



ESTUDIOS DE GÉNERO
Y TEORÍA *QUEER*
DESDE AMÉRICA LATINA
Y EL CARIBE:
UNA APROXIMACIÓN
AL CUERPO
Y LA IDENTIDAD

MARÍA GUADALUPE FLORES GRAJALES
VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ

Coordinadores



Universidad Autónoma
del Estado de México



Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales
Carlos Eduardo Barrera Díaz
Rector

Doctora en Ciencias de la Educación
Yolanda Eugenia Ballesteros Senties
Secretaria de Docencia

Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado
Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Doctor en Ciencias de la Educación
Marco Aurelio Cienfuegos Terrón
Secretario de Rectoría

Doctora en Humanidades
María de las Mercedes Portilla Luja
Secretaria de Difusión Cultural

Doctor en Ciencias del Agua
Francisco Zepeda Mondragón
Secretario de Extensión y Vinculación

Doctor en Educación
Octavio Crisóforo Bernal Ramos
Secretario de Finanzas

Doctora en Ciencias Económico Administrativas
Eréndira Fierro Moreno
Secretaria de Administración

Doctor en Ciencias Computacionales
José Raymundo Marcial Romero
Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

Doctora en Derecho
Luz María Consuelo Jaimes Legorreta
Abogada General

Doctor en Ciencias Sociales
Luis Raúl Ortiz Ramírez
Secretario Técnico de la Rectoría

Licenciada en Comunicación
Ginarely Valencia Alcántara
Directora General de Comunicación Universitaria

Doctora en Ciencias de la Educación
Sandra Chávez Marín
*Directora General de Centros Universitarios y
Unidades Académicas Profesionales*

ESTUDIOS DE GÉNERO Y TEORÍA *QUEER*
DESDE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE:
UNA APROXIMACIÓN AL CUERPO Y LA IDENTIDAD

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

Rector

Doctora en Humanidades

María de las Mercedes Portilla Luja

Secretaria de Difusión Cultural

Doctor en Administración

Jorge Eduardo Robles Alvarez

Director de Publicaciones Universitarias

ESTUDIOS DE GÉNERO Y TEORÍA *QUEER*
DESDE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE:
UNA APROXIMACIÓN
AL CUERPO Y LA IDENTIDAD

MARÍA GUADALUPE FLORES GRAJALES
VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ

Coordinadores



Universidad Autónoma del Estado de México

"2022, Celebración de los 195 Años de la Apertura de las Clases en el Instituto Literario"

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEM.

Primera edición, junio 2022

*Estudios de género y teoría queer desde América Latina y el Caribe:
una aproximación al cuerpo y la identidad*

María Guadalupe Flores Grajales
Víctor Saúl Villegas Martínez
Coordinadores

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote.
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel: (52) 722 481 1800
<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt): 1800233



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-460-7

Hecho en México

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez
Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras
Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis
Corrección de estilo: Silvia Martínez García
Formación y diseño de portada: Martha Eugenia Díaz Cuenca



CONTENIDO

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	15
CON EL SILENCIO LO EXPLICAN: SOR JUANA Y LA REVOLUCIÓN FEMINISTA <i>Valeria Stabile</i>	19
HOMBRES AFEMINADOS EN EL MÉXICO DEL SIGLO XIX: EL CASO DE LA DIVINA SIMONA <i>Jonathan Rico Alonso</i>	39
DEBERES Y SABERES. LA REGULACIÓN DE LAS MUJERES EN LA PRENSA DE FINALES DEL SIGLO XIX <i>Gabriela Sánchez Medina</i>	53
PODER, DOMINACIÓN Y RESISTENCIA EN <i>EVANGELIA</i> DE DAVID TOSCANO <i>Beatriz Camacho Solís</i>	77
LOS CUERPOS EXCÉNTRICOS EN <i>MISALES</i> , NARRACIONES ERÓTICAS DE MAROSA DI GIORGIO <i>Yeni Rodríguez Valdés</i>	95
DE CELDAS ROSAS Y APANDADOS <i>Eduardo Sabugal Torres</i>	109
SOBRE LOS USOS Y ABUSOS DE LO <i>QUEER</i> : UNA REVISIÓN DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS <i>Carlos Alberto Leal Reyes</i>	125

DUELO, (DES)ORIENTACIÓN Y ESCAPE TRANSLOCA EN <i>UNA MUJER FANTÁSTICA</i> (2017) DE SEBASTIÁN LELIO	151
<i>Javier García León</i>	
<i>David García León</i>	
LA DISIDENCIA SEXO-GENÉRICA EN EL CINE CUBANO: <i>VIVA Y FÁTIMA O EL PARQUE DE LA FRATERNIDAD</i>	177
<i>María Guadalupe Flores Grajales</i>	
<i>Victor Saúl Villegas Martínez</i>	
CORPORALIDADES DISIDENTES DE LA <i>PERFORMANCE</i> SEXO-DIVERSO EN LATINOAMÉRICA	193
<i>Antonio Prieto Stambaugh</i>	

PRÓLOGO

Los estudios de género y la teoría *queer* han cobrado importancia indudable en el seno de la academia. Su utilidad se ha extendido desde diversas perspectivas interdisciplinarias con la finalidad de desentrañar la forma en que se construyen las identidades y se establece el poder en ellas, para tener un panorama más claro y pertinente de los roles sociales que a partir de una representación de género cubren la vida de los individuos. En consecuencia, la necesidad de estas dos herramientas se hace palpable cuando asistimos a la puesta en evidencia de los mecanismos que articulan el dispositivo de género y los respectivos procesos performativos que se manifiestan en los sujetos.

El presente libro, *Estudios de género y teoría queer desde América Latina y el Caribe: una aproximación al cuerpo y la identidad*, se suma a esta labor académica de analizar, comprender y desestabilizar los diversos dispositivos de género y de poder que articulan a las sociedades de dicha región. El volumen está integrado por 10 ensayos, producto de investigaciones realizadas por colegas de diversos centros e instituciones abocados a los estudios de las representaciones identitarias en las culturas de América Latina y el Caribe; textos que son resultado del diálogo interdisciplinario de las redes de colaboración del Cuerpo Académico Estudios de Lengua y Literatura Hispanoamericanos (CA-UV-436) de la Universidad Veracruzana. En él colaboran investigadores de universidades nacionales y extranjeras, lo que permite ampliar el abanico de miradas y acercamientos al tema.

El texto que abre el volumen, “Con el silencio lo explican: Sor Juana y la revolución feminista”, de Valeria Stabile, indaga en la relación entre la obra de Sor Juana Inés de la Cruz y algunas posturas teóricas del feminismo, especialmente las propuestas de Toril Moi, Stephanie Merrim y Josefina Ludmer. La autora considera necesario diferenciar su análisis del abundante corpus existente a propósito de Sor Juana y el feminismo, por lo que divide su texto en dos partes fundamentales: en la primera trata de establecer un método de acercamiento a la obra de la poeta mexicana, establece un distanciamiento entre la crítica literaria feminista y la teoría feminista y, además, de la vida personal de la monja; en la segunda parte se dispone a establecer diálogos entre la obra sorjuanina y la teoría feminista, apoyándose en autoras como

Hélène Cixous y Luce Irigaray. En primer lugar, y partiendo de los postulados de Moi, la autora pone en tela de juicio la relación entre el realismo y la autoría de la obra de Sor Juana, lo que divide las perspectivas analíticas en dos: considerar los elementos autobiográficos como fidedignos y crear un perfil de la poeta acorde a ellos o considerarlos elementos apologéticos que no son ni verdaderos ni falsos, sino necesarios. Se trata, pues, de realizar una aproximación feminista que no esté ligada a la condición “de mujer” en términos biológicos o sociales que conectan de forma indivisible el sexo y el género al sujeto femenino. Se debe “textualizar el sexo, y no sexualizar el texto”, es el procedimiento metodológico que la autora propone.

“Hombres afeminados en el México del siglo XIX: el caso de la Divina Simona”, de Jonathan Rico Alonso, se centra en la recapitulación de la vida y obra del poeta, periodista y dramaturgo mexicano conocido como Divina Simona, así como la revelación de su vida pública en los medios periodísticos de la capital del país. Después de un paciente estudio hemerográfico, el autor se dedica a reconstruir la biografía y la identidad del mencionado escritor, un prolífico periodista y poeta de nombre Fidencio Cuenca Coba, precursor del modernismo hispanoamericano. En cuanto al sobrenombre otorgado a Cuenca Coba, el autor infiere que se trata de una derivación de su seudónimo y del personaje Simona de la obra de teatro *La caverna de Cacahuamilpa*, de Ignacio Ramírez, que hacía referencia a su matrimonio con Laura Méndez, viuda de Manuel Acuña y con quien concibió siete hijos. El autor no ofrece alguna conclusión sobre la supuesta homosexualidad de Cuenca Coba, más bien se inclina por dos posibilidades que pone a juicio del lector: una posible homosexualidad reprimida o una personalidad “afeminada”.

“Deberes y saberes. La regulación de las mujeres en la prensa de finales del siglo XIX”, de Gabriela Sánchez Medina, pretende describir el perfil femenino que la prensa michoacana se encargó de configurar entre 1870 y 1910, con la finalidad de condicionar los estrictos roles de género y normas de comportamiento que, según la propia prensa, las mujeres tenían el deber moral y biológico de corresponder. La autora especifica que dichas publicaciones estaban dirigidas a un sector limitado de la población: mujeres con instrucción lectora y de condición económica media-alta. Adjetivos como pureza, ternura, belleza o abnegación se repiten a lo largo de los textos citados con el declarado objetivo de relegar al género femenino al espacio doméstico, al matrimonio y a la maternidad. Se trataba, pues, de promover la educación femenina con fines exclusivamente utilitarios, sin pretender una valoración auténtica de la identidad individual y de la voz de las mujeres.

Beatriz Camacho Solís, en “Poder, dominación y resistencia en *Evangelia* de David Toscana”, analiza el diálogo intertextual de la novela *Evangelia*, del escritor regiomontano David Toscana, con los textos bíblicos. Partiendo de los postulados teóricos de Linda Hutcheon sobre la parodia y el feminismo de Judith Butler, la autora comienza su estudio estableciendo paralelismos entre la novela de Toscana y el evangelio de Mateo. Con ello, Camacho Solís propone que *Evangelia* produce un efecto estético de transgresión y originalidad a partir de la variación de una historia inamovible de la cultura occidental y de la deconstrucción de los géneros masculino-femenino. Analiza este efecto estético como una ruptura ideológica de los patrones heredados por la tradición judeocristiana y un sistema patriarcal dominante en la cultura occidental. Dicha ruptura solo es posible a través de la visión contemporánea de la parodia y la ironía como estrategias narrativas, que comienza desde el título con la feminización de la palabra *evangelio* y se concentra en la supuesta contradicción que implica que la descendencia de Dios sea mujer, cuando la tradición y la profecía indica que ha de ser un varón. En opinión de la autora, *Evangelia* se inclina por el uso de un lenguaje violento que ridiculiza a la figura femenina pero que, a la vez, “la reivindica por medio de la resistencia”, con lo que deja en evidencia los juegos de poder en el discurso masculino a través de la historia.

Yeni Rodríguez Valdés, en “Los cuerpos excéntricos en *Misales*, narraciones eróticas de Marosa Di Giorgio”, hace un recorrido por dicho texto para evidenciar cómo es construida la corporalidad mediante la extravagancia y la transgresión. Para lograr este objetivo, la autora se vale de los estudios *queer* con la finalidad de acercarse a la forma con la cual es revestido el cuerpo en la obra de Marosa Di Giorgio. Rodríguez Valdés también hace hincapié en la recepción de la obra de la autora uruguaya para señalar ese punto de “rareza” que, hasta la fecha, dicha producción literaria posee. Desde esta postura y junto con las herramientas dadas por la teoría *queer*, es posible comprender un texto que cruza diversos elementos de análisis que van desde lo erótico hasta lo social, con la finalidad de mostrar cómo la escritura promueve la transgresión de la normatividad y genera un discurso que exhibe la práctica performativa implícita detrás de las representaciones hegemónicas del cuerpo.

Eduardo Sabugal Torres propone en “De celdas rosas y apandados” un análisis comparativo entre la obra *Las celdas rosas*, de la escritora sonorensis Sylvia Arvizu, y *El apando*, novela emblemática de José Revueltas. El enfoque analítico se concentra en la figura del preso en los textos y en la perspectiva narrativa de ambos escritores

desde su condición carcelaria. El autor establece similitudes en representación de una sociedad alienada y cautiva a través del símbolo de la cárcel. Por un lado, Revueltas alude a una cárcel de la razón y los sentimientos desde un enfoque político; y por el otro, Arvizu plantea el cautiverio de la mujer establecido por el poder patriarcal. Sabugal Torres pone de manifiesto los distintos niveles de cautiverio en los textos de Arvizu, un cautiverio “abstracto” que se localiza en las prácticas socioculturales, los estereotipos, con la forma de pensar y de ejercer el poder, características similares en la construcción de personajes de Revueltas. En contraste, el artículo señala como mayor punto de divergencia la concepción del encierro; mientras en el caso de Arvizu la libertad se entiende como un estado físico fuera de la cárcel, Revueltas entiende que la libertad solo puede ser política y que los que realmente están encerrados son “los de afuera”, es decir, se trata de un encierro de la conciencia.

Carlos Alberto Leal Reyes, en “Sobre los usos y abusos de lo queer: una revisión desde las ciencias sociales y humanas”, hace un adecuado recorrido por los elementos que configuran dicho discurso y cómo se ha logrado posicionar en el entorno académico y político. El autor aboga por colocar sobre la mesa las particularidades de la teoría *queer*: desde el origen de su nombre hasta sus usos más recientes en el contexto latinoamericano, así como un acercamiento a sus categorías esenciales. Leal se acerca a los conceptos de *identidad*, *poder* y *disidencia* que han adquirido una nueva connotación a partir del surgimiento de lo *queer*. Sin embargo, el uso de dicho concepto no solo ha provocado una apertura hacia la disidencia o la concepción de la identidad desde una perspectiva más abierta, sino que también se ha perfilado hacia una politización o abuso en los alcances del término que suelen ser polémicos y conflictivos. De esta forma, Leal pone el dedo sobre la llaga, porque señala tanto los grandes alcances y efectos que ha tenido lo queer, como los posibles usos inadecuados que se le han otorgado. En consecuencia, textos de este calibre dan paso a una reflexión que sienta las bases para abrir nuevos debates al respecto de la teoría.

En “Duelo, (des)orientación y escape transloca en *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio”, de los autores Javier y David García León, se realiza un análisis de cómo se representa al personaje trans en una película del nuevo cine chileno que ha tenido una buena recepción por parte del público local e internacional, al grado de obtener el Óscar a la mejor película de habla no inglesa. Los autores explican cómo dicho filme exhibe tanto la forma en la que vive el personaje trans como las estrategias que este debe lograr para combatir contra la violencia, sin que necesariamente la

película posea un toque activista o político. Por otro lado, a la par de la carga que lleva el personaje debido a su disidencia, debe agregarse la circunstancia del duelo que le produce la pérdida de la pareja y que la coloca aún en una situación de mayor vulnerabilidad. Por otro lado, los autores también abogan por el uso del término cine transloca para señalar un tipo de discurso narrativo que presenta a las identidades trans en Latinoamérica. A la par que se analiza la figura de la protagonista, también se hace un acercamiento al aspecto visual que va de la mano con la propuesta de la historia y se realiza una aproximación a cómo se vive siendo trans en el contexto latinoamericano.

Víctor Saúl Villegas Martínez y María Guadalupe Flores Grajales, en “La disidencia sexo-genérica en el cine cubano: *Viva y Fátima o el Parque de la Fraternidad*”, realizan un análisis de la representación de las identidades consideradas marginales en dos filmes cubanos recientes. El texto articula una comparación entre los protagonistas: un gay que se dedica al transformismo en un bar de La Habana y una chica trans que trabaja en la prostitución en un parque de la misma ciudad. Las vicisitudes que ambos atraviesan para lograr sus deseos, el enfrentamiento con la familia y la sociedad, así como su propia comprensión de lo femenino y lo masculino, los llevan a descubrir la identidad que desean portar y, a la vez, sobreponerse a los obstáculos que se encuentran en dicho proceso. Estos dos filmes, mencionan los autores, exponen cómo se vive la disidencia en Cuba, en particular, y en Latinoamérica, en general; igualmente, el análisis realizado pone sobre la mesa cómo se articula el discurso normativo en la linealidad sexo/género/deseo y de qué manera irrumpe en ella el sujeto disidente para socavar, desde su trinchera, el dispositivo de poder hegemónico.

El último de los textos de este volumen, “Corporalidades disidentes de la *performance* sexo-diverso en Latinoamérica” de Antonio Prieto Stambaugh realiza, en una primera parte, un panorama general de *performers cuir* en dicha región, con el objetivo de encontrar las estrategias usadas por dichos artistas para evidenciar los conflictos que la disidencia sexual ha experimentado recientemente; en la segunda parte el autor analiza la labor del artista *muxe* Lucas Avendaño, quien mediante su trabajo en la *performance* lucha por encontrar a su hermano Bruno, desaparecido de manera forzada. Como resultado de este estudio, el autor se acerca a una corporalidad disidente que va desde el sida hasta la estética posporno y trans, generando un discurso que responde a una normativa hegemónica que oprime al sujeto disidente desde múltiples vías. Por otro lado, un aspecto importante de dichas manifestaciones es el hecho de la visibilidad que se vincula con la denuncia; en este sentido, la *performance*

traspasa el espacio de lo artístico para entrar al plano de lo político y entablar una lucha constante contra las imposiciones e injusticias.

Como se ha visto, cada uno de los textos realiza una aproximación desde los estudios de género y la teoría queer a diversos objetos de estudio provenientes de Latinoamérica y el Caribe. Esto permite entender de qué manera dichas herramientas epistemológicas pueden ser utilizadas, reformuladas, ampliadas y, en su caso, recreadas en dicha región. No se trata entonces de proponer un marco teórico importado, sino de ver en qué medida este marco teórico puede reinventarse o promover el surgimiento de otras discusiones en el contexto latinoamericano. En este sentido, se trata de un debate que, más allá de replicar o ampliar los estudios de género y la teoría *queer*, proponga nuevos caminos teóricos y críticos, con la finalidad de entender el funcionamiento del dispositivo del poder, la sexualidad, las identidades y las corporalidades.

*María Guadalupe Flores Grajales**
*Víctor Saúl Villegas Martínez**

*Universidad Veracruzana, Facultad de Letras Españolas.

INTRODUCCIÓN

En términos generales, lo *queer* propone un análisis crítico de la sexualidad, partiendo del siguiente supuesto: el conjunto de las prácticas consideradas como “normales” son resultado de una serie de dispositivos en los que se posicionan discursos encargados de fijar la subjetividad por criterios arbitrarios y excluyentes que deben ser cuestionados, desestabilizados e, incluso, reformulados, mediante la construcción de espacios y acciones políticas radicales donde la identidad como expresión, aparentemente homogénea, se ponga en cuestión por medio de prácticas políticas que cuestionen el dispositivo público-privado, a través de formas plurales de participación centradas en la identidad. El concepto ha tenido presencia en diversos espacios de producción de conocimientos (académico, artístico, político) y constituye una forma de comprender a las sexualidades como espacios de construcción de políticas de identidad que ponen en cuestión diversos referentes institucionales. Lo *queer* se encuentra cercano a los planteamientos de un tipo de activismo que pretende cuestionar las formas de vivir y ejercer la sexualidad e impacta diferencialmente sobre la modalidad de las prácticas colectivas, donde se apropian y promueven rutinas sobre las trayectorias subjetivas que definen la sexualidad y el género.

Algunas de las estrategias de acción promovidas por esta propuesta visibilizan algunas posibilidades de agenciamiento ciudadano que marcan un distanciamiento de las luchas convencionales emprendidas por ciertos sectores de las sexualidades periféricas, ya que estas plantean un cambio estructural de los mecanismos a partir de las cuales las instituciones piensan los derechos socialmente reconocidos y jurídicamente legitimados en el sistema heteronormativo dominante.

En Latinoamérica, las trayectorias de interpretación de lo *queer* se encuentran asociadas a un proceso de asimilación de las reflexiones producidas en países como Estados Unidos, que en parte se enfocó en la necesidad de reposicionar los binarismos provocados por la clasificación sexuada, ubicando las sexualidades periféricas como un conjunto de referentes que pueden intersectarse o combinarse con una serie de opciones (gays/lesbianas/trans) y que apelan a la configuración de una identidad colectiva que responde a las lógicas de opresión y violencia estructural, donde se posicionan subjetividades, prácticas y experiencias cotidianas que son interpretadas

en diversos espacios académicos, políticos y culturales, que se extienden mediante procesos globales de transmisión epistemológica.

Lo *queer* ha sido considerado por algunos sectores académicos como un redescubrimiento y profundización teórica de los cuestionamientos formulados desde la década de los setenta en torno a la sexualidad, que permite la construcción de puentes en el análisis de los procesos de integración, asimilación y definición de identidades sexogenéricas que se mueven por fuera de la norma heteropatriarcal, lo cual ha permitido amplias discusiones con respecto a los alcances de la categoría como un elemento retórico, político e, incluso, identitario.

El camino hacia la discusión de lo *queer* aplicado a los límites académicos requiere interpretarse desde las ciencias sociales y las humanidades sobre los significados construidos desde la experiencia cotidiana, en torno a prácticas sexuales y en las que se expresan posibilidades diversas de ser y estar. Tomar en cuenta las experiencias de lo *queer* en Latinoamérica tiene sus particularidades, debido a los efectos desarrollados por la transformación constante de los movimientos LGBT en el seno de una cultura machista, androcéntrica y heterosexista que es renegociada en el marco de la ciudadanía sexual.

Lo *queer* permite hablar en torno a los elementos por los que se concibe al género y a la sexualidad como medios para subvertir la norma y los posicionamientos con respecto a la dimensión genérica de la existencia, así como pensar en las posibilidades de existencia a partir de un acto volitivo en el que se define el yo, más allá de los márgenes configurados por el género.

La sexualidad y el género son temas que interpelan una tensión paradójica entre la universalidad de los discursos institucionales sobre la idea de derechos humanos y el conjunto de experiencias singulares expresadas en el campo público. Las formas por las cuales la sexualidad admite las posibilidades e imposibilidades de su existencia y visibilidad, además de la constitución de las identidades sexuales, se encuentran asociadas a procesos sociales, culturales, económicos y políticos que existen en el interior del neoliberalismo.

Desde otros enfoques no académicos se diversifica el universo interpretativo; las políticas de desarrollo influyen, las dinámicas socioculturales reconstituyen su comprensión y entendimiento, pero, de igual manera, el arte en sus diversas expresiones aporta nuevos enfoques esteticistas, críticos y propositivos, con respecto a la materia que hoy nos reúne, el género y la teoría *queer*.

Las artes visuales y escénicas, en lo particular, se han convertido en un campo fértil al abordar estas temáticas, ya que a partir de ellas se reestructura el tiempo y el espacio, los contextos mudan y se deslizan hacia los ámbitos público y privado; los tejidos interpretativos se conectan una y otra vez, se reestructura la dinámica para personificar la violencia real y simbólica que vivimos cotidianamente, así como los derechos sexuales y de género se resignifican a partir de la presentación y la representación.

Las acciones reales y simbólicas se condensan unas con otras y tejen historias que son parte de la realidad; otras más denuncian, critican o justifican los hechos, los actos humanos, las interacciones. Todas son importantes, pues hablan de lo que somos, de donde vinimos y hacia donde vamos, dan cuenta de lo que hemos construido, de las formas de convivencia y de las maneras de ser y estar en nuestro entorno sociocultural.

Hoy es notorio y evidente que la realidad misma se reconstituye a partir de la performatividad, de encuentros y desencuentros del yo con el otro; se generan reflejos multidireccionales, dando lugar a la reconfiguración de una realidad, en donde el arte es un medio de transformismo para no hablar a través del otro, sino de uno mismo, de nuestro propio cuerpo, de nuestro universo material y simbólico.

Desde la perspectiva artística, el impacto sonoro y visual ha generado la estructuración de nuevas identidades, análisis y discursos en los que preponderan las subjetividades, se restablecen nuevos entornos y fronteras interpretativas, en donde impera el diálogo en un aquí y ahora y se establecen nuevas configuraciones para instaurar un mundo posible en reconstrucción permanente.

La reflexión necesaria que nos demanda la realidad implica generar procesos performativos más allá de la escena misma, y más allá de la posible ficcionalidad que nos obliga a quitarnos las máscaras para acercarnos al público en un convivio más humano e íntimo, pero también nos impulsa a realizar cavilaciones sobre la comprensión y el entendimiento de la realidad, cuya finalidad será convertir en acción real aquello de lo que se denuncia, más allá de las fronteras que demarca el escenario para convertir al espectador pasivo en un espectador activo, un actor y constructor de su propia teatralidad.

No se trata entonces de re-presentar, antes bien de presentar, de estar vivo, de hacerse presente para reconstituir nuestras corporalidades, nuestra palabra, nuestro actuar para generar aprendizajes y conocimientos, volver a aprender a vivir. Es mirar a partir de las miradas de los otros para reaprender a mirar nuestro entorno a partir de lo cotidiano y de lo extracotidiano.

Los diversos enfoques, perspectivas y ámbitos en donde se le discute al género y a la teoría *queer* nos permiten observar y comprender que estamos en un punto de quiebre de la realidad o, mejor dicho, de las realidades que vivimos y que se presentan de manera emergente, trasladándose en un movimiento permanente de lo privado a lo público, de lo público a lo privado, generando nuevas maneras de comunicación, de interaccionar desde lo íntimo hasta lo macrosocial. Es la reconfiguración de un *ser* y *estar* en la sociedad.

Hallarse ante imágenes que denuncian, que excitan, que invitan a la reflexión, es estimular diferentes procesos de aprendizaje, retención y transmisión de otros conocimientos, que provocarán reflexiones no ortodoxas en el ámbito académico y la constitución de todo un trabajo interdisciplinario y transdisciplinario.

El presente texto invita a la reflexión más allá de las fronteras académicas, para convertirse en una necesidad sociocultural que requiere constituir una cultura convivial, en donde el género y la teoría *queer* se conviertan en una zona referencial en la que se reestructuren los confines de nuevas interacciones, nuevas estructuras mentales e imaginarios que irrumpen abruptamente, lo que conjuga un nuevo universo de experiencias transfixionales enmarcadas en una referencialidad de cuerpos presentes. Es un texto que permite encontrarnos con la acción, como una ruta que puede caminarsse, que invita a la actividad, siendo los mayores enemigos el silencio y la indiferencia ante un nuevo mundo que aparece ante nosotros, no como algo dado, antes bien, como algo que se construye con nuestro hacer, nuestro actuar.

Por ello, la Universidad Veracruzana, así como la Universidad Autónoma del Estado de México y la Escuela de Artes Escénicas dejan en las manos del lector la posibilidad de enfrentarse con un diálogo abierto, certero y profundo sobre el ser, la sexualidad y el cuerpo en la sociedad actual.

*Carlos Alberto Leal Reyes**
*Alejandro Flores Solís**

* Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma del Estado de México.

CON EL SILENCIO LO EXPLICAN: SOR JUANA Y LA REVOLUCIÓN FEMINISTA

Valeria Stabile*

INTRODUCCIÓN

Se exploran las posibilidades para relacionar directamente la obra de Sor Juana Inés de la Cruz con algunas posiciones teóricas feministas. Esta afirmación suena muy genérica, por un lado, y extremadamente peligrosa, por otro. Genérica porque es una afirmación que no dice nada sobre el marco teórico o metodológico adoptado, y, formulada de tal manera, resulta también muy poco interesante e innovadora, al ser tan trabajado el tema de las relaciones entre Sor Juana y los feminismos —incluyendo en el plural de la palabra también la problemática expresión *proto-feminismo* (Bokser, 2006: 5).

Para evitar la anonimidad superando el espacio delimitado por esta elevada cantidad (y calidad) de otros ensayos sobre el tema “Sor Juana y el feminismo” se proporcionarán a lo largo del ensayo las respuestas a cómo se mueve el análisis, es decir, cuál es la metodología adoptada; al tipo de relación entre la obra de Sor Juana y las teorías feministas que se quiere plantear; cuál es la estrategia de aproximación a la obra de Sor Juana; y, finalmente, a cuáles de las casi indefinidas articulaciones de la teoría feminista se refiere la expresión “algunas posiciones teóricas feministas” que se menciona anteriormente.

El presente ensayo se divide en dos secciones argumentativas: la primera se titula “Método y análisis entre política y estética”. En esta se profundizarán los aspectos metodológicos sobre la relación entre aspectos específicos de la obra de Sor Juana con la crítica literaria feminista y la teoría feminista. El compromiso político y estético con la subjetividad y el sujeto por parte de la crítica feminista será discutido a partir de un texto clave, que es la segunda edición de *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, de Toril Moi (2002). Esta sección explora también el cómo acercarse a la personalidad de Sor Juana sin transformar toda su obra en su autobiografía y sin

*Università di Bologna.

forzar la crítica al atribuir al *corpus* sorjuanino una personalidad paralela a la de su autora. El análisis de Toril Moi será útil también para entrar en la crítica literaria sorjuanista, al conocer mejor el contexto teórico en el que se sitúa. En esta última parte se introducirán los tres aspectos que se subrayan en especial en los ensayos de Stephanie Merrim y Josefina Ludmer: la modestia, la autoría y la identidad. En particular, estos tres aspectos serán relacionados al tema del sujeto en la escritura y de su género para ser sucesivamente problematizados.

La segunda parte se titula “Aproximarse a la obra de Sor Juana. ¿Dónde se encuentra la revolución?”. A partir de las informaciones y argumentaciones de la parte precedente, esta segunda sección tiene como intención poner en diálogo la obra de Sor Juana con la teoría feminista. Autoras como Hélène Cixous y Luce Irigaray serán de ayuda para entrar en una dimensión de la escritura que respete más esa materialidad del signo que vive en la obra sorjuanina. Además, se volverá a los textos que Stephanie Merrim cita a propósito de la modestia del sexo y del género *de* Sor Juana, tratando de modificar la perspectiva y subrayar las formas en que se tratan el género y el sexo *según* la obra de Sor Juana.

MÉTODO Y ANÁLISIS ENTRE POLÍTICA Y ESTÉTICA

En su célebre ensayo de 1985, reeditado en 2002, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, traducido al español en 1988 bajo el título *Teoría literaria feminista*, la crítica literaria Toril Moi desarrolla un examen de dos de las principales tendencias teóricas de la crítica literaria feminista contemporánea. La obra de Moi se divide entonces en dos partes precedidas por una introducción. En la primera parte, Moi describe y comenta la crítica feminista angloamericana y en la segunda parte la teoría feminista francesa. La distinción entre crítica feminista y teoría feminista que propone Moi se mantendrá a lo largo de todo el presente ensayo. Sin embargo, es necesario precisar que, aunque se comparten con Toril Moi los principios generales que permiten distinguir la crítica literaria feminista de la teoría feminista, no se adoptarán por completo todas las interpretaciones y evaluaciones que la autora lleva a cabo en la segunda parte de su ensayo.

No obstante, muy interesante y provechosa para empezar a introducir el argumento de este ensayo es la introducción donde Toril Moi ofrece un homenaje bastante peculiar

a Virginia Woolf, comentando lo que Elaine Showalter y otras (pocas) feministas escribieron sobre *Tres Guineas* y *Un cuarto propio*. Lo que queda claro en el análisis de Moi es que la metodología utilizada por Showalter, influenciada por los trabajos de György Lukács sobre la novela histórica, conduce a una crítica de la obra de Virginia Woolf que supone una necesidad previa de separar el realismo del modernismo, considerando los dos movimientos de manera jerárquica. Dicha separación y jerarquización favorece mucho el realismo y, en las palabras de Moi (2002, 4), tiene que ser tan marcada como para permitir a Elaine Showalter, y a las demás críticas feministas principalmente angloamericanas, considerar a la autora británica, por ejemplo, perteneciente a una clase social demasiado rica para producir ensayos socialmente relevantes, y estilísticamente muy alejada de la cotidianidad para ser capaz de escribir novelas realistas. Pero, comenta Moi (2002: 8) a propósito de esa relación entre autoría y obra:

What feminists such as Showalter and Holly fail to grasp is that the traditional humanism they represent is in effect part of patriarchal ideology. At its centre is the seamlessly unified self—either individual or collective—which is commonly called ‘Man’. As Luce Irigaray or Hélène Cixous would argue, this integrated self is in fact a phallic self, constructed on the model of the self-contained, powerful phallus. Gloriously autonomous, it banishes from itself all conflict, contradiction and ambiguity. In this humanist ideology the self is the sole author of history and of the literary text: the humanist creator is potent, phallic and male—God in relation to his world, the author in relation to his text. History or the text become nothing but the ‘expression’ of this unique individual: all art becomes autobiography, a mere window on to the self and the world, with no reality of its own. The text is reduced to a passive, ‘feminine’ reflection of an unproblematically ‘given’, ‘masculine’ world of the self.

Esta larga cita de la introducción del texto de Moi sirve para empezar a enfocar la problemática posición de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz en el panorama de la crítica feminista. En primer lugar, hay que preguntarse cómo una crítica literaria que considera relevante la relación entre *realismo* y *autoría* puede acercarse a una obra tan compleja que por estilo, estética y argumentos pone dicha relación a examen. Considerando el ejemplo más patente, *La Respuesta a Sor Filotea (Ecos de mi pluma, 2017: 317-380)*,¹

¹ Para los textos de Sor Juana Inés de la Cruz se adoptan dos ediciones: la de Alfonso Méndez Plancarte de 1951 y la reciente, de Martha Lilia Tenorio, de 2017. Para distinguir las ediciones en las citas en el texto se indicará en paréntesis no solo el año y la página, sino también el título de la edición en forma abreviada. *Obras completas* se refiere a la obra de Méndez Plancarte, mientras que *Ecos de mi pluma* a la antología de Tenorio.

se podría decir que Sor Juana proporciona un relato fidedigno de su vida; asimismo, que se utiliza la información para crear un perfil autobiográfico de la autora al que concurren también los demás escritos, considerando, por consiguiente, cada texto como autobiográfico. O bien, se podría subrayar la función apologética de la carta y considerar que todas las afirmaciones de Sor Juana no son ni verdaderas ni falsas, sino necesarias.

Si como escribe Luis Felipe Fabre (2013: 58) en su poema “Sor Juana y otros monstruos”, todo sorjuanista afirma, tarde o temprano, que Sor Juana es un monstruo, es también verdad que la mayoría de los estudiosos de Sor Juana, tarde o temprano, recibirán una pregunta sobre la vida y los aspectos biográficos de la autora. En el universo feminista este enfoque de tipo biográfico tiene tanto éxito como motivaciones metodológicas en su soporte.

Volviendo a la cita anterior de Moi, se puede intuir cómo los aspectos autobiográficos no necesariamente residen en las referencias explícitas a la vida de la autora, sino que pueden aparecer también desde procesos de lectura que interpretan como decisiva la presencia de una individualidad del texto, o “textual identity”, en las palabras de Moi (2002, 10).

Por otro lado, la biografía de Sor Juana y su producción literaria han sido constantemente puestas en conexión. Sirva de ejemplo el celeberrimo ensayo de Dorothy Schons (1926) o, en épocas más recientes, las múltiples transfiguraciones de Sor Juana en personajes de obras de ficción bajo la forma de novelas, como *Sor Juana's Second Dream* (Gaspar de Alba, 1999); de películas como la de la directora argentina María Luisa Bemberg (1990), o la película más antigua de Ramón Peón (1936). Hace algunos años el mexicano Canal Once estrenó también una serie televisiva sobre la vida de Sor Juana, dirigida por Patricia Arriaga (2016) y significativamente titulada *Juana Inés*. Siguiendo la herencia procedente casi directamente de los trabajos de Dorothy Schons, también Georgina Sabat de Rivers ha dedicado una investigación sobre la personalidad de la escritora, que se titula *En busca de Sor Juana* (1998), mientras otras obras, como *Sor Juana Inés de la Cruz: Feminist Reconstruction of her Biography and Text*, de Theresa A. Yugar (2014), analizan siempre la vida y la obra de la monja para describir su grado de consciencia en la presencia de elementos sexistas en la sociedad novohispana y las estrategias que adopta para hacer frente a dicho sexismo. Por lo que pertenece a *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Octavio Paz (1982), resulta difícil colocarlo entre estos ejemplos, porque merecería un espacio exclusivo

para entrar en su compleja articulación y llegar hasta las raíces que sobresalen de la sencilla obra biográfica y se hunden en lo más profundo (y cercano) de la historia de México.

Resumiendo, la personalidad de Sor Juana pone muchas preguntas todavía por solucionar. De estas preguntas, las que llaman más la atención de la crítica están relacionadas con las causas de su muerte, sobre su ingreso al claustro, la relación con sus padres, y si Sor Juana tuvo o no una relación homoerótica con las virreinas, en particular con la condesa de Paredes.

Todas estas preguntas, por supuesto, aclaran no solo la experiencia personal de Sor Juana, sino que nos permiten vislumbrar algo de la condición femenina de las mujeres y de las monjas novohispanas. Son preguntas relacionadas, o relacionables, con el campo de los estudios de género. Siendo los estudios de género un espacio caracterizado por una fuerte interdisciplinariedad, son preguntas que abarcan la historia social del sexo femenino, sus declinaciones interpersonales y sentimentales entre lo lícito y lo prohibido.

Al guardar estas preguntas en la memoria, variando indefinidamente los recursos intelectuales y las referencias bibliográficas, incluso el panorama político e ideológico, el resultado que se obtiene es información añadida al perfil de Sor Juana, que no es el de simplemente una intelectual del siglo XVII, sino una mujer: autora, poeta, lesbiana, feminista, amante, monja y filósofa. En este sentido, sus textos se convierten en un dispositivo de difusión y comprobación de lo que se acaba de enunciar. Para cumplir esta transformación en *efectos* de una puntual experiencia de vida (la *causa*) se precisa adoptar un método que nunca cuestione el sentido de conceptos como los que se acaban de enumerar (*mujer, autora, poeta, lesbiana, feminista, etc.*).

Sin embargo, la vasta y compleja producción artística de Sor Juana no se somete fácilmente ni a un método de análisis ni a una lectura aplicada a la obra. La razón principal de negarse al análisis es que la aproximación a la obra de Sor Juana no puede separar la obra del método, como si existiera un nivel general donde descansa la teoría literaria (sea esta de matriz feminista o no) y otro nivel más abajo, esta vez no general sino particular porque es representado por un *corpus* definido, que sirve de sencillo contexto al que tiene que adaptarse, o aplicarse, el nivel metodológico.

A la perspectiva de análisis de Toril Moi hacia la crítica literaria y la teoría feminista, es preciso introducir una segunda perspectiva o, mejor dicho, varias perspectivas, propuestas por el trabajo de Stephanie Merrim (1991), que reúne ocho ensayos de autoras sobre el mundo y la obra de Sor Juana: *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*.

En el primer ensayo de la colección, “Toward a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism”, escrito por la misma Stephanie Merrim, vuelve el tema de la autoría tal como ha sido propuesto por Susan Gubar (Merrim, 1991: 29). Merrim sostiene que Dorothy Schons, anticipando a Susan Gubar, subraya una sensación de angustia al momento de pensarse como autora. La cuestión de la autoría conecta indisolublemente la perspectiva feminista con la dimensión filológica porque reúne en una misma pregunta el tema de la subjetividad, del sujeto y de la creación en este caso literaria. Escribe Merrim a propósito de Sor Juana y de la declaración de autoría de sus textos:

Dorothy Schons describes the Sor Juana of the *Respuesta* as a “house divided against itself.” Her statement, as does the imagery of possession already noted, anticipates Susan Gubar’s characterization of the woman writer’s anxiety of authorship. [...] And this, in turn, brings us to our final area of reflection for a feminist reading: the consideration of Sor Juana’s uneasy attitude toward creativity, writing, fame, knowledge –as perhaps motivated by her situation as a woman writer. Many and famous are the poems that treat such topics [...]. These poems poignantly express Sor Juana’s anguished and conflictive attitude toward writing, the burdens with which it has presented her, her sense of being unworthy of fame (Merrim 1991, 29).

Las obras citadas por Merrim a soporte de esta teoría son el Soneto 146 “¿En perseguirme, Mundo, qué intereses?”, el Romance 2 “Finjamos que soy feliz”, y el Romance 51 “¿Cuándo númenes divinos?”. En todos estos ejemplos, como en las demás obras en las que Sor Juana parece incluso pedir perdón por no conseguir dejar de escribir, como en la citada *Respuesta* (*Ecos de mi pluma*, 2017: 324), se trataría de un empleo estratégico de la modestia que según mucha crítica literaria feminista es una actitud muy común en las mujeres que escriben. Indudablemente, en muchos casos, y sobretodo en la historia de la literatura anglosajona de las mujeres, es un fenómeno evidentemente conectado al sexo y al género de quien escribe. Es un ejemplo suficiente el trabajo de Patricia Pender, *Early Modern Women’s Writing and the Rhetoric of Modesty* (2012), para intuir cómo se articulan la modestia y las dificultades encontradas por las mujeres a la hora de admitir la autoría de sus obras.

No obstante, la modestia es una estrategia retórica que contiene principalmente una fuerte ironía socrática, más que representar solo una estrategia de autodefensa; sirva para esto el ejemplo, que probablemente ya surgió de la memoria, del prólogo

del *Quijote*, donde el mismo Miguel de Cervantes pide perdón por “ocupar” el tiempo del “desocupado lector” con una materia que a pesar de haber sido deseada como la más perfecta, resulta al final muy torpe por orden de naturaleza “que en ella cada cosa engendra su semejante” (Cervantes, 2004, I: 9). No se trata simplemente de una estrategia retórica que utiliza la modestia, sino de lo que Josefina Ludmer (1985: 49) define como una “modestia afectada”. Cuando Sor Juana escribe en *La Respuesta* “[d]emás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*” (*Ecos de mi pluma*, 2017: 373) es evidente que lo que Paz (1982: 469) llama el “extremado carácter intelectual” de la obra amplifica el matiz irónico de la modestia.

Como es evidente, incluso aquí donde el sencillo sentido común nos ayudaría significativamente para detectar en los textos de Sor Juana una patente queja hacia las prohibiciones que sufren las mujeres, prohibiciones que se transforman en privilegios para los hombres, encontramos por lo menos dos posibles salidas: una interpretación fiel de la modestia como estrategia para justificar la presencia de una voz femenina en un mundo colonizado por el sexo masculino; o, por otro lado, una interpretación que no distinga los dos ejemplos de modestia citados solo en razón del sexo de los autores, sino que, aun reconociendo una común estrategia retórica, diferencie las tretas utilizadas.

La solución a este incómodo enigma, o por lo menos una de las posibles soluciones, reside en una atenta lectura del universo sorjuanino que legitime una profunda libertad de plasmar el texto a partir de un elemento considerado como controversial por la crítica feminista y la misma némesis de la aproximación filológica: el silencio como estrategia retórica. Según Josefina Ludmer, en *La Respuesta*, Sor Juana maneja tres palabras: “[...] *saber, decir, no*: modulando y cambiando de lugar cada una en un arte de la variación permanente, conjugando los verbos y transfiriendo la negación” (Ludmer, 1985: 48). Siguiendo esta lectura, en *La Respuesta*, Sor Juana cumple dos movimientos: diferencia, saber y decir; y admite “*saber sobre el no decir*” (Ludmer, 1985: 52).

No decir, callar, y silencio en algunos pasajes se convierten en sinónimos de *conocimiento, escritura* y de *aprender*. El primer tipo de sinonimia se encuentra argumentado no solo en el breve ensayo de Ludmer, sino también en “Sor Juana’s Rhetoric of Silence”, de Julie Bokser (2006). Esta primera sinonimia se presentará de

forma detallada más adelante junto con la tercera relación de sinonimia entre *no decir*, *callar*, *silencio* y *aprender*. Por lo que pertenece a la relación con la *escritura*, en una célebre estrofa, Sor Juana escribe:

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausente enojos
en ecos de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.
(*Ecos de mi pluma*, 2017: 233).

La escritura es entonces otra vez una materia muda, pero que consigue superar el límite del *no decir*, del *silencio* y de la *ausencia*. Precisamente la escritura coincide con la *ausencia*, y es aquí donde Sor Juana puede empezar a dialogar directamente con autores como Jacques Derrida (1967), sobretodo considerando lo que aparece en la misma lira estrofas más abajo, a propósito de “lo definido” y del “indecible:

¿[...]
y aquel bien indecible
a toda humana pluma inexplicable,
que mal se ceñirá a lo definido
lo que no cabe en todo lo sentido?
(*Ecos de mi pluma*, 2017: 235).

En el momento en que escritura y silencio coinciden, cae también la necesidad de declarar la autoría, de juzgarla y de mantenerla forzosamente en una innatural condición de presencia.

El siguiente apartado trata de profundizar la cuestión de la modestia afectada utilizada por Sor Juana y del silencio, presentando cómo la deconstrucción y la teoría feminista pueden ofrecer una lectura que no se niegue a una metodología filológica para, justamente, no negar la presencia de elementos que se contradicen y que provocan una continua tensión hacia el más allá de la identidad textual y sexual en la obra de Sor Juana.

APROXIMARSE A LA OBRA DE SOR JUANA: DONDE SE ENCUENTRA LA REVOLUCIÓN

En la búsqueda de la subjetividad en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, o en cualquier análisis que se proporciona de la misma obra, hay un momento en que observar su figura permite vislumbrar las raíces de los discursos feministas contemporáneos. La sensación de encontrarse frente a una feminista caracteriza muchos de los trabajos sobre Sor Juana. “La primera feminista del Nuevo Mundo” (Benítez, 1980: 344) necesita ser colocada y escuchada con atención que permita focalizarse en la contribución de Sor Juana a la “historia de las ideas en México” (Gaos, 1960).

Sea a pesar de su sexo y de su género, sea en fuerza o a causa de estos, de repente Sor Juana pone a quien lee frente a una situación problemática. Siempre llega el momento en que la, o el sorjuanista parecen forzados a ocuparse del sexo y del género *de* Sor Juana. La primera sensación que surge desde una doble aproximación a la obra de Sor Juana, una proporcionada por la crítica literaria feminista y otra por la teoría feminista, es que la obra en cuestión se niega al análisis, y con razón. La paradoja se presenta cuando, por ir en busca de la última verdad sobre la vida de Sor Juana, la obra se tiene que ajustar a una semántica ajena al texto.

Volviendo al ensayo de Stephanie Merrim (1991: 30), el hecho de que Sor Juana sea una “woman writer” puede desafiar con su *corpus* la crítica literaria feminista:

If not always exemplary on the thematic level, the twisting course of Sor Juana’s vast and complex literary universe does present a challenge to the feminist critic. [...] Baroque and thus syncretic, a woman writer, Sor Juana epitomizes this cultural model. In approaching Sor Juana Inés de la Cruz, then, I believe that the feminist critic will find rich opportunity not forcibly to resolve long-standing questions but rather to elucidate the many-layered and intermeshing spheres of the literary worlds in which she wrote and whose conflation brought her works to such admirable heights (Merrim, 1991: 30-31).

Las palabras de Stephanie Merrim representan un reto alentador para la crítica literaria feminista y difícilmente puede caber duda de que Sor Juana no personifique el espíritu del barroco novohispano. Sin embargo, la afirmación final marca la distancia de lo que en el párrafo anterior se definió como la diferencia entre crítica feminista y teoría feminista. Sobre la confianza de Merrim en que la crítica feminista pueda aclarar la complejidad de la obra sorjuanina, aquí sí no cabe una duda sola, sino muchas.

En primer lugar, la crítica literaria feminista citada por Merrim no admite alguna “muerte del autor” (Barthes, 1968). La tensión hacia la explicación del texto, aunque presentado como “many-layered” (Merrim, 1991: 30), queda en el horizonte de la crítica, presente en su anhelo. El texto, la literatura, que gracias a Roland Barthes (1968) podemos llamar libremente “escritura”, así como el sexo o como la misma autoría no tienen uno y un solo sentido que surge del significado “original” o “verdadero” y que se puede alcanzar. Esta sería una forma mística de vivir la lectura, casi mesiánica.

Si consideramos a la autora como “una mujer que escribe”, Sor Juana Inés de la Cruz se coloca en el más allá de lo textual, anulándose en un espacio donde los elementos se fijan para siempre, en un espacio que estaría fuera del texto y, como diría Jacques Derrida, donde no podemos llegar, un espacio que no existe porque sería el *más allá* del texto (Derrida, 1967). Ahí tendríamos solo el milagro, o la maldición eterna, de ver los signos coincidir con su sentido, de forma completa e inmovilizada, es decir, sería el *más allá* donde termina la escritura y donde perece.

Por esa razón coloco la revolución feminista en la escritura. Porque solo *en* la escritura y a partir de esta podemos revolucionar los fundamentos del régimen patriarcal.

El “gesto feminista” de Sor Juana sería entonces precisamente el de crear en su entorno la posibilidad de escribir. La problemática de enfocar y poner en el cuadro “correcto” la femineidad de Sor Juana se conecta con la cuestión del sujeto femenino. La misma problemática se conecta, a su vez, a la escritura entendida como el nivel de “reificación” de las diferencias sexuales. La escritura es un gesto, un gesto que no se reduce al poner la pluma sobre el papel, sino que cita, repite, y diferencia el texto que vive en ese “antes de” y “después de” que la escritura distancia eternamente y de manera irreducible. Hablando de revolución feminista y escritura no se puede olvidar la contribución de Hélène Cixous al análisis de este “gesto”.

La corporeidad de la escritura tiene tanto en Sor Juana como en Hélène Cixous una fuerza impactante. La relación con la escritura es una relación íntima, es un “cuerpo a cuerpo”, una situación formada por una gestualidad que guarda una dimensión física y, según Cixous, la escritura no es nada más que un gesto de amor. *El gesto*.

Mais si l'espace sans limite ne m'avait pas été donné alors, je n'aurais pas écrit ce que j'entends. Car j'écris pour, j'écris depuis, j'écris à partir; de l'Amour. J'écris d'Amour. Ecrire: aimer, inséparables. Ecrire est un geste de l'amour. Le Geste (Cixous, 1977: 47).

Un gesto, escribir, que representa un desafío dirigido al reino de lo masculino y que reivindica su propio cuerpo. Por ejemplo, el gesto de escribir utilizando la sangre aparece en uno de los últimos escritos atribuidos a Sor Juana, su *Protesta de Fe (Obras Completas, 1957: 518-519)*. Margo Glantz comenta con la siguiente reflexión *el gesto* de “rubricar con su sangre”:

Cortar la pluma, hundirla en el tintero y modular esa escritura “algo razonable” se ha convertido en un acto ominoso. Para redimirlo cabe solamente otra acción, imitando la primera. Esa acción corta las venas, moja en ellas la pluma e inscribe en el propio cuerpo y en el libro de profesiones del convento una anulación, una mudez, un “borramiento”: el silencio (Glantz, 2006: 266).

Una mujer que escribe es históricamente un peligro a la reproducción de un monopolio de la grabación totalmente masculino. Pero una escritura que guarda el género femenino en sus sujetos es una derrota de la universalidad del sujeto, multiplica la diferencia y la pluraliza.

No se trata de tener una perspectiva femenina, algo que se podría leer como una reproducción de la norma que simplemente manifiesta un empoderamiento, pero sin salir efectivamente del marco del poder. La “norma” que Sor Juana cita en su obra no existe, procede, ahora sí, del *más allá* del poder, desde un *después* de la muerte del poder.

La operación de *grabar* el género en la escritura permite vislumbrar una diferencia entre *lo* femenino y *el* femenino. El género gramatical (*el* femenino) no está directamente conectado ni con el sexo ni con el género. Más bien es el género que mira hacia el género gramatical (*el* femenino) y por consiguiente el sexo hace lo mismo al estar discursivamente limitado por el género (Butler, 1991).

Los ejemplos donde aparece *el* género femenino pueden ser muchos, pero uno es, en mi opinión, el más emblemático, la última estrofa de *El sueño*.

[...]
 que con luz judiciosa
 de orden distributivo, repartiendo
 a las cosas visibles sus colores
 iba, y restituyendo
 entera a los sentidos exteriores
 su operación, quedando a luz más cierta
 el mundo iluminado, y yo despierta.
 (*Ecos de mi pluma*, 2017: 299).

Utilizando *el* género femenino, el verso transforma el sexo en un elemento textual, o, dicho de otra forma, ya casi no se puede hablar de sexo, sino únicamente de género, pero se trata aquí de un género que se mueve en una definición (textual) más cercana a la que propone y articula Judith Butler (1991) en los años noventa, más que parecerse a una definición que tiene por un lado el feminismo norteamericano de la segunda y tercera ola (con la dicotómica división entre género y sexo radicalizada hasta la inmovilidad de los dos conceptos) y, por otro lado, tampoco se parece a la definición de un género de la lengua que se difunde entre los seres sin guardar alguna relación con los cuerpos.

En definitiva, no se puede fácilmente olvidar y borrar el género desde la voz de Sor Juana, un género que aparece a menudo disfrazado bajo distintas funciones gramaticales en sus textos, pero que aparece, sin embargo, *pronunciado en* su escritura. El género femenino del que se intenta encontrar la *grabación* no es un género que tiene un referente social o histórico, tampoco es, como escribe Victoria Urbano, una manera diferente de crear o pensar (Urbano, 1990: 42-43). Hasta se podría decir que consiste en la posibilidad del género femenino de pensarse, que es la posibilidad que le ha sido siempre negada.

La violencia principal del régimen patriarcal, como sabemos gracias a la obra de Simone de Beauvoir, consiste en su habilidad de desaparecer, de neutralizarse, de aparecer disfrazado de algo natural, eterno, inmutable (Beauvoir, 1949). El sujeto universal es el sujeto masculino, el ser humano es “el hombre”, una coincidencia gramatical que a menudo se expresa y explica como un inocente isomorfismo, que a veces se presenta casi como si fuera un tercer género de la lengua, un género “neutro” y “neutral” que solo por casualidad coincide en su morfología con el género masculino.

Entre lo que es universal y lo que es accidental existe un punto medio de atracción que actúa como un punto medio de neutralización: el universal “desciende” de su posición omnicomprendiva y se reduce a una igualdad con uno de los géneros, y el género femenino, el “otro género”, no tiene otra posibilidad para acercarse al universal sino dejarse absorber en el género masculino. Es así como el masculino parece desplazado en un lugar superior a lo femenino. Las palabras que abren *Éthique de la différence sexuelle* de Luce Irigaray son a este propósito muy claras:

Je me cherche, tel ce qui a été assimilé. Je devrais me reconstituer à partir d'une désassimilation... Renaître à partir de traces de culture, d'œuvres déjà produites par l'autre. [...] La femme devrait se retrouver, entre autres, à travers les images d'elle déjà déposées dans l'histoire, et les conditions de production de l'œuvre de l'homme et non à partir de son œuvre, sa généalogie (Irigaray, 1984: 17).

No hay neutralización de género que no consista en una acción de diferimiento del sujeto: lo que es universalmente humano es masculino. Las consecuencias violentas de esta atracción se manifiestan en todos los productos que nos rodean y que nos constituyen. Si se puede considerar lo político como la característica universal de la humanidad, si lo político no es otra cosa que la posibilidad de pensar los sujetos en un ambiente marcado por la relación, y si *universalmente* es la posibilidad de pensar la que permite al sujeto existir, es evidente que, realizando una inversión del silogismo, las mujeres quedan fuera de dicho silogismo y de la relación entendida aquí como proceso constitutivo de la humanidad que *se piensa*, es decir, los hombres.

La revolución de textos como *El Sueño* consiste en un escapar de la lógica *antropófaga* no solo perteneciente al sujeto que devora lo masculino, sino también (como se puede leer en los versos citados de *El sueño*) a aquella de *lo* femenino que a menudo desgasta *el* femenino.

Sor Juana Inés de la Cruz, entonces, no produce un discurso feminista solo cuando reacciona a las prohibiciones de la cultura misógina de la época colonial, tampoco es feminista solo cuando rechaza el matrimonio, o cuando reivindica su derecho a la formación académica. Las palabras del feminismo albergan la lengua de Sor Juana cuando pregunta retórica e irónicamente por qué, si el sujeto y el pensamiento son “neutros” y “universales”, el mundo la persigue por ser mujer, como se puede leer en el soneto 146 *Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las Musas*:

En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no entendimiento en las bellezas?
[...]
Y no estimo hermosura que, vencida,
es despojo civil de las edades,
ni riqueza me agrada fementida,
teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades
(*Obras Completas*, 1951: 277-278).

¿No tendría el alma que ignorar el sexo? Según lo que escribe Sor Juana en el Romance *Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano* a los famosos versos 109-112:

Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento,
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo.
(*Ecos de mi pluma*, 2017: 82).

Sor Juana parece darse cuenta de las contradicciones de la sociedad en la que vive, o por lo menos cuestiona las razones de la exclusión de las mujeres del estudio de la Teología y de las demás ciencias, por un lado, y por otro las solicitudes que reciben, sobretodo las monjas, para que sigan con conciencia un ortodoxo camino en la fe. Como escribe en *La Respuesta*:

Con esto proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la sagrada teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias y artes humanas; porque ¿cómo entender el estilo de la reina de las ciencias quien aun no sabe el de las ancilas? ¿Cómo sin lógica sabría yo los métodos generales y particulares con que está escrita la Sagrada Escritura? (*Ecos de mi pluma*, 2017: 330).

La ironía de Sor Juana frente a la exclusión de las mujeres de los estudios teológicos alcanza en *La Respuesta* el empleo de las más agudas y refinadas expresiones, como cuando contesta a la difusa cita de San Paolo “*Mulieres in Ecclesiis taceant*” (*Ecos de mi pluma*, 2017: 356):

y al fin resuelve, con su prudencia, que el leer públicamente en las cátedras y predicar en los púlpitos, no es lícito a las mujeres; pero que el estudiar, escribir y enseñar privadamente, no sólo les es lícito, pero muy provechoso y útil; (*Ecos de mi pluma*, 2017: 356).

Si estas líneas se pueden interpretar como un pequeño retroceso en la autodefensa de Sor Juana, porque la autora admite que las mujeres tienen que vivir apartadas de la vida pública, las líneas sucesivas representan una estocada al mundo misógino que la rodeaba quizás más fuerte que el simple reivindicar una posición entre cátedras y púlpitos:

Y esto es tan justo, que no sólo a las mujeres, que por tan ineptas están tenidas, sino a los hombres, que con sólo serlo piensan que son sabios, se había de prohibir la interpretación de las Sagradas Letras, en no siendo muy doctos y virtuosos y de ingenio dóciles y bien inclinados; (*Ecos de mi pluma*, 2017: 356).

El derecho a estudiar no depende, entonces, del sexo de quien estudia y Sor Juana no explicita el derecho de las mujeres para estudiar como algo nuevo, sino que demuestra dos hechos: en primer lugar, que no está prohibido a las mujeres estudiar y escribir en privado, y en segundo lugar que el sexo masculino no conlleva una natural e innata capacidad para una interpretación docta y ortodoxa de las Sagradas Escrituras. Sor Juana parece preguntar provocadoramente ¿cómo se explicaría entonces que “el malvado Pelagio”, “el protervo Arrio” y el “malvado Lutero” (*Ecos de mi pluma*, 2017: 358) eran todos hombres?

La crítica a la exclusión de las mujeres del mundo del saber sigue en *La Respuesta* y ya no hay nada de “universal” en el sentido de la palabra “hombre” que aparece ahora opuesta y en el momento del confronto con la palabra “mujer”. Sor Juana subraya la falacia del argumento de “los que atados al *Mulieres in ecclesia taceant*, blasfeman de que las mujeres sepan y enseñen” (*Ecos de mi pluma*, 2017: 362), demostrando que en realidad las palabras del Apóstol significan que las mujeres *tienen que* estudiar.

Todo esto pide más lección de lo que piensan algunos que, de meros gramáticos, o cuando mucho con cuatro términos de *Símulas*, quieren interpretar las Escrituras y se aferran del *Mulieris in ecclesiis taceant*, sin saber cómo se ha de entender. (*Ecos de mi pluma*, 2017, 365).

Y sigue con una larga lista de ejemplos de mujeres que tuvieron la posibilidad de estudiar y precisamente de escribir:

¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Ágreda y otras muchas? Y si me dicen que éstas eran santas, es verdad, pero no obsta a mi argumento; lo primero, porque la proposición de San Pablo es absoluta y comprende a todas las mujeres sin excepción de santas [...]; y ahora vemos que la Iglesia permite escribir a las mujeres santas y no santas, pues la de Ágreda y María de la Antigua no están canonizadas y corren sus escritos; y ni cuando Santa Teresa y las demás escribieron, lo estaban (*Ecos de mi pluma*, 2017: 366-367).

Con este argumento, Sor Juana introduce en *La Respuesta* la autoría de su obra más importante: *El Sueño*. Por un lado, el “yo” de *La Respuesta* quiere mantener un referente determinado y “real”, aunque la difusa ironía que marca el texto impide imaginar que en el diálogo con Sor Filotea, Sor Juana mantenga una fidedigna adherencia a los acontecimientos de su vida. Es un “yo” que declara tener una vida propia y que sale de los límites de lo que está escrito, es un sujeto que procede de otros *textos*. Además, el “yo” de *La Respuesta* se mueve libremente en el espacio de *lo* y de *el* femenino. Sor Juana no universaliza el sujeto masculino, y es muy claro cuando, siempre a propósito del *Mulieris in ecclesiis taceant*, escribe:

Y también está escrito: *Audi Israel, et tace*; donde se habla con toda la colección de los hombres y mujeres, y a todos se manda callar, porque quien oye y aprende es mucha razón que atienda y calle (*Ecos de mi pluma*, 2017: 365).

Sin embargo, el femenino se utiliza con gran ironía y casi con un gran sentido del humor. Por ejemplo, en aquel continuo referirse a la “Señora mía”, a pesar de que Sor Juana esté consciente de que Sor Filotea es en realidad un hombre. La cumbre de este juego de disfraces se encuentra cuando escribe:

Pues ¿qué os pudiera contar, señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? [...] Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, señora, *¿qué podemos saber las mujeres sino filosofía de cocina?* Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito (*Ecós de mi pluma*, 2017: 350-351) (cursivas añadidas).

Por otro lado, la primera persona de *El Sueño* está en una posición narrativa diferente. Es un sujeto que se refiere a todo lo que puede declinarse gramaticalmente en el espacio pronominal, y es también un sujeto que se forma *en* la escritura.

Las palabras de Sor Juana representan entonces un freno a esa confusión del hombre con lo que se asocia a su género, y la autora parece consciente de su tarea aclaradora.

Como se aclaró ya en otros párrafos del presente estudio, la aproximación feminista no está ligada a una condición “mujeril”, ni biológica, ni social, sino a un sentido de feminismo que Catherine Malabou (2009: 14) define como un “féminisme sans femme”, un feminismo sin mujer. *El Sueño*, entonces, como las demás obras citadas, dialoga con las teorías feministas contemporáneas cuando desaparecen aquellos límites discursivos que conectan de manera indivisible el sexo y el género al sujeto femenino, y se afirma una concepción de las diferencias sexuales que se marcha desde un movimiento de asombro y maravilla que constituye “la pasión de la diferencia”, “la *mére* de tous le désirs” (Irigaray, 1984: 21).

CONCLUSIONES

Quizás Sor Juana Inés de la Cruz intuye que el cuerpo sexuado vive en una estrecha relación con las actividades intelectuales y que no es el cuerpo que encarcela el alma, sino el contrario. Quizás nuestra autora deja abierta la puerta de una interpretación ética de las diferencias sexuales, con una sensible antelación con respecto a las teorías de Luce Irigaray.

El presente ensayo se mueve en un territorio sin duda peligroso; un territorio donde es constante el riesgo de producir afirmaciones presumidas que sustituyen a la voz de Sor Juana, la voz de la autoría del trabajo crítico. No sería un riesgo

simplemente conectado a una falta de atención en el momento de la lectura, sino a una doble ruptura con los dos ejes metodológicos principales de este trabajo: el feminismo² y la aproximación filológica.

La primera ruptura, es decir, la ruptura con la perspectiva feminista, se debe a la formulación de una falsa relación con algo que se percibe como ajeno, pero que se considera nada más que una extensión de un sujeto que no tiene otra posible expresión pronominal que “yo”, negando entonces la posibilidad de enfrentarse con el “tú”, y negando también la posibilidad de hablar con “otro yo”. Dicho de otra manera, sería como disfrazar de diálogo un soliloquio que no guarda ninguna relación con la alteridad considerada ni en su sentido corriente ni en su dimensión más radical.

La segunda ruptura, la ruptura con el marco filológico, es causada por la presentación de un producto final que no va en busca *del* texto, sino que va en busca *en* el texto de aquellos elementos puntuales que pueden proporcionar una respuesta a preguntas de investigación formuladas antes de aproximarse al texto mismo. Tal ruptura produce un alejamiento de la dimensión textual que puede hasta invalidar las interpretaciones y conclusiones alcanzadas.

Una posible solución a los riesgos descritos, evitando así que las consecuencias afecten totalmente el marco teórico, podría ser aproximarse a la obra de Sor Juana intentando revolucionar o abandonar todas las posiciones adquiridas y que interesan la posición que ocupa, o puede ocupar, Sor Juana frente a los feminismos contemporáneos. No se trata de seguir debatiendo una vez más si Sor Juana es una feminista o no, tampoco de considerar de forma absoluta que no existe ninguna relación entre su obra y las teorías feministas. La cuestión está principalmente conectada con la posibilidad de averiguar si la obra de Sor Juana necesita establecer un diálogo directo con la teoría feminista, que no modifique o abandone en su método la atención filológica al texto, más que averiguar si se puede conducir un análisis literario que utilice una metodología feminista.

En conclusión, para leer a Sor Juana desde una perspectiva feminista hay que abandonar muchos de los compromisos políticos con *lo femenino*, sobretodo aquellos que tienen sus raíces en un contexto histórico y social muy distinto, y recuperar un

² Aquí el término *feminismo* en singular adopta el doble sentido de teorías feministas y de activismo político; es preciso puntualizar que el número singular del sustantivo no quiere reducir todas las corrientes feministas a una, sino dibujar dentro del número singular todas sus acepciones cumpliendo, con un único movimiento semántico, el despliegue de las posibles diferencias que abarca la palabra.

compromiso estético con *el femenino*. En otras palabras, hay que *textualizar* el sexo, y no *sexualizar* el texto, como quizás sería lógico y “natural”.

Precisamente aquí se cruza la necesidad filológica de acceder a la obra por el texto con la necesidad revolucionaria del feminismo de superar el nivel metodológico para encontrar una alianza directa con la teoría feminista. Mantener una conciencia filológica de la historia del texto, sin identificarlo de manera definitiva o *fatal* y sin elevarlo a fenómeno absoluto e independiente, permite acercarse a la obra de Sor Juana percibiendo todas las tensiones formales, filosóficas e intelectuales del texto barroco.

REFERENCIAS

- Arriaga, Patricia (directora) (2016). *Juana Inés* [película]. Ciudad de México: Canal Once.
- Barthes, Roland (1968). “La mort de l’auteur”. *Manteia*, 5, 12-17.
- Beauvoir, Simone de (1949). *Le deuxième sexe I: Les faits et les mythes*. París: Gallimard.
- Benítez, Fernando (1980). “Sor Juana Inés de la Cruz. La primera feminista del Nuevo Mundo”. *Tribuna Israelita*, xxxvi, 344.
- Bokser, Julie A. (2006). “Sor Juana’s Rhetoric of Silence”. *Rhetoric Review*, vol. 25, núm. 1, 5-21.
- Butler, Judith (1991). *Bodies That Matter*. Nueva York: Routledge.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. (vols. I-II). Rico, F. (ed.) con la colaboración de Joaquín Forradellas. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cixous, Hélène. (1977). “La venue à l’écriture”, en Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon y Annie Leclerc. *La venue à l’écriture*. París: Union Générale d’Éditions.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit.
- Fabre, Luis Felipe (2013). *Poemas de terror y de misterio*. Monterrey: Editorial Almadía.
- Gaos, José (1960). “El sueño de un sueño”. *Historia Mexicana*, 37, julio-septiembre, 54-71.
- Gaspar de Alba, Alicia (1999). *Sor Juana’s Second Dream*. Albuquerque: University of New México Press.
- Glantz, Margo (2006). *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Irigaray, Luce (1984). *Éthique de la différence sexuelle*. París: Les Éditions de Minuit.
- Ludmer, Josefina (1985). “Las tetas del débil”. En González, Patricia Elena y Eliana

- Ortega (eds.). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Río Piedras: Eds. Huracán.
- Malabou, Catherine (2009). *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*. París: Galilée.
- Méndez Plancarte, Alfonso y Salceda, A. (eds.) (1951-1957). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* (vols. 1-4). México: Fondo de Cultura Económica.
- Merrim, Stephanie (ed.) (1991). *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press Detroit.
- Moi, Toril (2002). *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory* (2.^a ed). Nueva York: Routledge.
- Paz, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral.
- Pender, Patricia (2012). *Early Women's Writing and the Rhetoric of Modesty*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Peón, Ramón (1936). *Sor Juana Inés de la Cruz*. México: La Mexicana.
- Sabat de Rivers, Georgina (1998). *En busca de Sor Juana*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schons, D. (1926). "Some obscure points in the life of Sor Juana Inés de La Cruz". *Modern Philology*, 24, 141-162.
- Tenorio, Martha Lilia (ed.) (2017). *Ecos de mi pluma. Antología en prosa y verso*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Urbano, Victoria (1990). *Sor Juana Inés de la Cruz: amor, poesía, soledumbre*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Yugar, Theresa (2014). *Sor Juana Inés de la Cruz. Feminist Reconstruction of Biography and Text*. Eugene: Wipf & Stock.

HOMBRES AFEMINADOS EN EL MÉXICO DEL SIGLO XIX: EL CASO DE LA DIVINA SIMONA

*Jonathan Rico Alonso**

INTRODUCCIÓN

“Detrás de un gran hombre, hay una gran mujer”, pero detrás del poeta, periodista, biógrafo de la soprano Ángela Peralta, y dramaturgo nacido en la capital de México en 1850 y muerto en la misma ciudad en 1884, hubo un hombre afeminado: la Divina Simona, así lo apodaron despectivamente; así lo llamaron y exhibieron de manera pública Ireneo Paz y Francisco Javier Rivera en el periódico *La Patria* (1877-1914), luego de haberse enfrentado los tres en la peligrosa arena periodística entre las décadas de los años setenta y ochenta de la centuria antepasada.

En las próximas líneas me doy a la tarea de informar quién fue el escritor, incógnito hasta ahora; indagaré, además, sobre las implicaciones de haber “sacado del armario” —permítaseme la frase anacrónica— a un amigo cercano de los hermanos Sierra Méndez, a uno de los iniciadores del modernismo en la poesía mexicana y al esposo de una de las escritoras más prolíficas y de buena factura que ha tenido nuestro país. El caso de la Divina Simona es uno de los pocos de los que se tiene noticia; los otros fueron un secreto a voces y, quizá, tuvieron registro en papeles privados como diarios, cartas y notas personales.

En este sentido, resulta imprescindible acudir a los materiales hemerográficos en los que se anunció, dentro del ámbito de lo público, la existencia de un hombre conocido y aceptado por la pléyade hegemónica de periodistas. Analizar el paso de lo privado a lo público en un asunto que debería corresponder solo al terreno de la intimidad (la posible homosexualidad de la Divina Simona en razón de sus conductas femeninas y andróginas) es uno de los principales objetivos que persigue el presente texto, que fue redactado a partir, principalmente, de la investigación hecha en periódicos mexicanos capitalinos.

Y en estos supuestos, habría que comenzar por desmentir lo aseverado en la década de los ochenta del siglo xx por Fernando de Tola de Habich sobre el escritor

*El Colegio de San Luis.

finisecular Bernardo Couto Castillo, que no fue la Divina Simona: “Y en verdad, este muchachito que paseaba su homosexualidad y su incontrolable inclinación a las drogas y al alcohol por los salones y los cafés donde solían reunirse los después llamados ‘modernistas’” (Tola de Habich, 1986: 53). Hasta donde se ha podido investigar, el joven Couto no fue homosexual, pero sí drogadicto y beodo —sus contemporáneos dan fe de ello—. Quizá lo dicho por el investigador limeño Tola de Habich esté basado en prejuicios, en el aspecto efébrico del escritor malogrado —de acuerdo con ilustraciones de la época—, en los temas malsanos e inmorales de los relatos coutianos, como fueron recibidos por los lectores promedio del momento, y en lecturas poco finas de la obra y vida del cuentista decadente mexicano.

NIÑEZ Y JUVENTUD DEL ESCRITOR ANÓNIMO

Según cuenta Juan de Dios Peza, el 16 de noviembre de 1850 la señora doña Paula Coba dio a luz en la Ciudad de México al niño Fidencio (luego abreviado en F.). Educado a usanza de la época, es decir: con mano severa y con las reglas inviolables de urbanidad puestas en los manuales de entonces, el niño Fidencio recibió sus primeros estudios de la palabra de su padre, el señor Albino. Luego de haber acreditado los exámenes de instrucción primaria en menor tiempo que la mayoría, el joven Fidencio fue inscrito en el Colegio de San Ildefonso, cuando aún era dirigido por los jesuitas. Tiempo después cursó programas clásicos en el Seminario Conciliar y en 1870 ingresó a la Escuela de Jurisprudencia con el objeto de estudiar profesionalmente Derecho Natural y Romano; no obstante, abandonó la carrera de leyes para dedicarse a la literatura y al periodismo (Peza, 1878: 169-174).¹

En este último ámbito, el hijo de doña Paula y don Albino se caracterizó por ser un periodista de combate: “para él [era] más fácil, por razones de temperamento, atacar o defenderse que elogiar mesuradamente” (Monterde, 1942: 11). En su prosa —de acuerdo con Francisco Monterde— no hubo “demasiadas preocupaciones de

¹ Estos breves datos biográficos fueron tomados de la semblanza que Juan de Dios Peza redactó para *El anuario mexicano: recopilación de los acontecimientos más notables en la política, la literatura y el comercio del año de 1877...* (México, Tipografía Literaria, 1878), pp. 169-174. Posteriormente, la misma nota biográfica fue reproducida para el tomo de *El parnaso mexicano*, dedicado al autor que aquí nos concierne (México, Librería “La Ilustración”, 15 de enero de 1886), pp. 5-9.

estilista; no [fue] un creador de giros; no se prop[uso] sino a expresarse con claridad, a veces con elocuencia” (1942: 6-7). En contraste, su poesía se destacó por estar permeada de lirismo, de imágenes cromáticas y de un lenguaje encaminado a las primeras muestras modernistas hispanoamericanas; todos ellos, rasgos elogiados en el siglo xx por Manuel Toussaint y el citado Monterde, que lo etiquetaron como poeta de transición: del romanticismo al modernismo.

Se tiene noticia de que nuestro vate, autor del drama *La cadena de hierro*, colaboró en los periódicos *El Eco de Ambos Mundos*, *La Libertad*, *Páginas Literarias del Círculo Gustavo Adolfo Bécquer* y en *La Sombra de Guerrero*, en el cual, junto con Manuel Acuña y Gerardo M. Silva, sostuvo la candidatura de Vicente Riva Palacio; asimismo, fungió como director de *El Iris Veracruzano* y se desempeñó como articulista, gacetillero y responsable de los artículos sin firma de *El Siglo Diez y Nueve* y de *El Interino*.

Su cargo más importante dentro de la prensa nacional lo ocupó en *El Demócrito*, del cual fue su editor propietario. Este Semanario Risueño Ilustrado, según reza su subtítulo, salió los sábados de los meses de marzo y abril de 1879, a las 7 de la mañana y con un costo de 12 centavos y ½ cada ejemplar. Con un claro tono de crítica al régimen en turno —pero sin mencionar al presidente Porfirio Díaz, solo a algunos de los miembros de su gabinete—, en este periódico aparecieron caricaturas satíricas de las plumas de un tal Ruiz y un León, así como textos de Francisco Sosa, Victoriano Agüeros, Julio Vargas, Isidro Bustamante, Roberto Esteva, el mencionado Riva Palacio y de nuestro periodista, que firmó bajo el seudónimo de Demócrito, en recuerdo del filósofo griego presocrático, quien fue postulante de una ética cuya idea central era la *euthymia*, es decir “la tranquilidad del ánimo” (Volpi, 2005: *s. v.* Demócrito), idea contrastante con el temperamento belicoso del joven Fidencio, según lo asegurado por Monterde líneas antes.

A la par de su labor periodística, el trabajador del Decano de la prensa mexicana escribió y publicó su obra poética en revistas, diarios y periódicos capitalinos; hasta donde he podido investigar, nunca fue recogida por él mismo entre dos pastas. Si bien pudo haber compuesto y dado a conocer sus muestras en verso durante su adolescencia, fue en 1871 cuando Ignacio Manuel Altamirano, prescriptor de las letras nacionales, censuró las primeras composiciones de nuestro bardo dadas a conocer en materiales hemerográficos, debido a su estilo gongorino:

Que nos digan los lectores si han leído alguna vez tal cantidad de disparates y de barbarismos en tan pocos renglones. El mismo San Juan, el del Apocalipsis, se habría estremecido de horror al leer estas cosas. ¡Oh amigo [...], deje usted en paz a Góngora, que bastante purgatorio ha tenido para que usted siga calcinando sus huesos! (Altamirano, 1988: 123-124).

No era de esperarse una crítica menos mordaz, si se recuerda que el maestro no aceptaba textos literarios que no fueran de temática nacionalista o con fines didácticos y escritos sin galimatías ni giros lingüísticos, principalmente; incluso, en su famosa “Carta a una poetisa” apuntó sobre Sor Juana Inés de la Cruz:

nuestra Décima Musa, a quien es necesario dejar quietecita en el fondo de su sepulcro y entre el pergamino de sus libros, sin estudiarla más que para admirar de paso la rareza de sus talentos y para lamentar que hubiera nacido en los tiempos del culteranismo, y de la Inquisición y de la teología monástica. Los retruécanos, el alambicamiento, los juguetes pueriles de un ingenio monástico y las ideas falsas sobre todo, hasta sobre las necesidades físicas, pudieron hacer del estilo de Sor Juana el fruto doloroso de un gran talento mártir, pero no alcanzaron a hacer de él un modelo (Altamirano, 2014: 252).

Es necesario precisar que el rechazo al estilo de Luis de Góngora (calificado de mal gusto para la época) no era solo del nacido en Tixtla, sino formaba parte de la única poética aceptada por el parnaso de autores contemporáneos a él; menciono, así pues, solo un caso más, el de José Tomás de Cuéllar, Facundo, quien nuevamente se refirió a las producciones literarias de la monja jerónima: “Las obras de esta fecunda poetisa son un testimonio de la implantación de la literatura española con todos sus vicios, hinchazón y gongorismo” (Cuéllar, 1989: 6).

Específicamente, Altamirano se refería a los versos del poema “A Ángela Peralta” que nuestro vate F. dio a conocer hacia la segunda mitad de 1871. En ellos, de acuerdo con Efrén Ortiz Domínguez, se vislumbran elementos formales (símbolos y lenguaje) propios del movimiento modernista en México (2010: 33-56). Véanse únicamente estos dos ejemplos:

Himnario celestial de la armonía,
novia inmortal del corazón del ángel,
bajo la llama de tu genio erguiste,

cielo de aurora, tu inspirada frente,
y enderezaste al porvenir tu paso:
en las etapas de la edad presente
enciende el sol bajo tu pie su Oriente,
y el tuyo arranca del azul su ocaso.

Y:

Con pompa de ángel tu canción constela,
lira de tu alma la emoción del ángel,
y arpal efluvio de rumor aéreo
entre olas de oro por el éter vuela:
tu gloria flota en el miraje etéreo,
y en cinto zodiacal brilla tu estela
(Ortiz Domínguez, 2010: 36).

En este mismo tenor antigongorista, pero algunos años más tarde, Juan de Dios Peza, en *El anuario mexicano* (1878), comentaba sobre el hijo varón de doña Paula y don Albino:

como Justo Sierra tiene una inspiración torrentosa; sus primeros versos, llenos de imágenes elevadas pero confusas, le valieron amargas críticas, que pesaron de tal modo en la balanza de su buen juicio, que poco a poco fue despojándose de su arraigado gongorismo, hasta perfeccionar de tal suerte su estilo, que hoy es elegante y rico en bellezas (Peza, 1878: 171).

También desde esta misma óptica, al año siguiente Enrique Olavarría y Ferrari, en *Poesías líricas mexicanas*, le señaló al joven poeta “el deplorable defecto de los góngoras” (1878: 55)² en sus inicios, empero aseguró que hoy en día “sus poesías tienen un colorido brillante; las imágenes que emplea son por lo regular atrevidas, y su estilo y el giro que le imprime tienen casi siempre novedad y elegancia” (Olavarría, 1878: 56). Asimismo, en paráfrasis de este dramaturgo español vecindado en nuestro país, en 1900 Adalberto A. Esteva le recriminó al mismo escritor que nos concierne las imágenes confusas de sus primeros ensayos en verso y sus “faltas de respeto a la retórica” (1900: 85); sin embargo, el propio Esteva puntualizó:

² Asiento al año siguiente porque el *Anuario...* recopiló información de 1877, aunque fue publicado en enero de 1878.

al acercarse el poeta a la noche de la vida, su estilo se abrigó y pulimentó de tal suerte que, el bardo incorrecto en sus mocedades, dejó, al morir, una colección de versos que pueden considerarse como el estuche de la elegancia, del primor y de la gaya ciencia (1900: 85).

A los ojos del citado Efrén Ortiz Domínguez —quien observa de forma correcta que el sistema poético del autor de *La cadena de hierro* está formado principalmente por “la pedrería, el léxico con remembranzas grecolatinas y el acentuado cromatismo” (Ortiz Domínguez, 2010: 40)—, los calificativos despectivos “sujeto afeminado” y “escritor atildado” referidos por Ireneo Paz a la persona de Fidencio “en realidad aluden al mismo preciosismo que, años más tarde, constituirá a [Manuel] Gutiérrez Nájera como canónico” (Ortiz Domínguez, 2010: 39).

La lectura de este investigador cobra sentido si se atienden los postulados científicos de Max Nordau, quien aseveraba que:

una gran parte de los creadores finiseculares sufrían de una grave disfunción del sistema nervioso, cuyo principal signo era una evidente hipersensibilidad que los despojaba de cualquier rasgo de virilidad, transfigurándolos en una “subcategoría de individuos patológicos y degenerados que” debían “entregarse sin miramientos a los alienistas” (Jiménez Aguirre, 1995: 71).

Así pues, dichas características no masculinas, apuntadas sobre todo a los literatos decadentes, pudieran provenir o hallarse en ese lenguaje cargado de exotismo, en la sintaxis compleja y en la paleta de colores que tanto Ortiz Domínguez como el que escribe estas palabras han encontrado en la poesía del malogrado autor en cuestión. Empero, los términos despectivos que el abuelo del Nobel mexicano de Literatura (1990) empleó para referirse a Fidencio no obedecen, exclusivamente, a una cuestión literaria, sino personal que tuvo su génesis en la prensa capitalina.

Antes de abordar el asunto principal que nos interesa cabe aclarar que de los poemas que he leído del joven F. Coba ninguno presenta temas, voces, contextos, alusiones ni referencias homoeróticas; por lo contrario, se infiere que el sujeto poético es masculino y su destinatario es femenino. Hubo, además de versos amorosos y eróticos, poemas de ocasión acerca de conceptos abstractos, geográficos y de asuntos varios que no revelan a un individuo “invertido”, como lo nombró el propietario de *La Patria* hacia finales de abril de 1880.

LOS ALTERCADOS EN LA PRENSA CAPITALINA

El viernes 12 de marzo de 1880, Teofrasto (otro seudónimo utilizado por Fidencio y que significa “de habla o estilo divino”, tómele nota de este adjetivo), en la columna “Cosas del día”, que compartía con Santiago Sierra Méndez y en medio de la actual contienda electoral, opinaba que la “excitación anormal” de los periódicos mexicanos, de la cual José María Vigil habló el día anterior en el boletín de *El Monitor Republicano*, y, en especial de la “prostitución de la prensa”, se había iniciado cuando “resonaba la voz de un *Pipo*, que descendía a los últimos escalones de la injuria para manchar toda clase de reputaciones” (Teofrasto, 1880: 2).³ El redactor de *La Libertad*, donde se imprimía dicha sección, aludía a Francisco Javier Rivera en los años en que este se encontraba al frente de la gacetilla de *El Monitor Republicano*; esta publicación, prosigue Teofrasto, “tiene la gloria de haber sido el iniciador de la guerra de dicterios, que es la única ejercitada en el día por los gacetilleros mexicanos” (1880: 2). Sin bajar el tono de sus palabras, el que suscribe la columna concluyó: “el periodismo se ha visto invadido por una nube de escritoruelos sin urbanidad, sin conciencia y hasta sin ortografía” (1880: 2).

Ante tales vilipendios, la respuesta de Francisco Javier Rivera, con acentuación y puntuación cuidadas hasta cierto grado, llegó dos días después en las páginas de *La Patria*:

el periódico de los pulpos políticos [se refiere a *La Libertad*] en todas las administraciones públicas y bajo todos los gobiernos conocidos; la hoja periódica que ha tenido, tiene y tendrá[,] como ciertas cortesanas, una sonrisa y aun algo más para cuantos llevan un bolsillo bien repleto o están en aptitud de dispensar muchos favores, me ha hecho la gracia de acordarse de mi humilde persona, en un articulejo que publicó el viernes, bajo el pseudónimo (¿por qué se ocultó el autor?) de *Teofrasto* (Rivera: 1880: 1).

Los ataques, como se puede observar, no fueron lanzados en un primer momento al autor del primer artículo, sino en general a la redacción del periódico dirigido por Justo Sierra: “Paz y los escritores de *La Patria* tenían una predisposición para suscitar virulentos debates de prensa” (Piccato, 2015: 140), así como *La Libertad* de contestar

³ Ante la mirada de Pablo Piccato: “el periodismo contemporáneo se sumía en un ‘bastardeamiento’ sin precedentes en el que la pasión política llevaba con demasiada facilidad al insulto y la injuria” (2015: 141).

cada una de las ofensas. A este tipo de atmósfera hostil creada por los periodistas y los gacetilleros mexicanos y, en caso específico, azuzada por algunos redactores de *La Libertad* y de *La Patria*, se refería Teofrasto en su texto fechado el 12 de marzo; irónicamente él mismo formaba parte de ese ambiente “corrompido”. Conforme avanza la réplica, la voz de Pipo —apócope de Piporro— se concentra únicamente en su enemigo:

Aspiraba yo a no contestar sino hasta saber quién es el que ha tenido el admirable valor de insultarme sin motivo y bajo el disfraz de un pseudónimo; pero casi inmediatamente después que comencé mis pesquisas se me hizo advertir que no podía ser otro, aún por el estilo [*sic*], que aquel que responde a un afrentoso bofetón, con un escrito de queja ante el juez de turno./ Quedé convencido, y no puedo negar la tristeza que engendró en mi ánimo esa persuasión: ¿qué recurso le queda a uno para desquitarse de los insultos de una persona del sexo débil o de las injurias de un hombre como aquél a quien llaman la *Divina Simona*? Ninguno (Rivera, 1880: 2).

Con el mismo tono con que su contrincante finalizó su artículo, Javier Rivera terminó por decir: “y perdóneme el valeroso y delicado Teofrasto: yo no seré nunca, como no lo he sido hasta aquí, el que por estar comiendo del presupuesto, tenga defensas acarameladas e impudentes para los crímenes y faltas que he señalado” (1880: 2).

Según se sabrá días ulteriores por la propia pluma de Ireneo Paz (lo rectifica Ángel Escudero en su libro *El duelo en México...*: 101),⁴ la Divina Simona era el apodo de nuestro poeta, el mismo que, junto con Juan de Dios Peza y Benjamín Bolaños en 1877, tuvo conflictos con la imprenta de Ireneo por adeudos monetarios. Lejos del comportamiento afeminado que tuviera o no, cabe recordar que desde 1877, este escritor se había comprometido con la también escritora y poetisa Laura Méndez, quien, luego de haber dado a luz al hijo de Manuel Acuña sin haber estado casados, vivió siempre con este estigma social o ignominia.

Aunque los lectores de ambos periódicos (*La Patria* y *La Libertad*) esperaban con ansias la contestación de Teofrasto, al consultar los números posteriores del

⁴ Por descuido el autor escribió Agapito Cuenca, confusión con el nombre de escritor Agapito Silva, quien sucedió a Sierra y a Teofrasto en la sección “Cosas del día”, bajo el seudónimo de *Alejandro* (cf. Alejandro, “Cosas del día”, en *La Libertad*, año III, núm. 98, 1 de mayo de 1880, p. 2; para el alias de este escritor y el de Francisco Javier véanse sus entradas en el *Diccionario de seudónimos...* de María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo).

diario gonzalista no hallé, específicamente dentro de “Cosas del día” (días 17, 24 y 31 de marzo), algún indicio, marca o mensaje que reprobara la conducta de Pipo o desmintiera las palabras de este. Sí, durante algunos días las aguas se tranquilizaron, hasta el 2 de abril, día en que *La Libertad* dio a conocer en su gacetilla, “Ecos de todas partes”, la notilla “La paja en el ojo del vecino”, en la que se dijo: “*La Patria* llama ingrato al redactor del *Heraldo*. ¡El director del periódico cadenista [Paz], (que todo lo que es se le debe al general Díaz) hablando de ingratitud! Esto es chistoso” (“Ecos de todas partes”, 1880: 3).⁵

De “Ecos de todas partes” nadie se responsabilizaba de forma explícita (ausencia de rúbrica), esto es, pertenecía a toda la redacción de *La Libertad*, por lo que cualquiera de los redactores de este diario hubiera estado en condiciones de responder por lo expresado en dicha sección. Sin saber aún quién era el autor de aquellas líneas que descalificaban la persona de Ireneo Paz (ahora se puede asegurar que se trata de nuestro escritor), el encargado de los artículos sin firma y de la gacetilla del periódico cadenista, Adolfo Carrillo, contestó el 4 de abril “con una larga lista de lo que, según el diario que apoyaba a García de la Cadena, Paz le debía al presidente” (1880: 2-3).

A los dos días, el martes 6 de abril, nuevamente en “Ecos de todas partes”, nuestro poeta dio contestación al artículo de Carrillo:

[Paz] se ha elogiado modestamente en *La Patria* para demostrarnos que no es ingrato con el Presidente la República. [...] Él es mucha cosa y olvida que el general Díaz, movido a lástima, le concedió una credencial para encubrir la vergonzosa nulidad de *su gran amigo*, que hoy por un plato de lentejas sirve a la causa cadenista (“Ecos de todas partes”, 1880: 2).

Debido a que tanto Paz como Fidencio pertenecían a la masonería, les estaba prohibido batirse en duelo o ser padrinos de alguno, así que se optó por resolver el problema bajo la vía legal, aunque también se buscaron intermediarios por parte de

⁵ Sin firma, “Ecos de todas partes. La paja en el ojo del vecino”, en *La Libertad*, año III, núm. 73 [sic 72] (2 de abril de 1880), p. 3; *apud* Ricardo Cruz García, “Las graves consecuencias del duelo a muerte entre Ireneo Paz y Santiago Sierra, Honor y libertad de imprenta en 1880”, s. p., recuperado de: <https://relatosehistorias.mx/santiago-sierra>

Reconozco el trabajo de este historiador, por eso doy cuenta de su investigación, pero también llamo la atención para que se consideren ciertas precisiones del que escribe este artículo. A esa misma nota refiere Ángel Escudero, pero por descuido, asentó 25 de abril, en lugar de 2. No obstante, se debe tomar en cuenta la fecha del 25 de abril, pues en ella se publicó el texto en el que Santiago aseguró que siempre ha firmado con su nombre en *La Libertad*.

ambos bandos (Cruz García, s. f.).⁶ Por ejemplo, según dice Escudero, Altamirano y el profesor Rafael David abogaron por Fidencio, y Wenceslao Mont y Rafael Grinda por Paz (Escudero, 1936: 100). Como una aparente “solución pacífica” del conflicto, el 25 de abril de 1880, Ireneo Paz publicó en la primera plana de *La Patria* “Asunto personal”, texto a tres columnas en el que dio su versión de los hechos. Allí también se dejó en claro que el autor del suelto era Fidencio, y no Sierra, según los diputados Roberto A. Esteva y Adolfo Obregón le informaron al abuelo de Octavio Paz. Sin embargo, en el final de su mensaje, Paz hizo caso omiso del comunicado de ambos diputados y de los estatutos antiduelistas de la masonería, así que tanto a Santiago Sierra como a nuestro autor les avisó:

no volveré a perder el tiempo buscándolos inútilmente, ni molestaré a mis amigos para que sujeten a las leyes de la caballerosidad a quienes no las conocen, pues desde hoy me considero autorizado para reprimir de otro modo la insolencia de los que, intrépidos para manejar el insulto y la diatriba en el bufete, son pusilánimes ante las reglas que en sociedad tiene el honor establecidas (Paz, 1880: 1).

Y en particular acerca del autor dramático que redactó las notas ofensivas de “Ecos de todas partes” se expresó de esta manera: “el autor del párrafo en cuestión era el señor [aún me permito conservar el nombre de pluma de nuestro poeta], un hombrecillo a quien no conozco más que por su voz y sus maneras efeminadas [adjetivo en desuso; hoy, afeminadas]” (Paz, 1880: 1).

Ese mismo día, al parecer una o dos horas más tarde, en *La Libertad*, Sierra y el esposo de Laura dieron a la luz sus respectivas réplicas: “Un miserable que se llama Ireneo Paz” y “Al mismo zángano”. Aunque sería suficiente con atender a los títulos de ambas respuestas para notar el malestar de sus autores, cito en extenso el texto sacado del tintero de nuestro autor:

Sepa este galancete de la farsa cadenista, que el autor de estas líneas conoce las leyes de la caballerosidad y está dispuesto a darle *gratis* una lección de ellas./ Don Ireneo Paz necesita

⁶ Ricardo Cruz García, art. cit., s. p. “El duelo era reconocido ampliamente como una manera legítima de resolver disputas entre hombres públicos, pese a que había sido proscrito en el Código Penal de 1871. [...] El Estado reconocía la inmunidad extraoficial de los hombres de la élite cuando seguían las normas del código de honor” (Pablo Piccato, *op. cit.*, p. 150).

también estudiar *prácticamente* la manera de reparar las ofensas, y el que esto escribe le avisa oportunamente, que despreciando por ahora los insultos que ha pretendido inferirle, está resuelto a castigar con propia mano, y donde le encuentre, los que le dirija de hoy en adelante./ Una docena de *afeminados chicotazos* convencerá a don Ireneo Paz de que mi intrepidez para injuriarle puede correr parejas con mi tranquilidad para sacudirle el polvo cuantas veces sea necesario./ Si no hablamos claro puede pedir una explicación el miserable a quien van dirigidas estas líneas (Cuenca, 1880: 3).

Acerca del origen del apodo de nuestro autor, sospecho que está formado, por un lado, del significado de su disfraz literario “de habla o estilo dividido”, del cual ya se habló, y, por el otro, del personaje femenino Simona de la obra de teatro *La caverna de Cacahuamilpa*, de Ignacio Ramírez, mejor conocido como el Nigromante. En este texto dramático, a Simona se le representa como una mujer coqueta, llena de pasión y que aún cree ser joven aunque, en opinión de otro personaje, ya se ha hecho vieja: “Lo que tiene, vida mía,/ en canas, te falta en dientes”. Se sabe, además, que tuvo un hijo fuera de matrimonio a quien arrojó a la orfandad, pues ella, en aquel tiempo, no pudo conservarlo porque era joven y débil. En síntesis, es una mujer que ha perdido amante e hijo, como ella misma se mortifica.

Estos aspectos ligan al personaje femenino con la vida de Laura Méndez y nuestro autor. Recordemos que esta escritora fue novia de Manuel Acuña entre 1872 y 1873. Producto de sus afectos, fue su hijo Manuel Acuña Méndez, que falleció a los pocos meses después de que su padre se suicidara. Al lado de estos momentos difíciles estuvo Fidencio, quien fue el encargado de emitir el informe de los gastos funerarios del poeta saltillense y quien compareció el 17 de enero de 1874 ante el Registro Civil para notificar la muerte del hijo de su gran amigo Acuña y de Laura Méndez (Romero Chumacero, 2009: 35).

Cuenta Balvino Dávalos que nuestro autor y Laura se conocieron una de las noches del velorio de Acuña. Sin duda alguna, el joven Coba apoyó sentimental y económicamente en los años posteriores a la pobre mujer perseguida por la ignominia. Ambos jóvenes poetas contrajeron nupcias en octubre de 1877, fue ese mismo año en que los dos silenciaron sus vetas poéticas: en concordancia con Monterde, se tiene noticia de que el hijo de doña Paula y don Albino no publicó versos entre 1877 y 1882, y, de acuerdo con las investigaciones sobre la vida y obra de Laura Méndez, de 1877 a 1884 la autora de “Cineraria” tampoco entregó composiciones a los periódicos ni a las revistas.

Lo femenino del marido de Laura es eco de uno de los varios aspectos fisiológicos atribuidos a los homosexuales a lo largo de la historia de Occidente: esa voz chillona o aguda; esos “hombrecillos” que no llegaron a ser “hombres verdaderos” porque no poseen una voz grave o gruesa, y que se asemejan, por tanto, a las mujeres. También sus maneras delicadas se inscriben en esta misma línea. No obstante estas particularidades propias de las mujeres según la época, nuestro autor se casó y procreó siete hijos con la exnovia de su amigo Acuña. ¿Habrá, entonces, reprimido su homosexualidad nuestro poeta o sencillamente fue un hombre heterosexual con rasgos y ademanes femeninos? Su litografía hecha por Hesiquio Iriarte para el tomo que le dedicaron en el libro *El parnaso mexicano* en 1896 dista de verlo y apreciarlo como un lagartijo o un pollo, aquellos tipos populares que cuidaban en extremo su aspecto y que fueron objeto de mofa y vituperios tras haber asistido, varios de ellos de la aristocracia, al Baile de los 41 el 16 de noviembre —vaya coincidencia temporal con la fecha de nacimiento de nuestro autor— de 1901.

Si dudas quedaron, habrá que decir que el nombre más conocido del autor del alias colectivo Juan Manuel Vargas, del fundador y miembro de la Sociedad Nezahualcóyotl y presentador del poemario *Páginas de la juventud* (1875), de Juan A. Mateos, es Agustín F. Cuenca, muerto de hepatitis el 30 de junio de 1884 en la Ciudad de México.

REFERENCIAS

- Altamirano, Ignacio Manuel (1988). “Los poetas y la beneficiada”. En *Obras completas XI. Crónicas teatrales II* (pp. 123-124) (edición y notas de Héctor Azar; coordinación de Nicole Girón). México: Secretaría de Educación Pública.
- Altamirano, Ignacio Manuel (2014). “Carta a una poetisa”. En Ruedas de la Serna (coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX* (2.^a ed.) (pp. 233-252). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.
- Carrillo, Adolfo (1880, abril 4). Sucesos del día. “La Libertad”. En *La Patria*, IV (868), pp. 2-3.
- Cuéllar, José Tomás de (1989). “La literatura nacional. Apuntes”. En *La Ilustración Potosina, Ilustración Potosina. Semanario de Literatura, Poesía, Novelas, Noticias*,

- Descubrimientos, Variedades, Modas y Avisos* (pp. 5-6) (edición facsimilar de Ana Elena Díaz Alejo; estudio preliminar, notas, índices y cuadros de Belem Clark de Lara). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios.
- Cuenca, Agustín F. (1880, abril 25). “Al mismo zángano”. En *La Libertad*, III (93) [sic 92], p. 3.
- “Ecos de todas partes. Don Ireneo Paz” (1880, abril 6). En *La Libertad*, III (76) [sic 75], p. 2.
- Escudero, Ángel (1936). *El duelo en México: recopilación de los desafíos habidos en nuestra república, precedidos de la historia de la esgrima en México y de los duelos más famosos verificados en el mundo desde los juicios de Dios hasta nuestros días*. México: Imprenta Mundial.
- Esteva, Adalberto A. (comp.) (1900). *México poético: colección de poesías escogidas de autores mexicanos, formada por Adalberto A. Esteva*. México: Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre.
- Jiménez Aguirre, Gustavo Humberto (1995). *La discusión del modernismo en México (1893-1903)*. Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monterde, Francisco (1942). *Agustín F. Cuenca: el prosista, el poeta de transición*. Tesis de doctorado en Letras, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jsui/handle/FFYL_UNAM/5026_TD428
- Olavarría y Ferrari, Enrique (comp.) (1878). *Poesías líricas mexicanas... coleccionadas y anotadas por Enrique de Olavarría y Ferrari*. Madrid: Dirección y Administración.
- Ortiz Domínguez, Efrén (2010, julio-diciembre). “Juan Manuel Vargas: primer poeta modernista”. En *Signos Literarios*, 5 (10), pp. 33-56.
- Paz, Ireneo (1880, abril 25). “Asunto personal”. En *La Patria*, IV (886), p. 1.
- Peza, Juan de Dios (1878). “Agustín F. Cuenca”. En Filomeno Mata (ed.), *El anuario mexicano: recopilación de los acontecimientos más notables en la política, la literatura y el comercio del año de 1877...* México: Tipografía Literaria.
- Piccato, Pablo (2015). *La tiranía de la opinión: el honor en la construcción de la esfera pública en México* (traducción de Lucía Rayas). Zamora: El Colegio de Michoacán / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

- Rivera, Francisco Javier (1880, marzo 4). “La ‘Libertad’, sus insultos y cobardía. En *La Patria*, IV, (853), p. 1.
- Romero Chumacero, Leticia (2009). “Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi olvidado) en la república de las letras”. En *Fuentes Humanísticas*, 21 (38), pp. 23-39.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo (2000). *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tola de Habich, Fernando (1986). “Los inicios de Bernardo Couto Castillo”. En *Museo literario dos* (pp. 52-54). México: Premià Editora.
- Teofrasto (1880, marzo 12). “Cosas del día”. En *La Libertad*, III (57) [*sic* 56], p. 2.
- Volpi, Franco (2005). *Enciclopedia de obras de filosofía*. Barcelona: Herder.

DEBERES Y SABERES. LA REGULACIÓN DE LAS MUJERES EN LA PRENSA DE FINALES DEL SIGLO XIX

Gabriela Sánchez Medina*

INTRODUCCIÓN

La intención de este trabajo está puesta en la forma en que se trató de regular a las mujeres de un sector de la sociedad a través del discurso plasmado en los periódicos de finales del siglo XIX, particularmente en el estado de Michoacán, México (me refiero al periodo comprendido entre 1870 y 1910, en el entendido de que las ideas decimonónicas en nuestro país se prolongaron, por lo menos, hasta la primera década de la centuria del XX).¹

El corpus está integrado por una serie de textos que aparecieron publicados en las páginas de la prensa, destinados principalmente a un reducido grupo de mujeres lectoras de la época.² Los documentos a los que hago referencia se encuentran resguardados en el archivo de la Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Hay que destacar que estos escritos están firmados en su mayoría por hombres, por lo que se puede hablar de un ideal construido para las mujeres desde la mirada masculina, desde lo que ellos consideraban apropiado moral, social y culturalmente para ellas. En este

*Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

¹ La temática presentada en este capítulo forma parte de un trabajo mayor sobre la presencia de las mujeres en la prensa de los siglos XIX y XX, principalmente en el estado de Michoacán, México, el cual desarrollo desde 2008 a partir de la tesis doctoral “La construcción de lo femenino en el discurso de las publicaciones literarias michoacanas de 1870-1910” (disponible en https://www.repositorionacionalcti.mx/recurso/oai:biotecavirtual.dgb.umich.mx:DGB_UMICH/21); como resultado de este proceso se han presentado ponencias en diversos congresos y se publicó el libro *Armonías y disonancias femeninas. Poemas escritos por mujeres en la prensa michoacana del porfiriato*, editado por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en 2015. Actualmente esta investigación, que intenta recuperar la memoria para y por la visibilidad de las mujeres en la prensa, sigue en curso.

² Una parte de este artículo se presentó en dos ponencias en los encuentros XXIV y XXVI de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), en donde se expusieron los datos obtenidos hasta ese momento y ejemplos del periódico michoacano *La Actualidad*, que también aquí se consideran. Las ponencias se titulan “2 periódicos literarios para ellas. La prensa literaria en Michoacán durante el porfiriato” (AMIC, 2012) y “Textos para mujeres en el primer diario de Michoacán” (AMIC, 2014). Las participaciones se realizaron en el grupo de investigación Estudios de Periodismo y se integraron a las memorias del evento, sin embargo, no aparecieron como artículos o capítulos de libro en ninguna publicación (al respecto, se pueden consultar las páginas: <https://www1.amic.mx/> y http://amic.mx/descargas/Memoria_AMIC_2012.pdf).

contexto, se trató de edificar una imagen femenina puesta al servicio de los demás, sin que importara la propia voz. Considero que en la reiterada insistencia por regular el comportamiento de las mujeres se pueden advertir visos de una realidad que no coincidía con el modelo que se trataba de imponer como único e inamovible.

En su conjunto, se puede decir que la mayoría de los textos recopilados en el corpus contienen una mirada patriarcal, conservadora, es decir, hablan del hogar, de cómo las mujeres deben comportarse en los espacios públicos y privados, de cómo ser una “buena” hija, hermana y, sobre todo, esposa. Los temas abordados ayudan a construir un perfil de las lectoras de aquellos años. Se trata de dar una mirada a lo dicho y lo no dicho para las mujeres, porque con ello es posible aportar elementos que ayuden a entender, a partir de la configuración discursiva, el ser mujer en un contexto particular.

I. LECTORAS

En Michoacán se imprimió una cantidad considerable de periódicos a finales del siglo XIX, la mayoría vieron la luz en Morelia. Se trata de una prensa que no tenía fines industriales, estaba pensada para un público específico, para un grupo de lectores cautivos que aseguraban un ingreso seguro a través de cierto número de suscripciones. En los periódicos encontramos una serie de textos que recrean a la mujer como un ser con espacios y roles determinados socialmente, es decir, con un transcurrir por el mundo a partir de lo que la sociedad dispuso para ellas. Desde la prensa se trató de proponer a las lectoras un espacio para la recreación, la instrucción y el fortalecimiento de una serie de valores e ideas que las confinaban a temas, gustos y propuestas de editores y escritores que trazaron un ideal que no pertenecía ni a liberales ni a conservadores, sino a un esquema patriarcal que se negaba a desaparecer en el paso de un siglo a otro.

El ideal femenino estaba conformado por una serie de discursos de índole científica, religiosa, política, literaria, periodística, etcétera. Las mujeres tenían que ver con la familia y la maternidad, ya para finales del XIX ellas ocupan un lugar en el núcleo de la patria, la de formadoras de los hombres-ciudadanos, por lo que sus derechos se restringen solamente a esos ámbitos, el de la familia y el de la maternidad, pero además se busca regular el comportamiento para uniformarlas (Fraisie y Perrot, 2005: 24).

Las mujeres que leían los periódicos pertenecían a familias que no eran pobres, pues los recursos alcanzaban para comprar los impresos o estar suscritos a ellos. Hablamos entonces de un sector de la sociedad específico y limitado, en el que solo tenían cabida las que sabían leer. La aparición de mujeres lectoras y escritoras en Michoacán, como en el resto de México, no fue repentina, ni aislada de otros procesos sociales, debe pensarse desde la instrucción recibida por y para las mujeres en las escuelas conventuales, en las casas a través de maestros particulares o de las llamadas casas de amigas, en las reuniones de costura (con la lectura en voz alta), en tertulias, en las asociaciones literarias y, finalmente, a través de la instrucción pública. La convivencia femenina entre pares fue fundamental en la construcción de la mujer-lectora-escritora.

Presento ahora algunos ejemplos para tener una primera idea de las mujeres como lectoras. *El Prisma* publicó en la primera plana de su ejemplar del 10 de junio de 1881 una dedicatoria en la que explica que toda la producción de este impreso estaba destinada al llamado “bello sexo”:

Sí, á la muger, á las Evas, á la hermosa parte del genero humano, á nuestra bella mitad, á nuestro poderosísimo iman, á nuestro buscado complemento, á ese polo magnético de la especie humana por el cual somos arrebatados, á pesar de nuestras fuerzas y á pesar de nuestro orgullo. Si, dijimos, dedicaremos nuestro *Prisma* á la muger, á esa hechicera, á esa encantadora Armida, en cuyos brazos se aduerme el valiente, el templado Reinaldo, seducido por sus irresistibles hechizos (El Prisma, 1881, junio 10: 1).³

La mujer vista como hechicera seductora a través de la imagen de Armida, mientras que con Eva se construye la idea milenaria de la pecadora, por quien perdimos el paraíso, pero que guarda su belleza original en un rol supeditado al hombre. Un poco más adelante este mismo texto introductorio dice que este periódico servirá para instruir a las mujeres lectoras, “cuya educación es aún demasiado viciosa” (El Prisma, 1881, junio 10: 2).

La educación no era un asunto solamente de las escuelas, a las cuales llegan, por cierto, pocas alumnas; los periódicos también se sumaron a esta labor. Algunos impresos manifiestan su interés particular por las lectoras en sus editoriales, columnas o artículos. *El Bohemio* en su “Preludio” dice:

³ En todos los ejemplos citados, respetaré la ortografía de los documentos originales.

¡Jóvenes puras y bellas que sois la dulce sonrisa de felices hogares!... El trovador ‘El Bohemio’ tiene para vosotras los más delicados ritmos de tiernas estrofas y cantará vuestra hermosura. ¡Oídlo sin temor de que, al suspiraros al oído sus confidencias íntimas, haga teñir de rosa vuestras mejillas vírgenes! (Arenas, 1898: 1).

Invariablemente, la mujer aparece como un ser al que los hombres deben conquistar, a ellas no se les da la voz, están configuradas a partir de la mirada masculina. En cuanto a la lectura, es vista como ocio, es decir, en primer término para entretenerse, pero también para la “necesaria” instrucción femenina.

II. LA INSTRUCCIÓN FEMENINA

El discurso de los periódicos reprodujo la imagen socialmente deseable de la mujer desde la óptica patriarcal. Jean Franco (1994) opina que, desde su posición privilegiada, con acceso a la educación y, en consecuencia, al control del “capital cultural”, los varones se adjudicaron el derecho de fijar los parámetros del deber ser de la mujer. Estamos ante un ideal femenino que debía salvaguardar el honor familiar a través de su conducta, pero también por medio de la educación de los hijos y el cuidado del marido; todo esto dio forma al llamado “ángel del hogar”. Ellas fueron consideradas como madres formadoras de las nuevas generaciones, situación que permitió que tuvieran un fin práctico en la sociedad.

En este sentido, en la prensa se registra el debate al que fue sometido el tema de la instrucción femenina. En un ejemplar de *El Fenix*, destaca el artículo titulado “La mujer”, que aparece en la primera plana del impreso, firmado por René, en el cual se plasma la visión liberal del autor:

No ha sido menos desatendida la educación de la mujer; la razón de que su inteligencia no puede igualar á la del hombre, dada por algunos filosofos antiguos, ha contribuido poderosamente á que los gobiernos, y no solo los gobiernos sino los mismos padres de familia desatiendan este ramo tan importante del progreso humano. Mas de XVIII siglos han trascurrido y la igualdad del hombre y de la mujer ha permanecido como una teoría. La Francia y sobre todo los Estados Unidos del Norte, son las primeras naciones que han sabido comprender que los derechos de la mujer no tienen porqué ser menores que los derechos del hombre.

En el recinto sagrado de la familia como en las relaciones exteriores de la sociedad, son los derechos del hombre y de la mujer iguales.

Entre nosotros es aún defectuoso que una mujer elija una profesion de las que se consideran como exclusivas del hombre; es mal visto el pensar siquiera que una mujer tenga derecho de votar y e mezclarse en la política; por fortuna el progreso marcha; la civilizacion no se detiene; basta que vaya á su vanguardia una república eminentemente liberal y democrática como los Estados Unidos de América. Pronto sonará para el universo la hora de la emancipacion de la mujer, entónces veremos como la cosa mas natural que defienda á los reos en los tribunales, dicte las leyes que han de regir en la sociedad y ocupe los mas elevados puestos de las naciones (René, 1885, marzo 13: 2).

Francia, pero sobre todo Estados Unidos, son vistos como los países que van a la vanguardia en cuanto a la igualdad de derechos, modelos que debe seguir México desde la perspectiva de este autor. Este es un ejemplo de que las voces que clamaban por igualdad estuvieron presentes también, aunque no con la regularidad y en la cantidad suficiente como para hacer contrapeso a la posición contraria. El llamado a la emancipación resulta interesante por lo temprano del texto, 1885, y por lo que implica en términos de un deber ser que se intenta construir en un sentido totalmente diferente, como veremos un poco más adelante.

En un tono menos liberal que el anterior *El Nigromante*, en su artículo “La Academia de Niñas del Estado”, plantea la necesidad de instruir a las mujeres, pero siempre dentro de los parámetros y los márgenes establecidos por la mirada patriarcal, sin considerar la posibilidad de que ellas sean las constructoras de su ser social:

Y ella, que en casi todas las naciones antiguas fué más ó menos envilecida, como nos lo enseña la historia, debe recibir una vasta instruccion, porque como lo ha demostrado constantemente, puede como el hombre, extasiarse en la contemplacion de las maravillas de la naturaleza y recrear su inteligencia observando y admirando los astros que pueblan el espacio.

Mas nosotros que profesamos el principio de que la mision de esa mitad de nuestra existencia está en todas partes, deseamos que no solo se le instruya en las ciencias sino tambien en las artes; queremos que ella con su inspiracion entusiasme á los poetas y anime con el ejemplo á los artistas; pretendemos que la que crea que el progreso es el dogma de la época en que vivimos, coadyuve á él con su talento y enseñe al mundo de cuánto es capaz, cuando su alma, siempre impresionable, se conmueve por los adelantos de la civilizacion y el bienestar de la humanidad (Camilo, 1886, noviembre 21: 2-3).

El llamado a la civilización y a la modernidad es constante en estos textos en los que se considera que la instrucción de la mujer es necesaria si se quiere entrar en la dinámica de las naciones del mundo. Cabe destacar que la existencia de la Academia de Niñas de Morelia fue muy importante para cierto sector de mujeres en el estado de Michoacán, México, debido a que representó el único espacio posible para continuar los estudios después de la instrucción básica.

En el otro extremo está el artículo que se publicó en *La Aurora Literaria* con el título de “La educación de la mujer” (1875: 112):

La muger está llamada por su sexo á desempeñar un papel importante en la sociedad. Para el cumplimiento de su mision, es preciso que desde niña se le comience á aleccionar en los deberes que tiene que cumplir. Como esos deberes están circunscritos al seno del hogar, su educación debe ser exclusivamente doméstica. Esta es una verdad reconocida desde tiempos muy atras; y sin embargo, parece muy desconocida de nosotros, segun es el descuido ó la imperfeccion con que se educa á nuestras mugeres.

Hay en este escrito una mirada tradicional en la que la instrucción femenina se ve con total desconfianza: “En efecto; esto se reduce en la actualidad a poner a una niña en las escuelas públicas donde, sea dicho con vergüenza, primero se desmoraliza que se instruye; primero se pervierte su corazón que se ilustre su inteligencia” (La educación de la mujer, 1875: 112). En este mismo tono, la idea del feminismo empieza a estar presente en las publicaciones de principios del siglo XX, visto como una amenaza al orden social que se pretendía inamovible desde la mirada eclesiástica-masculina:

Acerca del feminismo

-o-

Ha dicho el Papa á una escritora vianesa Camila Theimer, que bien pueden las mujeres instruirse, principalmente en el cuidado de los enfermos, que es ocupación muy propia de las mujeres. En cuanto á ser electoras y diputadas, ¡oh! No —dijo Pio X alzando las manos—las mujeres en el Parlamento, ¡eso nos faltaba! Ya causan los hombres bastante confusión; pues si fueran ahí las mujeres...! (Acerca del feminismo, 1906, octubre 17: 2).

En el ejemplo anterior se muestra claramente el posicionamiento de una institución como la Iglesia ante ciertos movimientos sociales, en este sentido, resulta lógico que se ponga de manifiesto el recelo ante la posibilidad de que las mujeres ganen posiciones públicas fuera del ámbito familiar. Destaca la importancia de la mujer como actora social sujeta a determinadas pautas ideales de comportamiento que se consideraban como “naturales”.

Las ideas liberales de igualdad y justicia se construyeron de diferente manera para hombres y mujeres porque se tenían objetivos distintos para unos y otras. El siguiente texto publicado en *Orion* con el título de “La misión de la mujer. El más firme apoyo de la felicidad” sirve como ejemplo:

La mujer está destinada á los afectos dulces y tiernos. Sus palabras deben ser una gota de miel en las amarguras de la vida: su sonrisa, un rosado crepúsculo brillando sobre las sinuosidades oscuras de la inteligencia; su mirar el casto rayo de la luna sin mancha, penetrando hasta los abismos de nuestro corazón y ciñendo de su aureola melancólica y santa nuestras febriles y exaltadas pasiones. Moderar los ímpetus demasiado fuertes del hombre; herir con efectos tiernos su corazón, despedazado por exaltadas pasiones, atraer la ambición sin límites al estrecho pero venturoso nido del hogar; tal debe ser su angélico ministerio en la sociedad. Lo bello, lo tierno, lo gracioso, forman otros tantos círculos donde su natural hermosura se engarza como en su centro la gravedad. Mas por lo mismo que la mujer es así tan dulce, tan pura, tan delicada, cuando la ambición se desliza en su ánimo, tórnase esta pasión en sentimientos más ciegos, más impetuosos, más vehementes que la ambición de los hombres (Castelar, 1906, junio 20: 2).

El texto anterior tiene como base la idea de que las mujeres no fueron consideradas individuos con derechos, sino entes sociales con un fin utilitario inscrito por un destino biológicamente determinado. Los roles de género que fueron atribuidos a los hombres y mujeres de la época marcaron la línea a seguir en los proyectos educativos que tuvieron fuerte presencia en la prensa del estado de Michoacán.

A lo largo del siglo XIX las mujeres estuvieron sometidas a rigurosas restricciones que transitaban del poder de la Iglesia al del Estado, en esa dinámica la colectividad también contribuyó a la condena o la aprobación de las conductas permitidas o no para las mujeres. Los manuales de urbanidad y buena conducta también fueron un medio de apoyo y difusión para las rígidas normas de género que se intentaron apuntalar (Torres, 2005: 313-328). Pero la modernidad que imperó sobre todo a

finales del siglo modificó normas de género que trajeron cambios sustanciales que resonaron de manera posterior. Las ideas liberales proponían cierta igualdad entre hombres y mujeres, aunque en la práctica las cosas no fueron tan promisorias como en el discurso; aun así, a través de la educación y de algunos campos de trabajo se abrió una fisura que tuvo repercusiones en los movimientos que se desarrollaron en el siglo XX (Arrom, 1988), esto puede explicar por qué se reforzaron algunos discursos que ponían énfasis, sobre todo, en la mujer como madre, reservada al espacio doméstico y hogareño.

Con la llegada de los españoles a México las relaciones de género se alteraron bruscamente en las sociedades establecidas en nuestro país. El poder de la Iglesia y el de la corona trataron de instituirse como ordenadores de la sociedad colonial; en este sentido, se elaboró una serie de ordenamientos legales que especificaban lo que era considerado como propiamente femenino o masculino entre los diferentes grupos sociales.

El comportamiento femenino en el siglo XIX se modifica, se regula y a la vez conserva patrones establecidos desde la colonia; hay dos cuestiones fundamentales que se desarrollaron durante esa época y que tendrán fuerte impacto en los procesos de formación de género: la consolidación del Estado nacional y el de la familia nuclear. Ya en el porfiriato las mujeres habían pasado por un largo camino de inestabilidad política que acarreó modificaciones a las relaciones de género. Estas relaciones se institucionalizan en dos ámbitos: la educación y la religión, pero, a diferencia del virreinato, esto se dio en una sociedad en la que la Iglesia había perdido terreno frente a la sociedad civil; por su parte, la propuesta educativa también significó modificaciones en las relaciones entre hombres y mujeres. En el siglo XIX la familia pasó de ser regulada por los preceptos religiosos a las pautas que marcaba el Estado (Arrom, 1981: 492-518).

Volviendo a los textos, es interesante encontrar en *La Mujer Mexicana* un encabezado que dice: “Los derechos de la mujer” (Lqgol, 1901: 15), sin embargo, el contenido expone una serie de ideas en las que se vuelve a los tópicos de sentimiento, amor, abnegación:

¿Sabéis cuales son los sagrados derechos de la mujer? [...]

El derecho de olvidarse de sí misma, de vivir y morir por aquel á quien ama, de embellecer para ellos esta vida material con su dulce sonrisa y sus cantos de amor (Lqgol, 1901: 15).

Por supuesto que no se trata de ninguna clase de derechos sino de una especie de código o instructivo moral, es una muestra clara de lo que la sociedad esperaba de ellas y su comportamiento en relación con los otros. La forma en que el texto cierra es muy significativa, ya que engloba la idea de la existencia para y por los demás con el consecuente abandono de sí: “¡Mujer! Esos son los derechos de que tú debes hacer uso todos los días. Bendice la misión que te ha tocado en suerte, pues ningún papel es más noble que el tuyo, no sueñes con otro, y no pidas más” (Lqgol, 1901: 15). En las formas de control social sobre el comportamiento femenino están vinculadas distintas instituciones como la familia, la legislación, la escuela, la Iglesia, etcétera.

III. LA MATERNIDAD

Los modelos y estereotipos sociales se sustentaron en la idea de la diferencia biológica de los sexos y de las implicaciones emocionales e intelectuales que se admitieron como propias de hombres y mujeres. La función social estaba definida por las diferencias entre los sexos, lo cual implicó el establecimiento del deber ser de la mujer a partir, principalmente, de un rasgo fisiológico: el de procrear. La maternidad se erige entonces como un hecho ineludible, como la función esencial de la mujer en torno a la cual quedaron sujetos todos los demás eventos y actividades de su vida, como el matrimonio (solo dentro de él se podía ser madre) y la familia. Aquí se forja el deber femenino de educar a los nuevos ciudadanos: los hijos.

Los temas y la forma de incluirlos en los impresos dan muestra de la ideología de los hombres que dirigían los periódicos y de la forma en que concebían o pretendían concebir a las lectoras. Los hombres estaban interesados en que sus hijas, esposas, hermanas, amigas, ahijadas, etcétera, tuvieran acceso al conocimiento y, sobre todo, como se ve en el siguiente ejemplo, a la instrucción:

LA EDUCACION DE LA MUJER

Altamente inportante es la educación de la mujer.

Como raiz de la especie, le trasmite su alma y sus principios, y ésto en la clase del pueblo, sino en todas las clases sociales.

La sociedad es una agrupación de familias y cada familia tiene el mismo origen: una mujer. De ahí la trascendencia de su educación y esmerado cultivo, de ahí la necesidad de su moralización:

Si la mujer —poderoso eje movedor del mundo— no recibe enseñanzas ningunas, no puede guiar la especie que está llamada á crear por una senda recta, ni sembrar en los tiernos corazones de sus hijos, la semilla del deber y de la laboriosidad; no puede por ningún concepto llenar su misión en la tierra: ser útil para sí, para su especie y para la sociedad como medio en que vive; no logrará jamás la adquisición de una vida perfecta. Como educadora debe tener una moral sana y sólida para que labre el bien de sus creados y contribuya así, al mejoramiento de éstos y al mejoramiento colectivo.

La mujer es la raíz de la familia y es ésta la expresión más simple de la sociedad, de la nación y de la humanidad; de suerte que si educamos á la mujer, ésta educará á su especie y mejorarán la nación y la humanidad.

El día en que se eduque la mujer, se habrá educado el mundo (*Azul*, 1906, mayo 20: 1-2).

Durante el siglo XIX se fueron consolidando estereotipos sociales que pretendían un fin práctico para las mujeres. La voz no la tienen ellas, les es dado un universo en el cual deben ser por y para los demás.

La diversidad de textos y de géneros empleados para tratar de regular y orientar la conducta de las mujeres da cuenta de un cúmulo de valores pensados desde la razón patriarcal, el deber ser se expresa y manifiesta a partir de todos los medios posibles para educarlas y asignarles un espacio en la sociedad. Lo anterior está ligado a la importancia que cobra la familia durante el siglo XIX, y en este sentido, el lugar desmedido que ocupa la maternidad. Presento a continuación un texto publicado en *El Recreo*:

Existe un sér sobre la tierra el más amable, el más precioso, el más santo: una madre.

La Providencia quiso colocar en el camino del hombre un angel que le enseñara el sendero del cielo, y le dió una madre.

En efecto: ¿qué madre habrá que arroje á sus hijos al abismo de la perdicion moral?

¿De quién recibe el hombre en los primeros albores de la niñez las ideas primitivas de Religion, de moralidad y de virtud, sino de su madre?

Una madre es la poderosa intermediaria entre Dios y el hombre.

Una madre orando por sus hijos, es el angel de la misericordia desarmando el brazo de la justicia divina (*La madre*, 1870, abril 14: 5).

Como se puede ver en el ejemplo anterior, la religión no queda fuera, el estereotipo femenino que muestra la prensa está ligado a la imagen de María como modelo último

de virtud, pureza y maternidad. Esto se puede corroborar al revisar la gran cantidad de textos con temas religiosos que aparecieron publicados en los periódicos tanto de tinte conservador como liberal.

En esta dinámica y en el ámbito del patriotismo, la madre será fundamental para la transmisión de valores. Al respecto, *El Prisma* anota:

Y vosotras, madres, si quereis que vuestros hijos sean virtuosos y buenos ciudadanos; si ambicionais la ciencia, la gloria y la felicidad para ellos; si quereis que sean útiles y no perjudiciales á la patria y á sus semejantes; si sentis vosotras mismas el patriotismo; instuidlos en tan dulces deberes é inspirad en sus tiernos corazones la noble virtud del patriotismo!... (El Patriotismo, 1881, septiembre 18: 3).

Como ya había señalado, destaca el papel de la madre como la que forma y se encarga de la educación dentro del hogar, y la que socialmente lleva la responsabilidad de cada uno de los actos “buenos o malos” que mostraban los hijos (hombres o mujeres):

Consejos á las madres

-o-

La sangre fría de las madres es el primer antídoto contra la ira de los niños.

¡Siempre las madres! se nos replicará.

¡Si, siempre las madres! Ellas son la clave del edificio social: ellas son las que hacen y deshacen, levantan ó derriban; fundan ó destruyen.

A la madre toca el educar, que siempre será primero y más importante que instruir [...] (Consejos á las madres, 1907, abril 9; 2).

La maternidad es un tema que sigue teniendo un gran peso social hoy en día, pero fue durante el siglo XIX que se consolidó como un tópico de respaldo de una política nacional ligada a las ideas de bienestar, progreso y modernidad.

En este recorrido se encuentran algunas voces de las propias mujeres que aceptan su destino, o que reafirman los designios patriarcales. Estela, en un poema dedicado a otra mujer (a Lupe), deja en claro que se tienen que seguir los deberes de madre:

Brindaré por que dichosa
Sigas tu vida cruzando,
Las lágrimas enjugando

Como madre, como esposa.
Por que abnegada y virtuosa
De tu hija seas modelo,
Cifrando todo tu anhelo
En hacerla comprender,
Que el alma de la mujer
Debe elevarse hasta el cielo. [...]
(Estela, 1899-1903: 231).

Otra madre que se dirige a su hijo es Esther Tapia de Castellanos, en un poema en el que a partir de la configuración del hijo recrea una idea bastante clara del deber ser masculino. Las palabras de la madre resultan reveladoras en cuanto a lo que el hijo debe hacer y ser de adulto; estamos ante una voz femenina que cumple con su rol al inculcar valores y educación al hijo-lector:

[...] ¿Qué serás sobre este mundo
hijo del alma inocente
fruto de mi amor ardiente,
idolo del corazón?
[...] ¿Te veré noble guerrero,
en medio á feroz batalla
asaltado una muralla,
de bélica trompa al són;
Y de tu patria querida,
veré en tu mano altanera
tremolando la bandera
por tí cubierta de honor? [...]
(Tapia, 1901: 65-67).

En otro poema, titulado “La Patria”, la misma Esther Tapia de Castellanos hace patente la tarea de las mujeres al educar a los hijos como ciudadanos; ella dedica estos versos a su hijo Luis:

[...] ¿Qué es la patria, madre mía?
Hijo ese nombre adorado
es manantial de emociones;

es lo que hay más venerado,
es un conjunto sagrado
de recuerdos é ilusiones. [...]
(Tapia, 1894: 640).

Las mujeres escriben poemas porque es una tradición discursiva que les está permitida, no hay ningún problema porque ellas incursionen en un ámbito de la literatura en donde lo principal, desde cierta mirada, es el sentimiento y las emociones, de ahí que la prosa no haya sido el campo en el que ellas se expresaron mayoritariamente. El tema patriótico como motivo es un asunto que no resulta extraño, pues uno de los llamados constantes a las mujeres era el de formar ciudadanos, una idea que perdura muchos años después de la Independencia de México. En este sentido, los hombres opinan sobre la relación mujer-patria:

¿Pero está bien hablar de patriotismo á la muger? ¿Sentirá ella ese amor heroico por la patria? Si la muger tiene un corazon mucho mas sensible que el del hombre, si ama el hogar que le presta abrigo, si está interesada en la felicidad de la familia, si desea la prosperidad y adelanto de la nacion, si quiere conservar su vida, su honra, su dignidad, su libertad y sus bienes; si quiere vivir respetada y pura al lado de sus padres, hermanos, amantes, esposos é hijos; la muger no puede ménos que ser patriota.

La muger que es todo sentimiento, todo amor y abnegacion; que no conoce el egoismo; que se compadece de todas las dolencias de los míseros humanos; que se sacrifica por un ingrato y pérfido amante; que casi siempre es la heroina del amor; ¡cómo no habia de amar á la patria! ¡cómo no habia de sacrificarse por ella!... (*El Patriotismo*, 1881, septiembre 18: 3).

Así, la mujer, que es todo sentimiento, amor y abnegación, debe ser patriota, porque en la dinámica social su lugar está destinado a la formación de “los patriotas”; al interior de las familias son ellas las encargadas de educar a quienes serán en algún momento ciudadanos. El lugar de la mujer está en el hogar, como principal transmisora de valores, por eso es necesario que ella reciba cierta instrucción. La mujer idealizada, pasiva, contemplativa, se corresponde con las particularidades del romanticismo, mientras que el realismo la coloca en una sociedad concreta, “en la que tiene un papel fundamental para la creación y el buen funcionamiento de la familia y, por ende, de la nación” (González-Allende, 2009: 52).

IV. LOS CÓDIGOS

Desde mediados del siglo XIX se impone el modelo del “ángel del hogar”, que restringe a un solo ámbito el mundo femenino. “Esto supone que se critique duramente a la mujer que no sea humilde y buena y que no sostenga un hogar conforme a la virtud y al amor. Asimismo, se refuerza la división biológica entre hombres y mujeres, surgiendo numerosas críticas a las mujeres que sobrepasan los supuestos límites de su sexo” (González-Allende, 2009: 52).

Se puso especial cuidado a los riesgos que podía correr una mujer, y que la llevarían a desviar su misión en la sociedad: “Las mujeres son muy propensas a convertir la libertad en libertinages” (Pensamientos, 1870, mayo 5: 27). Ante la falta de reflexión que se le atribuía a las mujeres era necesario cuidarlas y vigilarlas constantemente. El cumplimiento del deber ser, delineado para las solteras por ejemplo, llevaba a un buen matrimonio: “Vuestra misión en el hogar es de paz, de dulzura, de condescendencia, de abnegación y debéis estar siempre dispuesta a sacrificaros, si con ello agradáis a los que os rodean” (La misión de la señorita en el hogar, 1901: 73). En este tono, se presenta un texto publicado en el periódico católico *La Actualidad*, el primer diario de Michoacán:

Talismán para casarse

-o-

Allá va un remedio eficaz para que ciertas señoritas encuentren matrimonio:
 Tener más sentido común y menos coquetería.
 Más ocupaciones útiles y menos música.
 Escudriñar más los misterios de la casa y menos los del salón.
 Repasar las camisas y las medias, y no hacer majaderías.
 Leer la <<cocina casera>> y abandonar los periódicos de moda y novelas.
 No sacar á lucir trajes que espanten los bolsillos de los candidatos a matrimonio.
 Menos balcón y ventana, y más costura.
 (Talismán para casarse, 1907, mayo 22: 3).

En este documento, el autor manifiesta su rechazo al lujo, a los excesivos arreglos por parte de las mujeres solteras, cuyo fin es, sin duda, el matrimonio. En un ejemplar posterior, también de *La Actualidad*, se publicó un texto casi idéntico al anterior:

“Consejos a las señoritas que desean casarse” (1907, 20 de octubre); llama la atención la constante reiteración en este aspecto, lo cual pone en evidencia que se trataba de un tema que a nivel social seguramente causaba una considerable preocupación a los hombres.

Aunque rompe con la temporalidad propuesta en este trabajo, incluyo un extenso fragmento de un texto publicado en *La Voz de Michoacán*, “Código de instrucción para las casadas”, porque en él aparecen elementos que exponen el deber que debía cumplir la mujer en el matrimonio:

1º. Dos poderes hay en el gobierno de una casa; el uno el *ejecutivo* ó de la fuerza, el otro el de la suavidad: el primero pertenece esclusivamente al marido, el segundo á la esposa: ésta no debe emplear jamas sino las armas de la mansedumbre: cuando una muger llega á acostumbrarse á decir: “*yo quiero, yo mando,*” merece que la despojen de toda su autoridad.

2º. Evita cuanto sea posible el contradecir á tu marido: cuando olemos a rosa, lo hacemos únicamente para gozar de la esquisita suavidad de su fragancia; del propio modo cuando nos unimos á una muger, buscamos en ella suavidad y dulzura.

3º. Ocúpate únicamente y con constancia de los deberes de la casa, y espera á que tu marido te confie otros de mayor importancia, y no le des consejos hasta que no los pida.
[...]

6º. Los hombres en general pecan por vanidosos: ten sumo cuidado en no herir el amor propio de tu esposo ni aun en las circunstancias mas insignificantes: la muger aunque tenga mas talento y posea mayor instruccion que su esposo, no debe sin embargo darlo á conocer jamas.
[...]

12. Lo primero que debes hacer cuando recibas el sagrado título de esposa, es un estudio particular y perfecto del carácter de tu marido, para que despues que adquieras un completo conocimiento de él, puedas trabajar con fruto en que esté siempre contento y nada le falte para la satisfaccion de sus gustos y deseos, para que no vaya á buscar á casa ajena lo que no encuentre en la suya.
[...]

21. Trata siempre de atesorar cuantos conocimientos puedas, por que ellos á la par que son tantos adornos que embellecen el carácter de la muger, proporcionan tambien distracciones y variedad, prendas siempre apreciables, y mas aun en el matrimonio; pero no por conseguirlas descuides tus deberes caseros ni tus virtudes domésticas, por que, y ten esto siempre presente, en todos casos estos últimos son preferibles á las primeras; mas

vale una buena esposa y una buena madre, que ni entienda de música, baile ó literatura, que no la que posea estos adornos en grado eminente, y al mismo tiempo sea mala esposa y pero madre (*Diario de Sevilla*) (*El Censor*) [sic] (Código de instrucción para casadas, 1843, junio 1: 3-4).

En el matrimonio, las casadas daban continuidad a un deber ser que implicaba no solo su honor, sino el de toda la familia: “La virtud es la fuente de los sentimientos nobles, generosos y sublimes; por eso una mujer que posee la virtud es una esposa fiel, una madre amorosa y una tierna compañera” (Pensamientos Morales. La Virtud, 1875: 21).

En la construcción del deber ser femenino se encuentran implícitas las normas del deber ser de la vida privada y pública de la relación entre géneros. A partir de los textos expuestos en este trabajo es evidente la forma en que se pretendía legitimar el control sobre la conducta femenina.

En el siguiente texto se habla sobre las virtudes en oposición a la banalidad y la frivolidad.

Adornos para la mujer.

-o-

No hay colores que mejor cuadren a una mujer como el blanco de la inocencia y el carmín del pudor, ni joyas más ricas, ni adornos más preciosos que las virtudes. Los diamantes que se compran con dinero pueden gastarlos las mujeres buenas y las malas, las virtudes que se adquieren a fuerza de ejercicios no las tienen sino las buenas; las joyas de oro y pedrería convierten a una mujer en escaparate de joyero, las virtudes le añaden dignidad y valor intrínseco. Y por estos, y por otros muchos motivos vale mucho más la mujer que adorna su alma con virtudes, que la que adorna su cuerpo con oro y pedrería (Adornos para la mujer, 1906, 20 de octubre: 3).

En este sentido, se exigen ciertos comportamientos en ellas para que sean respetadas y tratadas como “buenas mujeres”. Aún ya iniciado el siglo XX se ponía énfasis en los “consejos” que se publicaban en la prensa esperando se siguieran al pie de la letra. En el mismo tono se encuentra el siguiente texto:

El primer enemigo de LA MUJER

-o-

Para las señoritas

Desgraciadamente vemos con demasiada frecuencia que hay madres de familia que cegadas por un amor mal entendido, acostumbran á sus hijas á vestir con un lujo que, las más veces, no esta al alcance de sus modestas fortunas y con esto les causan un gravísimo mal.

No repruebo el lujo en lo absoluto. Que las personas acaudaladas vistan con elegancia y aun satisfagan hasta donde les sea posibles sus caprichos, nada absolutamente tiene de vituperable, pues con eso dan trabajo á la costurera, á la modista, al zapatero, al platero y otras muchas personas que viven del trabajo honrado; pero no sucede lo mismo con las que no cuentan con suficientes recursos para vestir del mismo modo.

Tened entendido, mis amables lectoras, que el enemigo más terrible de la mujer es el lujo, y que las madres que desde pequeñas acostumbran á sus hijas á vestir lujosamente, las exponen á que sean muy desgraciadas, y puedo asegurar que muchas veces causan su perdición (El primer enemigo de la mujer, 1907, marzo 2: 2).

Nuevamente el lujo es visto como “el primer enemigo de la mujer”. Ya en el siglo XVI, fray Luis de León consideraba que las mujeres debían tener cuidado con el exceso en la apariencia y la vanidad:

Grandes vicios son los del comer y beber, pero no tan grandes con mucha parte como la afición excesiva del aderezo y afeite, porque, para satisfacer al gusto, la mesa lle na basta y la taza abundante; mas a las aficionadas a los oros, y a los carmesíes, y a las piedras preciosas, no les es suficiente ni el oro que hay sobre la tierra o en sus entrañas de ella, ni la mar de Tiro, ni lo que viene de Etiopía, ni el río Pactolo, que corre oro, ni, aunque se transformen en Midas (León, 1992: 154-155).

Este mismo autor especifica que el culto al cuidado personal y la vanidad tendrán como consecuencia la falta de alimentos al momento que llegue el marido a casa: “Otras se asientan con su espejo a la obra de su pintura, y se están en ella enclavadas tres o cuatro horas, y es pasado el medio día y viene a comer el marido, y no hay cosa puesta en concierto” (León, 1992: 180).

Los defectos atribuidos a las mujeres eran la ociosidad, la vanidad, la coquetería; se criticaba que dedicaran mucho tiempo a su arreglo personal, pero se les exigía tenerlo sin llegar a los excesos. Esta idea se puede ver en *El Gallito*, el cual ofrece una especie

de anti-código que plasma lo que no deben hacer las mujeres; se trata de un listado que da cuenta del marco en el que se encontrarían las no deseadas por la sociedad:

Muchachas que disgustan

- Las que tienen perros falderos.
 - Las que crían pajaritos especialmente pericos.
 - Las que buscan de confidente á niños de poca edad.
 - Las que tienen intimidad con las criadas.
 - Las que fuman.
 - Las que se tutéan con los primos y les tienen excesiva confianza.
 - Las que se pintan y blanqueán.
 - Las que no se limpian la dentadura.
 - Las que se contoneán demasiado al caminar.
 - Las fanáticas.
 - Las que viven en la ventana de seis aseis.
 - Las chismosas.
 - Las que no quieren pasar de quince.
 - Las que se rién a carcajadas.
 - Las que saludan entre dientes.
 - Las que critican por rivalidad.
 - Las aristócratas *cursis*.
 - Las que se enamoran de forasteros sin saber su procedencia.
 - Las que tienen novio de reserva.
- (Muchachas que disgustan, 1900, enero 14: 2).

La regulación va desde las pertenencias hasta los movimientos, las actitudes y la higiene, se critica principalmente la vanidad aunque el espectro es amplio, no se restringe a un solo ámbito de la vida. Hay que destacar que se prohibía “intimar con las criadas”, lo cual alude al temor que existía por parte de ciertos grupos sociales de ser “contaminadas” por las costumbres de los sectores sociales considerados como inferiores o bajos. Esto da una idea de lo diferente que era la realidad para las mujeres de distintos grupos sociales en el siglo XIX; me refiero a que no era lo mismo ser mujer en la capital del estado, que ser mujer en algún pueblo o rancho de Michoacán; que no era lo mismo pertenecer a los grupos sociales privilegiados en la Valladolid decimonónica, que ser parte de la servidumbre indígena en esa época.

En la edición del 4 de diciembre de 1881, *El Prisma* publica un artículo dedicado a “Las Pollas”, mujeres solteras, jóvenes, encantadoras, que buscan el divertimento, que solo juegan y se regodean de sus escaramuzas amorosas:

Aunque á decir verdad, la mayor parte de los matrimonios tienen su origen en estos amores! en la época que mencionamos, ¡son tan débiles las promesas! ¡tan pasajeras las ilusiones! ¡tan fácil el soñar! que arrullada la mente femenina en un mundo de quimeras, pasan en diamantino fuego las variadas figuras de sus muchos amantes!

Los pobres mancebos que toman el asunto á lo serio, se pegan unos chascos horripilantemente suicidas; pero como quien se ha ocupado en mondar una fruta, que al gustarla, salió amarga, la dejan, y tienden al vuelo á nuevas regiones, dónde á su vez aspiran con voluble empeño, el embriagador aroma de otras purpurinas flores.

Si alguna aludida me acusa por que las llamo inconstantes presento, como prueba, haber sido victima de la veleidosa fantasia de una simpática pollita, á quien aun veo aparecer en mis sueños, como la poética creacion nacida de un recuerdo (Las Pollas, 1881, diciembre 4: 1-2).

Este artículo pone especial énfasis en el sentido lúdico del actuar de “Las Pollas”, en el ámbito poco comprometido y desparpajado de su proceder, sin que por ello se llegue a juzgar el comportamiento como inadecuado, me parece que el autor deja justo en el límite de la tolerancia moral a “Las Pollitas”, disculpándolas por su juventud.

V. LAS PROFESIONES

En las escuelas para mujeres se reforzó la normativa expuesta en los periódicos a través de los códigos de conducta. Así, para el caso de las niñas y jóvenes se destinaban profesiones consideradas aptas para ellas, como el magisterio, la enfermería, la obstetricia, entre otras. Si se atiende al sentido fundamental de dichas ocupaciones, cabe destacar que están relacionadas con el cuidado de los *otros*, labor que era considerada esencialmente femenina.

El foco de la educación se centraba en la formación moral. En la misma dirección que en los periódicos se extiende la intención de instruir las, pero también la de normar conductas para que las mujeres se mantuvieran dentro de los límites que socialmente fueron establecidos para ellas.

Expondré de forma breve la forma en que se dio reconocimiento público a las profesoras, profesión que se consideraba apta para las mujeres debido a que es una

ampliación de su función como formadora de ciudadanos (Galván, 2008; López, 2008), solo que en un espacio distinto al del hogar: el de la escuela.

El aula de la niñez, el santuario del saber se presta á recibir en su seno á una nueva Profesora. La Srita. Sara Izurieta, después de mostrar los amplios conocimientos que posee en cada uno de los ramos de la enseñanza escolar, ha recibido del Supremo Gobierno del Estado la facultad de ejercer tan delicada profesión. Manantial fecundo de reelevantes prendas morales, hará brotar dentro del sagrado recinto de la instrucción, frescos pimpollos que, al entreabrirlos el ardiente sol de la juventud, impregnen á la sociedad con el suavísimo perfume de la virtud y del saber (Orozco, 1898, marzo 27: 48).

Con todo, a partir de este ejemplo se puede ver cómo hay una pequeña fisura que se abre, la del trabajo en un espacio público fuera del hogar.

En contraparte, en *El Iris Michoacano* aparece un aviso en el que se da cuenta de la incorporación de una mujer como religiosa: “A mi hija Paz en su recepción de hija de Maria inmaculada” (M. G. R., 1910, junio 15: 75), esto resulta interesante en cuanto al valor social que seguían teniendo para las mujeres los espacios religiosos como opción de vida, aunque en mucho menor medida que en el siglo XVIII.

VI. COMENTARIOS FINALES

En estos ejemplos se puede observar que las mujeres son restringidas al ámbito privado del hogar y exigidas para el servicio de los otros, nunca consideradas en cuanto a su propia definición o autoconstrucción, siempre les es negada la voz. Así, los consejos publicados en la prensa, las profesiones hacia las que son orientadas y las recomendaciones de leer libros de cocina, de economía doméstica, la exigencia de aprender bien las labores del hogar, etcétera, simplemente remiten a un esquema patriarcal que intenta no salirse de control.

Se presenta una contradicción, pues la mujer tenía que “asomarse” al mundo intelectual para cumplir con el ideal de esposa y madre culta, sin “contaminarse” del ámbito público; es decir, se promovió la educación femenina en aras de la modernización de la sociedad, pero con la intención de no alterar las relaciones de género existentes.

De forma periférica los periódicos permitieron la incorporación de las mujeres a las discusiones que en distintos ámbitos se desarrollaban en el mundo masculino. Las lectoras de estos medios eran mujeres que tenían posibilidades económicas holgadas, que podían comprar los periódicos. El ámbito de la lectura estaba pensado para el espacio de la casa, el hogar, el lugar “propio” de la mujer. Quedan fuera del espectro considerado por los periódicos las mujeres de los sectores bajos, las que trabajaban en cigarrerías, las que vendían pulque o las parteras, por mencionar algunas, pues no tenían ni tiempo para leer (si algunas pocas sabían hacerlo), ni dinero para adquirir los impresos; también se dejó fuera a las monjas, pues ellas no necesitaban de la instrucción necesaria para ser madres. Es evidente el desfase entre el deber ser ideal presente en la prensa y la presencia activa de las mujeres en el mundo.

Los textos que se dedicaron a las mujeres lectoras de periódicos tenían la intención de instruir las, para enmarcarlas en el esquema social de las buenas esposas, madres e hijas, por lo que la clasificación de “buenas” y “malas” mujeres está implícita en muchos de los mensajes impresos en la prensa. La intención de los hombres que escribían era reafirmar un ideal con rasgos y normas decimonónicas.

En general, se puede decir que las mujeres se encontraban restringidas a ciertos espacios, que existía un fuerte control en cuanto a todos los ámbitos que las rodeaban, desde la concepción de sí mismas hasta los movimientos y las lecturas a las que podían acceder. Se trató de circunscribirlas a un modelo que se escapó de la realidad y por lo tanto presentó grietas; se intentó construir un deber ser que tampoco fue acorde con la vida cotidiana que exigía cambios y transformaciones.

El XIX fue un siglo de modificaciones y continuidades de los roles sociales en todos los campos. En ese momento resultó prioritario regular el comportamiento femenino porque se encontraba en una dinámica de adaptaciones que eran riesgosas para el sistema establecido, pero justo por enmarcarse en la dinámica de esa dominación conservó patrones establecidos desde la época colonial, los cuales se asumieron y personificaron sin ser cuestionados porque se consideraban como naturales.

Las mujeres debían cumplir con códigos y estatutos morales que también se publicaron en los periódicos, se trataba de regular comportamientos. Los códigos hablan de una moral asignada y construida como palabra autoritaria en la que el diálogo no fue posible. Los impresos reprodujeron estos documentos para tratar de reafirmar una serie de comportamientos deseables.

Los liberales propusieron en su discurso la igualdad pero en un tono de incongruencia negaban a las mujeres la posibilidad de cierto tipo de formación; para el caso de las niñas y jóvenes se destinaban profesiones consideradas aptas para ellas. Los periódicos fueron vistos como un medio de instrucción para las mujeres.

Lo expuesto hasta ahora en este trabajo da margen a la posibilidad de considerar la existencia de otros textos que tienen resonancias en discursos científicos, políticos e incluso médicos, sobre los cuales se pretende fundar un deber ser para las mujeres, un deber ser que quedó impreso en el papel, pues estaba muy lejos de la vida cotidiana de muchas mujeres de la época.

REFERENCIAS

- “Acerca del feminismo” (1906, octubre 17). En *La Actualidad*, 1(150), 2.
- Adornos para la mujer (1906, octubre 20). En *La Actualidad*, 1(153), 3.
- Arenas, Donato (1898). “Preludio”. En *El Bohemio*, 1(1), 1.
- Arrom, Silvia Marina (1988). *Las mujeres de la ciudad de México, 1790-1857*. México: Siglo XXI.
- Arrom, Silvia Marina (1981). “Cambios en la condición jurídica de la mujer mexicana en el siglo XIX” (pp. 492-518). En *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Camilo (1886, noviembre 21). La Academia de Niñas del Estado. En *El Nigromante*, 1(2), 2-3.
- Castelar, Emilio (1906, junio 20). “La misión de la mujer. El más firme apoyo de la felicidad”. En *Orion*, 1(7), 2.
- Código de instrucción para las casadas (1843, junio 1). En *La Voz de Michoacán*, 3-4.
- Consejos a las madres (1907, abril 9). En *La Actualidad*, 2(2), 2.
- Consejos a las señoritas que desean casarse (1907, octubre 20). En *La Actualidad*, 2(196), 2.
- “El Patriotismo” (1881, septiembre 18). En *El Prisma*, 1(6), 1-3.
- “El primer enemigo de la mujer” (1907, marzo 2). En *La Actualidad*, 1(278), 2.
- “El Prisma” (1881, junio 10). En *El Prisma*, 1(1), 1-3.
- Estela (1899-1903). “Brindis”. En *La Libertad*, 1, 231-232.
- Fraisse, Geneviève y Perrot, Michelle (2005). “Introducción”. En Duby, Georges y

- Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. T. 4. México: Taurus.
- Franco, Jean (1994). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.
- Galván Lafraga, Luz Elena (coord.) (2008). *Entre imaginarios y utopías: historias de maestras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / El Colegio de San Luis.
- González-Allende, Iker (2009). “De la romántica a la mujer nueva: la representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX”. En *Spanish Language and Literature*, 28, 51-76. Recuperado de <http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28>
- “La educación de la mujer” (1875). En *La Aurora Literaria*, 1, 112.
- “La educación de la mujer” (1906, mayo 20). En *Azul*, 1(1), 1-2.
- “La madre” (1870, abril 14). En *El Recreo*, 1(1), 5-7.
- “La misión de la señorita en el hogar” (1901). En *La Mujer Mexicana*, 1, 73.
- Las Pollas, (1881, diciembre 4). En *El Prisma*, 1(11), 1-2.
- León, fray Luis de (1992). *La perfecta casada (1528 -1591)*. Madrid: Espasa Calpe.
- López, Oresta (2008). “Currículum sexuado y poder: miradas a la educación liberal diferenciada para hombres y mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX en México”. En *Relaciones*, 29(113), 33-68.
- Lqgol, Julián (1901). Los derechos de la mujer. En *La Mujer Mexicana*, 1, 15.
- M. G. R. (1910, junio 15). En *El Iris Michoacano* 1(9), 75.
- Muchachas que disgustan (1900, enero 14). En *El Gallito*, 9(15), 2.
- Orozco, M. G. (1898, marzo 27). “Rafagas”. En *El Bohemio*, 1(6), 48.
- Pensamientos (1870, 5 de mayo). En *El Recreo*, 1(1), 27.
- “Pensamientos Morales. La Virtud” (1875). En *La Aurora Literaria*, 1, 21.
- René (1885, marzo 13). “La mujer”. En *El Fenix*, 1(4), 1-2.
- Talismán para casarse (1907, 22 de mayo). En *La Actualidad*, 2(45), 3.
- Tapia, Esther (1894). “La Patria”. En *La Lira Michoacana*, 1, 640-641.
- Tapia, Esther (1901). “A mi hijo”. En *La Mujer Mexicana*, 1, 65-66.
- Torres, Valentina (2005). “Literatura para el “buen comportamiento” los manuales de urbanidad y buenas maneras en el siglo XIX”. En Clark, Belem y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. 2, 313-328, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

PODER, DOMINACIÓN Y RESISTENCIA EN *EVANGELIA* DE DAVID TOSCANA

Beatriz Camacho Solís*

Entonces, al final, tampoco es lo mismo crucificar a un hombre que a una mujer. No es lo mismo el espectáculo de un hombre desnudo que el de una mujer desnuda en la cruz. Ahí es donde como novelista empiezas a usar ciertos elementos que jamás podrían estar dentro de un Evangelio.¹

DAVID TOSCANA

INTRODUCCIÓN

En las propuestas literarias del siglo xx en México, incluso en los primeros años del nuevo milenio, existen ejemplos muy significativos del diálogo que la literatura sostiene con los textos bíblicos, en particular con los evangelios. Un ejemplo de ello es la novela *Evangelia* —publicada por la editorial Alfaguara en 2016—, en la que el escritor regiomontano David Toscana propone una repetición de la vida de Jesucristo como respuesta a una interrogante de intereses vigentes, en cuanto a las discusiones de género a nivel global: ¿qué hubiera pasado si Jesucristo hubiera nacido mujer?

En *Evangelia*, Toscana narra la historia de Emanuel, la hija primogénita de María y José, quien es discriminada por la naturaleza de su sexo. Su padre y el mismo Dios se oponen a que el Mesías sea una mujer y hacen todo lo posible por cambiar la historia y enmendar el error que se ha escapado, hasta de las manos de Dios. Ante su marginación, Emanuel se rehúsa a cumplir un rol impuesto por una sociedad patriarcal, pues a pesar del rechazo que experimenta, predica, hace milagros y es enviada a la cruz.

El texto en cuestión dialoga con la literatura que funda sus bases en la tradición judeocristiana, en la que prevalece el fenómeno de la repetición de los testimonios

*Universidad Iberoamericana.

¹ Comentario de David Toscana acerca de su novela *Evangelia*; recuperado en el artículo de Virginia Bautista (2016).

que narran la vida de Jesús de Nazaret. Este recurso se ha convertido en un elemento más de la vasta tradición de la literatura en Occidente, como se aprecia en *El evangelio de Lucas Gavilán* (1979) de Vicente Leñero y *Aparta de mí este cáliz* (2009) de Luis Humberto Crosthwaite, por mencionar solo algunos paradigmas contemporáneos de las letras mexicanas.

Con apenas un par de años de su publicación, *Evangelia* no solo cuenta con diversas reseñas en diferentes medios nacionales y del extranjero, sino, además, con aproximaciones críticas que ofrecen lecturas especializadas en materias que van de lo bíblico a lo social y de lo solemne a lo humorístico como planteamiento estético, lo cual resulta apremiante para una novela reciente.

Uno de los primeros acercamientos a *Evangelia* es “David Toscana ‘reedita’ la Biblia”, artículo de Virginia Bautista (2016), en el que se califica la obra como una osada apuesta y una reivindicación del papel que desempeña el sexo femenino en la historia de la religión. Mientras que “La hija de Dios. Encuentro de dos ficciones” de Irad Nieto (2016) resalta la habilidad del autor para el discurrir narrativo entre la parábola bíblica y las vicisitudes patéticas que atraviesan varios de los personajes principales sin abandonar el humor. Ambas críticas son una prueba de los múltiples intereses que la novela puede despertar en lectores actuales.

Este estudio pretende demostrar que *Evangelia*, además de participar de algunas características del Evangelio de Mateo también comparte elementos de la parodia, da cuenta de las tensiones entre la dominación y la resistencia provocadas por el discurso de poder masculino privilegiado por la cosmovisión judeocristiana. Esto se analizará desde la convergencia de la parodia propuesta por Linda Hutcheon y el feminismo enmarcado por Judith Butler.

I. PRESENCIA DE MATEO EN *EVANGELIA*

E.P. Sanders afirma que los evangelios son los únicos textos que tratan la vida de Jesús desde sus propios hechos y palabras, mediante las distintas versiones de Marcos, Mateo, Lucas y Juan (evangelios canónicos). Lucas y Mateo son los únicos evangelistas que narran el nacimiento de Jesús. Al igual que Mateo, Lucas es sensible a la biografía antigua, en la que incluye el evangelio de la infancia, la genealogía y los acontecimientos referidos después de su muerte. Pero a diferencia de Mateo,

Lucas destaca la importancia de los pobres y presenta a un Jesús más humano y más auténtico. Asimismo, retoma los grandes relatos de viajes de muchas obras históricas y pone al hijo de Dios en marcha a Jerusalén. La narración del nacimiento de Jesús es una de las coincidencias más significativas entre Lucas y Mateo; dicho acontecimiento se lleva a cabo en Belén, en el tiempo de Herodes. Estos evangelistas también coinciden en que Jesús vive en Nazaret y que sus padres son María y José. Sin embargo, existe una gran diferencia, Mateo narra el pasaje de los reyes magos, mientras que Lucas lo omite. Este par de evangelios, salvo algunas variantes entre ellos, se podría decir que figuran como historias paralelas.

Existen un par de maneras rápidas para advertir que Toscana reescribe el evangelio de Mateo en su novela *Evangelia*; la primera, por medio de “Emanuel”, nombre propio que es asignado al descendiente de Dios, y, la segunda, desde la elaboración de mitos del Antiguo Testamento. Ambos recursos tienen la finalidad de demostrar que se cumplen las Sagradas Escrituras, por lo que también son usados por el regiomontano. Cabe aclarar que Mateo es el único evangelista en utilizar el apelativo ‘Emanuel’ y en recurrir a la reelaboración de los mitos señalados.

Del mismo modo, los pasajes del evangelio de Mateo más significativos que retoma Toscana son el de los reyes magos, con el que da inicio su novela, y el del infanticidio ordenado por Herodes, con el que ocurre un juego de búsqueda imposible, ya que en la versión de este autor del norte se busca a un niño, mientras que es una niña el verdadero objetivo. Si bien la imitación de estos pasajes bíblicos no se da al pie de la letra, se recuperan en ellos algunos elementos que remiten al evangelio, como se lee a continuación:

Nacido Jesús en Belén de Judea, en tiempo del rey Herodes, unos magos que venían de Oriente se presentaron en Jerusalén, diciendo: ¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido? Pues vimos su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarle (Mt, 2:1-2).

Este mismo episodio, Toscana (2016: 9) lo narra de la siguiente manera:

Cuando Melchor, Gaspar y Baltasar llegaron a Belén de Judea, ya estaban cansados y enflaquecidos. Llevaban varios meses deambulando por tierras inéditas, tratando de descifrar adónde los quería llevar la estrella que se les había aparecido por orden de un dios ajeno para marcar el nacimiento del rey de los judíos, y en ese tiempo se habían gastado buena parte del oro que llevaban como obsequio junto con la mitad del incienso y la mirra.

En las citas anteriores es posible notar las coincidencias en el tiempo, el lugar y los personajes principales; esto, sin duda, contribuye a que se pueda reconocer la presencia de un texto en otro. Aunque no sea de forma fiel, hay una idea principal que se repite y logra generar un referente principal en la historia, donde concuerdan algunos recursos como la estrella, los Reyes Magos y los regalos para el recién nacido.

Del mismo modo, los episodios de Herodes y la muerte de los inocentes funcionan como ecos de Mateo en *Evangelia*:

Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos (Mt, 2:16).

Esto mismo, Toscana (2016: 21) lo reelabora así:

Herodes se maldijo a sí mismo cuando acabó por aceptar que no volverían esos magos venidos de oriente. Se preguntó si ya se estaba haciendo viejo. Él, el hombre más astuto de Palestina, el gobernante que no dejaba nada al azar, que desconfiaba de su propia familia al punto de mandar asesinar a quien le diera motivo de inquietud.

El pasaje de la muerte de los inocentes también es clave en esta reescritura:

Cuando ellos se retiraron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: “Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estáte allí hasta que yo te diga. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle”. Él se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y se retiró a Egipto; y estuvo allí hasta la muerte de Herodes; para que se cumpliera lo dicho por el Señor (Mt, 2:13-15).

En *Evangelia* se repite este mismo episodio de la siguiente manera:

Ya que el ángel del Señor no advertiría a José sobre la inminente masacre, pudo concederle la gracia a una mujer betlemita; tal vez a Dina, hija de Malaquías, que había parido dos meses antes a un hermoso varón de mejillas que cada pariente quería pellizcar, o a Naomi, mujer de Obed, que estaba amamantando a su bebé, o a Milca de Hebrón, que miraba con orgullo a su hijo que muy pronto había aprendido a recitar alabanzas al Señor, o a Tamar, mujer de Abdiel, a la que aún no le llegaba la hora pero ante la presencia de los

soldados romanos habría de parir de puro susto un niño que ni siquiera tendría tiempo de llorar, o a Juana, mujer de Sefatías, que miraba a su primogénito menor de dos años merecer la cuna de su segundo hijo recién nacido, o a cualquiera de las otras veintitrés madres que estaban a punto de ver morir a sus hijos (Toscana, 2016: 22-23).

En estos casos, la repetición se lleva a cabo, pero con cambios muy significativos para la trama, ya que Toscana, en su texto, formula que no haya huida de los personajes, porque sabe que no corren peligro alguno, pues el objetivo de Herodes es quitarles la vida a todos los primogénitos varones menores de dos años. Por tal motivo, Emanuel y sus padres no sufren la persecución, pues no cumple con las características de los que habría que asesinar por mandato. Este pasaje de *Evangelia* aporta a la intención de privilegiar el papel de la mujer, pues en múltiples ocasiones la figura del varón se pone en desventaja frente a las circunstancias de los hechos en la historia, lo cual no sucede en el evangelio de Mateo.

Recapitulando, el evangelio de Mateo es el modelo que se repite constantemente en *Evangelia*, con sus respectivos cambios, lo cual es relevante destacar porque, por una parte, como afirma José Antonio Pagola (2010: 10), este evangelio muestra a un Cristo rechazado, pero, al mismo tiempo, con la virtud de un redentor y, por la otra, siguiendo a Ivoni Richter Reimer (1997: 145), porque las mujeres no son solo referentes de prácticas liberadoras en el movimiento de Jesús, sino también paradigmas de fe y de discipulado. Con lo anterior, puede afirmarse que Toscana usa este referente bíblico para relacionarlo con el contexto actual, en el que hay un interés apremiante por redimir la presencia femenina, dentro de una sociedad en la que la imposición patriarcal, al igual que en la que la antigua Palestina, ha reinado durante siglos.

II. REPETICIÓN, TRANSPOSICIÓN Y ADAPTACIÓN

Esta presencia del evangelio de Mateo en la novela, a la que se hizo referencia en el punto anterior, establece una relación con lo que Gérard Genette determinó en su exhaustivo trabajo de clasificación de las prácticas hipertextuales como parodia, a partir de la práctica hipertextual que supone una transformación lúdica que un hipertexto B hace de un hipotexto A. De acuerdo con esta correspondencia, es viable

reflexionar más allá de la transformación que un hipertexto pueda lograr en función de un hipotexto. La originalidad de la novela tiene que ver primero con un deslinde de textos, como Linda Hutcheon (2006: XIII) precisa en su libro *A Theory of Adaptation*: “One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative”. Siguiendo esta idea, es posible decir que es importante la desjerarquización del texto para dejar de pensarlo en segundo plano o como inferior en su forma más negativa, para ello habría que resaltar que:

Part of this pleasure, I want to argue, comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change (Hutcheon, 2006: 4).

En total acuerdo con la académica canadiense y trasladando su planteamiento a esta reflexión, se podría considerar que *Evangelia*, por medio de la repetición con variación, provoca un efecto estético en el lector, al momento de reconocer, en medio de una serie de cambios, una historia que está tan presente en el referente cultural como lo es la vida de Jesucristo. Pero no solo es el efecto estético de la originalidad, sino que además se construyen nuevas expectativas que rompen y, hasta cierto punto, transgreden el contexto de la época de Jesús desde una mirada reciente y orientada hacia una crítica social. Siguiendo esta serie de ideas, se podría asumir que tanto la repetición como el cambio son importantes para lograr la originalidad en la diégesis y desplegar lo que se logra construir en el espacio recepcional del intérprete, quien es capaz de percibir dos textos en donde aparentemente solo hay uno. Por lo anterior, el cambio que permea en *Evangelia* es muy importante para la fecha de su publicación, dado que surge en medio de la lucha por replantear los roles de la mujer. Butler, respecto a este planteamiento, ha abierto un camino amplio desde su formación filosófica y plantea la construcción y deconstrucción del género más allá del marco binario masculino-femenino. Para ello, retoma la idea de Foucault de que no existe un sexo biológico y un género creado, sino cuerpos constituidos culturalmente; de esta manera, propone la desnaturalización de los cuerpos y la resignificación de categorías culturales.

Frente a esos planteamientos recientes, *Evangelia* es una suerte de respuesta a esa necesidad por deconstruir el patriarcado que ha reinado hasta el presente y que ha desdeñado la participación femenina. Por lo que, entonces, contar la historia desde

un punto de vista diferente, no solo cambia la historia del hipotexto con la intención de lograr una historia nueva, sino que crea una interpretación distinta que implica la crítica hacia los modelos ideológicos establecidos y busca ponerlos en juego para sugerir nuevas perspectivas en las que se redima el papel de la mujer.

En ese tenor, la reescritura se puede pensar desde otro de los términos de Hutcheon, quien expone la idea de cambio a través de la transposición, que implica un cambio de medio, de género o de marco y, por lo tanto, de contexto: La transposición también puede significar un cambio en la ontología de lo real a lo ficticio, de una historia o biografía histórica a una narrativa o drama ficticios (Hutcheon, 2006: 7-8). Este concepto permite confirmar que la idea de cambio no solo se refiere a la transformación de la historia, sino también a un cambio ontológico, mediante la presentación del personaje de Cristo en la figura femenina en el contexto del siglo I en Palestina; hecho que pone en duda la no existencia de la mujer fuera del hogar, porque el verdadero protagonista de la religión judeocristiana es el varón.

Sin embargo, el cambio de la postura masculina a la femenina es fundamental para lograr una resignificación, pues el género es un elemento importante para la “trasposición diegética”, término acuñado por Genette, que “puede tener como única función adaptar una obra a un nuevo público, y [...] de una manera temática más activa, explorar la capacidad de variación pragmática del hipotexto” (1982: 380).

La transposición desde el marco de la hipertextualidad genera otra posibilidad de convenir al hipertexto, de acuerdo con el público al que va dirigido. En este sentido, el lector de *Evangelia* es un público que difícilmente coincide con el dominio y la superioridad masculina que ha predominado durante mucho tiempo en la cultura occidental.

Entonces, vale la pena cuestionarse qué implicaciones tiene el hecho de que el hijo de Dios haya nacido mujer en una sociedad tan arraigada a la ideología patriarcal, tal como sucede en el contexto de México. Con relación a este aspecto, se destaca que Toscana afirmó, por un lado, en el artículo de Ana Mónica Rodríguez (2016: 7) que: “la existencia de una hija de Dios ‘no cambia gran cosa y no tendría por qué hacerlo. Nada tiene que ver si es hombre o mujer’” y, por otro, que “al final no es lo mismo crucificar a un hombre que a una mujer. No es lo mismo el espectáculo de un hombre desnudo que el de una mujer desnuda en la cruz” (Bautista, 2016).

No obstante, y a pesar de este par de opiniones distintas que el autor proporcionó, es pertinente mencionar que dicho cambio, sin duda, es un detonante de suma

importancia en la novela, pues, como se ha explicado, hace que emerjan nuevas elucidaciones. También es una forma de romper y de renovar la ideología mediante la repetición de patrones heredados por la tradición judeocristiana.

Aunque *Evangelia* no se podría considerar como una adaptación, es cierto que también comparte algunos rasgos, pues: “Writ large, adaptation includes almost any act of alteration performed upon specific cultural works of the past and dovetails with a general process of cultural recreation” (Hutcheon, 2016: 9).

En relación con esta aquiescencia, en cuanto a lo teórico, la novela manifiesta, de forma clara, un cambio cultural evidente desde el título, en el que se feminiza la palabra *evangelio* y se expande hacia un cambio de paradigma, respecto del referente bíblico. Desde la idea de género, Genette también aduce que la trans-sexualización es especialmente utilizada para invertir, a veces ridiculizando, toda la temática del hipotexto (1982: 381). Esto es lo que ocurre en la narración de Toscana, donde se advierte y se subvierte la vida de Jesucristo mediante la feminidad de Emanuel, hecho que conduce a la ridiculización del personaje principal.

Por lo que se refiere al hecho de la renovación mediante la repetición, este ha sido uno de los principales intereses de los estudios posmodernos de la parodia encaminados por Linda Hutcheon (2006: 4), quien ha subrayado con referencia a la adaptación que: “Part of this pleasure, I want to argue, comes simply from repetition with variation, from the conform of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change”. Esta cita corrobora que la diferencia o el cambio es el elemento que distingue a la parodia porque, al igual que la adaptación, la conduce hacia un proceso de creación y de recepción en el que exige no solo un trabajo de renovación, sino también de memoria, de reconocimiento y de análisis. Dentro de este proceso, el hecho de que el receptor reconozca una historia como parte de sus referencias culturales logra que sea posible la identificación. Según Hutcheon, si el lector conoce el texto anterior, esa presencia, siempre, y, en todo momento, va a seguir al texto que se está experimentando directamente. Pero cuando se produce un cambio, inmediatamente viene la sorpresa y la curiosidad o deseo por seguir experimentando ese cambio que implica una (re) creación y una (re) interpretación.

Los cambios como proceso creativo, según Hutcheon, involucran la (re) creación o la apropiación. Respecto a esto, también es posible admitir la novela

como un acto, o resultado de la (re) creación del texto bíblico, con la intención de contar la misma historia para dar oportunidad a otra (re) interpretación, en la que radica la originalidad.

En síntesis, es importante destacar que los conceptos de Hutcheon, complementados con los de Genette, ayudan a comprender que tanto la repetición como el cambio son importantes para crear nuevas exégesis. Hasta este momento se ha reflexionado que *Evangelia*, de manera paradójica, ha renovado el evangelio de Mateo mediante la repetición, lo cual resulta una de las tareas más complejas porque, sin duda, el cambio de roles produce un efecto de originalidad en la novela, en la que está implícita la (re) creación y la (re) interpretación, hechos que forman parte del proceso creativo de la parodia. Dicho de otra manera, se han utilizado la repetición, en términos de Hutcheon, y la deconstrucción, en palabras de Butler, para (re) crear, mientras que cambio-transposición y la construcción se han usado para la (re) interpretación.

III. LOS JUEGOS DE PODER EN *EVANGELIA* A PARTIR DE LA PARODIA POSMODERNA

La parodia, desde el enfoque posmoderno, propone incorporar aquello que es previo, pero, al mismo tiempo, busca modificar y producir una distorsión entre el texto pasado y el texto presente. En estas nuevas formas de manifestar la parodia se puede ver que, respecto a sus precedentes, el cambio más significativo es no limitarla a un puro efecto cómico, sino abrirla a la estrategia textual con diferentes efectos con lo que se consigue romper lo establecido. Desde el punto de vista de Hutcheon (2000: 32):

There is nothing in parody that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or burla of burlesque. Parody, then, in its ironic “trans-contextualization” and inversión, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. The pleasure of parody’s irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader un the intertextual “bouncing” (to use E. M. Forster’s famous term) between complicity and distance.

Con lo anterior se afirma que *Evangelia* participa, en gran medida, de los rasgos de la parodia. Aquí es importante considerar la presencia de la ironía, no solo como tropo, sino como estrategia discursiva, por lo que habría que reflexionar qué tan presente está en *Evangelia* y cuál es el mecanismo de esta. Con base en estas precisiones, surgen algunas interrogantes: ¿Cuáles son los componentes del discurso en *Evangelia*? ¿Cómo se ordenan y cómo se combinan para caracterizar el poder, la dominación y la resistencia por medio de la parodia?

Pensar el título de la novela como el primer contacto que el lector tiene con la obra permite percibir una intención burlesca en la feminización de la palabra *evangelio* —que significa “la buena nueva”—, pero ya desde las primeras páginas se revela que la llegada de Emanuel no anuncia tal fortuna, pues el Mesías ha nacido mujer y eso, para Dios y para el pueblo judío, no es una noticia grata, como se muestra en el siguiente fragmento:

José fue quien se sintió desesperanzado cuando vio lo que su mujer había parido. Llegó a pensar que Jehová le había gastado una broma y el trono de David sería, sin metáforas, el trono de David: un trasto desvencijado que le traerían al carpintero para lijar y cambiarle una pata rota y luego olvidarían durante años hasta que pasara a manos de su hija Emanuel, que habría de sentarse en él para amamantar a sus hijos o desgranar una granada (Toscana, 2016: 34-35).

En este ejemplo se advierte cómo el discurso del poder patriarcal predispone a la mujer en un rol exclusivo para la procreación y lo doméstico, simbolizado por el acto de desgajar una granada, mientras no la concibe en el papel del descendiente de Dios y dirigente supremo de un pueblo. En estas primeras páginas de la novela se puede identificar la trama central en la propuesta de Toscana: retorcer la profecía que anuncia la llegada del Mesías varón, lo que resulta irónico respecto del significado de la palabra *evangelio*, pues expone una situación despectiva que, apoyada por el humor, logra el alejamiento del hipotexto y, desde esa distancia, una crítica sustancial. En términos religiosos, podría decirse que *Evangelia* es un texto transgresor en sentido estricto, es decir, una blasfemia. Sin embargo, al estar presente la ironía no solo como estructura antifrástica, sino como estrategia evaluativa, exige una nueva forma de descifrar el hipertexto en relación con su propio contexto. De esta forma, *Evangelia* se enlaza con el universo ideológico de Butler y, desde ese punto de vista, se asume como una manera de mostrar resistencia, o supervivencia, mediante la presencia de una

Crista que desde su nacimiento se enfrenta a un discurso completamente despectivo que busca dejarla fuera de todas sus funciones como hija de Dios.

A partir de la onomástica también se logra evidenciar la ironía desde el nombre de Emanuel, que significa “Dios con nosotros”; pero esta forma elogiosa del nombre en la novela se presenta a manera de burla y desdén, pues el personaje, lejos de ser digna del enaltecimiento, es vilipendiada hasta por Dios:

—José, José, ¿qué has hecho con tu hijo Emanuel, que quiere decir “Yo con ustedes”?

—No se enoje mi Señor con su siervo —José se postró de rodillas—, pues lo que ocurrió en el vientre de María no fue mi voluntad sino la tuya.

—Hablas verdad —dijo el Señor—. Sin embargo, tus palabras aumentan mi cólera. ¿Por qué vengo a enterarme ahora? ¿Por qué necesité de las imprecaciones de tres magos gentiles para saber que Emanuel nunca tendrá barbas? (Toscana, 2016: 14).

El poder del género dominante representado en los textos bíblicos por el hombre es repetido por Toscana, quien hace énfasis en la figura colérica y vengativa, a la vez que apocalíptica, del Dios del Antiguo Testamento; un Dios muy distante al de los evangelios: amoroso, en general.

Hasta este momento, se ha podido observar la doble funcionalidad de la ironía. Por un lado, es notoria la estructura antifrástica que genera una inversión semántica, por lo menos en el título y en el nombre del personaje principal, donde está en juego un discurso despectivo por medio del contraste de sentidos, pues cuando Dios dice “Yo con ustedes” es una clara burla, mediante el humor que genera el hecho de que Dios invierta el sentido de las palabras y ponga en duda los acontecimientos. Por otro lado, la ironía funciona como estrategia evaluativa, porque desde el nombre de la protagonista se nota una intención de herir, más que de exaltar el nombre de la hija de Dios, pues él mismo se muestra colérico porque su primogénito, tan esperado, nació mujer.

Butler asume que el lenguaje actúa y produce efectos, dado que un sujeto se constituye en el lenguaje, ya sea con el afán de provocar menosprecio o con la intención de generar existencia social. En *Evangelia* el lenguaje indica que el poder masculino prepondera mediante lo que Butler llama un “lenguaje del odio”, que en este caso tiende a la misoginia y coloca a Emanuel en una posición de subordinación ante el poder discursivo del patriarcado.

Como se observa, en la novela de Toscana el discurso es un recurso fundamental para crear una repetición y al mismo tiempo una distancia crítica respecto al evangelio de Mateo. Otro ejemplo de ello es el constante tono de la parábola y el proverbio que el autor recupera de los textos bíblicos, ambos recursos tienen la intención de transmitir una enseñanza moral. En términos teológicos, Daniel Marguerat (1992: 50) denomina *parábola extravagante* al:

Discurso que intenta persuadir al interlocutor cambiando su sistema de valores, mediante un re-encuadramiento de la realidad, mientras que el discurso más frecuente y ordinario busca el cambio sin tocar el modo de pensar, sino más bien reforzándolo. El re-encuadramiento consiste en romper la imagen que el otro se hace de la realidad y en modificar la relación que mantiene con ella, invistiendo a dicha realidad de un sentido nuevo.

Esta definición podría aplicarse, sin mucha dificultad, al proverbio, con la diferencia sustancial de que la parábola posee un carácter narrativo con una estructura bien definida, mientras que el proverbio busca su contundencia en la brevedad que lo asemeja al aforismo.

En *Evangelia*, la parábola y el proverbio de Mateo son recreados, o mejor dicho, imitados a través de un re-encuadramiento. En los siguientes ejemplos es notoria la presencia de la repetición con cambio que caracteriza a la parodia: “No es lo que entra en la boca lo que contamina al hombre; sino lo que sale de la boca, eso es lo que contamina al hombre” (Mt, 15:11). Este proverbio de Mateo, acaso uno de los más conocidos, es recuperado por Toscana con la variante del humor escatológico, muy al estilo de la picardía tradicional mexicana: “Emanuel se dio cuenta de que estaba comiendo sin lavarse las manos. Entonces se le ocurrió predicar que lo que entra en la boca va al vientre y es echado en la letrina. Pero lo que sale de la boca, del corazón sale; y esto contamina al hombre” (2016: 86).

Ambos casos dejan ver al hombre frente a un par de actos que involucran la boca y sus funciones básicas, como comer y hablar. Lo que se determina aquí, y funciona como crítica, a la vez que como idea moralizante, es que el “hombre” debe cuidar más lo que dice, antes de preocuparse por lo que entra por su boca a manera de alimento. Desde su naturaleza discursiva, este proverbio está formulado por un lenguaje excluyente, pues el sujeto de la oración es un “hombre” que intenta generalizar a todo ser humano. Pero, a pesar de esa generalización, en la que debería

incluirse la participación de la mujer en el evangelio de Mateo, es posible deducir que quienes predicaban en esa época de Palestina eran los varones, pues la colaboración de las mujeres era única y exclusivamente en el hogar. En el caso de *Evangelia*, este fenómeno de inclusión puede observarse en el protagonismo femenino, pues resulta irónico que Emanuel se refiera también al hombre, desde el punto de vista verbal: ¿no será, acaso, el hombre el que debe preocuparse por lo que sale de su boca y no la mujer, puesto que es una mujer la que elabora el proverbio frente al ángel Gabriel, su interlocutor masculino? Estas interrogantes, indudablemente, son las que ponen en riesgo el papel del patriarcado frente a la resistencia femenina por medio de la imitación del discurso bíblico.

En cuanto a la parábola, no existe una reelaboración fiel del evangelio de Mateo, sino más bien pequeñas alusiones a lo largo de la narración de Toscana, como es el caso particular de la parábola del sembrador, pues mientras en Mateo se lee:

Salió un sembrador a sembrar, unas semillas cayeron a lo largo del camino; vinieron las aves y se la comieron. Otras cayeron en pedregal, donde no tenían mucha tierra, y brotaron enseguida por no tener hondura de tierra, pero en cuanto salió el sol se agostaron y, por no tener raíz, se secaron. Otras cayeron entre abrojos y las ahogaron. Otras cayeron en tierra buena y dieron fruto, una ciento, otra sesenta, otra treinta. El que tenga oídos que oiga (Mt, 13:3-9).

En *Evangelia* se reelabora de la siguiente manera: “¿Acaso, según la parábola del sembrador, las sirvientas eran la única tierra fértil?” (Toscana, 2016: 280), luego de que un par de sirvientas acusaran a Pedro como seguidor de Emanuel, la betlemita, y de que este se negara. Como puede observarse, la sentencia del narrador, al aludir a esta parábola, apunta hacia la misma intención de Emanuel, cuando se dirige al hombre profesa el cuidado de lo que sale de la boca, pues, en este caso, se cuestiona si las sirvientas son las únicas capaces de fungir como tierra fértil para la fe. A menudo, el narrador usado por Toscana dota a la figura femenina con una inteligencia y una sensibilidad que está por encima de la masculina.

Hasta aquí puede verse cómo algunos de los elementos de la parodia permiten confrontar a los opuestos en un contexto de poder y dominación, pues los ejemplos anteriores, el del proverbio y el de la parábola, son discursos de insumisión, en la medida en que se alejan de los paradigmas verbales empleados por el poder con

el objetivo del sometimiento, como es el caso de los discursos político y religioso. También se puede comprobar que la naturaleza literaria del proverbio y la parábola emplean un lenguaje sugerente y sencillo con una intención lúdica, para persuadir, principalmente, a las masas oprimidas que no tan fácil se identifican con el lenguaje creado por la clase dominante.

En otros términos, estos géneros literarios, utilizados por Mateo y que recupera Toscana, logran una crítica al discurso del poder mediante un “discurso que atrae la atención en razón [...], de una repetición, de un orden invertido, de estructuras que quedan incompletas o de cambios de sentido” (Van Dijk, 2003: 36); es decir, con un lenguaje que, como bien especifica Butler, produce efectos y, en la novela, hiere, pero al final genera la condena de Emanuel a la cruz y con ello el cumplimiento de su destino. Es así que por medio de los personajes, *Evangelia* propone una clara inclinación hacia el uso del lenguaje violento que hiere, denigra y ridiculiza a la figura femenina, pero al mismo tiempo la reivindica por medio de la resistencia, pues el simple hecho de haber nacido mujer es considerado como un error y como un motivo para imponer la muerte de la mujer, antes que aceptarla como la elegida por el Dios castigador y vengativo que Toscana retoma del Antiguo Testamento: “su nacimiento había sido un error, una mezcla de ingredientes equivocados, y que al dios de los judíos le hubiese complacido verla atravesada por la larga espada de Herodes” (2016: 112). Desde la teoría butleriana, herir no solo implica causar un daño lingüístico para hacerle sentir el menosprecio al otro, sino también para hacer que el otro sufra una pérdida de identidad, en la que no existe la opción de ocupar un lugar dentro de la sociedad.

Entonces, tanto el nombre propio ‘Emanuel’ y el título *Evangelia*, como el proverbio y la parábola, son elementos implicados en algunos rasgos de la parodia que contribuyen a identificar desde el hipertexto los juegos del poder que siempre han permeado en los discursos masculinos. En la novela esto resulta relevante para el universo recreado por el autor regiomontano, porque, entre otras cosas, se generan lo que Butler ha determinado como discursos de supervivencia lingüística, mismos que ayudan a combatir a las normatividades implementadas desde hace siglos en Occidente y que hasta el día de hoy se han mantenido vigentes, pero en medio de luchas constantes.

IV. LA TRANSGRESIÓN DEL MITO

Ya se ha anotado aquí que tanto Mateo como Toscana recurren a la recuperación de los mitos del Antiguo Testamento y que los resignifican para demostrar que se cumple en el hijo de Dios lo revelado por los profetas. Uno de estos mitos que llaman la atención por el grado de importancia dentro de *Evangelia* es el que habla de Jacob y la venta de la primogenitura llevada a cabo por su hermano Esaú.

En primer lugar, Mateo no reelabora el mito, pero menciona a Jacob al inicio, cuando habla de la genealogía de Jesús y, en segundo lugar, Toscana se da a la tarea de transponer la historia de estos dos personajes en una trama compleja, los dos hermanos de su novela, Emanuel y Jesús —antes Jacobo, nombre destituido por el padre de ambos—. Visto de este modo, nuevamente se despliega la repetición con cambios que se han señalado a lo largo de este análisis.

La primera de estas repeticiones con variación es la de un mito griego que se presencia desde el personaje amado por Dios que compra la primogenitura de Esaú. Etimológicamente, Jacob significa “el que se sostiene del talón”, ya que, al nacer Esaú, su hermano mellizo, este lo sostuvo del talón para seguirlo en el alumbramiento. El acto de tomar el talón remite inmediatamente a Aquiles, personaje griego cuasi inmortal, pues es su talón —parte del cuerpo de donde lo toma Tetis, su madre, al sumergirlo en las aguas que le darían la divinidad—, como se sabe, el que lo lleva a la muerte. El talón, entonces, a partir de este mito funciona como un símbolo de vulnerabilidad; de este modo, Esaú queda marcado, desde su nacimiento, por la acción de Jacob. Esto da cuenta del diálogo entre textos antiguos con la reelaboración, o adaptación, de sus diferentes pasajes y personajes mitológicos. No se debe perder de vista, sin embargo, el sentido del talón vulnerable, repetido tanto en los griegos como en la Biblia, pues apunta hacia una búsqueda de poder que termina por fracasar en ambas historias; incluso, este mismo elemento se usa de manera popular para designar las debilidades de las personas en frases como “su talón de Aquiles”, al referirse al origen de la flaqueza de las personas.

En segundo lugar, está la variante del mito en Toscana, que se logra desde el aspecto genealógico elaborado por Mateo; es decir, el episodio entre Esaú y Jacob del relato bíblico es repetido por Toscana en los personajes de Emanuel y de Jesús. La diferencia entre ambos casos radica en que los personajes del Antiguo Testamento son mellizos, mientras que los otros hermanos no cuentan con esta característica. Sin

embargo, en *Evangelia* ocurre también la venta de la primogenitura, uno de los hilos conductores más importantes y significativos de la trama:

Jacobo guisó un potaje. Lo colocó sobre la mesa. Obligada por su padre, Emanuel dijo a su hermano:

—Te ruego que me des a comer de ese guiso rojo, pues estoy muy cansada.

Y Jacobo respondió:

—Véndeme en este día tu primogenitura.

—He aquí que yo soy mujer —dijo Emanuel—.

¿Para qué, pues, me servirá la primogenitura?

—Júramelo en este día —Jacobó sirvió un plato de lentejas.

Y ella le juró, y le vendió su primogenitura.

Él dio a Emanuel pan y del guisado de las lentejas. Ella comió y bebió sin saciarse, y se fue a su habitación (Toscana, 2016: 56).

Ante este hecho de la venta, ocurren algunas otras variantes entre un relato y otro. Una diferencia es que en el texto bíblico Esaú desdeña la primogenitura, razón por la cual fue odiado por Dios, y la pone en venta por un simple plato de lentejas, pero, pasado el tiempo, se rehúsa a cumplir con dicho trato. En *Evangelia* ocurre el mismo acontecimiento de la oferta de la primogenitura, como se destaca en el ejemplo, donde Emanuel es obligada por su padre, quien siempre tuvo el descontento de su nacimiento, como si fuera una impostora que precedió el nacimiento del varón. A diferencia de Esaú, quien desatará una guerra contra su hermano que engañó a su padre Isaac para obtener la primogenitura, Emanuel acepta, sumisa, la determinación de su padre. De nueva cuenta, se advierte el peso de la figura masculina sobre la femenina en esta novela de Toscana; pero, por el contrario, como se ha manifestado en diferentes momentos en este estudio, la mujer está dotada de una inteligencia que el hombre, a lo largo de la historia, se ha encargado de negar y ocultar, como ocurre en el episodio de Herodes, antes mencionado, donde no hay necesidad de huir con una niña sobre la que no existe riesgo de persecución, por su nulidad. Esta idea de la mujer virtuosa es reiterada en *Evangelia*, y cabe traer a colación el episodio de las mujeres que señalan a Pedro, citado en el apartado anterior, donde el narrador evoca la parábola del sembrador y se pregunta, de forma muy sutil, si son las mujeres, acaso, las únicas dotadas con la virtud del entendimiento de lo divino, es decir, de ser tierra fértil para la fe.

Este mismo afán de Toscana por reivindicar la figura femenina, mediante su proposición literaria, pone énfasis en el recurso de la reelaboración del mito, pues Emanuel, a pesar de ceder a la venta de la primogenitura, tiene que seguir a su hermano Jesús para operar el milagro detrás de él, como si fuera su sombra, sin ningún reconocimiento, porque le vendió la primogenitura, mas no la divinidad, como se dice en el texto, a manera de único triunfo de la protagonista. Este acontecimiento es un ejemplo de resistencia en la novela, pues frente al lenguaje ofensivo que produce desprecio y nulidad de existencia, el nombre de Emanuel no es lo que al final la constituye socialmente, porque la singularidad, según Butler, depende de los otros. Emanuel, por su parte, logra conferir su identidad por medio de la resistencia ante la dominación social con la finalidad de cumplir con el designio de Dios.

Con todo lo anterior, de nueva cuenta se advierte la transgresión hacia los textos bíblicos, pues se toca uno de los mitos más importantes del que depende la genealogía de Jesús, porque Jacob es un personaje sustancial para entender el proyecto de Dios.

Resta apuntar que la hipótesis inicial de este estudio se cumple al realizar el análisis, pues se confirma que la novela *Evangelia* de David Toscana puede leerse como una parodia posmoderna del evangelio de Mateo, en cuanto que recurre a la repetición con variación, como se comprobó en los diferentes apartados. Asimismo, el texto de este autor evidencia una lucha entre la dominación y la resistencia que provoca el discurso hegemónico masculino en el contexto de Palestina en el siglo I —en apariencia, porque más bien, y atendiendo a la misma parodia, se hace alusión a las problemáticas del mundo actual, pues de este modo se engarza el tiempo viejo con el nuevo, siguiendo a Hutcheon; es decir, el pasado con el presente—, lo cual es demostrado en los textos bíblicos, fuente originaria del discurso con el que se justifica el poder mismo. Sin embargo, *Evangelia* es un claro ejemplo de la teoría propuesta por Judith Butler, quien asume que la resignificación del lenguaje requiere abrir nuevos contextos, abordar aspectos que aún no han sido legitimados y, por tanto, producir nuevas y futuras formas de apropiación del mundo.

Para concluir, este estudio es apenas un primer acercamiento a *Evangelia*, con el que inauguro un trabajo comparativo más extenso que involucra a las novelas mencionadas al principio, *El evangelio de Lucas Gavilán* de Vicente Leñero y *Aparta de mí este cáliz* de Luis Humberto Crosthwaite, pues en esta triada encuentro puntos de convergencia que van más allá del recurso de la figura de Jesucristo, su personaje central.

REFERENCIAS

- Bautista, Virginia (2016, marzo 3). “David Toscana ‘reedita’ la Biblia”. En *Excelsior*, recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/03/03/1078576>
- Butler, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad* (Javier Sáenz y Beatriz Preciado, traducción y prólogo), Madrid: Síntesis.
- Genette Gérard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Celia Fernández Prieto, traducción), Madrid: Taurus.
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: Universidad de Illinois.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nueva York / Londres: Routledge Taylor & Francis Group.
- Marguerat, Daniel (1992). *Parábola*. Verbo Divino.
- Nieto, Irad (2016). “La hija de Dios. Encuentro de dos ficciones”. *Iowa Literaria*. Disponible en: <http://s-lib024.lib.uiowa.edu/iowa-literaria/index-p=5451.html>
- Pagola, José Antonio (2010). *El camino abierto por Jesús*, Madrid: PPC, Editorial y Distribuidora. Disponible en: https://ecat-server.grupo-sm.com/ecat_Documentos/ES131795_008069.pdf
- Richter Reimer, Ivoni (1997). “No temáis... id a ver... y anunciad’. Mujeres en el Evangelio de Mateo”, *Ribla. Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana*, 27.
- Rodríguez, Ana Mónica (2016, marzo 9). “David Toscana teje una historia alrededor de una mujer ‘como primogénito de Dios’”. En *La Jornada* [en línea], disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2016/03/09/cultura/a07n1cul>
- Toscana, David (2016). *Evangelia*. México: Alfaguara.
- Van Dijk, Teun. A. (comp.) (2003). *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso 1. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

LOS CUERPOS EXCÉNTRICOS EN *MISALES*,
NARRACIONES ERÓTICAS DE MAROSA DI GIORGIO

*Yeni Rodríguez Valdés**

*Nuestra conciencia ya está habitada por el discurso social:
nacemos en una sociedad que tiene un discurso sobre el género
y que nos hace ocupar cierto lugar. En la forma de pensarnos,
en la construcción de nuestra propia imagen, de nuestra autoconcepción,
utilizamos elementos y categorías de nuestra cultura.*

MARTA LAMAS, *Cuerpo e identidad*

*Las criaturas marosianas tienen la mutabilidad y la fantástica
movilidad de lo concebido bajo el signo de un erotismo pánico
—no en vano es Pan, el dios de la fecundidad silvestre,
uno de los hijos de Hermes.*

JULIO PRIETO

I.

Entre los autores canonizados de la literatura uruguaya (Horacio Quiroga, Delmira Agustini, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, *et al.*), Marosa di Giorgio se asoma como una sombra, cuyo nombre emerge misteriosamente en pocos estudios sobre literatura latinoamericana. No la encontraremos en la lista dorada de la gran explosión donde fueron inmortalizados otros seleccionados del continente americano (Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, por mencionar algunos), a pesar de que los setenta y dos años de vida que respiró —comprendidos entre 1932 y 2004— fueron testigos de idas y vueltas de tradiciones literarias, para las cuales posó detrás de sus espejuelos oscuros:

Dicen que tomaba el sol desnuda en las lápidas de los cementerios. Que era una mujer oscura, una solitaria excéntrica a la que todo el mundo observaba con condescendencia.

*Universidad de La Habana/Universidad Iberoamericana.

Nunca se casó ni tuvo hijos. Dicen que era como una musa lauréatmontiana. Siempre se la podía encontrar en el mítico bar Sorocabana de Montevideo, donde pasaba muchas horas sola, fumando, enfundada en una falda ajustada y unos tacones altos. Dicen que era coqueta y que hasta en las elecciones de su vestimenta se identificaba con los animales: colgante con murciélago, broche de mariposa, mantones con alas, antifaz de gato, y el pelo como si estuviera siempre en llamas, coloradas o naranjas. Dicen que presidió todas las tertulias en los cafés de su época. Que su presencia tenía una energía extática. Que era avasallante pero retraída. Tímida, aunque siempre era el centro de la atención (Llurba, 2014).

Sin embargo, su situación de escritora semiolvidada, poco conocida, quedó cual cicatriz del pasado a la altura del año 2000, cuando una oleada de ensayos críticos apareció para rescatarla. Desde un punto de vista “literario”, este advenimiento tiene cierta lógica, pues la escritura marosiana había alcanzado su punto más alto y, desgraciadamente, terminal: sale a la luz *Reina Amelia*, en 1999; al año siguiente, la reedición en dos tomos de *Los Papeles Salvajes* (compilación de su poesía); en 2003, *Rosa mística*; y en 2004, *La flor de lis*.¹

Pero, desde un punto de vista “social”: “Marosa di Giorgio aparecería en la escena hispanoamericana justamente en el instante en que su *queerness* es soportable [...] Lo que estos textos dicen deja de ser ‘indecible’; lo que no invalida el hecho de que sean tremendamente rupturistas y extraños en el propio panorama latinoamericano en que se instalan” (Amícola, 2013: 164). Lo cual va de la mano con las siguientes marcas que presenta la escritura atípica de esta excéntrica rioplatense: dislocación de los tiempos, múltiples identidades sexuales, dimensión maravillosa del espacio, erótica alternativa, universo perturbador, hibridación genérica, entre otras. Gran parte de la “desatención” a la narrativa marosiana en el ámbito literario tuvo que ver, precisamente, con su rareza de difícil definición, potenciada por las características mencionadas.

En el caso específico de *Misales* (1993), es evidente una cosmovisión erótica que hace contacto con la teoría *queer*² (cronológicamente asentada y validada también por

¹ Dato curioso: la primera tirada de este libro (editado por El Cuenco de Plata justo en el año que muere Di Giorgio) ha quedado como el broche de oro de su literatura en constante tensión con los encasillamientos genéricos, pues no se etiquetó ni como poesía ni como narrativa. Su recepción ha sido mixta: una parte de la crítica lo lee como poemario, mientras que otra parte evade la cuestión de tener que imponerle un género.

² De hecho, la pertinencia de la literatura de Di Giorgio en el marco de los estudios *queer* fue tomada en cuenta en el seminario dirigido por José Amícola: Los estudios *queer* y la literatura del Cono Sur, en 2007, y que tuvo lugar en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. La clase número 6 del programa, bajo el título *Lo indecoroso*, estuvo dedicada al libro *La flor de lis* (2004), última publicación narrativa de la autora.

esos años a través de abanderadas como Judith Butler). Dentro de este volumen el juego siempre sexual de los cuerpos escenifica deseos extravagantes y que transgreden con frecuencia ese par convencional: hombre-mujer. “*Misales* da una vuelta de tuerca a la acumulación intransitiva de los *Papeles salvajes* [sic]. La escritora intenta aquí una forma de relato extendido. Y el éxtasis, que se repite, como un estado del tiempo, adquiere carácter notoriamente lúbrico” (Echavarren, 2005: 6).

Por tanto, con el objetivo de poner sus relatos en la mira crítica, abordaré una interpretación hacia lo *queer* del catálogo de cuerpos, abanico de entidades ambiguas que se despliega en este título de Di Giorgio. Como escribió la teórica Meri Torras (2007: 27): “los cuerpos que transitan por algunas propuestas artísticas sacuden poderosamente la percepción de nuestro ser-en-el-mundo”; sin dudas, la proposición literaria de Marosa está plagada de personajes definidos por sus cuerpos, capaces de despertar extrañeza en nosotros, sus lectores.

a lo largo de todo el libro,³ los cuerpos aparecen compuestos por materiales y fluctuantes diversos como frutales, flores y objetos. Así, el cuerpo como certeza científica incuestionable se deshace y gana protagonismo la noción de cuerpo como construcción que se conforma de una serie de fuerzas, pensamientos y materiales. Los cuerpos que propone Marosa pasan por alto su poder de representar fisonómicamente personas y sexualidades (Guardalá, 2012).

II.

En su ensayo “El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio”, Ana Llorba (2010) se propuso “seguir la circulación de los flujos del deseo” en la obra de la autora. En mi caso, me remito a *seguir* a los personajes, agentes cuyas acciones y motivaciones en las historias parten de su presentación como individuos deseantes. Se trata de personajes que verbalizan distintos deseos sexuales y que son construcciones (deliberadamente) eróticas desde su exterior (en la descripción de sus cuerpos) y su interior (el papel que juegan en relación con el/los otro/s en el texto).

³ *Misales*.

El Gran Tatú, Maquinaria Agrícola (o Tractor),⁴ el hongo que baila, el Caretón, un sátiro, María Perla, el monstruo de Delia Garcés—entre otros sin nombre—comparten la cualidad de personajes que son o tienen cuerpos excéntricos. De este inventario extraigo a la mariposa o el mariposón (teniendo en cuenta sus diferentes versiones en los cuentos que aparece) y al tatú crucificado como los personajes físicamente más ambiguos y extraños de este volumen erótico de Marosa di Giorgio.

El cuerpo del primero resulta totalmente desestabilizador tanto para sus tomas sexuales, según lo narrado, como para el lector. Veamos los siguientes ejemplos extraídos de dos relatos diferentes de *Misales* (“Misal del novio” y “Misa final con alitas”, respectivamente) en los cuales se describe cierto amante-mariposa:

1) Él llegó al caer de una tarde y flotó delante de ella. Era gigantesco, cintura fina, pollerín, pero de masculino; grandes alas rígidas volaban más allá de su cabeza. Todo en color musgo, verdoso, castaño; como un plumaje. La cabeza larga, delgada, era una vara; al parecer sin ojos ni boca. [...] Llamó a ella, la atrajo hacia el marsupio (Di Giorgio, 2005: 59).

2) Un tremendo mariposón, de rara belleza (no se veía, pero era negro y azul y tenía pintada cifras en las alas y una calavera), una mariposa estampada, fornida y liviana, se metió en el haz de miel de ella (Di Giorgio, 2005: 63).

Dicha observación personal me remite directamente a una cita de Fonseca y Quintero (2009: 45) sobre una definición inicial de lo que se entiende por *queer*: “El verbo transitivo *queer* expresa el concepto de ‘desestabilizar’, ‘perturbar’, ‘jorobar’; por lo tanto, las prácticas *queer* se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están

⁴ Otra noción compartida por varios investigadores de la obra de Di Giorgio en cuanto a los personajes es la idea de que muchos de estos son monstruos. Al respecto, Karen Saban (2014) argumenta que “El monstruo no se deja aprehender, poseer ni comprender. A lo sumo se lo puede imaginar. Por eso, paradójicamente, las criaturas monstruosas en la prosa de Marosa di Giorgio generan en el mundo animado que las rodea un efecto ambiguo, a la vez deseo y repugnancia, atracción y espanto, lo cual provoca que los seres a su alrededor las rechacen o, si las desean y no pueden poseerlas, quieran matarlas. El monstruo que despierta estas sensaciones encontradas sería la figuración de lo inefable, una imagen sensible de aquello que estaba oculto, que en el inconsciente—según la crítica psicoanalítica—daba lugar a formas fantasiosas y desfiguradas y que en su origen unía lo inocente con lo perverso”.

El Tractor, protagonista del quinto cuento de *Misales*, encarna lo monstruoso del modo expuesto en la nota de Saban. Sobre él se narra: “Su corpacho de hierro crujió un poco del gusto, la ansiedad, las oscuras ideas, entreabrió sus fauces de hierro [...] Pero ansiaba la carne bendita” (Di Giorgio, 2005: 37). Este personaje no solo padece el tener un cuerpo de *materialidad* distinta a la humana (metal vs. carne), lo cual lo hace excéntrico, sino que nunca podrá poseer a la mujer que desea: es un monstruo.

aparentemente fijas. El adjetivo *queer* significa ‘raro’, ‘torcido’, ‘extraño’.

Me detendré entonces en dos palabras de la primera cita para comenzar a mostrar por qué el mariposón que menciono se insertaría en el imaginario *queer*. En primer lugar, *pollerín* (neologismo marosiano para decir quizás “dulcemente” pollera) se utiliza principalmente en referencia a un cuerpo de sexo femenino; pues la pollera es un tipo de saya ajustada a la cintura; en este caso, se refiere a un *pollerín masculino* para indicar que la prenda está masculinizada al llevarla un mariposón. En segundo lugar, *marsupio* es la bolsa en el vientre de los canguros hembra, en la cual cargan al bebé canguro.

Con estas aclaraciones se hace más fácil visualizar las marcas de ambos géneros en el amante alado: un él, pero de cintura fina, marsupio y pollerín, que posee sexualmente a una *ella* metida en su bolsa. Al leer “se izaron enseguida” y que ella queda embarazada (al final de la historia) queda implícito que él tiene dos sexos: su marsupio como parte femenina y un falo que nunca se menciona, pero que está en su marsupio, al que ella salta y queda “izada”.

En la segunda cita se hace más clara la ambigüedad genérica, a la manera de un oxímoron, leemos: mariposa fornida; lo cual equivale, hasta cierto punto, a decir: mujer hercúlea, o musculosa. Según Marta Lamas (1995: 62) en “Cuerpo e identidad”:

Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo. Así, mediante el proceso de constitución del género, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es “propio” de cada sexo.

De ahí el *ruido* y la extrañeza ante la pareja de sustantivo y adjetivo, pues una mariposa es ante todo delicada; y *fornido* se encuentra mayormente en el campo semántico de lo masculino:

Si el género es la escenificación social, cultural del sexo, Marosa di Giorgio pone en escena un género que sólo puede ser dudoso, pues sus relatos desafían las convenciones sociales, la Normalidad, para demostrar que ésta es sólo una construcción, una versión de las muchas posibles (Ferrús, 2011: 8).

En vista de lo mencionado, regreso a la duda de Butler (2000: 103):

Pero si la repetición es la forma en que opera el poder para construir la ilusión de una identidad heterosexual sin fisuras, y si la heterosexualidad es compelida a repetirse a sí misma con el fin de establecer la ilusión de su uniformidad y de su identidad, entonces es una identidad en riesgo permanente, pues **¿qué pasa si fracasa la repetición, o si el ejercicio de repetición es utilizado con un propósito performativo distinto?**⁵

En los relatos de *Misales* se cumple con la regla de dos papeles y dos polos, valores de posición: la del sujeto y la del objeto, la del agente y la del paciente en la práctica de los placeres sexuales, parafraseando a Foucault (2003). El francés se refiere a la *aphrodisia* (práctica de los placeres carnales) como “una actividad que implica dos actores, cada uno con su papel y su función —el que ejerce la actividad y aquel sobre quien ésta se ejerce” (Foucault, 2003: 30). En este sentido, el ejercicio de repetición sobre el que informa Butler sucede una y otra vez en *Misales*, mundo narrativo que presenta con constancia pares y tríos⁶ de relaciones amorosas donde los personajes acatan estos roles; sin embargo, ocurre en los relatos la evidencia del **propósito performativo distinto**. ¿Cómo puedo afirmarlo? A mi entender, la presencia de los cuerpos *queer* es la mayor prueba.

No obstante, quisiera introducir un pequeño paréntesis en mi discurso para comentar un ejemplo de otro tipo, otra vuelta de tuerca en esa “repetición” comentada anteriormente, para hacer notar cuán amplia es la ruptura de la **ilusión de uniformidad** en las letras marosianas. Primeramente, una cita de Lamas (1995: 70): “Partiendo de que la libido es idéntica en hombres y mujeres, se ha empezado a explorar por qué tienen hegemonía ciertos significados, como el de una sexualidad masculina “activa” y una femenina “pasiva”, y cómo fueron instituidos por una restricción impuesta por la cultura”. En “Misal de la novia”, otro de los cuentos del volumen, sucede: “ella actuó de golpe, poniendo en movimiento todos los dientes desparejos, le segó el fruto jugoso y oscuro como una mora y lo devoró” (Di Giorgio, 2005: 56).

Rosana Guardalá (2012), crítica activa de la obra de Di Giorgio, ha escrito en referencia a este relato: “Los saberes sexuales que ‘parecieran’ ser propios de los hombres, aquí se encuentran en poder de la mujer. Así, en este caso, mientras la protagonista es la concedora de la práctica sexual, el hombre se muestra como un

⁵ Las negritas son mías.

⁶ “Más de uno, menos que dos: ésta parece ser la fórmula del funcionamiento autónomo de las pulsiones en Di Giorgio” (Echavarren, 2005: 8).

simple iniciado”. La cita se conecta con la siguiente línea: “él procedía por primera vez; ella por muchas” (Di Giorgio, 2005: 56); por tanto, la *señora feroz* —así la llama el narrador— tiene todo el poder sobre el sujeto masculino, pasivo ante su dominación, castrado por ella, mujer. La tradicional sexualidad femenina pasiva ha tomado el rol activo otorgado culturalmente al hombre.

Continuando con las teorías de Butler: la filósofa estadounidense reconoce, más allá de su posición feminista, que lo femenino no es el único tipo de ser que ha sido excluido de la economía de la razón masculinista. En este sentido, no solo las mujeres naturalmente contenedoras de lo femenino estamos bajo la mirada prejuiciosa y castigadora del hombre heterosexual dominante, pues el falo es “fundamentalmente transferible” y en la sexualidad “se reconstituyen perpetuamente los cuerpos y las anatomías” (1993: 141). Otro aporte importante de su discurso y del cual me apropiaré para iluminar mi análisis de los personajes en la narrativa marosiana apunta:

la ley prohibitiva corre el riesgo de erotizar las prácticas mismas que caen bajo el escrutinio de la ley. La enumeración de prácticas prohibidas no solo pone a tales prácticas en el escenario público, discursivo, sino que, al hacerlo, las produce como iniciativas potencialmente eróticas con lo cual las inviste eróticamente, aun cuando lo haga de manera negativa (Butler, 1993: 166).

Los personajes de Marosa di Giorgio son a la vez cuerpos de una morfología imaginaria y actantes de prácticas prohibidas. Si bien no aparecen personajes explícitamente homosexuales en estos cuentos, la relación de tipo heterosexual que establecen no es “coherente” (Butler, 1993: 173), transgrede lo socialmente normativo, lo permitido por la ley: ellos usan máscaras, se travisten desde lo heterosexual, ocurre en ellos una hiperbolización de la performatividad heterosexual.

III.

Para crear este universo literario donde habitan entidades *queer*, como las mariposas del sexo varón que parecían señoritas, del cuento “El moaré de la Misa”, o el guardián Magdalena en “Misa final con Ethel”, Marosa di Giorgio utilizó con regularidad dos herramientas: prosopografía o descripción exterior de una persona (de los personajes

en este caso) y la prosopopeya, que consiste en dar cualidades humanas a seres inanimados o animales. Ambas figuras retóricas se combinan en estos relatos donde el énfasis narrativo reside en la descripción de los cuerpos por encima de una exposición subjetiva o interna de los mismos, lo cual rara vez ocurre.

1) “Misa final con María Perla”: Tenía el cuerpo largo y afelpado –que era la desesperación de muchos–, las orejas cortas, los ojos hacia las sienes, la boca ribeteada, la cola larga, espesa discretamente. Uñas que parecían salir de guantes. Varias ubres pequeñas porque era púber, rosadas y rojas; ocultas entre el pelo, como capullos de rosas rojas y rosadas (Di Giorgio, 2005: 90).

2) “Misa con Hilda y Tatú”: Cuando el Gran Tatú nació ya era grande. Tenía costras, bigotes y un miembro enorme que llevaba escondido y que cuidaba mucho (Di Giorgio, 2005: 27).

Este énfasis en los cuerpos también se remonta a los nacimientos:

Al momento de nacer se despliega la lógica del *género*: en función de la apariencia externa de los genitales, a la criatura se le habla de una cierta manera, se la trata distinto, se la alimenta diferente y se depositan sobre ella ciertas expectativas y deseos. Así arranca el proceso de atribución de características “femeninas” y “masculinas” a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida (Lamas, 1995: 62).

En oposición a este *ritual* que comienza al nacer, los personajes-mujeres marosianos muchas veces dan a luz conejos, huevos, lagartos, entes a los que no podríamos aplicarles el grito *it’s a girl!*, del que habló Butler (tampoco el *it’s a lesbian!*). Me parece oportuno, entonces, hacer la entrada al segundo personaje que mencioné como otro claro ejemplo *queer*: el tatú de “Misa final con Ethel”, figura a la que, luego de su asesinato, le descubren “un grueso ovario y un alarmante sexo opuesto” (Di Giorgio, 2005: 69).

El tatú entra en el espacio de las sexualidades periféricas, “todas aquellas que se alejan del círculo imaginario de la sexualidad ‘normal’ y que ejercen su derecho a proclamar su existencia” (Fonseca y Quintero 2009: 44). Este, en su deseo de tomar a Arema (personaje femenino) como pareja sexual, se esconde para mirarla cuando tiene sexo con Juan, otra conquista para ella, hasta que el guardián Magdalena lo atrapa en las enredaderas. Posteriormente, lo llevan a la cruz y es arrebatado de sus

órganos sexuales, “ese fue su día final” (Di Giorgio, 2005: 69). Para los personajes *normales* (con un solo sexo), el tatú encarnaba una aberración, de ahí el acto violento de castrarlo. Y es que *queer* viene acompañado, muchas veces, de otro adjetivo: marginado. En los márgenes, el tatú se dedicaba a expiar, con su propia cruz metafórica de ser un amante anómalo.

Otro personaje conflictivo y periférico, por ejemplo, sería el bicho, protagonista de “Misa final con el novio de Marta”. Sobre él se narra: “Era el bicho casero, de cuatro patas. Andaba escondida entre los pies” (Di Giorgio, 2005: 97). La imagen hace pensar en un bicho femenino; se trata de uno obsesionado con Floreal, precisamente, el novio de Marta (quien, por su parte, ha sido dotado de un nombre afeminado). Karen Saban (2014: s/p) en “Hermafroditas y otros monstruos en Marosa di Giorgio”, manifiesta:

Si las identidades se ponen en duda, si todas las especies son devueltas a la naturaleza y al caos original, si las relaciones físicas se mezclan de modo tal que surge una sexualidad desprejuiciada y sin tabúes, que no conoce límites ni de género, ni de edad, ni de parentesco, ni de especie, entonces el orden social y cultural tambalea, al menos en el postulado de la lírica marosiana.

Considero un acierto las palabras de Saban, pues los personajes aquí mencionados superan con su *queerness* esos límites y tabúes sociales que existen del otro lado de las páginas. Realizar una lectura *queer* validada a partir de sus cuerpos no es simplemente un síntoma de estos tiempos, sino que debía exponerse para explorar otras capas de la narrativa de Di Giorgio que durante mucho tiempo quedaron desconocidas, o no trabajadas, por la divulgación de interpretaciones superficiales que no pasaron de caracterizar a Marosa como la escritora rara Salto o la poeta surrealista.

IV.

Si se ha dicho alguna vez, a manera de *vox populi*, que los escritores son adelantados de su tiempo, y estoy de acuerdo en que muchos lo fueron, los son y lo serán, no me queda duda de que Marosa di Giorgio ocupa un lugar, al menos en mi lista de “adelantados”. Tal y como refieren Deleuze y Guattari (1990: 30): “si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más

en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad”. Como Kafka advierte que “todos los lazos lo atan a una máquina literaria de expresión de la cual él es, a un tiempo, los engranajes, el mecánico, el funcionario y la víctima” (Deleuze y Guattari, 1990: 87), diría que Marosa igualmente tuvo esa posición única, y por ello se adelantó como un reloj en el tiempo. Su literatura menor es también subversiva, tiene esa “fuerza”.

Y en el caso específico de Marosa, su fuerza es erótica. A dónde quiero llegar con esto, pues a que en la obra narrativa de Marosa di Giorgio se narran “prácticas” semejantes a las que ahora conocemos o llamaríamos “prácticas-contrasexuales” desde la publicación de *El manifiesto contra-sexual* (2002) de Paul B. Preciado. Ya en 1993 con la publicación de *Misales* se daba a conocer un mundo (un espacio de la literatura) en el cual, una vez cruzado el umbral, abiertas las páginas, el sistema heterocentrado en el que vivimos hoy no tenía cabida.

Por ejemplo, infracciones de tipo contra-sexual con fuerte alusión en la narrativa marosiana son las penetraciones anales. Al respecto, Preciado (2002: 30) apunta:

La re-significación contra-sexual del cuerpo se hará operativa con la introducción gradual de determinadas políticas contra-sexuales. Uno, la universalización de las prácticas estigmatizadas como abyectas en el marco del heterocentrismo. Se pondrán socialmente en marcha una serie de prácticas contrasexuales para que el sistema contra-sexual tenga efecto:

- resexualizar el ano (una zona del cuerpo excluida de las prácticas heterocentradas, considerada como la más sucia y la más abyecta) como centro contra-sexual universal.

Los fragmentos a continuación son escenas contaminadas por dichas “prácticas estigmatizadas”. “Misa final para Elena”, cuento número 21 de *Misales*, alude a estas transgresiones:

Él se volvió y envió, como si adivinase el pensamiento de ella, una especie de beso, un hocico en el aire, a esos dos anillos de ella, tan cerrados y prietos, que acababan de usar. Sobre todo al posterior fue el homenaje (Di Giorgio, 2005: 86).

En “Misa final con murciélago”, cuento número 19 del mismo volumen, enrarece aún más el acto sexual con la inclusión de animales:

- Llegan murciélagos.
- Mi Dios.

Se oyó un largo rumor como el de una pieza de seda que se rasgara. Apareció uno, pero se desdobló en varios.

Ella se puso de costado como si fuera a amamantar. Separó también un poco las piernas.

Quitó la sábana.

Uno se le acomodó en la ubre, otro en la otra ubre, uno se le posó en el sexo, otro en el *ano*, que era *otro sexo*⁷ (Di Giorgio, 2005: 76).

Otro punto muy importante que toca Preciado (2002: 28) en su manifiesto remite a “la creación de pactos contractuales que regulan los roles de sumisión y dominación”, con especial atención a la dinámica esposo-dominante/esposa-sumisa. La mayoría de los personajes femeninos de la narrativa de Di Giorgio rompen el esquema de la mujer casada y se lanzan a la ruptura de ese contrato.

Misales pertenece a la tradición denominada “discurso femenino”, que integran junto a ella Alejandra Pizarnik, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y María Luisa Bombal, por señalar algunas. Las poéticas de estas escritoras plantean un registro de lo erótico que ejerce una reivindicación de su condición de mujer, así como de su sexualidad. En este sentido, se asiste a la búsqueda de una expresión propia, desde un lenguaje que anula y restringe, en que una primera superficie a reconquistar serán sus propios cuerpos (García, 2010: 5).

V. EPÍLOGO

Los cambios socioculturales que se desarrollan en este siglo XXI giran en favor de la desaparición de tabúes y prejuicios en todas las esferas de la vida, también en el campo de los estudios literarios latinoamericanos. Obras que se consideraron deformaciones dentro de las tradiciones académicas se han retomado desde nuevas perspectivas y con una actitud positiva; en especial aquellas que, en términos de escritura, se denominaron “raras” o “fuera de la norma”. En este sentido, la obra narrativa de Marosa resulta hoy atractiva para un número mayor de lectores y académicos que abrazan la diversidad como parte de nuestra cultura literaria y social.

⁷ Las cursivas son mías.

La literatura latinoamericana, y dentro de esta la del Cono Sur, tiene en Marosa di Giorgio una voz que ejerció su libertad y derecho de ser diferente, y que, como otros autores, desarrolló una literatura erótica, “expresión de la toma de conciencia [...] con respecto a su oficio, a sus libertades y a la autonomía de su creación frente a los parámetros morales y estéticos impuestos por la educación, el estado, la iglesia y la familia” (Casadiego, 2013: 6). Hablamos de una mujer provinciana, que no se casó, ni tuvo hijos, que se mantuvo “fuera de la ley”, a la manera de un “autor célibe” (modo en que Deleuze y Guattari se refirieron a Franz Kafka). De modo similar, Roberto Echavarren (2005: 7) opina: “El cuerpo autónomo en Di Giorgio alcanza una libertad más allá de los condicionamientos de una vida en común, de una correspondencia erótica de pareja entre dos personas. [...] Sustrae al cuerpo del dominio masculino y familiar”.

Para cerrar estas reflexiones, recuerdo la lectura de “La política de la pose” de Sylvia Molloy (2017), quien apunta a los efectos políticos que una determinada actitud corporal puede desatar; puesto que se ha juzgado en el pasado a una persona y por defecto su obra en consecuencia con su “pose” (y se apoya en los avatares de Oscar Wilde, quien por ser homosexual exhibía una pose que luego se entendió como correlativa a su preferencia sexual). Entonces, ciertas “poses” en nuestros escritores, en el contexto de la literatura latinoamericana, pueden ser enteramente definitorias de nuestras políticas culturales. Y nuestra pose es reflejo de un género latente al interior del cuerpo. Marosa di Giorgio no escapó de tener una pose, una muy teatral, mística, erótica; tampoco escapó de “ser” una pose para muchos, “rara de raras, alma de magnolia, hermana de los hongos que nacen en silencio: Marosa di Giorgio” (Zapata, 2018).

Los misales son oraciones religiosas, en este sentido, me inclino a intuir en el libro que nos ocupa un largo rezo a todo lo natural, donde nada se considera desviado o no perteneciente, en el que no quedan fuera, ni silenciados, los “seres” diferentes en comparación con los ordinarios, ya sea desde un punto de vista corporal, sexual o genérico. Un rezo que parece susurrar desde su edén literario (y me arriesgo con una traducción académica porque Marosa lo hubiera confesado de otro modo, tal vez, utilizando colores): Despojémonos de las mentalidades heterocentras y de las hegemónicas de lo masculino sobre lo femenino; bienvenidos a este mundo de afectos los que son tatú, los que son mariposa, los que aman al monstruo, los indefinidos.

REFERENCIAS

- Amícola, José (2013). “El género *queer* de Marosa di Giorgio”. *Cuadernos de CILHA*, 14(19), 153-165.
- Butler, Judith (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2000). “Imitación e insubordinación de género”. *Revista de Occidente*, (235) 85-109.
- Casadiegos Sarmiento, María Angélica (2013). *Erotismo y literatura: manifestaciones del proceso de secularización en la literatura colombiana del siglo XX*. Tesis de maestría. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Di Giorgio, Marosa (2005). *Misales*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Echavarrén, Roberto (2005). Prólogo a *Misales*. En Marosa di Giorgio, *Misales*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Ferrús, Beatriz (2011). “De ‘género’ dudoso: sobre la narrativa de Marosa Di Giorgio”. *Mitologías hoy*, 1(1), 50-59.
- Fonseca Hernández, Carlos y María Luisa Quintero Soto (2009). “La teoría *queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas”. *Sociológica*, 24(69), 43-60.
- Foucault, Michel (2003). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, Eloísa (2010). *Misales: simulación y transfiguración en la escritura de Marosa di Giorgio*. Tesis de licenciatura. Santiago: Universidad de Chile.
- Garet, Leonardo (2005). *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Madrid: Ediciones Aldebarán. Recuperado de <http://www.es.scribd.com/document/360610346/El-milagro-incesante-Vida-y-obra-de-Marosa-di-Giorgio>
- Guardalá, Rosana (2012). “Marosa di Giorgio, escrituras y sujetos sin pies ni cabeza”. En I Coloquio Internacional “Saberes Contemporáneos desde la Diversidad Sexual: Teoría, Crítica, Praxis”, Argentina: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional del Rosario.
- Lamas, Marta (1995). “Cuerpo e identidad”. En Arango, Luz Gabriela, Magdalena León y Mara Viveros (eds.), *Género e identidad: Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Ediciones Uniandes y Género, mujer y desarrollo.

- Llurba, Ana (2010). “El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio”. *Espéculo. Revista de estudios latinoamericanos*. Recuperado de <http://www.webs.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html>
- Llurba, Ana (2014, agosto 8). “Acerca de Marosa di Giorgio”. *Letras libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/acerca-marosa-di-giorgio>
- Molloy, Sylvia (2017). La política de la pose. *Cuadernos LIRICO*, (16)1-8. Recuperado de <http://www.lirico.revues.org/3576>
- Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Ópera Prima.
- Prieto, Julio (2015). “Distancias cortas: microrrelato y derivas genéricas en Marosa di Giorgio”. En Ette, Ottmar, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls (eds.), *Microberlín. De minificciones y microrrelato*. Madrid: Iberoamericana y Vervuert.
- Saban, Karen (2014). “Hermafroditas y otros monstruos en Marosa di Giorgio”. *Amerika*, (11). Recuperado de <http://www.journals.openedition.org/amerika/5726>
- Torras, Meri (2007). “El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”. En Torras, Meri (ed.), *Cuerpo e identidad: Estudios de género y de sexualidad*. Barcelona: Edicions UAB.
- Zapata, Isabel (2018, agosto 7). “Mis raras, I: Marosa di Giorgio”. *Letras libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/mis-raras-i-marosa-di-giorgio>

DE CELDAS ROSAS Y APANDADOS

*Eduardo Sabugal Torres**

Analizar una obra como *Las celdas rosas* de la escritora sonorese Sylvia Arvizu permite regresar nuevamente a la figura del preso y entender el abordaje de dicha figura no solo como tema literario para dar cuenta de una realidad precisa y específica dentro de una cárcel en México, sino también como una metáfora o un reflejo de otras realidades humanas en apariencia ajenas al cautiverio. El escritor duranguense José Revueltas fue quizá el que con mayor profundidad literaria exploró el mundo carcelario, del encierro, y entendió lo que sucedía con el sujeto apandado en relación con una sociedad también apandada. Resulta pues interesante comparar la obra de Arvizu y de Revueltas para ver los puntos de coincidencia y de divergencia. Más allá de la diferencia genérica, las características propias del preso político, en oposición a las del preso común, marcan perspectivas muy distintas en ambos escritores, es decir, estamos ante la configuración de dos diferentes horizontes de producción.

La temprana experiencia carcelaria casi a los 15 años hará que José Revueltas escriba “El quebranto”, cuento incluido en *Dios en la tierra*, volumen de cuentos publicado en 1944, en donde el ladrillo de la pared del reformatorio que contempla el personaje (alter ego del propio Revueltas) es descrito como “ese ladrillo sombrío que hay en las fábricas, en los colegios de internos, en las cárceles. Ladrillo liso, sin porosidades, pobre, dramático, sin libertad y sin esperanzas” (Revueltas, 2014: 122). Después, su paso por el penal de las Islas Marías en 1932 y 1934 le hará escribir cuentos como “La conjetura”, incluido también en *Dios en la tierra*, y la novela *Los muros de agua* en 1941, motivo por el cual una vez que ha dejado de funcionar la isla como penal, el centro cultural ahí proyectado lleva en su honor el nombre de “Muros de Agua: José Revueltas”. En 1968, mientras participa activamente en el movimiento estudiantil, es aprehendido y condenado a dieciséis años de cárcel, aunque fue liberado en 1971. Vivió su encarcelamiento como preso político en el Palacio Negro de Lecumberri, en donde no solo escribió su famosa novela *El apando*, cuyos personajes eran presos comunes, publicada en 1969, sino también cuentos como “Hegel y yo”, incluido

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

en el libro *Material de los sueños*, publicado en 1974, cartas a distintos remitentes, ensayo político, y un diario. Más allá de esas obras, el encierro en Revueltas puede ser entendido más que como un tema, como una línea de fuerza que trabaja sus textos de forma subterránea. Su obra (cuentística y novelística) gira en torno a muchas formas del encierro, aunque no se hable expresamente de la cárcel. Como apunta Evodio Escalante, los textos de Revueltas dicen que el mundo es una prisión no solo de una manera explícita, “esta verdad también se desprende de la materialidad inmediata de los enunciados, está en la literalidad misma de la obra” (Escalante, 2014: 33). La clase, las creencias, la ideología, la enfermedad, la ignorancia, el fanatismo, la violencia, la opresión, la explotación y la pobreza pueden ser entendidos como encierros.

Por su parte, Sylvia Arvizu ha publicado *Breve azul*, en 2008, un libro de crónicas carcelarias, después *Mujeres que matan*, en 2013, y *Las celdas rosas*, en 2018. Aunque la calidad literaria de Arvizu está muy lejos de la técnica y complejidad de José Revueltas, ha logrado relatos bien confeccionados, escritos con economía sintáctica y narrativa, colindantes con el estilo periodístico (crónica y reportaje) y de una fuerza testimonial y emotiva que problematizan la recepción de su obra, al resonar con su propia vida y con la causa de su reclusión: haber dejado ciego y quemado con ácido a su expareja.

Lo primero que conviene hacer notar es la coincidencia tanto en Arvizu como en Revueltas de hacer confluir en la figura del preso o la presa varias de las características que constituyen al ser humano identificado como subalterno, desposeído, alienado o excluido. Esa es la coincidencia en ambas obras, la utilización del mundo dentro de la cárcel para hablar de otro tipo de cárceles. En el caso de Revueltas, y desde una perspectiva política, el preso político existía porque la sociedad entera estaba en una situación de alienación, es decir de extrañamiento respecto de sí misma. Como apunta Noé Blancas (2014: 59):

En la narrativa de Revueltas, la cárcel se manifiesta con rejas y barrotes, pero en tanto símbolo, se manifiesta también en espacios cerrados e incluso abiertos: islas, ciudades, casas, oficinas, constituyen prisiones, aún metafóricamente. Todavía más, la prisión se manifiesta en otras dimensiones. Existen situaciones, circunstancias, subjetividades que aprisionan, como la razón enajenada y los sentimientos. Incluso la condición zoológica del hombre constituye una prisión en sí.

El caso de Arvizu es similar. Usando el término propuesto por Lagarde, la presa es solo una forma mucho más visible de otros muchos tipos de cautiverios que experimenta la mujer en su vida cotidiana. Lagarde ha llamado cautiverio “a la expresión político-cultural de la condición de la mujer. Las mujeres están cautivas de su condición genérica en el mundo patriarcal” (Lagarde, 1990: 36). Y precisamente por eso la mujer presa de alguna manera expresa la situación radical en la que se hallan todas las mujeres. Si se entiende el término *cautiverio* como una categoría antropológica podemos pensar que los personajes femeninos de Arvizu ponen en situación no solo historias individuales sino que, precisamente su condición de doble cautiverio “sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal: se concreta políticamente en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad” (Lagarde, 1990: 151).

Cuando en 1955 José Revueltas observó a los leprosos de Guadalajara y contempló el horror en el que vivían, tuvo una experiencia fundamental: “Yo había contemplado una realidad. Pero dudo de que esa realidad pudiese ser transformada en una ficción literaria convincente. Era excesiva, superabundante” (Revueltas, 1967: 27). Revueltas identificó una realidad en los cuerpos mutilados y en la mirada de aquellos enfermos de lepra que le hizo intentar escudriñar desde su ejercicio de escritura realista la mirada del otro, el desposeído, el marginal, el alienado. Una condición real de existencia de una alteridad, una subjetividad radicalmente otra. El realismo que estaba concibiendo era uno que partía del reconocimiento de que la realidad tenía un movimiento interno propio y que dicho movimiento tenía su modo y su método. Su *lado moridor*. “Este *lado moridor* de la realidad, en el que se la aprehende, en el que se la somete, no es otro que su *lado dialéctico*: donde la realidad obedece a un devenir sujeto a leyes, en que los elementos contrarios se interpenetran y la acumulación cuantitativa se transforma cualitativamente” (Revueltas, 1967: 27). La realidad que el escritor vio en aquellos ojos no podía escribirse en un calco anodino en cuentos o novelas, era una realidad que lo sobrepasaba, tenía que encontrarse pues, una forma de hablar de ese *lado moridor* de otra forma y por eso la literatura de Revueltas tiene como sustancia principal la contradicción dialéctica de lo real y no lo real en sí mismo.

Arvizu, también experimenta ese *lado moridor*, mira directo los ojos de las mujeres recluidas junto a ella, mira en sus ojos el terror, la soledad, el miedo, la desesperación, la locura, la rabia, la impotencia; y esos ojos que funcionan también como espejos le

hacen ir escribiendo cada una de las historias que aparecen narradas en los relatos de *Las celdas rosas*. Pero no hay que engañarse, en ese ejercicio literario Arvizu no pretende contar fielmente la historia de las presas que ella observa y escucha, sino que parece denunciar o describir una realidad femenina igual de excesiva y superabundante como la de los leprosos, que existe fuera de la cárcel, en el mundo supuestamente “libre”. Tal y como sucedía con los leprosos que observó Revueltas, las presas y compañeras dentro del reclusorio son para Arvizu un pretexto para pensar el cautiverio de la mujer, así en abstracto. Un cautiverio que es muchos cautiverios. Se podría entonces hablar de una interpretación no solo antropológica, sino también filosófica u ontológica de la cárcel que subyace al aparente realismo literario, una reflexión literaturizada del ser humano oprimido, más allá del carácter meramente testimonial. Revueltas miraba hacia afuera, estando dentro de la prisión, para entender el encierro de la sociedad entera; por su lado, Arvizu confirma literariamente lo que Lagarde (1990: 40) afirma teóricamente:

Las presas concretan la prisión genérica de todas, tanto material como subjetivamente: la casa es presidio, encierro, privación de libertad para las mujeres en su propio espacio vital. El extremo del encierro cautivo es vivido por las presas, objetivamente reaprisionadas por las instituciones del poder. Sus delitos son atentados que tienen una impronta genérica específica; su prisión es ejemplar y pedagógica para las demás.

Revueltas y Arvizu utilizan la literatura para hacer visible una realidad transindividual, estructural, sistémica, de opresión. La coincidencia de ambas operaciones literarias tiene quizá su origen en el esquema teórico e interpretativo marxista que opone un centro a una periferia. Hay una cultura hegemónica, central, llámese capitalista o patriarcal o patriarcado capitalista, y una cultura en resistencia que además de representar una minoría periférica se halla en los márgenes. Lagarde (1990: 96) apunta:

Es importante señalar que, a pesar de no haber desarrollado una teoría de la opresión de la mujer, Marx contribuyó a ella con una propuesta nodal: desarrolló desde la filosofía una concepción de que la opresión de la mujer debía desaparecer como condición previa y como parte del proceso conducente a la consecución de la humanidad, es decir, a la superación dialéctica de la enajenación entre hombres y mujeres.

Por eso no es raro que Lagarde en su libro *Los cautiverios de las mujeres* cite a Revueltas. La antropóloga dedica el tercer capítulo de su trabajo a las opresiones patriarcales y clasistas, y precisamente ese capítulo lo abre con un epígrafe de José Revueltas, extraído de su novela de 1949, *Los días terrenales*.

Era extraordinario no haber notado a las mujeres. No haber advertido esos cuerpos que, sin embargo, habrían corrido con igual furia y anhelo que los demás sólo que menos que en silencio, sin respiración, sombras de sombras junto a cada uno de sus tristes y despóticos machos. Una imagen viva de negra, hermética, amorosa e inamorosa sumisión y voluptuoso sufrimiento (Revueltas, 1996).

MÁS ALLÁ DEL TESTIMONIO

¿Por qué ambas obras, la de Arvizu y la de Revueltas, exceden lo meramente testimonial? Porque sus relatos y novelas permiten una lectura ideológica del encierro y no únicamente un retrato de lo que acontece en las celdas y crujías. En el caso de Arvizu y *Las celdas rosas*, dar cuenta de los múltiples cautiverios que padecen las mujeres en la sociedad patriarcal opresora; y en el caso de Revueltas, mostrar el grado de alienación en el que se encuentra la sociedad, apresada en la falsa conciencia de la sociedad burguesa y el sistema capitalista opresor que impide la autogestión. Ya sea desde una lectura feminista o marxista, la cárcel funciona, en la producción literaria que aquí nos ocupa, para hablar de sistemas sociales de opresión e involucrar a los lectores dentro de lo que Evodio Escalante (2014: 21) ha llamado “una dialéctica de la degradación”.

El cautiverio común a todas las mujeres en el sistema patriarcal es analizado por Lagarde en las presas porque para ellas está en un primer plano social, jurídico y político, y por lo mismo resignifica su subjetividad. De ahí que los personajes de Arvizu sirvan para visibilizar un cautiverio de segundo o tercer orden, que parece opacado en un primer momento por el cautiverio físico que impone el reclusorio o la cárcel. El relato de “El hoyo” sirve para ejemplificar esto. Ahí se habla de una celda de castigo, conocida como el hoyo o el calabozo (que recuerda el apando de Revueltas) donde se segregan a las presas que no han cumplido con las normas o que han tenido mal comportamiento. La narración revisa rápidamente la estancia

de tres presas castigadas en ese sitio. La Cinthya, la Lola, y Perlita. Las mujeres están definidas por su relación con la droga, con dios o con un hombre. Podría analizarse este relato como una triple relación entre la mujer y el patriarcado, que tiene como resultado la cárcel dentro de la cárcel, es decir, un cautiverio de tercer orden y que quizá podría seguir multiplicándose.

A la Cinthya, pese a que no le encuentran un supuesto cigarro de marihuana que esconde, la encierran en el hoyo; la custodia la mete por falta de respeto a la autoridad:

La Cinthya dice aguantar el pancho. Todo bien. Las primeras horas en el encierro se las pasa bien guaruma. No sabe en qué momento empieza a dibujar la cuenta regresiva con palitos en la pared (Arvizu, 2018: 15).

La Lola se roba unos pantalones del tendedero porque piensa que irá su novio a visitarla y ella quiere verse bien. La descubren y la castigan en el hoyo. Dibuja un corazón y escribe canciones románticas en la pared mientras espera ansiosamente al hombre.

Se llega el sábado. Día de visita. El tipo nunca aparece. Con los días, la Lola deja de preguntar por el novio. La Lola escribe tres rolas de Paquita la del Barrio. Borra el corazón. Le encima una calavera fumando. Cierra su cancionero con “Por tu maldito amor” de Vicente Fernández (Arvizu, 2018: 16).

Finalmente está Perlita, que es una de las mujeres que leen la Biblia en el femenil. Ella ha escrito unos salmos en la pared, que todos reconocen por su letra bonita. Ha ido a parar al hoyo por posesión de marihuana.

La Perlita es adicta a la mota. Le encanta. Dice que ella, como Lucía Méndez, al fumarla se acerca más a Dios. Le permite ver con mayor claridad lo que lee, lo que escribe, lo que piensa. Que cuando fuma se siente más conectada con ella misma y su alrededor. Que entiende mejor el lenguaje bíblico y por eso ella puede predicar mejor la palabra cuando el Señor le da discernimiento y sabiduría (Arvizu, 2018: 17).

En este relato tenemos como causas o móviles de las protagonistas elementos masculinos, relacionados con el capitalismo (robarse unos pantalones) y la religión (interpretar y predicar la palabra de Dios), y un elemento que simboliza la alienación,

la droga. Siguiendo la exposición de Bartra en *La jaula de la melancolía*, Lagarde recuerda que “La imagen mítica binaria y escindida de la mujer mexicana tiene como fuentes a la cultura judeocristiana y a la sociedad capitalista, generadas en un proceso de dominio colonial primero e imperialista después” (Lagarde, 1990: 31).

Por otro lado, otra de las formas en que los relatos de Arvizu dan cuenta del cautiverio de las mujeres es la tendencia a considerar a una mujer que delinquiró como alguien usada por un hombre (un amigo, el novio, el esposo, el amante, el hermano o el padre le hicieron delinquir), es decir, no por voluntad propia, o bien debido a su locura. Se subalterniza a la mujer, entendiéndola como alguien manipulable, o bien, enferma mental. El caso de la supuesta locura es bien abordado en el relato de “Azulmarino”, en donde las celadoras corren la voz de que la protagonista padece esquizofrenia. Respecto a la manipulación que operan los hombres en las mujeres que han delinquido, se puede apreciar la situación de una presa ingresada por traficar droga en el relato de *Felipa*, que hereda el camión y la ruta de su amigo Miguelón, hasta que:

Alguien le brinda una oferta seductora: Hacer un solo viaje y ganar mucho dinero, en lugar de perder su tiempo con viajecitos cansados y aburridos por una miseria. Hay que intercambiar a los pasajeros por un producto herbal relajante de mucho éxito en Estados Unidos. Se tiene que ir por Agua Prieta, le dicen, porque por ahí están arreglados, que vale la pena, que le va a ir muy bien (Arvizu, 2018: 88).

Como lo explica Lagarde, muchas de las mujeres encarceladas por delitos a la salud se vincularon con el narcotráfico por ser amantes de traficantes o esposas. Ser esposas, hijas o madres de hombres narcos es el origen de su violación a la ley. Estaban ya en un cautiverio antes de estar en el cautiverio del reclusorio. Es notorio que para ejemplificar esto Lagarde mencione *El apando*, diciendo que en la novela de Revueltas destaca “la servidumbre voluntaria de las mujeres, quienes a pesar del miedo a ser atrapadas, de las violaciones a que son sometidas, de la conciencia de ser usadas sin reciprocidad por sus hombres, se prestan a ser vehículo del tráfico, con tal de mantener la conyugalidad” (Lagarde, 1990: 657).

Los modos de ser de las mujeres son cautiverios que se caracterizan, según Lagarde (1990: 175), por las siguientes cinco características, que sorprendentemente aparecen ejemplificadas en los relatos de *Las celdas rosas*:

- 1) La expropiación de su cuerpo, de su sexualidad y de su subjetividad. En términos de Basaglia (1983) es cuerpo-para-otros.
- 2) La no-conciencia y la no-voluntad en la definición del sentido de sus vidas.
- 3) El no-protagonismo en la definición de su ser, ni en el de cualquier otro grupo social.
- 4) La sujeción de las mujeres a los poderes encarnados por los hombres, por las instituciones, por los otros; y
- 5) La subalternidad total de su ser.

Como ejemplo del inciso 1) está el relato “Regina”, cuya protagonista es una mujer presa por asesinar a otra que era cómplice del violador de su hija violada. Como ejemplo de 2) está el relato “Coyito”, una sirvienta que anda a salto de mata y que sin deberla ni temerla es encarcelada por el delito de encubrimiento en el acopio y posesión de armas de uso exclusivo del ejército. Respecto a 3), tenemos el relato de “La Lupe”, que es embarazada y abandonada, la encarcelan por ser cómplice involuntaria de su amante, dentro del reclusorio se vuelve golpeadora sin quererlo tampoco, al servicio de la jefa de celadoras. Para ejemplificar el inciso 4) se puede mencionar al personaje de Flor en el relato “Teléfonos”, que recibe la noticia vía telefónica de que el hombre en quien ella más confía ha cometido una atrocidad, violar a su propia hija. Y para el 5) tenemos el ejemplo de “De pico y pala”, dedicado a un niño albañil, un hombre envejecido y proletario, que fue solidario con todos menos con los sueños propios, y que ella, la narradora presa, espera poder cantarle una canción cuando salga.

Como se puede ver, todas esas historias están poniendo en escena un cautiverio, no uno individual que se quedaría en lo anecdótico o en el perfil biográfico de cada mujer, sino un cautiverio más abstracto y al mismo tiempo más atroz, un cautiverio que se encuentra en las prácticas socioculturales, en los estereotipos repetidos hasta el hartazgo, y que tiene que ver con las formas de pensar y de ejercer el poder, con ciertos mecanismos de autocastigo que las mujeres activan, y que hacen que ellas, cumpliendo con las normas que el patriarcado ha impuesto, vivan en prisiones reales y simbólicas, “como una de las formas de compulsión para lograr su cotidiana obediencia” (Lagarde, 1990: 642).

Esa misma intención parece motivar la construcción de los personajes apandados de Revueltas, que no se pueden entender como protagonistas de una novela de nota roja, o como simples seres degradados ajenos a la sociedad, opuestos a lo que sucede en la sociedad, pues como el propio autor decía en entrevista con Gustavo Sáinz

(1977: 12): “Las rejas para mí, las rejas de *El apando*, son las rejas de la ciudad, y las rejas del país y las rejas del mundo”. En ese sentido, los celadores, los monos en su condición de prehombres, y las esposas o madres de los presos, los seres humanos “libres” metidos en sus casas con los televisores encendidos, todo el mundo de afuera está, en la visión de Revueltas, tan apandado como Polonio, El Carajo y Albino.

DOS FORMAS DE ENTENDER EL ENCIERRO

La principal divergencia entre Revueltas y Arvizu es la que hay entre el preso político o de conciencia y el preso común. Pareciera incluso que eso se traduce en entender el encierro como algo voluntario o bien como algo involuntario y fatal. Arvizu intentó huir de la cárcel e incluso salió del país con ese cometido, el motivo por el cual fue sentenciada es por quemar con ácido a su expareja. Al parecer, cree que para alcanzar su libertad debe salir de la cárcel, buscar que le reduzcan la pena por su buen comportamiento o por los merecimientos literarios. Revueltas, en cambio, casi siente como motivo de orgullo ser encarcelado por sus ideas y sus palabras. Cree que los que están presos son los de afuera, y que la lucha política es por la liberación de los hombres y mujeres que están afuera. Como lo explica Philippe Cheron (2014: 36-37):

Pareciera que el encarcelamiento reforzaba su lucha por la libertad; hasta podríamos decir, paradójicamente y en el límite, que su lucha le permitía acceder a más libertad, y por eso mismo trascendía ese horror. “Si luchas por la libertad tienes que estar preso”, expresaba en una entrevista de 1976, como si hubiera una relación de causalidad, como si no se pudiese luchar mejor por la libertad que en la cárcel.

La diferencia ideológica entre el preso común y el preso político es el grado de conciencia y también de alguna manera la idea de cautiverio individual en contraposición a la de cautiverio colectivo. Para Revueltas la cárcel no era sino un cambio de frente para seguir en su lucha. En el cuento “Hegel y yo”, incluido en el libro *Material de los sueños*, y fechado en abril de 1971 en la Cárcel Preventiva, Revueltas hace el retrato de un par de presos comunes. Se puede entender, por la vía negativa, que el preso político era, en la concepción de Revueltas, todo lo contrario a ese personaje que parece ignorar la historia, la dialéctica histórica, y que piensa que:

Las cosas podrían comenzar hoy, por ejemplo, en este mismo instante. En rigor pueden comenzar hoy, si decido que aquí es el punto donde comienzan: esta celda, esta cárcel, este tiempo, este sobrecogimiento maldito (Revueltas, 2014: 363).

La voz narrativa, que es la de un asesino que no recuerda o no quiere recordar que mató a una prostituta, poco a poco va dándose cuenta de su extrañamiento respecto a su propia memoria. La conciencia que habla es justamente lo contrario a la conciencia libre y comprometida con su tiempo, como lo podrían ser las voces del periodista o del historiador, que dan cuenta de una colectividad. Esa voz del preso común, que construye Revueltas, se instala en una especie de atemporalidad, casi mítica, que es la que explica también *Los motivos de Caín*. El asesino, el preso común, parece uno más en la larga fila de marineros contagiados de una enfermedad venérea por una prostituta, pero al mismo tiempo es todos ellos. No hay responsabilidad porque la culpa se diluye en el *nosotros*. Caín siempre está matando a su hermano, las cárceles siempre estarán llenas, las mujeres cautivas que describe Arvizu parecen ser víctimas y victimarias al mismo tiempo, salen y entran del reclusorio, pero es como si fueran todas la misma mujer. Cautiva que se pierde en los múltiples cautiverios. Destino fatal tanto de las internas de las celdas rosas como de los apandados.

El preso político no se victimiza, escoge su destino, sabe que está de un lado de la historia, que está de un lado en la lucha de clases y que él ha escogido estar con los oprimidos, con los excluidos, con los leprosos de la historia, en un tiempo y un lugar precisos. En un fragmento de su *Diario de Lecumberri*, Revueltas escribió: “Quien no puede soportar la desesperación de la cárcel, es que tampoco puede soportar la desesperación de la libertad” (Revueltas, 1979: 249). Y Revueltas parecía soportar bien la cárcel porque sabía que el sujeto que estaba preso era un objeto judicial, una persona física, pero no su espíritu ni su pensamiento. El preso común de “Hegel y yo”, como la mayoría de las protagonistas de *Las celdas rosas*, no quiere usar la memoria porque le resulta doloroso; sin embargo, el recuerdo y la culpa vuelven, como una arcada provocada por el vómito. Ahí está Regina, la mujer que parece no recordar dónde dejó la cabeza que le cortó a su víctima. El preso político lucha contra el desvanecimiento que experimenta el personaje de “Hegel y yo”, no solo apela a la memoria voluntariamente, sino que sabe que su encierro es también histórico, contradictorio, temporal, necesario.

Hacia el final de *Las celdas rosas*, un relato titulado “Las chinas, a manera de epílogo”, remata con humor negro el conjunto de los relatos y explica con ironía el propio título del libro. El relato recuerda el tono absurdo y grotesco de “Hegel y yo”. Se trata de dos presas apodadas Las chinas, que han logrado con todos sus ahorros hacerse de una televisión que acomodan como pueden en su celda por la que se filtra el agua de la lluvia, haciendo patente su precariedad y pobreza y, por lo mismo, haciendo también más absurda la presencia de un aparato de televisión en ese espacio. Lejos de poder ver películas, como ellas ingenuamente querían, terminan viendo el noticiero en el único canal que pueden sintonizar.

En el noticiero, la voz del conductor anuncia las actividades de la Gobernadora del Estado, quien visitando algún municipio hace entrega de los famosos “cuartos rosas” dentro del programa social que apoya a mujeres jefas de familia con la construcción de una habitación en sus viviendas. Las chinas se explican entre ellas que el cuarto es rosa por aquello de la “poderación” de la mujer, porque la Gober es mujer y porque hoy en día la mujer tiene los mismos derechos que el hombre (Arvizu, 2018: 106).

Arvizu plantea un hilo conductor entre el quinto relato que le da título al libro, *Las celdas rosas*, y el último de Las chinas; en el primero Sylvana, la hija de la protagonista (que suponemos es la hija de la propia Arvizu), después de visitarla en el reclusorio, le dice a su madre que deberían pintar las celdas de rosa. Ese sueño infantil, inocente, superfluo e inútil, cumplido por el gobierno en otros ámbitos, adquiere una dimensión de amarga ironía o burla. Las chinas que son como niñas, que dicen *poderación* en lugar de *empoderamiento*, siguen encarnando la realidad del subalterno, de la mujer doble o triplemente cautiva, por su pobreza, por su ignorancia, por su reclusión. La negra realidad que ha venido construyendo Arvizu a lo largo de los 23 relatos que conforman el volumen no puede pintarse de rosa. La mujer vive en su cautiverio negro, y no habrá forma de colorearlo de rosa mientras el sistema siga siendo patriarcal, opresor y explotador. En una suerte de reto a la autoridad, Arvizu parece decir que no habrá mundo rosa ni dentro ni fuera del reclusorio, ni por decreto ni por pintura, porque como señala Lagarde (1990: 679):

La vida de las mujeres en prisión se asemeja a la vida de las mujeres en las vecindades: lavan y tienden la ropa, cocinan, tejen, leen, hacen su quehacer, arreglan su altar o ponen las veladoras, cuidan a sus niños o a sus plantas y pájaros, cosen, oyen el radio, sobre

todo las novelas, algunas ven la televisión, chismean, cuidan sus plantas sembradas en botes, y esperan la visita. No extraña la ausencia de hombres como tampoco extraña su ausencia en las casas y en las vecindades. Pareciera que las mujeres sólo cambiaron de sitio doméstico, y que tienen la capacidad de recrear su mundo íntimo y privado dondequiera que van.

Por eso el enfoque pesimista de Arvizu difiere mucho del esperanzador de Revueltas. La primera no cree que el cautiverio de la mujer sea la clase social sino justamente su condición de mujer. Después de once años recluida parece darse cuenta de que el sistema patriarcal es prácticamente invencible. La historia de “La cuata” está ahí para demostrarlo. Para el militante comunista, en cambio, hay un destino y una meta, hay leyes históricas; se podrá liberar al hombre cuando se realice la revolución y sea la sociedad entera la que deje de ser víctima de la opresión. En una de sus cartas dirigida a Omega, su pareja en Cuba, desde Lecumberri, fechada el 11 de febrero de 1969, después de aclarar que puede seguir leyendo y escribiendo y que su compañero de celda es amable, Revueltas escribió:

No te imagines nada por el estilo de la prisión del conde de Montecristo, aunque esto no deja de ser cárcel en ningún momento. El porvenir se presenta, desde un punto de vista personal, bastante problemático y oscuro. Pero no veo por qué desmayar, aunque tener cincuenta y cinco años (que cumpliré en noviembre) no deja de ser una cierta molestia, bien que mi espíritu se mantiene joven, entusiasta y alegre (Revueltas, 2014: 492).

Para Lagarde no es lo mismo *opresión* que *explotación*; la primera se da en cualquier situación de dominio, y la segunda es un fenómeno social originado en lo económico. Por lo tanto, toda explotación implica opresión pero no toda opresión pasa por la explotación. Esta interpretación de la opresión de la mujer hace que Lagarde tome distancia de la explicación marxista.

Por lo tanto, se puede hablar de una doble opresión de la mujer, por su género y por su clase, mujeres encerradas en cautiverios varios, justo como las que pinta Sylvia Arvizu, oprimidas y explotadas. En las mujeres se presenta una doble enajenación, porque además de no pertenecerle el producto de su trabajo, como sucede con todos los individuos que integran la clase proletaria, “su trabajo no es reconocido como tal, se cree que no es trabajo sino devenir natural” (Lagarde, 1990: 133). De ahí que las celdas rosas sean más negras.

Finalmente, conviene relacionar la perspectiva desde la cual cada autor está entendiendo el encierro y la vida carcelaria con la poética, es decir, con la idea que tienen de escritura, o el rol que juega la literatura, el uso de la palabra, en esa situación de reclusión. Como ya se mencionó, en el relato “El hoyo”, tres reclusas castigadas usaban la pared del calabozo para escribir canciones o salmos o dibujar corazones, la intención era fugarse mentalmente con esas inscripciones en el muro. Cobra especial interés este tema porque esa especie de pizarra en donde las presas dibujan un árbol de navidad, escriben deseos o reclamos, puede vehicular la idea de escritura que la autora está abordando, ya sea para cuestionarla o reflexionar en torno a ella. ¿Cuáles son las inscripciones de las presas? Según lo narrado, las presas mandadas al hoyo se liberaban o creían liberarse pintarrajeando las paredes o tallándolas con clavos o quemándolas, gestos escriturales que tenían que ver con la reproducción de palabras ajenas. En Revueltas, el uso de la palabra es todo lo contrario. En un breve artículo titulado “Las palabras prisioneras”, publicado en *La Cultura en México* el 4 de febrero de 1970, como respuesta a un discurso de Martín Luis Guzmán que vilipendia el movimiento estudiantil de 1968, Revueltas escribió:

Somos palabras perseguidas, enrejadas en crujías, pasadas por crujías. Ahora las vivimos y estudiamos de nueva cuenta, ponemos a la luz verdadera su sentido. [...] Pues la palabra es el hombre. Los hombres nacen con la palabra, con sus palabras, que son pensamiento y acción, y negar el uso de la palabra es negarse a sí mismos. Ésta, así, constituye nuestra afirmación: las palabras prisioneras que nosotros, en la cárcel por ellas, ponemos en libertad con nuestro taller de palabras, el *Taller Literario* (Revueltas, 1979: 246-247).

Se confirma en este fragmento, primero, que estaban presos tanto maestros como estudiantes de la crujía M de Lecumberri, fundadores del taller literario, por el “delito” de escribir. Y en segundo lugar que eran ellos, intelectuales y no agitadores como pretendía Guzmán, quienes daban libertad a las palabras. Es digno mencionar una diferencia radical: el carácter pasivo de las mujeres del relato de Arvizu en relación con las palabras de los otros (salmos sacados de la Biblia o canciones de Vicente Fernández o Paquita la del Barrio) y el carácter activo de los militantes de Revueltas, talleristas hombres, que con su poder (de escritura) liberan a las palabras mismas. La misma Arvizu describe su relación con la escritura en el relato “Ratos libres” de una forma más cercana a la libertad creadora del artista masculino, del escritor. Ahí, de forma

muy distinta a sus personajes, ella asume un rol productor (como el de Revueltas) y no solo reproductor en relación con las palabras. A través, también, de un taller literario (dirigido por un hombre) logra apropiarse de la casa del lenguaje, logra romper el rol pasivo y asume un poder creador, que parece justo arrebatado al patriarcado, al mundo masculino, como si dijera ‘la palabra es la mujer’, en respuesta a Revueltas. Vale la pena concluir con una cita de Arvizu en donde queda de manifiesto lo anterior y se da cuenta del vínculo que existe entre el ejercicio escritural y aquel vago, lejano concepto tormentoso, que ronda a los presos y presas, llamado *libertad*.

Hay días que el femenino aprieta como camisa de fuerza. Urge respirar un olor distinto. Como el olor de los libros o de la hoja en blanco. Escribir se vuelve necesario para obtener una *vaisa* de libertad. Una letra como bocanada de un aire nuevo, vital para respirar. Ya entiendo al maestro. Leer para liberar el tiempo, para liberar el rato. Escribir para hacer los ratos libres (Arvizu, 2018: 60).

REFERENCIAS

- Arvizu, Sylvia (2018). *Las celdas rosas*. Sonora: Nitro / Press. Impreso.
- Basaglia, Franca (1983). *Mujer, locura y sociedad*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Blancas, Noé (2014). *La escritura circular y concéntrica en El Apando, de José Revueltas*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Cheron, Philippe (2014). *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Escalante, Evodio (2014). *José Revueltas. Una literatura del “lado moridor”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (1990). *Los cautiverios de las mujeres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Revueltas, José (1967). *Obra Literaria*. México: Empresas Editoriales.
- Revueltas, José (1979). *México 68: juventud y revolución*. México: Era.
- Revueltas, José (1996). *Los días terrenales* (Evodio Escalante, ed.), segunda edición. Madrid: Fondo de Cultura Económica / ALLCA XX / UNESCO.
- Revueltas, José (2014). *Relatos completos. Obra reunida*. Tomo 3. México: Era / Conaculta.

- Sáinz, Gustavo (1977). *Conversaciones con José Revueltas*. Jalapa: Universidad Veracruzana-Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
- Segato, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

SOBRE LOS USOS Y ABUSOS DE LO *QUEER*: UNA REVISIÓN DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Carlos Alberto Leal Reyes*

PUNTO DE PARTIDA: SOBRE LO *QUEER*

En términos generales, la noción *queer* en inglés puede traducirse literalmente como: ‘extraño, anodino, anormal’, y de acuerdo con algunas revisiones históricas fue utilizado a principios del siglo XX para referirse de forma despectiva a los comportamientos homosexuales de la época, para ser apropiado posteriormente como una forma de distinguir a los *diferentes*, principalmente a los “afeminados”. De acuerdo con autoras como Kosofsky (1998: 37), la palabra deriva del alemán *que* y significa ‘torcido, desviado’, haciendo referencia a las personas y grupos que, por su identidad y expresiones sexogenéricas, fueron marginados por las estructuras discursivas de la heteronormatividad,¹ al no ser consideradas como “normales”.

Cabe precisar que el término presenta otras acepciones además de las expuestas anteriormente. Como sustantivo, puede significar ‘maricón’, ‘homosexual’ o ‘gay’, y por otro lado ha sido utilizado para designar falta de decoro y la anormalidad de las sexualidades periféricas. Por otra parte, como verbo transitivo suele expresar el concepto de ‘desestabilizar’, ‘perturbar’, ‘jorobar’. Como adjetivo, significa ‘raro’, ‘torcido’ o ‘extraño’, lo cual denota una polisemia centrada en la idea de extrañamiento, que también puede ubicarse a nivel coloquial como un insulto que designa un conjunto de diferencias sexogenéricas que funcionan en oposición a lo *straight*, que significa ‘derecho’, ‘recto’, o incluso, ‘heterosexual’, lo cual revela un componente subversivo y transgresor de los deseos propios de la heterosexualidad institucionalizada que limitan las posibilidades de existencia.

*Universidad Autónoma del Estado de México.

¹ La *heteronormatividad* es una categoría desarrollada por Michael Warner que refiere al conjunto de las relaciones de poder por medio de las cuales la sexualidad se normaliza y reglamenta en la sociedad, siendo las relaciones heterosexuales idealizadas, institucionalizadas y equiparables con lo que significa ser humano; es, además, el principio organizador del orden de relaciones culturalmente reproducido, así como el parámetro desde el cual juzgar (aceptar, condenar) la variedad de prácticas, identidades y relaciones sexuales, afectivas y amorosas existentes.

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

Esta reapropiación del término *queer* viene a significar ante el panorama anteriormente descrito un rechazo a las identidades del denominado colectivo “lésbico-gay” así como la hegemonía marcada por la sociedad dominante, constituyendo una forma de buscar disolver las fronteras a fin de que las identidades y su multiplicidad encuentren su lugar en un movimiento que cuestiona las normas sexuales, culturales y sociales.

El concepto en su complejidad es utilizado como recurso intelectual promovido por diversos círculos a partir de los cuales se cuestiona el orden sexual como un dispositivo reproductor de la desigualdad, desarrollando una alternativa viable a las dinámicas heteronormativas dominantes amparadas en categorías binarias y mutuamente excluyentes como: hombre/mujer y heterosexual/ homosexual que, a nivel conceptual, generan un efecto de aparente estabilidad identitaria que reproduce un modelo hegemónico y excluyente.

En la categoría *queer* podemos encontrar una reflexión crítica en torno a las convenciones establecidas sobre la subjetividad y sus implicaciones en la percepción de las “minorías” rechazadas que reclaman una representación política y discursiva centrada en una transformación de los márgenes opresores del género, entendidos como construcción social (Sierra, 2009).

La resignificación de la injuria se convertiría en un elemento clave tanto para el activismo como para el tipo de reflexión multidisciplinaria que recibiría también, a comienzos de los noventa, la denominada teoría *queer*; como una dimensión epistémica, insiste en la necesidad de utilizar la abyección como un mecanismo a

través del cual se puede desarticular el peso de la normatividad que define y excluye a quienes no formaban parte del proyecto político concebido como “viable”.

El carácter polisémico del término permite su funcionamiento como sustantivo, adjetivo o verbo, pero en todos los casos se define en contraposición a lo concebido como “normal” o normalizador, permitiendo el desarrollo procesos de subjetivación en los que se experimentan connotaciones o significados no necesariamente homogéneos y que incluso se contradicen. No obstante, los medios de subjetivación que afectan al término parten de una necesidad de autoidentificación que busca trascender los criterios clasificatorios cerrados y asumidos en términos absolutos. Lo *queer* se relaciona con el análisis de prácticas alternativas en el terreno de la sexualidad que pueden convertirse en elementos de transformación política acotados por la individualidad vuelta problema público.

La identidad entendida como un “marcaje” sociocultural forma parte de un conjunto de dinámicas que nos revelan cómo a través del nombramiento el sujeto se conforman los rasgos de su personalidad en función del contexto en el cual se desenvuelve. Etiquetas como la nacionalidad, la raza y el género constituyen cartas de presentación donde se puede desarrollar una posición dentro de los esquemas de socialización configurados por los discursos dominantes, que regulan y determinan la posición de los sujetos.

En términos de sexualidad, el problema de la identidad se complejiza debido a que se despliega un conjunto de posibilidades de existencia presentes más allá de los límites de la normatividad o lo que pueda considerarse como “natural” y ponen en cuestión la aparente estabilidad de las estructuras centradas en la lógica heterosexual. Las sexualidades periféricas constituyen una muestra de las posiciones funcionales que pueden adoptar los individuos a partir del reconocimiento de una condición limítrofe que brinda sentido a la existencia.

La posibilidad de ubicarse en los márgenes para hablar de la existencia particular y colectiva posibilita la producción de modelos explicativos, en los que la idea de “género” como construcción sociocultural pueda ser cuestionada como una estructura excluyente de diversas corrientes teóricas metodológicas que permitan una aproximación a los efectos materiales y simbólicos de los discursos socialmente contruidos y reproducidos. Las múltiples acepciones de “lo sexual” y sus implicaciones muestran los recovecos y aperturas de un modelo que en muchos sentidos, se encuentra

superado por las manifestaciones de un mundo social cada vez más heterogéneo.²

Lo *queer* es entendido como un mecanismo a partir del cual pretenden desestabilizarse patrones universalistas y transgredirse los códigos normativos reproducidos por las dicotomías esencialistas en las que se produce un efecto de equilibrio legitimado por la idea de normalidad, vinculado a las formas por medio de las cuales las sexualidades disidentes y su lucha por legitimación han demostrado que las luchas políticas representan una estrategia política viable, concreta y capaz de subvertir un régimen social sustentado en jerarquías, dominaciones y exclusiones.

Como categoría y modelo explicativo de la realidad sexogenérica es resultado de ciertas condiciones históricas, políticas y académicas promovidas por ciertos sectores en búsqueda del reconocimiento de características que a lo largo del tiempo han sido cuestionadas por la “lógica heterosexual”. Las implicaciones de este tipo de acercamiento a los fenómenos sociales se ubican en la posibilidad de recurrir a una epistemología en la que diversas disciplinas convergen en la explicación de un objeto cambiante, y sin duda, desbordado: la identidad y su aparente estabilidad.

En la propuesta desarrollada por lo *queer* en el plano teórico, la “identidad sexual” es concebida como un elemento dinámico, no como algo estanco o esencial. Esta dimensión se encuentra en permanente evolución, como los sujetos, por lo que la identidad no es una esencia sino un continuo, una construcción social que gira en torno a las dimensiones discursivas del entorno cultural en el que se vive, cambiante y sumamente complejo.³

Estas ideas guardan relación con los planteamientos desarrollados por Butler quien, en su texto “Imitación e insubordinación de género”, se cuestiona sobre la posibilidad de teorizar como lesbiana, por ser una categoría de identidad, que limita la posibilidad de hablar del sujeto, debido a que tienden a ser instrumentos

² Las formas en las que lo *queer* se interpreta y asimila en diferentes contextos se encuentra relacionado con diversos ejercicios de traducción académica y cultural a los que ha sido sometido a lo largo del tiempo. Estos procesos de traducción están determinados por las condiciones globales y locales por medio de las cuales se han pretendido explicar las dinámicas en torno a las sexualidades. Es decir, en algunos contextos, como el norteamericano, lo *queer* es entendido como un referente identitario vinculado a la acción política, mientras que en el caso latinoamericano, como un modelo epistémico sobre las posibilidades desbordadas provenientes de la dicotomía sexo-género.

³ Cabe señalar que en un sentido sociológico, para determinar el significado de *queer*, el término es definido vinculándolo con otros conceptos. Así, se le relaciona con género, identidad, performatividad, *episteme*, régimen de la sexualidad, feminismo, homosexualidad, heteronormatividad, diferencia, resignación, entre otros.

de regímenes regularizadores tanto si obran como categorías normalizadoras de estructuras opresoras como si sirven de encuentro para una oposición liberadora. Es decir, el concepto *lesbiana* es tan regulado como lo es la categoría *heterosexual*. Para Butler, cualquier categoría de identidad controla el erotismo, describe, autoriza y, en mucho menor medida, libera.

Las formas en las cuales se ha interpretado lo *queer* pueden ubicarse en el campo de conocimientos relacionados con las disidencias sexuales como posibilidad actuante, así como una impronta política frente a las dinámicas dominantes. En este trabajo, lo *queer* es entendido como una pauta y como un tipo de saber socialmente compartido pero individualmente interpretado que permite pensar las formas por las que se configura la sexualidad como una operación política estratégica en el campo de la construcción de subjetividades entendidas como anormales.

En este sentido, las recepciones de lo *queer* en América Latina no han sido homogéneas y mucho menos favorables, ya que en algunos espacios la propuesta ha sido entendida en su acepción “dura” como una forma a partir de la que puede desestabilizarse la heteronormatividad, a partir de una revisión teórica que permite pensar el sentido de la transgresión del género y la sexualidad, y otra donde se cuestionan los marcos interpretativos de la categoría, debido a que consideran que se trata de un ejercicio neocolonial que impide comprender las dinámicas de activismo propias de los países de la región y se ha desdibujado por la apropiación superficial de ciertas prácticas ubicadas como experiencia estética, lo cual permite dar cuenta de las formas en las cuales lo *queer* se resuelve en espacios donde se establecen y patentizan cierto tipo de relaciones posibilitantes que funcionan como dinámicas de representación al interior de entornos académicos, políticos o lingüísticos.

LO *QUEER* COMO REPRESENTACIÓN

Las formas a partir de las cuales se conforma cognitivamente la realidad, en este caso sexogénica, se encuentran mediadas por una serie de imágenes construidas y presentadas como imágenes, sistemas, categorías y teorías implícitas que condensan significados, estableciendo marcos de referencia que permiten la interpretación y permiten clasificar circunstancias, fenómenos y sujetos, mediante juicios y valoraciones sobre ellos (Doise, 2005).

Estas imágenes son incorporadas de forma individual y colectiva mediante diversos procesos cognoscitivos que son integrados en un sistema de valores que posibilitan una visión funcional del mundo y permite dar sentido a las conductas por las cuales entendemos la “realidad” mediante un sistema de referencias adaptables al contexto. Este proceso deriva en la configuración de las representaciones que funcionan como una serie de operaciones significantes y sistemas de relaciones concatenados a efectos discursivos presentes en el lenguaje.

En este sentido, las representaciones no son solo productos mentales, sino también construcciones simbólicas creadas y recreadas en las interacciones sociales, que conforman una modalidad particular del conocimiento, cuya función redunda en la elaboración de comportamientos y la comunicación de sentidos que tienen una función constitutiva de la realidad.

Partiendo de esta idea, las formas de interpretar la sexualidad desde una perspectiva *queer* constituyen un ejercicio de representación sobre un marco que permite configurar agencias de acción individual y colectiva desde las cuales se discuten posibilidades alternativas de identidad, inteligibilidad y existencia corporal presentes más allá de los límites de la heteronormatividad que derivan en un tipo particular de conocimiento y conforma un espacio de resistencia y desborde de los lineamientos no solamente identitarios sino también de acción académica y política.

En este sentido, podemos decir que lo *queer* puede ser representado como una teoría, un campo de estudios y un espacio para la militancia política, que ha sido internalizado como una estructura desde la cual pueden configurarse diversas formas de autoreconocimiento de sujetos y comunidades con experiencias comunes en torno a las posibilidades de existencia sexual no normativas. De acuerdo con autoras como Trujillo, *queer* es un término “paraguas” que engloba a todas estas disidencias sexuales mediante una postura crítica, desde dentro pero desde los márgenes, hacia formas tradicionales de hacer política en tensión permanente con los referentes heterosexuales.

Por otra parte, las representaciones de lo *queer* orientan al mundo para devolvernos una descripción de la experiencia de este, específicamente en la esencia de la orientación o desorientación según corresponde, debido a que las diversas variables delimitan los sentidos e interpretaciones acerca de los objetos deseo, cuerpo o sexualidad que se encuentran anclados a referencias (literarias, académicas, mediáticas) y que se convierten en marcas de territorio donde pueden depositarse las concepciones subjetivas sobre el campo de la sexualidad y devienen interpelación

de los efectos heteronormativos mediante la apropiación de discursos considerados “marginales”.

En este sentido, la orientación (u orientaciones) subjetivas de lo *queer* se plantean como nuevas formas en las que podemos encarnar los objetos disponibles, convirtiéndolos en preocupaciones teóricas y o políticas que permiten entender las sexualidades y los sujetos sexuales en el marco de las relaciones sociales y de poder concebidos como la “diversidad sexual”. La perspectiva *queer* en su heterogeneidad permite el desarrollo de espacios para construcción de temas como una posibilidad legítima que puede ubicarse en el marco de las ciencias sociales y las humanidades. Esta intencionalidad permite mostrar el mundo vivido o aquel que quiere vivirse y se explica mediante códigos donde se registra la proximidad de los objetos y otras sexualidades desde la experiencia propia y de (des)orientación con respecto a la heterosexualidad normativa.

Por otra parte, uno de los recursos de representación de lo *queer* podemos encontrarlo en sus recursos de interpretación donde se registran alternativas provocadas por el desvío de una concepción regulada por instancias corporales indiferenciadas donde se materializan sujetos sexuales emergentes con deseos, prácticas, relaciones y derechos, modelo universalizable que muestra la idea de representación política con la idea de estar físicamente representado (Pecheny y De la Dehesa, 2009), en el que se permite la posibilidad de actuar en medio de contextos de vulnerabilidad y discriminación en el que los individuos y grupos viven sus vidas, y donde la sexualidad (es decir, lo “privado”) es político y en el cual la diversidad converge en un campo social más amplio.

Desde un enfoque socioantropológico, se puede realizar una aproximación a los motivos, las imágenes, expectativas emocionales y sistemas de significación a partir de los que un grupo de individuos interpreta lo *queer* como una forma de comprender la complejidad de las estructuras simbólicas presentes en la construcción de la idea de sexualidad que está asociada con las posibles (des)orientaciones que producen el esquema sexual y se encuentran en una experiencia intencional sobre el objeto del deseo y la construcción de espacios cognitivos donde se habitan (e imaginan) posibilidades de existencia.

El abordaje de lo *queer* como construcción representacional implica una revisión de las diferencias mediante la reivindicación de la alteridad y la visibilización de sujetos, colectivos y prácticas que desbordan los límites de la identidad, posibilitando

experiencias que articulan espacios vitales individuales y colectivos que manifiestan por medio de acciones políticas concretas que hacen referencia a la posibilidad transformadora a partir de los sujetos, quienes desestabilizan la norma, poniéndola en cuestión en distintos espacios (Mérida, 2002).

Por su parte, Butler (2002) abona a esta discusión a partir de una serie de apuntes sobre las posibilidades y limitaciones de lo *queer* como una acción performativa que posibilita formas de acción política pero que cierra otras. Para ella, la clave se encuentra en democratizar los efectos del término a través de apropiaciones que expandan la actuación de (los) géneros. Esta democratización puede ser leída como un tipo de representación donde se habilita una forma de ubicarse en los debates sobre sexualidades y género para observar sus márgenes, normas y hegemonías en los diferentes espacios que los sujetos habitamos real y simbólicamente. En este sentido, el *queerizar* y sus posibles traducciones implica transgredir tanto la homo como la heteronormatividad, expandiéndose más allá de comprensiones binarias de la sexualidad mediante transformaciones políticas “desviadas” o “anormales” que revelen el actuar de formas de existencia sexual donde pueda ubicarse a los sujetos excluidos que resisten y experimentan las violencias cotidianas.

Estas formas de producir y reproducir de lo *queer* expresan un entrecruzamiento de ideas, prácticas e imágenes centradas en los vínculos afectivos que tienen efecto en la configuración de acciones intencionales y horizontes donde se configura una racionalidad particular donde lo representado explica condiciones de existencia que, de acuerdo con autores como Abric (2001) y de Lauretis (1989), pueden encontrar principios que abordan la organización y los elementos de la estructura cognitiva de las representaciones, que pueden rescatarse mediante el material discursivo y asociaciones de palabras, que por su naturaleza favorecen la “naturalización” de las situaciones de intercambio que permiten reducir la apropiación por los sujetos de los contenidos representacionales, debido a que los repertorios lingüísticos o universos semánticos producidos por sujetos contienen aspectos cognitivos, simbólicos y afectivos, que dan sentido y direccionalidad a la representación, entendida como una suerte de “destilado discursivo”, presente en diversas producciones culturales.

APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES SOBRE LO *QUEER*

La forma en la cual podemos realizar una cartografía de las representaciones *queer* parte del supuesto de que las identidades constituyen un complejo entramado de múltiples determinaciones que aterrizan en la experiencia significativa sobre la sexualidad donde se puede cuestionar pero a la vez acceder a los espacios brindados por la ciudadanía sexual y se encuentran en constante negociación y disputa.

Lo *queer* como representación se entrelaza de modo contingente con diversas posiciones político-ideológicas, así como con diversas perspectivas de clase, jugando simbólicamente con saberes teórico epistemológicos centrados en combatir la lectura normalizante sobre diversas formas y prácticas sexuales para ofrecer nuevos conceptos y formas de pensar sobre este campo. Por otra parte, esta materialización conceptual va acompañada de formas de subjetivación que se desenvuelven en medio de entornos políticos en donde se disputa el poder y donde la noción de identidad no es una propiedad absoluta, sino algo que se puede desbordar y que no debe ser pensado como algo inherente a ciertos agentes o entornos específicos.

Las representaciones sobre lo *queer* van acompañadas de la politización de identidades en espacios tanto institucionales como disidentes sin desarrollar un camino que se transita y modifica constantemente: constituye un proceso dialógico que consiste en una toma colectiva de posición con respecto a los *otros*, así como la manifestación de procesos de identificación/diferenciación a través del reconocimiento de ciertas relaciones desiguales de poder. Este proceso de politización permite ubicar la experiencia *queer* como un conjunto de dinámicas donde se intersectan intereses propios frente a intereses ajenos, en el camino de construcción de una posible identidad sexual disidente.

Este complejo fenómeno puede leerse desde la óptica de la denominada metodología *queer* desarrollada por Judith Hallberstam (2008) y que intenta ser una suerte de recursos flexibles que permitan dar respuesta a las formas que configuran las sexualidades y además supone una deslealtad a los métodos académicos convencionales, apelando a posturas multi e interdisciplinarias en las que prevalezca un enfoque que permita dar cuenta de las experiencias significativas de los individuos en la explicación de sus propias nociones sobre lo *queer*, presentes en discursos escritos y audiovisuales donde se patenten las posibilidades de esta “deconstrucción” de la heteronorma (Leal, 2017).

Por otra parte, la idea de representación en clave de Teresa de Lauretis (1989), quien considera que las formulaciones de género constituyen una construcción ficcional sostenida en un destilado de discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales, funcionan como punto de fuga así como condición peculiar de existencia donde se puede dar cuenta de las formas en las cuales se muestran las representaciones posibles.

Es preciso señalar que la complejidad de las representaciones puede aprehenderse mediante diversas variables como: el deseo, la dimensión corporal, así como los discursos y actos performativos donde la sexualidad puede ser asumida como *queer* y donde se materializan algunas de las relaciones de negociación y resistencia entre los grupos subalternos y hegemónicos, así como las posibilidades de deconstrucción de discursos heteronormativos por medio de diversas estrategias como la producción académica, artística y política, mediante las cuales se apropian y reproducen mensajes desde los márgenes (sociales, sexuales y de participación ciudadana), conformando una especie de cartografía sobre las formas de tratamiento y recepción de las dinámicas sociales en diversos sectores del colectivo LGBTTTIQ+⁴ en América Latina.

En este sentido, el concepto de *representación* permite una aproximación a lo *queer* no solo desde sus definiciones, sino también desde sus efectos concretos en el marco cognitivo de los sujetos, por lo cual, más que intentar definir, se deben describir algunas de las formas en las cuales se caracteriza lo *queer* en distintos entornos, mediante la organización de contenidos, operaciones mentales y desarrollo de cierta coherencia en torno al funcionamiento de dicha noción.

Los elementos constitutivos de la representación social pueden ser la estructura y el contenido; la primera puede ser entendida como el proceso por el cual se construye “la realidad” en función de un proceso relacional mediante el cual se incorporan ideas en torno a un significante específico. Por su parte, el contenido es concebido como una dimensión cognitiva, simbólica y actitudinal por la cual se afianzan las representaciones, así como la estructura interna de las mismas. Con ello puede afirmarse que toda representación posee un contenido, así como un núcleo que le otorga funciones de entendimiento y explicación, funciones identitarias, así como de orientación, justificadoras que le otorgan sentido y funcionamiento en el mundo de lo social (Leal, 2017).

⁴ Lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, transexuales, travestis y *queer*. Las siglas tratan de incluir de forma política las identidades, expresiones y las orientaciones sexogenéricas no normativas.

Para ello, deben tomarse en cuenta las formas en las cuales el pensamiento alcanza su nivel práctico en relaciones sociales, debido a que los contenidos y los procesos de representación están motivados por las condiciones de los contextos en los que surgen, así como en las comunicaciones por las cuales circulan y en las funciones para las que sirven dentro de la interacción con el mundo y con los otros (Sandoval, 1997).

Considerando lo anterior, podemos decir que las representaciones sobre lo *queer* toman forma y contenido no solo en las historias personales de los sujetos, sino también en la contextualización histórica y social de la que forman parte. Por ello, el que la funcionalidad de la pregunta acerca de la sexualidad tenga cabida en los contextos actuales nos habla de una forma de representar las relaciones con otros, con su corporalidad, comunicación, así como las condiciones entre los géneros, y mecanismos que hacen que la vivencia y su significado se lean desde otros lugares.

SOBRE LOS USOS Y ABUSOS DE LO *QUEER*

El estudio de las representaciones sobre lo *queer* resulta esencial porque ofrece un marco de análisis e interpretación que permite entender la interacción entre el funcionamiento individual y las condiciones sociales en que los actores sociales acceden a los procesos que intervienen en la adaptación sociocognitiva de las realidades cotidianas, así como a las características de su entorno social e ideológico siempre en tensión (Leal, 2017).

Cabe señalar que no solo los discursos o las prácticas pueden ubicar a los grupos subalternos como contrahegemónicos. El carácter “disidente” o de un conjunto de prácticas no convencionales no necesariamente significa que todas lo sean, debido a que las identidades sexogenéricas no solo divergen (se diferencian) de lo socioculturalmente normado, sino que además pueden disentir de los esquemas de normalización heteornormativa y pueden inscribirse en distintas maneras de vivir la identidad.

Las formas a través de las cuales se puede realizar una aproximación a los sentidos de la idea de disidencia sexual en América Latina se encuentran atravesadas por una serie de elementos políticos, académicos, sociales, culturales y económicos a partir de los que se configura una racionalidad que potencializa diversas acepciones sobre

los cuerpos, afectos y deseos de los sujetos que viven fuera de la heteronorma y se expresan en los entornos de circulación de los mismos.

En este complejo entramado, la identidad sexogenérica puede ser entendida como el emplazamiento a un sistema que a partir de actos del habla, estrategias de socialización y creencias expresadas en discursos teóricos y socioculturales, construye una suerte de espacio de seguridad frente a un proyecto fundamentalmente androcéntrico tendiente a regular el comportamiento sexual en función de la heterosexualidad como un supuesto “universal de la cultura”. Pero, bajo ciertas condiciones, este modelo se desborda, prefigurando nuevas posibilidades de existencia, en las cuales puede ubicarse lo *queer* como una forma de representar⁵ la complejidad de las experiencias de la disidencia sexual, debido a las formas en las que se materializan los alcances de un concepto que produce representaciones sobre la vivencia de lo real. Estas dinámicas de representación han tenido presencia en diversos espacios de producción de conocimientos (académico, artístico, político) y constituyen formas de comprender las sexualidades como espacios de construcción de políticas de identidad que ponen en cuestión diversos referentes institucionales (Miskolci, 2009). Sin embargo, es preciso señalar que las formas en las cuales se utilizan los sentidos de lo *queer* se encuentran vinculados con estrategias políticas encaminadas a cuestionar las formas de vivir y ejercer la sexualidad que impactan diferencialmente sobre la modalidad de las prácticas colectivas donde se apropian y promueven rutinas sobre las trayectorias subjetivas que definen la sexualidad y el género.

Es así como las estrategias de acción promovidas por esta propuesta visibilizan algunas posibilidades de agenciamiento que marcan un distanciamiento de las luchas convencionales emprendidas por ciertos sectores de las sexualidades periféricas, ya que estas plantean un cambio estructural de los mecanismos a partir de los cuales las instituciones piensan los derechos socialmente reconocidos y jurídicamente legitimados en el sistema heteronormativo dominante.

Lo *queer* ha sido considerado en algunos sectores académicos como un redescubrimiento y profundización teórica de los cuestionamientos formulados desde la década de los setenta en torno a la sexualidad que permite la construcción

⁵ El significante *queer*, debido a su amplitud y complejidad, ha sido interpretado como una suerte de recurso epistémico, relacionado con el ámbito del conocer, cercano a la posibilidad de aproximación a la realidad y como una instancia cercana a un “programa de investigación científico”, que puede ser cuestionado bajo diversos posicionamientos críticos asociados a cierto orden discursivo que regula las verdades posibles.

de reflexiones con respecto al análisis de los procesos de integración, asimilación y definición de identidades sexogenéricas que se mueven por fuera de la norma heteronormativa. Por otra parte, en diferentes espacios de activismo, el concepto ha sido interpretado como un recurso político, artístico, ideológico y discursivo por medio del cual se puede realizar una aproximación a las expresiones “raras” o “extrañas” que pueden posicionarse como una afrenta al modelo “normal” de constitución subjetiva.

Estas formas de representar lo *queer* pueden entenderse como circuitos de producción y reproducción de conocimientos marcados por circuitos geopolíticos que subyacen a procesos de traducción, apropiación o resistencia que presentan formulaciones donde se sintetizan expresiones de identidad, acciones y estrategias promovidas por colectivos sexodiversos que realizan caracterizaciones individuales y colectivas sobre los conceptos de cuerpo, política y ciudadanía mediante lecturas diferenciadas sobre las posibilidades de la categoría en cuanto herramienta explicativa (Leal, 2016).

En este sentido, el análisis de lo *queer* desde la representación permite un entrecruzamiento de diversos espacios de significación sin los cuales no es posible la existencia de la categoría y sus posibles alcances y las formas en las que se interseca con categorías como: institución, cuerpo, afecto, sexo, sexualidad, teoría y activismo, que permiten una aproximación a las dinámicas de constitución subjetiva concebidas como no hegemónicas. Cabe señalar que estas categorías no son las únicas que permiten explicar todo el sentido de las producciones representacionales, sin embargo, constituyen algunos de los recursos discursivos que otorgan densidad a los significados construidos mediante esta forma de representación.

A partir de estos elementos de representación podemos decir que el estilo *queer* desde al ámbito académico ha contribuido a engrosar los estudios LGBTTIQ+ por un posicionamiento que coloca como elemento central las formas por las cuales se producen, negocian y transforman las dinámicas en torno a la comprensión de la diversidad sexogenérica en el espacio público, así como su articulación con estrategias centradas en la desestabilización de los binarismos mediante intervenciones teóricas que permiten la reflexión interdisciplinaria sobre distintos fenómenos sociales, políticos e, incluso, artísticos. Esta posibilidad se encuentra asociada al reconocimiento del pluralismo como condición propia de la sociedad actual, así como a las fórmulas por las cuales se disputa un tipo de conocimiento que tiende al “análisis” de un “objeto” que puede ser comprendido por diversos criterios científicos (Figari, 2014).

Esta posición muestra que ciertas representaciones sobre lo *queer* se vinculan con la autoridad de los espacios académicos en los que las construcciones teóricas se vuelven una forma de interpretar ciertas prácticas, discursos y formas de acción colectiva que están asociadas a lo “sexual” como una expresión socialmente construida, pero con efectos individuales, susceptibles de ser entendidos en función de los elementos del paradigma cualitativo, una de las formas válidas de aproximarse al entramado de significaciones que supone el ejercicio de construcción de las diferencias.

Las dinámicas de socialización del conocimiento donde se ubica al concepto *queer* —como un elemento que académicamente responde a un proceso de articulación colonizante donde ciertos sectores apropian el sentido de la experiencia disidente a través de una seguridad intelectual promovida por las pautas de la “ciencia”, llevándolo a un escenario que le ha emparentado en ocasiones de manera muy forzada con elementos de la interdisciplinariedad o multidisciplinariedad, centrándose sobre todo en una lectura que toma como punto de partida el espacio de las identidades sexogenéricas no heteronormadas, lo cual de cierta manera constituye un sesgo importante en las lecturas que en los últimos años— se han desarrollado sobre posibles temáticas en el campo de los estudios *queer*, un espacio epistemológico amplio, fragmentado y móvil, lo cual denota una producción de conocimientos atomizados.

Esta atomización de concepciones se relaciona con el interés de los sectores LGBTTTIQ+, por discutir los límites y los bordes sobre la politización de la sexualidad o del orden sexual, así como también por las formas en las cuales las personas renegocian sus identidades al momento de tener esta tensión entre la identificación, autoidentificación con la experiencia de la diversidad sexual, lo cual permite una serie de lecturas donde se intersectan no solo agendas, sino también operaciones políticas y subjetivas que pretenden explicar la marginación como espacio de posibilidad.

A partir de la discusión de la categoría en el campo académico, donde presenta cierta neutralidad e incluso cierto consenso, me gustaría presentar algunas reflexiones con respecto a las que, desde mi perspectiva, han sido los abordajes sobre los cuales se pueden pensar las posibilidades y las limitaciones de la propuesta *queerizante*.

Lo *queer* opera como catalizador de un conjunto de expresiones que se posicionan en la lucha por el reconocimiento de una serie de derechos anteriormente negados, tomando en consideración el sentido y los alcances de las propias demandas. En esta lectura, el concepto también funciona como un mecanismo que desde el espacio de la disidencia permite pensar en los parámetros a partir de los cuales se solidifican

lo procesos de negociación ciudadana en relación con las sexualidades: monogamia, derecho, ley, identidad y la “necesidad” de reconocimiento, concebida como una categoría de orden político que se construye en la cotidianeidad.

La identidad constituye una de las categorías que permite abordar la forma en la cual la lucha de las sexualidades disidentes facilita la entrada y la convergencia de la dimensión política de discursos donde se constituyen diversos campos (enunciadores, textuales y micropolíticos) que pugnan desde posicionamientos diversos, medios para formar y regular las sexualidades, lo cual hace de esta categoría una cuestión sumamente compleja, un campo de tensiones en el que negocian diferentes sistemas de producción simbólica: instituciones como el Estado, el ámbito educativo, la religión y la familia presentan fisuras que se vuelven espacios para la (des)identificación y derivan en prácticas culturales centradas en el desarrollo de procesos de subjetivación comunes en la creación de prácticas disruptivas de las que se disputan asuntos centrales en la vida pública actual. Las formas de participación disidente, ya sea en acciones de protesta o en movimientos sociales, son susceptibles de generar marcos de experiencias y subjetivación comunes que permiten interpretar la realidad en torno a lo sexual.

Estas formas de subjetivación se desenvuelven en medio de una dimensión política que puede ser entendida como un espacio en el que se disputa el poder y es constitutiva de toda práctica social cuyos efectos no son atribuibles solo a una apropiación subjetiva, sino a dispositivos que le permiten funcionar plenamente. Esto significa, por consiguiente, que los efectos que la noción *queer* ejerce sobre la política pública y los individuos no es una propiedad absoluta, sino algo que se puede posicionar y confrontar y no debe ser pensado como algo inherente a ciertos agentes o instituciones específicos.

La politización de las identidades en espacios tanto institucionales como disidentes no constituye un estado acabado, sino un camino que se transita y modifica constantemente: constituye un proceso dialógico que consiste en una toma colectiva de posición con respecto a los otros, así como la manifestación de procesos de identificación/diferenciación a través del reconocimiento de ciertas relaciones desiguales de poder. Este proceso de politización permite ubicar la experiencia *queer* como un mecanismo en el que articulan intereses propios frente a intereses ajenos, en la posibilidad de construcción de una identidad sexual disidente.

Para que se pueda plantear esta dinámica de participación social desde la “disidencia o contrahegemonía” es necesario recurrir a cierto grado de politización que permita a los agentes reconocer sus prácticas y visiones del mundo en una situación de diferencia con respecto a lo normado, sustentada en un discurso de subordinación o de valoración negativa. Este reconocimiento configura un tipo de organización en el que se determina un antagonista ante el que se plantean estrategias y visibilizan reclamos en la esfera pública.

De hecho, las formas (también dicotómicas) de oposición en torno a las sexualidades no existen como tales en el entramado de la realidad, sino que se representan a partir de múltiples referencias (teóricas, políticas, ideológicas, etc.) donde se performa la posición del sujeto en los marcos de ciudadanía y democracia disponibles.

En este sentido, el modelo propuesto por lo *queer* se sostiene en dos posiciones opuestas que no se presentan en estado puro en el mundo de vida, caracterizando a la divergencia y su confrontación con la disidencia en medio de un amplio espectro de posibilidades. Estos matices representan la complejidad del proceso de politización de las “diversidades sexuales” en las que el activismo constituye un filtro de negociación democrática. La idea de deconstrucción aterrizada en lo *queer* abre un umbral en el que la identidad se interpreta como un punto de articulación y condensación política que problematiza el papel del activismo en la configuración de formas ciudadanas planteadas desde los márgenes.

La proliferación de discursos que hablan de la disidencia y de lo *queer* en diversos espacios es evidente y las instancias desde las que se producen tienen el poder de nombrarlas y asignarles determinados atributos que operan con representaciones en las que se superponen diversos elementos académicos, políticos, culturales e ideológicos en la configuración de marcos de acción en la vida cotidiana. Los medios por los cuales se construyen estereotipos sobre las formas por las cuales se puede (y debe) ejercer el “verdadero” sentido de lo *queer* se ponen en circulación en espacios en los cuales se discuten o donde se concibe la idea de disidencia sexual.

El precepto de que las identidades no son unidimensionales sino un complejo entramado de múltiples determinaciones resulta fundamental para comprender la dimensión significativa de lo *queer*, porque constituye el principio por el que se puede cuestionar, pero a la vez acceder a los espacios brindados por la ciudadanía sexual y se encuentran en constante negociación y disputa.

Lo *queer* se enlaza de modo contingente con diferentes posiciones político-ideológicas y con diversas perspectivas de clase social. El significante *queer* juega simbólicamente para ampliar su composición, reproduciéndose en espacios materiales o simbólicos a través de los cuales se busca combatir la lectura normalizante sobre diversas formas y prácticas sexuales, así como para ofrecer nuevos conceptos y formas de pensar sobre este campo.

Las experiencias políticas sobre lo *queer* en un gobierno como el argentino, marcado por los constantes transiciones entre la izquierda y la derecha se presentan en medio de nociones políticas en las que hay interacción entre el Estado, una autoridad pública, y actores y espacios políticos que explotan en ámbitos de acción glocales en los cuales proliferan colectivos que convergen en un conjunto de agendas en las que la política contribuye a la reproducción o transformación de un orden social y político, regulación de tensiones e integración de grupos sociales y resolución de conflictos. La política es concebida como un medio para resolver, en términos prácticos y simbólicos, una cuestión o situación considerada como socialmente problemática.

En este sentido, los colectivos LGBTTTIQ+ en la región latinoamericana han tenido a lo largo del tiempo dificultades para integrar agendas y luchas, por lo que las alianzas se hacen complejos al entrar nuevos sujetos, cuestiones y regímenes de conocimiento en los que se patentizan diversas fórmulas de acción. En muchos países de la región, la aparición de los colectivos de travestis y transexuales o trans han posibilitado el cuestionamiento a la heteronormatividad desde múltiples espacios y lugares, incluyendo la propuesta *queer* en la que se intersectan varios ejes de opresión que se hacen evidentes e imposibles de soslayar en el marco de la democracia.

El estatus legal y social de las disidencias sexuales muestran cómo el sentido en que operan las políticas sexuales es contextual y los derechos sexuales oscilan entre planteos identitarios y planteos esencialistas, ambos políticamente atendibles y entendibles a lo que la agenda de movimientos sociales están pugnando por dar un marco inteligible a sus luchas.

El conjunto de elementos que acompañan la disidencia sexual en un correlato *queer* constituyen un aparato crítico que puede ser leído como una consecuencia de las transformaciones en los modos de hacer política adoptados por diversos actores sociales contestatarios. En la medida en que estos han pasado de una relación de exterioridad al Estado y la política a formas diversas de vinculación con los mismos, muchos han podido también traducir sus reclamos en legislaciones y políticas públicas

centradas en el reconocimiento de identidades en una tensión permanente que deben ser atendidas por diversos espacios institucionales.

Esa tensión permite una deliberación pública y de toma de decisiones por el derecho de participar en la conformación de los procesos político-formales en los que tales agendas se articulan, permitiendo la inclusión no solo de escenarios políticos formales, sino de espacios desde donde la academia extrauniversitaria primero, y la universitaria después, fue incluyendo en sus agendas a los estudios de mujeres, género, feministas y de sexualidades, estudios gay-lésbicos, y las perspectivas *queer* como campos de investigación y reflexión teórica y metodológica, dando entrada a una complejidad suplementaria: ya no la doble militancia en el ámbito partidario y del movimiento social, sino la doble afiliación en tanto activistas (miembros de organizaciones, movimientos, etc.) y en tanto intelectuales o profesionales (Pecheny y Dehesa: 2009).

Esta posibilidad que permite a nivel subjetivo desarrollar una forma distinta de compromiso y de participación política desde los límites entre lo institucional y lo disidente se vuelve porosa en la construcción de marcos de conocimiento sobre las formas de acción colectiva en relación con las formas de disidencia posibles.

Lo *queer* en el contexto latinoamericano permite pensar en las deudas del marco ciudadano en términos de la inclusión, no solo en las temáticas concebidas como espacios institucionales “válidos”, sino también en la formulación de un conjunto de derechos que de forma simbólica y material se encuentran tendientes a revertir la histórica exclusión de las corporalidades fuera de la norma de los espacios sociales propios de las mayorías. Ejemplos notables en la región los encontramos en las propuestas de Mauro Cabral o Lohana Berkins, Pablo Sutherland, Leandro Colling y otros, quienes han planteado desafíos político intelectuales que tensionan que a la inercia institucional y disciplinar les cuesta procesar del todo, aun dentro del “propio campo” de los estudios sobre sexualidad, así como las relaciones asimétricas de poder que se resuelven en la esfera privada, a través de configuraciones que entrelazan la dimensión académica y elementos políticos que se retroalimentan, la calle y la academia en la construcción de un discurso tendiente a posicionar nuevas subjetividades sexuales.

La importancia de los debates provenientes de una discursividad *queer* se puede presentar en múltiples niveles: primero, el de las configuraciones donde se plantean las divisiones entre lo público y lo privado en la región latinoamericana como un

aspecto constitutivo de los espacios en los cuales se han movido *lxs* activistas, dando forma no solo a los términos negociados dentro de la política democrática formal, sino también en un impacto social más amplio de logros formales centrados en el reconocimiento de formas particulares de acción colectiva.

Segundo, este espacio permite reflexionar en torno a las construcciones particulares del género y la sexualidad, articuladas con discursos sobre clase, nación, etnicidad y raza que han formado parte de los discursos asociados a los proyectos democráticos de las políticas liberales tradicionales en los que se fragmentan los espacios de representación, por medio de una lógica de competencia de grupos de interés que se sustenta en la escasez de derechos, que deben ser retribuidos por las instancias del Estado.

La dimensión *queer*, entendida como una pauta política, permite la aproximación a una perspectiva de análisis interseccional que posibilita las bases de una política de alianzas en torno a agendas colectivas más amplias y sustentadas en una dimensión emocional, por medio de las cuales la respuesta a ciertos imperativos institucionales se pueden mover en otra dirección, segmentando aún más la representación y la representatividad de la sociedad civil en función de mecanismos identitarios donde los marcos de representación pueden ubicarse como elemento fundamental en el contexto de los derechos humanos, lo cual, sin duda, permite incluir la pluralidad de voces que existe dentro de los colectivos LGBTTTIQ+, así como sus dinámicas étnicas, raciales o de clase en la región latinoamericana; pueden pensarse algunas voces que se vuelven hegemónicas así como la manera en que estas relaciones asimétricas pueden plantear agendas y estrategias que no toman en cuenta prioridades, procesos políticos y códigos simbólicos locales de adecuación de significantes.

A pesar de esta posibilidad, uno de los dilemas centrales en el avance de los derechos y ciudadanía sexuales en América Latina ha sido la notoria disparidad entre las leyes y políticas públicas formales y su ejecución, de modo similar a lo que sucede con varios de los derechos humanos reconocidos positivamente (Jelín 1996).

La brecha entre el discurso público y las prácticas privadas se manifiesta en dos modos distintos aunque relacionados: por un lado, en leyes y políticas públicas en principio diseñadas para promover los derechos sexuales que en la práctica revelan la brecha existente entre las prácticas públicas y privadas que se manifiestan en el de leyes y políticas orientadas a proteger los derechos sexuales, formuladas a partir de un régimen biopolítico heteronormativo que incluye excluyendo y reproduce un modelo legítimo de existencia corporal y afectiva que redunde en la consolidación de ciertos

marcos identitarios desde los cuales se refuerce la idea del orden social, propia de la concepción moderna del Estado.

La instancia crítica promovida por lo *queer* y adoptada por diversos espacios de la disidencia sexual forma parte de una construcción ciudadana que, si bien es “concedida” por los marcos biopolíticos dominantes, permite el acceso a una instancia crítica politizada y efectiva en términos micro y macrosociales.

Esta politización presupone el reconocimiento de conflictos inherentes a una estructura social específica y a un momento histórico particular, así como a un proceso por el cual las experiencias individuales pueden inscribirse en el marco de una experiencia más amplia, reconociendo a las cuestiones sexuales no solamente como elementos propios de la individualidad, sino como dispositivos constituidos por conflictos intrínsecos a una estructura de relaciones sociales desiguales e injustas.

Lo *queer* como una representación habla acerca de un proceso de despolitización de la sexualidad, lo que permite pensar en las limitaciones de las políticas que no pueden explicarse solamente por las intenciones del Estado, sino por la forma instrumental de toda política pública institucional. La construcción de la sexualidad como objeto de política pública es uno entre múltiples procesos de objetivación de las prácticas relativas a las sexualidades y una estrategia básica para pensar los marcos de la ciudadanía sexual.

Cabe resaltar, además, que las formulaciones sobre lo *queer* permiten pensar en el valor disruptivo de la diferencia, así como en el carácter crítico de las operaciones de configuración de la identidad en un contexto donde presentan narrativas de emancipación que apuntan, por un lado, a la ampliación del significado bajo el cual se ubican los diversos colectivos LGBTTTIQ+, así como a prácticas políticas enfocadas en la ampliación de los derechos civiles que no se agotaron en una mera política cultural celebratoria de las diferencias, en la práctica deconstructiva de un significado, o en la negociación del esquema liberal y democrático.

Si bien es cierto que algunas derivas académicas de lo *queer* acotan su actuar a la emancipación de las diferencias sin cuestionarse por los límites políticos, sociales y simbólicos dentro de los cuales los propios sentidos particulares se constituyen, la presencia de este discurso crítico permitió pensar los efectos de algunos procesos políticos planteados por estos colectivos y cuya solución no fue posible, en tanto implicaban una transformación de las relaciones sociales. Tal es el caso del matrimonio igualitario y la Ley de Identidad de Género, que no se relacionan exclusivamente con

el cambio cultural, sino que implican un nuevo ordenamiento en la redistribución de bienes simbólicos y materiales con respecto a la sexualidad como dispositivo.

Por los elementos anteriormente descritos, se debe diferenciar entre el uso político de la identidad o la legitimidad institucional de algunos reclamos particulares, debido a que las estrategias “democráticas” privilegian una “narrativa de las diferencias” que puede entenderse como una práctica enmascaradora, que construye un alegato en favor de la mera apariencia del libre acceso a circuitos diferenciados de acceso los derechos.

Estas posibilidades muestran algunas de las formas de representación a lo *queer* donde se patentizan estrategias centradas en una “tensión discursiva” entre narrativas de la diferencia y de la igualdad, en tanto que promueven una desidentificación entre grupos, mientras que las dinámicas cercanas a la lógica institucional implican la afirmación de comunidades de valor, es decir: identidades específicas.

Las dimensiones de lo *queer* como una operación simbólica que permite hablar de la sexualidad y el género se resuelven en una oposición práctica resuelta a partir de narrativas particularistas donde se entrecruzan dimensiones culturales y materiales con respecto a formas de injusticia promovidas por las dinámicas planteadas por otra representación: la ciudadanía, la cual debe romperse.

Este irrespeto se presenta en un contexto de desventaja en la redistribución de bienes materiales y simbólicos donde se limita la participación igualitaria en la construcción de una vida posible. Tanto el género, la raza, como la orientación sexual constituyen, modos de distinción que forman parte del entorno ciudadano: mujeres, gays, lesbianas y minorías étnicas se convierten en las variables de ajuste de las reestructuraciones legales e institucionales.

La fórmula anteriormente descrita se presenta en la necesidad de plantear transformaciones culturales y de reconocimiento centradas en la superación del androcentrismo, la homofobia y el racismo; se requiere de un cambio en las valoraciones culturales en el ámbito de las prácticas interpretativas, de comunicación e imaginación donde se pueda pensar en una justicia sexual o de género centrada en la erradicación de la explotación, la marginalidad, conjuntamente, cambiar las dimensiones culturales-valorativas desde una perspectiva amplia, compleja, crítica y utópica.

Esta propuesta se mueve en el campo de las “políticas transformativas” donde las relaciones sociales y simbólicas pueden interpretarse mediante lo *queer* y su aparato conceptual. Es decir, ante la incapacidad para conjugar la democracia con el espíritu

crítico de los sujetos; el entorno político no atiende ni satisface las demandas de los sujetos incorporados al espacio público y no reconoce desde una lógica ciudadana este desinterés e imposibilidad de la participación, lo que se potencia en sectores “desincorporados”, considerados como sujetos de derechos específicos.

La creciente exclusión permite la elaboración de una crítica que desde lo *queer* encuentra la posibilidad discutir sobre una ciudadanía sexual que combine para las demandas de igualdad pluralismo y reconocimiento de la diferencia. Lo *queer* se constituye como una necesidad político-cultural que combina los procesos de integración y diferenciación ciudadana en aras de la construcción de un nuevo proyecto político centrado en la abolición de las desigualdades, el reconocimiento de las heterogeneidades y la posibilidad de construir la propia identidad como modo de “ser”, que discursivamente permita la alteridad y renegociar las formas de presencia, evitando el cierre final de las identidades, condición de toda democracia plena.

Con ello, podemos decir que lo *queer*, en su acepción representacional, no define a un tipo de atributo propio de los sujetos, sino un tipo de mirada y aproximación a prácticas, narraciones, cuerpos y estilos de vida que se desenvuelven en la tensión derivada de los ejes de la opresión y la liberación sexual. A diferencia de otros discursos emancipatorios, el estilo *queer* plantea la relevancia de pensar en la sexualidad como un elemento fundamental en la construcción de identidades y fronteras políticas, representando como movimiento político teórico e ideología, características de la teoría social contemporánea.

Además, constituye un recurso epistemológico mediante el cual puede accederse a las dinámicas del campo sexual mediante una crítica a los espacios de identidad heternormada regulada por los binarismos sexualizantes, la homogeneización de los grupos sociales, así como a los dispositivos e instituciones que clasifican las experiencias vitales. Esta elaboración es producto de una superposición de influencias y posicionamientos académicos, políticos y culturales en los cuales se transverbalizan luchas promovidas por espacios de activismo y militancia disidente.

En el marco de esta discursividad, la política se vuelve el medio a través del cual puede accederse a nuevas formas de conocimiento capaces de invitar al diálogo reivindicando las identidades que se mantienen al margen de los referentes androcéntricos manifestados el binarismo heterosexual. La política entendida desde esta trinchera, conforma un medio de visibilidad para el excluido, siendo además una

extensión de la ética expresada en el marco del reconocimiento de la diferencia como forma de cimentar las bases de un nuevo entorno social.

En el contexto de la emergencia de la noción de diversidad sexual en el marco ciudadano, la categoría *queer*, asociada con una propuesta teórica y una política de la identidad de género, permite inscribir a los problemas sexuales en una retórica de respeto donde diversas esferas de la vida social convergen con una dimensión de gubernamentalidad neoliberal, promueven determinadas prácticas afectivo-sexuales que rompen la heteronormatividad. Es aquí donde el significante adquiere expresiones más concretas en el contexto democrático de diversos países en América Latina, desde el momento en que los discursos de respeto y tolerancia para la comunidad LGBTTTIQ+ se asientan con la venia entre los colectivos sociales y las organizaciones de Estado.

Pensar subjetivamente en una postidentidad ética y estética, tanto en el ámbito político como subjetivamente, significa cuestionar el modelo de una identidad centrada en la idea de la diversidad sexual en favor de otro pensamiento que busca otras formas de cuerpo vivo y placeres. La visibilidad de los colectivos LGBTTTIQ+ y la configuración de cuerpos, prácticas sexuales y afectivas muestran algunas de las reconfiguraciones políticas neoliberales contemporáneas en las que la ciudadanía permite apuntar la posibilidad de crear otros ensayos, otros contextos, otros cuerpos, otras prácticas sexuales y afectivas en las que se constituye toda la vida de otros, la vida vivible.

La idea de una vida vivible se vincula discursivamente con una cierta actitud que promueve alteraciones, rupturas, cortocircuitos e incisiones en los mecanismos de captura y control de las subjetividades LGBTTTIQ+; un tipo de tensión en los dispositivos de tensión gubernamental contemporánea y la inclusión neoliberal que ha producido en los cuerpos y deseos como lugares viables de existencia. Además, pensar en términos de vidas habitables para sugerir las maneras de existir en el mundo que cuestionan el orden genérico sexual establecido a través de una reconfiguración de los límites del cuerpo, sus usos y sus prácticas, permite pensar en formas de transformación estética y ética desde la mismidad.

REFERENCIAS

- Abric, Jean-Claude (2001). *Prácticas sociales y representaciones*, México: Ediciones Coyoacán.
- Butler, Judith (2000) “Imitación e insubordinación de género”. En R. Giordano y G. Graham (eds.) *Grafiás de Eros*, Buenos Aires: Edelp.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires: Paidós.
- De Lauretis, Teresa (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres: Macmillan Press.
- Doise, Willem, et al. (2005). *Representaciones sociales y análisis de datos*, México: Antologías Universitarias, Instituto Mora.
- Figari, Carlos (2014). “Queer Argie”. En *American Quarterly*, 66(3) 621-631.
- Hallberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina*, Madrid: Egales.
- Jelin, E. (1996). “Human rights and the Construction of democracy”. En E. Jelin y E. Hershberg (eds.), *Constructing democracy: Human rights, citizenship, and society in Latin America*. Boulder: Westview Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1998). *Epistemología del Armario*, Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Leal Reyes, Carlos (2016). “Sobre las dimensiones del pensamiento *queer* en Latinoamérica: teoría y política”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 70 (julio-septiembre), 170-186.
- Leal Reyes, Carlos (2017). “El género como representación: una lectura desde la biopolítica”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 135 (agosto-noviembre), 159-177.
- Mérida Jiménez, Rafael (ed.) (2002). *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*, Barcelona: Icaria Editorial.
- Miskolci, Richard A. (2009). “Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização”. En *Sociologias*, (21) 150-182, Brasil: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Pecheny, Mario y De la Dehesa, Rafael (2009). “Sexualidades y políticas en América Latina: un esbozo para la discusión”. Ponencia presentada en Diálogo Latinoamericano sobre Sexualidad y Geopolítica, Río de Janeiro.
- Sandoval, C. (1997). *Sueños y sudores de la vida cotidiana: Trabajadores y trabajadoras*

de la maquila y la construcción en Costa Rica. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Sierra González, Ángela del Carmen (2009). “Una aproximación a la teoría *queer*: el debate sobre la libertad y la ciudadanía”. En *Cuadernos del Ateneo*, (26), España.

Trujillo, Gracia (2005). “Desde los márgenes: Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español”. En Romero Bachiller, *et al.*, *El eje del mal es heterosexual*, Madrid: Traficantes de sueños.

DUELO, (DES)ORIENTACIÓN Y ESCAPE TRANSLOCA
EN *UNA MUJER FANTÁSTICA* (2017)
DE SEBASTIÁN LELIO

Javier García León*
David García León**

El cine latinoamericano está experimentando un *boom* en la representación de las subjetividades transgénero. Filmes como *Cheila una casa pa Maíta* (2010), *Vestido de novia* (2014), *Tamara* (2016), *Señorita María la falda de la montaña* (2017) y recientemente *Una mujer fantástica* (2017) han sido aclamados por el público y por los críticos a nivel internacional. Este auge del cine transgénero, sin embargo, tropieza con el hecho de que Latinoamérica posee altos índices de violencia hacia las mujeres trans. De acuerdo con Tomás Dodds (2018: 2), a pesar de los movimientos sociales transgénero surgidos en los años 70, esta comunidad en Chile continúa sufriendo altos niveles de discriminación. Casi el 97% de las mujeres trans han sido discriminadas por sus familias y el 55.2% de ellas han intentado cometer suicidio al menos una vez en su vida.

Al mismo tiempo, varias industrias culturales en Latinoamérica y en otras partes del mundo se han encargado de reproducir diversos estereotipos de las subjetividades trans. La prensa ha producido discursos que espectacularizan a estas mujeres al convertirlas en engañadoras, violentas, patéticas, monstruosas, entre muchos otros tropos discursivos negativos (García León, 2018). Son recurrentes las notas periodísticas donde, por ejemplo, se presenta a la mujer trans como atrapada en el cuerpo de un hombre, o como patéticas al llevar al extremo diversas modificaciones corporales. A nivel cinematográfico, Jack (Judith) Halberstam (2005), Joelle Ruby (2009), John Phillips (2006), Valérie Robin Clayman (2016) y Julia Serano (2013) han sostenido que en obras provenientes de Hollywood, como *Silence of the Lambs* (1991), *Cherry Falls* (2000), *Holiday Heart* (2000) y *Flawless* (1999), se reproduce el estereotipo de mujeres transexuales serviles, engañadoras e hipperfeminizadas, además

*University of North Carolina at Charlotte.

**Maynooth University.

de perpetuar el binarismo de género. Sin embargo, las obras cinematográficas pueden presentarnos las subjetividades trans desde una mirada otra, no espectacularizante, comprometida con las realidades vividas por esta comunidad y crítica frente a los diversos sistemas de opresión que la afectan.

Un tercer elemento en torno a la visibilidad y la vulnerabilidad de las personas trans tiene que ver con la posible influencia que las representaciones visuales pueden tener en la esfera pública y política. Una semana después de que *Una mujer fantástica* fuera galardonada con el premio de la Academia a mejor película extranjera, los políticos y gobernantes chilenos de izquierda y derecha se unieron a la celebración de este triunfo. De hecho, el presidente, Sebastian Piñera, quien se hubiera manifestado de manera transfóbica sobre los niños trans, afirmó que con el premio Óscar el cine chileno había llegado a su máxima gloria. Como sostiene Dodds (2018: 2), no transcurrió mucho tiempo para que por medio de las redes sociales se les recordara a los políticos y gobernantes que además de celebrar el triunfo de Leilo podrían aprobar la ley de identidad de género que se encontraba radicada desde el 2013. Después de esta reacción, los políticos manifestaron que la ciudadanía podría estar segura de que dicha ley se aprobaría, hecho que sucedió en 2018.

Por consiguiente, la relación entre visibilidad y vulnerabilidad de las personas trans a nivel global y en Latinoamérica, en particular, es compleja. En una reciente antología sobre producciones culturales trans, *Trap door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility* (Gossett, Stanley y Burton, 2017), sus autores sostienen que la representación trans se ha vuelto una trampa visual. Mientras que las obras audiovisuales ofrecen un camino a través del cual las personas trans tendrían acceso a representaciones habitables, estas mismas representaciones se presentan como un remedio a las problemáticas sociales que afronta la comunidad trans, ocultando la pobreza, los homicidios y la violencia policial que se ejerce sobre ella. El *boom* de la representación trans “comes to pass at precisely the same political moment when women of color, and trans women of color in particular, are experiencing markedly increased instances of physical violence” (Gossett, Stanley y Burton, 2017: xv-xvi). Por otra parte, ser consideradas subjetividades dignas de ser visibles en la esfera pública, a través de los medios cinematográficos y mediáticos, trae consigo la oportunidad de convertir a las personas trans en sujetos de reconocimiento social, en agentes políticos. No obstante, esta visibilización ha generado al mismo tiempo que estas subjetividades sean espectacularizadas con fines lucrativos y con el objetivo

de legitimar discursos dominantes sobre el género, el sexo y el deseo, e incorporar estereotipos acerca de las sexualidades disidentes. Por lo tanto, el presente trabajo se enmarca en esta importante discusión donde confluyen la vulnerabilidad, la visibilidad y la representación, especialmente en el cine trans latinoamericano reciente y en el caso chileno en particular.

Se presenta un análisis del filme *Una mujer fantástica (UMF)* del reconocido cineasta Sebastian Lelio. Este director pertenece al Novísimo Cine Chileno (NCC), un grupo de cineastas que por medio de una serie de elementos estéticos han cautivado al público local e internacional. De acuerdo con De los Ríos Escobar y Albarrán-Torres (2018), los directores pertenecientes al NCC “reach out to modernity in a globalized context, acknowledging the existence of a worldwide exhibition market defined by the international film festival circuit. They also know that the local is valued because it is unique and so have the capacity to appeal to a cosmopolitan audience”. Al igual que en el Nuevo Cine Argentino, las historias narradas por los miembros del NCC se caracterizan por un rechazo a formas visuales esquemáticas, a la falta de datos contextuales y el rechazo a las demandas políticas propias del cine costumbrista (De los Ríos Escobar y Albarrán-Torres, 2018). A ello se suma que se prefiera mostrar la vida cotidiana de personajes sencillos, haciendo hincapié en los procesos de subjetivación e identidad por los que ellos pasan (García León, 2017: 331). A nivel visual, hay un énfasis en lo sensorial, los sonidos, lo no lineal, las texturas, al igual que por la captura de los gestos, las calles, los cuerpos y los movimientos (De los Ríos Escobar y Albarrán-Torres, 2018). El cine chileno producido luego del 2005, sostiene Carolina Urrutia Neno, se caracteriza por explorar cómo los individuos habitan y se mueven en el espacio. Por ello, el foco de estas obras “ya no es el sujeto colectivo, del cual se pueden establecer metáforas sobre el país o el mundo, sino es la relación de un individuo y sus formas de percibir el contexto” (Citado en Page, 2017: 279).

Lelio ha producido obras como *La Sagrada Familia* (2005) y *Navidad* (2009). Ambos filmes tienen como tema central el conflicto entre diferentes generaciones dentro de la familia. De acuerdo con Elen Doppenschmitt (2014: 103), estos filmes se caracterizan por tener primeros planos exacerbados que “chegam ao limite de recortar os rostos dos personagens ao ponto de fragmentá-los em puras formas”. La crítica, además, señala que estas obras de Leilo consiguen competir de forma astuta e innovadora en el mercado internacional dado que se presentan como producciones “mais curtas, menos transcendentais, mais ambíguas e complexas, ou seja, produções

mais preocupadas com suas operações formais do que com sua mensagem ‘moral’” (Doppenschmitt, 2014: 107). Adicionalmente, Leilo está comprometido con la representación social de mujeres contestatarias o que van en contra vía de los determinismos sociales, los códigos impuestos y la tradición. En su filme *Gloria* (2013), el cineasta retrata la vida de una mujer de mediana edad, solitaria, que escucha baladas románticas. Desde una mirada intimista, se narra la forma en que Gloria se rehúsa a acomodarse a los imperativos sociales que la desexualizan y le niegan la gestión del propio placer y el libre desarrollo de su identidad.

Por su parte, *UMF* narra la historia de Marina Vidal, una joven mujer transgénero que vive en Santiago de Chile. Es cantante y camarera y recientemente se ha mudado al apartamento de su pareja, Orlando, un hombre 20 años mayor que ella, divorciado y con dos hijos. Luego de celebrar su cumpleaños con Orlando, Marina debe afrontar la muerte súbita de su pareja. La posibilidad de realizar su duelo se ve truncada por las sospechas generadas por el fallecimiento de Orlando. El doctor y la familia de este desconfían de Marina, al igual que una detective encargada de investigar la muerte de Orlando. Además, la exesposa de Orlando no desea que Marina asista al funeral para “proteger” a su hija menor, mientras que el hijo mayor la amenaza y la expulsa de su apartamento. Marina deberá luchar por el derecho a ser quien es y a llevar el luto por la muerte de su pareja. En *UMF*, como veremos, Marina emprende una batalla insistente y solitaria contra el entorno familiar de su pareja para reclamar su derecho al duelo, incluso si esto implica ponerse en situaciones de vulnerabilidad. Ella se ve avocada a enfrentarse a las mismas fuerzas contra las que ha luchado toda su vida para convertirse en lo que es: una mujer compleja, fuerte, segura, pero sobretodo, fantástica.

Este filme puede considerarse como perteneciente al NCC, pues la cámara se enfoca en capturar los movimientos, la subjetividad de Marina, su corporalidad y su sensorialidad, como se detallará más adelante. En el filme, por ejemplo, hay una apuesta estética por lo sonoro, como elemento que ayuda a construir la identidad de la protagonista. Al mismo tiempo, en la obra no se representa a Marina como un sujeto marginal. Ella tiene una relación estable, trabaja y no vive en zonas de marcada pobreza. Al igual que otras obras del NCC (Page, 2017: 272), en este caso, no se retratan personas marginales y se prefieren subjetividades de clase media provenientes de espacios urbanos. Al igual que *Gloria*, *UMF* está elaborada para un público local e internacional. La apuesta visual de Leilo, al igual que la de otros miembros del NCC, se presenta en un mercado global que se caracteriza por la distribución de filmes

en grandes festivales internacionales. Además del ya mencionado galardón a mejor película extranjera en los premios Óscar, *UMF* obtuvo premios en reconocidos eventos como el Festival Internacional de Berlín, el Belgian Film Critics Association, los Premios Goya, entre otros.

En este trabajo se sostiene que *UMF* se aleja de las representaciones dominantes de la feminidad trans a través de dos mecanismos. Primero, pone en escena la complejidad social e individual que caracteriza la violencia hacia estas mujeres en el contexto chileno actual sin necesariamente plantearse como un discurso político o activista. Segundo, en el filme se retratan una serie de estrategias para sobrellevar dicha violencia. En otras palabras, la obra retrata la transfobia con el fin de problematizarla y de situarla en relación con el sistema cis-normativo que la instituye sin caer en el tropo sensacionalista que ha caracterizado otras producciones culturales. Para comprobar dicha hipótesis, en primer lugar, se analiza el duelo, tema central del filme. Se afirma que la gramática visual propuesta por Leilo se estructura por medio de la desorientación, término planteado por Sarah Ahmed (2006) en *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Posteriormente, se explora la relación entre duelo y violencia trans y se describen las estrategias de escape que ejerce la protagonista del filme. Estas, se sostiene, le permiten a Marina sobrellevar la vulnerabilidad en la que se encuentra sumergida. Es en este triple enlace (duelo - desorientación - escape) donde radica la importancia del filme de Leilo como parte del cine transloca latinoamericano.

En este trabajo se opta por el término *cine transloca* como una forma de posicionar el cine transgénero en y desde Latinoamérica. Críticos como Lawrence La Fountain-Stokes (2010) y Vek Lewis (2010) han sostenido que el término norteamericano *transgénero* se ha convertido en una imposición epistemológica proveniente del Norte Global. Este oculta otras formas de identificación que han surgido en Latinoamérica y otras regiones del Sur Global como Las Filipinas. Términos como *loca*, *homosexual*, *travesti*, *transformista*, entre otros, han sido excluidos de la discusión académica y pública. A esto se suma que *transgénero* se convierte en una especie de término sombrilla que oculta, al querer abarcarlo todo, las diferentes realidades e interseccionalidades de las personas que no se conforman con el género asignado al nacer. *Loca*-lizar geográficamente la producción cinematográfica trans y utilizar conceptos propios del Sur Global permite, por lo tanto, posicionar estas subjetividades desde una mirada no colonial.

RECONOCIMIENTO *TRANSGRESOR* O EL DERECHO AL LUTO

De la misma manera que en su filme anterior, *Gloria*, Lelio emplea una rica serie de recursos visuales y auditivos para poner en primer plano y explorar la vida interior de Marina en *UMF*. El filme se caracteriza por enmarcar e iluminar a la protagonista con una cámara que retrata su identidad ante los ojos del público, y ante la propia observación que hace de sí misma. El filme, como ha sostenido Lelio en entrevista para The American Film Institute, es una obra transgénero en dos sentidos, primero al tratarse de la vida de una mujer trans y, segundo, a nivel compositivo, pues es un filme polimórfico con diferentes tonalidades en donde se cuestiona la naturaleza misma de la obra. Como artefacto cinematográfico, estamos ante una obra romántica, fantasmal, ante un musical y una película social al mismo tiempo; es decir, es un filme que quebranta los límites de los géneros visuales. Además, la obra se compromete en mostrar la complejidad de Marina y se instituye en un género visual *transgresor* que oscila entre el melodrama y el *thriller*, el realismo (mágico) y el desvío onírico hasta la extravagancia musical, las arias, la música disco, las producciones de Hector Lavoe y Aretha Franklin. Todos estos elementos son utilizados con el fin de construir el devenir de Marina, presentarla como una mujer compleja y cuestionar los límites de la identidad y los géneros cinematográficos.

La obra se originó, según Lelio, por la pregunta: “¿Qué pasaría si la persona que amas muere en tus brazos, pero este es el peor lugar para morir debido a que por alguna razón tú eres una persona indeseada? Además, tú eres la persona que debe informar a los otros sobre la muerte, pero ellos no te quieren allí” (Lelio, 2018). El duelo, entonces, se convierte en el eje central del relato, pues llorar una muerte es un hecho social que exige la aceptación de quien muere, pero también del doliente. Judith Butler (2004: xv) en *Prekarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, sostiene que:

Some lives are grievable, and others are not; the differential allocation of grievability that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not, operates to produce and maintain certain exclusionary conceptions of who is normatively human: what counts as a livable life and a grievable death?

Diversos activistas y académicos latinoamericanos han cuestionado que las vidas de las mujeres trans no son dignas de ser lloradas, sus muertes no pertenecen a la esfera pública y, por ende, no merecen el luto nacional. Medios como la prensa, por ejemplo, reportan en menor cantidad sus muertes y cuando lo hacen las presentan como crímenes pasionales, ocultando la violencia sistemática basada en la transfobia y la misoginia que afecta a estas mujeres (García León, 2018). Sin embargo, en el caso de *UMF* la pregunta sobre el duelo tiene que ver con ¿quién tiene derecho al duelo? En el filme, quien exige el derecho al duelo es el individuo indeseado al que se refiere Lelio, una mujer trans que vive dentro de un sistema de gobierno cisheteronormativo que delimita las corporalidades y los deseos. Por ello, el dolor de Marina por la muerte de Orlando no es socialmente aceptado, mientras que la pérdida que sufren la exesposa y el hijo se convierte en digna de reconocimiento social hasta el punto de negarle a la protagonista del filme su dolor. Recordemos que:

each of us is constituted politically in part by virtue of the social vulnerability of our bodies-as a site of desire and physical vulnerability, as a site of a publicity at once assertive and exposed. Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of that exposure (Butler, 2014: xx).

Los cuerpos constituidos socialmente al perder las relaciones y apegos que han construido se exponen a ser vulnerables. La muerte de Orlando involucra no solo la pérdida de una relación afectiva, sino que además significa, para Marina, quedar expuesta a la violencia que pueden ejercer los otros al no reconocerla como mujer, ni como pareja de un hombre cisheterosexual. No es gratuito que luego de su muerte se cuestione la responsabilidad de Marina en el hecho. Después de que Marina lleva a su pareja al hospital y se confirma su fallecimiento, ella decide dejar este lugar, pues sabe que en la esfera pública las relaciones sentimentales entre mujeres trans y hombres de avanzada edad son vistas como ilegítimas. En este preciso instante es que Marina reconoce para sí que la muerte de un ser querido significa no solo la vulnerabilidad emocional sino la vulnerabilidad social por su condición trans.

De este modo, el médico que trata a Orlando llama a la policía y esta detiene a Marina y la lleva de regreso a la clínica. Allí, es tratada como una delincuente y se le cuestiona su identidad como mujer. En la escena vemos a un comandante de policía

transfóbico que se rehúsa a usar el nombre de Marina, le exige su documento de identidad y se dirige a ella como hombre. Posteriormente, la detective, encargada de investigar el crimen, por su parte, cuestiona la relación de Marina con Orlando, le pregunta si es una relación consentida y juzga el hecho de que Orlando sea mayor que ella (imágenes 1 y 2). En estas escenas quedan retratados los tropos de mujer trans criminal y víctima como las únicas opciones que la sociedad asigna a estas mujeres. El primero de ellos se caracteriza por estereotipar a las mujeres trans como monstruos que supuestamente ocultan su “verdadera” identidad, ser hombres (García León, 2018). El detective exige un documento de identidad como una manera de “develar” un engaño. Esto le sirve, entonces para, en apariencia, demostrar que Marina se aprovechaba de Orlando e, incluso, podría haberlo asesinado. El segundo tropo, por su parte, posiciona a las mujeres trans como simples víctimas de violencia ejercida por hombres heterosexuales, que al “descubrir” que estas no son mujeres cissexuales ejercen intimidación física contra ellas. La detective, más adelante, desea cerciorarse de que Marina no ha sido golpeada por Orlando.



Imagen 1. Marina es interrogada por la policía.¹

¹ Todas las imágenes son tomadas del filme de Lelio *Una mujer fantástica* (2017, Fábula & Komplizen Film). Está disponible en la plataforma Netflix.



Imagen 2. Marina es interrogada por la jueza.

Estos tropos son problemáticos en la medida en que circunscriben la feminidad trans como algo ilegítimo, no verdadero, basado en el engaño. No obstante, la obra se compromete en ponerlos en evidencia con el fin de denunciarlos, es decir, nos muestra cómo se constituyen en las estructuras que además de regular la identidad trans también encuadran las relaciones que estas personas pueden establecer en el ámbito público del Chile actual. Además, en estas escenas se retrata una confrontación. Lelio opta por poner a los dos personajes frente a frente (imágenes 1 y 2) para evidenciar las constantes luchas por las que las personas trans deben pasar sin caer en una revictimización del personaje. Las escenas muestran la resistencia (emocional) al sistema cisheteronormativo y las estrategias que hacen más llevadero el duelo. De este modo, la obra le permite a la audiencia captar esta doble vulnerabilidad originada por el fallecimiento de un ser querido. Para Butler, en su discusión sobre el duelo como público y político, es importante alterar los discursos sobre quién puede ser llorado y, en nuestro caso, quién tiene derecho a la pena, pues:

This has implications, once again, for the boundaries that constitute what will and will not appear within public life, the limits of a publicly acknowledged field of appearance. Those who remain faceless or whose faces are presented to us as so many symbols of evil, authorize us to become senseless before those lives we have eradicated, and whose grievability is indefinitely postponed. Certain faces must be admitted into public view, must be seen and heard for some keener sense of the value of life, all life, to take hold.

So, it is not that mourning is the goal of politics, but that without the capacity to mourn, we lose that keener sense of life we need in order to oppose violence (Butler, 2004: xix).

A esta violencia policial se suma la violencia física y simbólica ejercida por la exmujer de Orlando, su hijo Bruno y otros parientes. Todos se encargan de negar la tristeza a la que tiene derecho Marina, pues mientras que algunas formas del duelo son protegidas, legitimadas y ritualizadas, otras son excluidas de la esfera pública. El dolor de la exmujer de Orlando representa ese tipo de duelo que ayuda a mantener el discurso público sobre la cisheteronormatividad y que por ende regula los parentescos y determina cuáles son dignos de ser reconocidos. Elizabeth Freeman (2007), siguiendo los postulados de Judith Butler, nos recuerda que las normas heterosexuales, y en el caso de *UMF* cissexuales, “crean” las relaciones de filiación “in that they regulate human behavior toward procreation while appearing to be the result of some primal need to propagate the species. Meanwhile, whatever the connections forged by queer gender performances and other embodied behaviors “make” remains unintelligible as kinship” (Freeman, 2007: 297-298). Negar el duelo del otro, entonces, sirve para determinar y legitimar el orden social de las comunidades y naciones imaginadas. Sin embargo, no se puede olvidar que la filiación es, al mismo tiempo, un conjunto de actos que pueden o no seguir las líneas reconocidas o legitimadas de las relaciones humanas: “‘kinship’ itself is actually ‘the field of relationships constantly reused and thus reactivated for future use’. Kinship consists of relationships renewed, and their very renewal is what is relational at all” (Bourdieu, citado en Freeman, 2007: 308). De este modo, Marina luchará por demostrar que su relación con Orlando es legítima y que su dolor es una muestra de esta filiación que renueva las prácticas normativas de las relaciones humanas en Chile. Marina asistirá al velorio y al funeral y reclamará a la mascota que compartía con Orlando, una perra, como último reducto de reconocimiento social a su relación de parentesco.

Asimismo, cuando Marina se encuentra con Sonia, la exmujer de Orlando, para entregarle el auto, Sonia solicita que Marina entre al parqueadero para encontrarla por primera vez (imagen 3). La escena es sumamente dicente en tanto que es la primera vez que Sonia verá a Marina y tendrá que reconocer la relación de esta última con Orlando. Sara Ahmed (2000: 22), en *Strange Encounters. Embodied Others in Postcoloniality*, sostiene que “the recognisability of strangers is determinate in the social demarcation of spaces of belonging: the stranger is ‘known again’ as that which has already contaminated such spac-

es as a threat to both property and person”. Los espacios demarcados de pertenencia a los que se refiere Ahmed, en el caso de *UMF*, tienen que ver con los espacios de la familia y las relaciones de filiación. En este caso, además los espacios funerarios son aquellos donde solo los reconocidos con filiaciones legitimadas pueden acceder. Por ello, Sonia ve a Marina como una amenaza para su familia y le exige que no asista al funeral, pues ella, Sonia, haría lo que fuera por proteger a sus seres queridos, en especial a su hija.



Imagen 3. Marina conoce a Sonia.

En el parqueadero, un lugar oculto y sin personas alrededor, Sonia, mirando a Marina sostiene: “es que llevo como un año tratando de imaginarme cómo es tu cara. Es diferente así en vivo”. A lo que Marina le responde “Claro, como ve carne y hueso”. Los encuentros con los extraños, ya sean estos migrantes o personas de la diversidad sexo-genérica, “allow the stranger to appear, to take form, by recuperating all that is unknowable into a figure that we imagine we might face here, now, in the Street” (Ahmed 2000: 22). Al tomar forma ante los ojos de Sonia, Marina además se constituye como sujeto en relación con ella, Orlando, sus parientes y amigos. Sonia no desea aceptar lo que está ante sus ojos y al final del encuentro afirma: “No sé lo que estoy viendo... veo una quimera”. Nótese que Leilo opta en esta escena por ubicar la cámara varias veces detrás de Marina permitiéndonos entender emocional y no solo verbalmente como en dichos encuentros el “extraño” es constituido. Sin embargo, Marina está determinada a ejercer resistencia; es decir, a circular en los espacios del duelo, la iglesia y el cementerio, pues:

spaces are claimed, or ‘owned’ not so much by inhabiting what is already there, but by moving within, or passing through, different spaces which are only given value as places (with boundaries) through the movement or ‘passing through’ itself [...] Movement becomes a form of subject constitution: where ‘one’ goes or does not go determines what one ‘is’, or where one is seen to be, determines what one is seen to be (Ahmed 2000: 32-33).

Bruno, hijo de Orlando, por su parte, sostiene que no sabe lo que Marina es y le pregunta si se ha operado, además de agredirla y amenazarla (imagen 4). En este encuentro raro o extraño, retomando el término de Ahmed, la obra retrata nuevamente el tropo de la mujer trans engañadora, aquella que supuestamente oculta algo y cuya imagen de sí misma no es legítima ante los ojos de los demás. De acuerdo con Susan Stryker (2009: 9), “transgender people are often assumed to “make a false representation of an underlying material truth, through the wilful distortion of surface appearance. Their gender presentation is seen as a lie rather than as an expression of a deep, essential truth”. Sin embargo, el filme nos plantea una imagen de la mujer trans desde una mirada otra, la de Marina, pues la cámara y la historia no narrada de su transición nos ofrecen a una mujer con identidad propia. Es la experiencia de Marina la que domina el filme y no la forma en que los otros la perciben; es por esto por lo que ella no los ataca ni cuestiona. Al igual que en *Gloria*, la cámara de Lelio elige a la protagonista en la mayoría de las escenas o se cerciora de que su rostro esté dentro del marco visual. Ella está presente casi siempre asegurándose de que la audiencia tenga la opción de entrar en su mundo.



Imagen 4. Marina es agredida por Bruno.

Este entrar en su mundo a través de diferentes estrategias visuales es característico del New Maricon Cinema. Vindoh Venkatesh (2016) ha propuesto este término para rastrear el surgimiento de un *boom* de filmes latinoamericanos que radicalmente modifican el terreno de las sexualidades en la región. En este tipo de cine existe: “a preference for an affective schema, that is, a milieu of techniques, images, sounds, textures, and surfaces that engender a polysensorial, haptic interaction with the moving image” (Venkatesh, 2016: 7). En estos filmes no vemos simplemente la diferencia, sino que como audiencia somos invitados a participar en ella a comprender las diferentes orientaciones que surgen en las obras visuales. En *UMF*, por ejemplo, a través de los espejos se nos se muestra a Marina como es y como quiere ser percibida, fuera de la mirada otroizante propia del régimen cisheteronormativo que ejercen los otros personajes y que han perpetuado las obras cinematográficas donde se espectaculariza al cuerpo trans (imágenes 5 y 6). En otras palabras, Marina es el centro de los primeros planos, haciendo que su identidad como mujer y su duelo no puedan ser cuestionados por el espectador. Este último “is no longer privy to the ethical comfort or distanced afforded by the scopic but is instead oriented to and actively encouraged to feel [...] and partake [...] in the exploration of difference” (Venkatesh, 2016: 7), como veremos en la siguiente sección.



Imagen 5. Marina observa su imagen mientras camina.



Imagen 6. Marina, desorientada, camina por la ciudad.

DESORIENTACIÓN Y SALIDAS DE ESCAPE TRANS

Butler nos recuerda que cuando perdemos a alguien o cuando somos desplazados de un lugar pensamos que estamos pasando por algo temporal, que el duelo se terminará y la restauración al estado anterior llegará. Sin embargo,

to grieve, and to make grief itself into a resource for politics, is not to be resigned to inaction, but it may be understood as the slow process by which we develop a point of identification with suffering itself. The disorientation of grief- ‘Who have I become?’ or, indeed, ‘What is left of me?’ ‘What is it in the Other that I have lost?’ posits the ‘I’ in the mode of unknowingness (2004: 30).

Como hemos visto, en *UMF* la pérdida de Orlando se convierte en un recurso político sobre la orientación en el mundo, la relación con el otro y lo que la pérdida significa para Marina. Este hecho se relaciona fuertemente con la propuesta de Sara Ahmed (2006: 91), quien sostiene que ambos, la orientación y la desorientación, se refieren a los procesos mutuos de encarnar el espacio, el tiempo y la acción y cómo la constitución de la subjetividad está fuertemente incorporada en las experiencias espacio temporales. Para Marina, la muerte de su amado y sus consecuencias le generan un sentimiento de desorientación. Por ello, la vemos caminar constantemente, como si estuviera perdida; además de que su rostro muestra la tristeza que le ocasiona el duelo por la muerte de

Orlando, y la rabia por la negación al luto que perpetúan los otros (imágenes 7 y 8). Recordemos que la relación con Orlando era un espacio, el apartamento por ejemplo, donde se podía orientar hacia ciertos objetos y personas sin que su identidad y sus relaciones de filiación fueran cuestionadas. En otras palabras, el filme no solo retrata la pérdida de un ser querido sino también la pérdida de orientación en el mundo como mujer (trans) a causa del duelo. Marina en este estado de desorientación pareciera preguntarse, precisamente, lo que afirma Butler: ¿Qué me queda a mí? ¿Cómo puedo orientarme en un mundo donde el otro ya no existe y donde nuestra relación no es públicamente legítima? La desorientación, entonces, es “an unsettling feeling. It shakes foundations that have been taken for granted, it disturbs, and leaves one feeling lost” (Straube, 2014: 92).



Imagen 7. Marina camina desorientada.



Imagen 8. Marina se enfrenta al mundo.

Sin embargo, la desorientación o no saber en qué consiste el mundo ni hacia donde enfocarse no necesariamente significa que instantáneamente nos convertimos en partes de una nueva dimensión. La desorientación en *UMF* causada por la pérdida de un ser querido y la violencia que ejercen los otros es un lugar en el medio, un limbo, un espacio para cuestionarse, un lugar que contiene posibilidades de nuevas direccionalidades (Ahmed, 2006: 6). Marina, entonces, se encuentra en un espacio-tiempo que le sirve para pensar y comprender las posibilidades que vienen con la desorientación. Estas posibilidades quedan retratadas en la música, el baile y lo espectral—la aparición fantasmal de Orlando—, principalmente. Estas son salidas de escape a la violencia y la vulnerabilidad en que se encuentra. De acuerdo con la propuesta de Wibke Straube (2014: 57), en *Trans Cinema and its Exist Scapes...*, estas salidas:

have an impact on trans identities and are embedded in narratives of pleasure, vulnerability, strength and joy [...] For the characters, they allow the experience of feelings of, for example, reassurance, comfort or *belonging*, that for a short duration stop reproducing the continuous flow of danger and constraint. Hence, for the entrants [or the audience], these scapes work not only as a coping strategy towards the otherwise violent elements of these films but also, and most importantly, as a space as well as a time within the film that allows them to relax, to gain strength, a short moment of cinematic enjoyment without fear of discovery, violence or threat; a moment that enables the envisioning of the world otherwise.

En *UMF*, Lelio emplea el baile, la música y las secuencias en donde aparece el alma de Orlando para proveer un espacio y tiempo de desidentificación y como campos de re-imaginación trans. La escena donde Marina baila una coreografía como parte de su visita al club gay donde ve la imagen de Orlando es relevante en este sentido. Esta escena sucede luego de ser atacada por Bruno y sus parientes (imágenes 9 y 10). El rostro de Marina fue envuelto, de forma violenta, en una cinta que la desfigura y la silencia. Sin embargo, en el club se nos presenta una Marina totalmente distinta, una Marina fantástica que disfruta sin miedo a la violencia o a la amenaza cisheteronormativa, una Marina en un mundo otro, mágico, fantasmal, *queer*.



Imagen 9. Marina es atacada por los familiares de Orlando.



Imagen 10. Marina baila una coreografía.

El baile en sí mismo, como sucede en otras obras trans:

conjures hope and the utopian imaginary of becoming differently [...] *In dance, the bodies of the trans characters express unruly genders, find love or belonging, temporary safety and integrity.* It is these bodies which are considered by cultural norms to be untouchable; *bodies that are often in the dominant norms rendered old, ugly, crippled, poor, black and/or gender deviant* (Straube, 2014: 80) (las cursivas son nuestras).

Es importante notar que no es la primera vez que Leilo emplea el baile y la música como una estrategia de escape. En *Gloria*, la protagonista encuentra en él un refugio de la rutinaria realidad (imagen 11), una que, basada en constructos sociales restrictivos sobre la edad y la feminidad, la desexualiza y le niega el derecho al placer sobre su propio cuerpo. Nótese la similitud entre las imágenes 10 y 11, donde ambas protagonistas se presentan en primer plano como mujeres libres que agencian su propia realidad al bailar. Las dos optan por el baile como espacio de contestación de las lógicas normativas de ser y sentir.



Imagen 11. Gloria baila en solitario.

A esto se suma la complejidad de las canciones usadas en *UMF* y en *Gloria*. En la segunda obra, la protagonista encuentra un cierto tipo de realización sentimental al escuchar canciones como “Eres” de Massiel o “Libre” de San Basilo, cuando conduce a casa. La música genera en *Gloria* un sentimiento de nostalgia que promueve bienestar psicológico (Wheeler, 2017: 210), pues introducir la nostalgia por medio de la música en un contexto postdictatorial neoliberal: “bolsters a number of positive self perceptions and emotions, including meaning in life, self esteem, and social connectedness” (Baldwin, Biernat y Landau, 2015: 128), es decir, genera un sentido de reorientación en un mundo donde no necesariamente se es bienvenido o donde se es regulado por factores como la edad y el género.

De manera similar en *UMF*, los sonidos constituyen a Marina, la reorientan y le proveen con diferentes nociones de reafirmación o seguridad donde no se cuestiona

su materialización como mujer. Marina escucha la canción “Natural Woman”, interpretada por Aretha Franklin, en el auto —similar a la escena de *Gloria* cantando “Libre” (imágenes 12 y 13)— cuando se dirige a ver a la exesposa de Orlando, una mujer cissexual que, recordemos, se niega a aceptarla como es y que define a Marina como una quimera. Escuchar esta canción le otorga a Marina un sentimiento de seguridad sobre su feminidad; al saber que será cuestionada, ella sube el volumen de la canción donde se escucha: “Cause you make me feel / You make me feel / You make me feel like / A natural woman (woman) / When my soul was in the lost and found/ You came along to claim it...” (Goffin, King y Wexler, 1967, pista 5).



Imagen 12. Gloria canta en su auto.



Imagen 13. Marina canta la canción “Natural Woman”.

Luego de ser acosada en la comisaria de policía, hasta el punto de tener que desvestirse frente al doctor y la investigadora encargada del caso de Orlando, Marina sale caminando y se entera —por una llamada telefónica de Gabo, amigo cercano de Orlando— que el cuerpo de su pareja será incinerado y que, a cambio de un poco de sus cenizas, Marina no debería asistir a la cremación. Por supuesto, ella rehúsa tal propuesta y deambula por las calles de Santiago hasta llegar al apartamento de su profesor de canto lírico. En el diálogo entre los dos, Marina afirma que está allí para esconderse del mundo y mejorar su técnica vocal. A las expectativas de su profesor frente a las razones para estar ahí —él espera que ella cante—, Marina dice que vino “a buscar un poquito de amor”. Sin embargo, el profesor sostiene que “San Francisco no dice dame amor, dame paz, dame luz, dame esto, dame lo otro. San Francisco dice hazme un instrumento de tu amor, hazme un canal de tu paz”. Con él acompañándola en el piano, Marina interpreta *Sposa son disprezzata*, convirtiéndose ella misma en canal de paz en un momento de desorientación causado por el duelo. Con esta aria, ella puede expresar la vulnerabilidad en la que se encuentra (imagen 14): “Sposa son disprezzata/ fida son oltraggiata/ cieli che feci mai? / E pur egl’è il mio cor/ il mio sposo, il mio amor/ la mia speranza. [I am a scorned wife, / faithful, yet insulted / Heavens, what did I do? /And yet he is my heart, /my husband, my love, /my hope]” (Giacomelli, 1734).



Imagen 14. Marina interpreta *Sposa son disprezzata*.

Posterior a la velación de Orlando, a la cual Marina asiste, y de encontrárselo de manera fantasmal para despedirse de él, Marina recupera a Diabla, la perra que este le había regalado y que Bruno le había arrebatado. Marina sale a trotar con ella, se detiene y la vemos observando la ciudad de Santiago (imagen 15). Esta escena puede ser interpretada como un momento de reorientación. Marina ha reconocido el dolor del luto y la violencia que han ejercido los otros hacia ella, sin embargo, esto también le ha permitido reconstruir y volver a habitar espacios negados. Al llegar a casa, Marina se tumba en la cama y sostiene un espejo en su entrepierna que refleja su rostro como símbolo de su identidad femenina que no puede ser cuestionada nuevamente (imagen 16).



Imagen 15. Marina observa la ciudad junto a su perra.



Imagen 16. Marina observa su rostro.

Finalmente, el filme cierra con una Marina interpretando *Ombra mai fu* (George Frideric Händel, 1738) (imagen 17). Aquí, la protagonista alza la voz en el aria final, no para establecer que ella es una corporalidad mejor o más digna de aceptación, sino para reclamar su espacio, para reorientarse en un mundo que le niega su derecho al duelo y a ser quién es. Straube (2014: 154) nos recuerda que en el cine trans, “songs become exit scapes in their sonic, transcorporeal movement and their playing with categorical boundaries of normativity, in their disintegration of time and space and through their ultimate strength, to open up utopian trajectories for entrants [la audiencia] to these scenes”. De este modo, la audiencia observa a una mujer fantástica que ha sobrellevado la vulnerabilidad, una mujer compleja que utiliza diversos mecanismos de escape para reconstruir sus espacios, para reorientarse sin reservas en un mundo hostil a la diferencia.



Imagen 17. Marina interpreta *Ombra mai fu*.

A manera de conclusión, se puede afirmar que la propuesta de Lelio en *UMF* se estructura por medio de la desorientación espacial y emocional. En el filme se explora la relación entre duelo y violencia trans y se describen las estrategias de escape que Marina lleva a cabo para sobrellevar la vulnerabilidad en la que se encuentra sumergida. En *UMF* lo político aparece en el filme a través de lo personal, pues una experiencia como el duelo se convierte en una lucha por ocupar espacios públicos y por ser percibido y aceptado. De este modo, la exploración del enlace entre duelo, desorientación y

escape posiciona al filme de Lelio como parte del cine transgénero en dos sentidos: primero al ser un filme polimórfico en donde se cuestiona la naturaleza misma de la obra y, segundo, al explorar aspectos fundamentales de las subjetividades trans como las presiones sociales, la necesidad por sobrevivir y existir de manera segura en un mundo que las violenta, además de presentar las relaciones de filiación y el amor que se crean entre las mujeres trans y otras subjetividades.

Luego del éxito de *UMF* en las salas de cine chilenas e internacionales y de la aprobación de la ley de género en este país, es importante que se empiecen a generar obras de ficción realizadas por personas trans. La mayor parte de filmes que adquieren reconocimiento social son dirigidos y producidos por directores cissexuales. Aunque en muchos casos estos están comprometidos con una representación positiva de las subjetividades trans —como sería el caso de Lelio en *UMF*—, necesitamos mujeres y hombres trans detrás de la cámara que narren, construyan y presenten sus sentires, devenires y posiciones a través de sus propias visualidades. Además, necesitamos obras dirigidas por la diversidad trans que hablen de mujeres y hombres trans diversos —empobrecidos, discapacitados, negros, migrantes, etc. Es importante no caer en la normativización de la transgeneridad, es decir, en elegir solamente ciertos cuerpos trans como dignos de aparecer en las pantallas de cine. Este auge de la representación trans, entonces, no debería convertirse en una trampa de representación sino en un espacio ganado para luchar en pro de las personas trans. Esto implica que a nivel legislativo y de gobierno se mejoren las condiciones de vida de las personas trans en Latinoamérica. No podemos olvidar que nos encontramos en un momento paradójico de la subjetividad trans, pues existe un aumento en su visibilidad, pero al mismo tiempo prolifera la violencia y el rechazo de estas personas a nivel social, político y personal.

REFERENCIAS

- Ahmed, Sarah (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Postcoloniality*. Oxford: Routledge.
- Ahmed, Sarah (2006). *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.
- Baldwin, M., Biernat, M., y Landau, M. J. (2015). “Remembering the Real Me: Nostalgia Offers a Window to the Intrinsic Self”. *Journal of Personality and Social Psychology*, 108(1), 128-147.

- Butler, Judith (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Londres / Nueva York: Verso.
- De los Ríos Escobar, Valeria y Albarrán-Torres, César (2018). “Contemporary Chilean cinema: a provisional cartography of an expanding field”. *Senses of Cinema*, 89.
- Dodds, Tomas (2018). “Una Mujer Fantástica”. *Journal of Homosexuality*, 65(2), 1-3.
- Doppenschmitt, Elen (2014). “A Poética da família no cinema do chileno Sebastián Lelio”. *Abechache*, 4(6), 96-108.
- Freeman, Elizabeth (2007). “Queer Belongings Kinship Theory and Queer Theory”. En G. E. Haggerty y M. McGarry (eds.), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- García León, Javier (2017). “Una vida con creatividad: procesos de subjetivación, temporalidad *queer* y performance alternativa en *El último Elvis* de Armando Bo”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 46(2), 330–344.
- García León, Javier (2018). *¿Miedo a las trans? La representación de las personas transgénero en la industria cultural latinoamericana. El caso de Colombia y Venezuela*. Tesis doctoral. Universidad de Ottawa.
- Giacomelli, Geminiano (1734). *Sposa son disprezzata* [pieza musical]. Pasticcio [ópera].
- Goffin Gerry, Carole King y Jerry Wexler (1967). “(You Make Me Feel Like) A Natural Woman”. [Grabado por Aretha Franklin] en *Lady Soul*. Memphis, Tennessee: American Sound Studio.
- Gossett, R., Stanley, E., y Burton, J. (eds.) (2017). *Trap Door. Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Halberstam, Jack (2005). *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives*. Nueva York: New York University Press.
- La Fountain-Stokes, Lawrence (2010). “Translocas: Migration, Homosexuality, and Transvestism in Recent Puerto Rican Performance”. *Emisférica*, 8(1).
- Lelio, Sebastián (dir.) (2017). *Una mujer fantástica* [película]. Chile: Fábula & Komplizen Film.
- Lelio, Sebastián (2018, febrero 7). Entrevista. Film Society of Lincoln Center.
- Lelio, Sebastián y Daniela Vega (2017, diciembre 15). Entrevista. American Film Institute.
- Lewis, Vek (2010). *Crossing sex and gender in Latin America*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Page, J. (2017). “Neoliberalism and the Politics of Affect and Self Authorship in

- Contemporary Chilean Cinema”. En M. M. Delgado, S. M. Hart, y R. Johnson (eds.), *A Companion to Latin American Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Phillips, John (2006). *Transgender on the screen*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Robin Clayman, Valérie (2016). *I'm supposed to relate to this? a trans woman on issues of identification with trans moving images*. (AnteBody Press, ed.), Montreal.
- Ruby, Joelle (2009). *Reel gender: examining the politics of trans images in film and media*. Bowling Green State University.
- Serano, Julia (2013). “Why the media depicts the trans revolution in lipstick and heels”. En S. Stryker y A. Aizura (eds.), *The transgender studies reader 2*. Nueva York: Routledge.
- Straube, Wibke (2014). *Trans Cinema and its Exit Scapes. A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*. Linköping: Linköping University.
- Stryker, Susan (2008). *Transgender History*. Berkeley: Seal Press.
- Venkatesh, Vindoh (2016). *New Maricon Cinema. Outing Latin American Film*. Austin: University of Texas.
- Wheeler, D. (2017). “Affect, Nostalgia, and Modernization: Popular Music in Twenty First Century Mexican and Chilean Cinema”. En M. M. Delgado, S. M. Hart, y R. Johnson (eds.), *A Companion to Latin American Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell.

LA DISIDENCIA SEXO-GENÉRICA EN EL CINE CUBANO: *VIVA Y FÁTIMA O EL PARQUE DE LA FRATERNIDAD*

*María Guadalupe Flores Grajales**
*Víctor Saúl Villegas Martínez**

INTRODUCCIÓN

El cine hispanoamericano ha mostrado, a partir de la década de los setenta, interés por demostrar las vidas de aquellos personajes que son considerados marginales con base en su orientación sexual. La proliferación de películas en las que el personaje disidente hace su aparición ha ido en notable aumento y, lo más interesante, resulta que, de ocupar un lugar secundario en la trama, ha pasado a ser sujeto protagónico. Respecto a la temática, esta ha dejado de manejarse con cierta ambigüedad o simplemente ha dejado de sugerir situaciones homoeróticas: hoy es cada vez más evidente la expresión realista y objetiva de los tópicos abordados, de tal manera que la lista de películas que ha aludido directamente el tema de la disidencia sexual es extensa en Hispanoamérica y año tras año se incrementa y ha despertado el interés de directores y guionistas para exhibir las particularidades de los diferentes espacios sociales de esta región del mundo. Cabe mencionar que la década de los setenta es clave no solo en el cine, sino también en los diversos procesos históricos que atraviesan los países hispanoamericanos, sobre todo los referentes a la equidad de género y a la lucha por las libertades sexuales. Así, mientras en Estados Unidos y en Europa la exhibición del personaje disidente inicia con anterioridad, en Hispanoamérica resulta de los movimientos en pro de las libertades sexo-genéricas que inician, sobre todo, en los setenta y cobran mucho auge en los ochenta.

En el caso del cine cubano, esta circunstancia opera de un modo diferente al resto de Hispanoamérica, ya que debido a las cuestiones políticas y sociales imperantes en la isla durante las décadas de los setenta y ochenta, el personaje disidente no aparece en la parte central de la historia hasta la década de los noventa, como es el caso de la emblemática película *Fresa y chocolate* que surge hacia 1993. Sin embargo, será hasta después de 2010 que la temática de la disidencia sexual emerja con mayor frecuencia

*Universidad Veracruzana.

en este cine, verbigracia *Chamaco* (2010), *Verde verde* (2012), *La partida* (2013), entre otras. En todas estas cintas, el tema de la disidencia se entrelaza con el de la política, la familia, la concepción hegemónica de la sexualidad y la prostitución. El personaje que no se asume en la correspondencia adecuada del sexo, el género y el deseo, sufre siempre los embates de un entorno hostil que, en ocasiones, lo lacera y lo lleva incluso a la destrucción. Es muy interesante esta encrucijada en el caso del cine cubano, puesto que no solo se trata del enfrentamiento contra un dispositivo del poder que dictamina las conductas sexuales y de identidad de género correctas, sino de una lucha también contra el sistema político y los problemas económicos que aquejan al personaje. De tal modo que construcción de identidad, problemática social y entorno se entrelacen generando, por lo regular, el conflicto y la degradación de los protagonistas.

En el seno de este cruce de problemáticas hay dos películas que aluden al personaje disidente pero desde la perspectiva del sujeto travesti y del transgénero — circunstancias que hacen todavía más complicada la ya espinosa vida del individuo que practica una sexualidad diferente a la hegemónica—, tal es el caso de *Fátima o el Parque de la Fraternidad*² y *Viva*.³

En ambas cintas los protagonistas padecen una encarnizada lucha contra un sistema opresor que los considera sujetos indeseados en la concepción adecuada del sistema de género. A su vez, hay particularidades que permiten comparar las historias de las dos películas, que son el rechazo del padre, la prostitución, el seguimiento de un ideal femenino, la presencia de elementos provenientes de la cultura popular, especialmente de la música, y una formidable pasión por el entorno urbano, que se proyecta sobre todo en la silueta inconfundible de La Habana, la cual abarrotta el campo visual de las películas señaladas. En consecuencia, el objetivo de este trabajo es hacer un análisis de estas dos cintas para establecer los puntos de comparación señalados con base en las herramientas teóricas proporcionadas por los estudios

¹ *Fátima o el Parque de la Fraternidad* (2015) es una película cubana dirigida por Jorge Peugorria y con guión de Fidel Anotnio Orta. Está basada en un famoso cuento de Miguel Barnet que lleva el mismo nombre del filme. En el elenco se encuentran Carlos Enrique Almirante, Tomás Cao, Mirta Ibarra, Broselinda Hernández, René de la Cruz, entre otros.

² *Viva* (2015) es una película dirigida por Paddy Breathnach y con guión de Mark O'Halloran. Se trata de una producción irlandesa y cubana, en cuyo elenco se encuentran Héctor Medina, Jorge Perugorria, Luis Alberto García, Laura Alemán, Paula Alí, entre otros.

de género y *queer*. De acuerdo con lo anterior, establecemos un primer esquema que determina la estructura de la diégesis en las dos películas, mediante los juegos temporal y espacial, que definen la manera en que los dos protagonistas construyen su identidad de género:

Cuadro 1. Contexto espacio-temporal e ideológico

Espacio	Entorno social / familiar	Identidad genérica
Provincia versus ciudad	Heteronormatividad versus homoerotismo Padre versus madre	Masculinidad versus feminidad Forzada / asumida

Fuente: Elaboración propia.

Fátima o el Parque de la Fraternidad es una película que muestra la historia de manera fragmentaria, es decir, alterna acontecimientos que pertenecen al pasado de la protagonista con situaciones correspondientes a acciones que pudieran considerarse el “presente”. Además, a la par de estos dos tiempos que avanzan correlativamente, también el espacio se presenta en dualidad, ya que el protagonista Manolo/Manolito —autodenominado después Fátima— nace en Madruga y, posteriormente, se muda a La Habana, ciudad en la que ocurren la mayor parte de los acontecimientos de la cinta. Son muy peculiares estos paralelismos de tiempo y espacio porque están en continuidad con lo que corresponde a la vida del personaje y a su enfrentamiento con su entorno. De esta forma, Manolo/Manolito crece en un espacio rural en el que la concepción de la sexualidad es un tanto diferente a la que se practica en la capital cubana, en la que pueden darse ciertas libertades, la más importante radica en el hecho de asumir una identidad femenina y ocuparla como parte de su trabajo en la prostitución.

Por estos motivos, desde las primeras escenas de *Fátima o el Parque de la Fraternidad* quedan bien determinados estos tres aspectos que tienen que ver con el tiempo, el espacio y la identidad; además, no son independientes uno del otro, están implicados para configurar al personaje y las circunstancias que le tocan vivir. Incluso, la película posee una voz narrativa que es la del protagonista, en su papel ya de Fátima, quien rememora su vida, desde los acontecimientos más agradables hasta las vicisitudes más traumáticas. Igualmente, Fátima hace uso de la voz narrativa que

posee a lo largo de la cinta para exponer su visión sobre el mundo, la cual no deja de ser inquietante, ya que se remite a un universo con características maravillosas, en el que la realidad es asumida con tintes mágicos, especialmente lo referente al sincretismo religioso, paralelismos que parecieran dotarlo en el presente con cierto aire de liberación; sin embargo, los constantes saltos temporales, espaciales y sociales evidencian la visión trágica en la vida del personaje, quizá de ahí los tintes de fantasía y reconstrucción mágico-religiosa de sus experiencias vitales.

En el caso de *Viva*, la forma en la que se despliega la historia a lo largo de la cinta corresponde a una concepción mucho más lineal: los acontecimientos son presentados con base en un estricto orden cronológico. Respecto a los espacios, tampoco hay una fractura en cuanto a su representación, debido a que los acontecimientos ocurren totalmente en La Habana: el protagonista, Jesús, nace en esta ciudad donde también transcurre su infancia y adolescencia, hasta llegar al punto de la adultez en la que asume plenamente la orientación sexual e identidad que desea portar. Lo que sí se corresponde de manera muy cercana con *Fátima* es la manera en la que se asume la nueva identidad sexo-genérica que se desea llevar, ya que el protagonista de ser Jesús pasa a convertirse en Viva, una extraordinaria intérprete e imitadora de grandes divas cantantes en un cabaret de La Habana. Así, tanto Jesús como Manolito atraviesan una etapa que podría corresponder a una masculinidad hegemónica forzada y llegan a otra en la que asumen una identidad femenina, o no necesariamente la máscara de masculinidad que su entorno social les impone dolorosamente.

Ahora bien, si en *Fátima* el espacio del cabaret aparece y la protagonista se asume también como una intérprete que deleita a su público noche a noche con canciones que sensibilizan a una colectividad gay, la circunstancia más importante corresponde a la prostitución y a su vida en el Parque de la Fraternidad, en el que *Fátima* desarrolla su trabajo y se siente cómoda con ello. Caso contrario es el de *Viva*, puesto que la prostitución, que también llega a ejercer el protagonista, queda en un segundo plano y lo que más se destaca es el hecho del travestimiento como parte de un espectáculo: Jesús se convierte en Viva para deleitar y deleitarse con la imitación de mujeres cantantes que son seguidas de cerca por la comunidad gay cubana; todo esto ocurre también en el espacio de un cabaret.

Como podrá advertirse, los dos protagonistas de estas cintas atraviesan situaciones muy cercanas que, con el paso del tiempo, les permite asumirse plenamente con una identidad diferente a la que su sociedad les adjudica. Desde niños, Jesús y Manolito

son educados en el seno de familias heteronormadas que con dificultad aceptan la disidencia sexual e, igualmente, desde esta organización social se comienzan a crear las estructuras de género que dominarán al individuo por el resto de su vida. Como es bien sabido, las discusiones sobre este tema son extensas; sin embargo, es evidente la cercanía que existe entre la familia y la gestación de lo masculino o lo femenino según corresponda. Al respecto del poder y su relación con la formación de un sujeto, Judith Butler (2015: 23-24) menciona:

El poder actúa sobre el sujeto por lo menos de dos formas: en primer lugar, como aquello que lo hace posible, la condición de su posibilidad y la ocasión de su formación y, en segundo lugar, como aquello que es adoptado y reiterado en la “propia” actuación del sujeto. Como *súbdito* del poder que es también *sujeto de poder*, el sujeto eclipsa las condiciones de su propia emergencia; eclipsa al poder mediante el poder. Las condiciones no sólo hacen posible al sujeto, sino que intervienen en su formación. Se hacen presentes en los actos de dicha formación en los actos posteriores del sujeto.

Desde esta perspectiva, el sujeto queda *atado* al género desde múltiples aristas que le impiden hacer una posible elección de una identidad. Además, la familia en cuanto a organización social garantiza notablemente este arraigo; incluso podría decirse que es una de las circunstancias —espaciales, temporales y psicológicas— que más apoyarían la consolidación del género, ya que la familia sería uno de los primeros contactos que el individuo tiene desde su nacimiento: la madre o el padre guían al sujeto y le van otorgando complejas estructuras simbólicas que determinan su conducta. Así, el primer contacto con los padres va a establecer un punto de partida para la construcción y control de una identidad sexo-genérica.

En el caso de las películas objeto, la visión sobre la familia no escapa a este entramado y posee una determinación crucial en la vida de los personajes. En *Fátima*, el seno de la vida familiar es muy recuperado, ya que en estos cambios temporales que se efectúan a lo largo de la cinta para relatar la historia del protagonista la presencia del padre y de la madre son determinantes para Manolito. Así, este personaje desde niño es educado con base en un inamovible sistema de género que le impide vivir con tranquilidad: mientras que la madre es permisiva en cuanto al evidente afeminamiento del pequeño, el padre es muy severo al grado de golpear a la madre —a quien culpa de la falta de masculinidad del hijo— y al propio Manolito. Esta situación terrible

marca a Manolito, quien en su identidad ya de Fátima recuerda con frecuencia estos acontecimientos y los relata como si se tratara de un lastre que arrastra de manera permanente: Fátima odia esta concepción de la masculinidad lacerante, recuerda con rencor a su padre y padece por la evocación de las golpizas que a cada momento padecía su madre.

El cuerpo de Manolito, en consecuencia, es creado a partir de esta red que tanto la madre como el padre van tejiendo a lo largo de la infancia y la adolescencia; sin embargo, el paso de lo biológico a lo social no es ningún momento evidente, ya que la misma construcción evita ser observada como tal. La constitución del papel que va a desempeñar el sujeto en la sociedad debe ser determinado con pertinencia y rectitud desde los primeros años, de lo contrario, se padecerá un grave problema que podría devenir en una pérdida de prestigio. Y este es el temor del padre de Manolito, quien impone su violencia a la madre y al hijo para evitar dicho conflicto: si Manolito continúa con su afeminamiento, no hay posibilidad de escapar a la severa crítica social que se efectúa desde múltiples planos: el económico, el psicológico y el físico. Así, el “rol masculino” que Manolito debe poseer es una meta fijada de antemano por el padre, no tanto por el posible bienestar del hijo, sino por el miedo del padre a ser ridiculizado. Sobre esta circunstancia, Anne-Emmanuelle Berger (2016: 47) menciona:

La noción de “rol” desempeña entonces un papel crucial en la elaboración de la diferencia epistemológica entre “sexo” y “género”. El rol de género, según Money, designa “todo lo que uno dice o hace para manifestar su estatus de niño o de hombre y de niña o de mujer”. Y abarca todos los aspectos sociales “adquiridos” (en oposición a los aspectos “irreductibles”) que participan de la clasificación binaria del individuo como persona masculina o femenina: apariencia (postura, gestos, vestimenta, maquillaje), comportamiento erótico, manera de hablar, posición discursiva, e intereses, actividades, educación, profesión, estatus legal, político y económico. Money entiende el “rol” en sentido amplio como una “función propia a una persona en sociedad”, y específicamente como una “parte interpretada en escena por un actor”. Este último sentido data del siglo XVI y tomó, ya en ese momento, una amplitud metonímica que designa tanto las escenas actuadas en la vida como las actuadas en un escenario.

El rol de Manolito debe entonces estar bien constituido para, a partir de ahí, forjar una identidad adecuada. En este punto es interesante observar cómo el padre insiste en que el protagonista asuma el rol masculino a cualquier precio y esto es evidente en dos momentos de la cinta: el primero es cuando Manolito, siendo niño, está sobre

la mesa comiendo con su madre y adquiere una postura femenina, llega el padre y lo critica, la madre entra en su defensa y termina golpeada severamente; el segundo es más terrible todavía, el padre ha visto a Manolito, ya adolescente, cabalgar junto con un chico, ambos van con el torso desnudo y el protagonista va abrazando el torso de su acompañante tanto para sostenerse en el caballo como para disfrutar del contacto con la piel del joven, el padre se enfada al mirar esta escena; posteriormente, cuando la madre organiza una fiesta de cumpleaños para el protagonista, irrumpe en la convivencia y termina por darle una paliza a Manolito. En esta segunda escena, el protagonista no sucumbe ante el padre y lo golpea también; este acontecimiento será el que detone en buena medida la salida de Madruga de Manolito y su traslado a La Habana.



Imagen 1. Cartel publicitario de la película *Fátima o el Parque de la Fraternidad* (John G. Avildsen, director; Ernesto Granado, fotografía). Fuente: lapeliculadefatima.com

Esta defensa de la masculinidad por parte del padre, que es una defensa también de todo el estatuto de género, puede ser muy bien explicada por Pierre Bourdieu (2006: 22-24).

El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al *cuerpo en sí*, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo

con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social.

En cuanto a lo que Bourdieu señala sobre el principio de división, *Fátima* permite ver con certeza cómo queda articulado el binomio masculino/femenino en el espacio rural cubano, ya que la madre está vinculada con las labores domésticas y con un plano de menor jerarquía; por otro lado, el padre aparece en estrecha relación con el espacio exterior, sobre todo con el trabajo en el campo y con el control absoluto sobre el orden familiar. Esta división planteada por la cinta deja en claro los modelos a los que Manolito se va a enfrentar y, a su vez, los que intentan ajustarlo a parámetros de conducta: la masculinidad del padre no solo le corresponde a este personaje, sino a todo el orden social en el que esta familia habita. El varón entonces debe asumir ese papel rígido, exteriorizado y de control, además de practicar una severa violencia física y verbal sobre sus allegados; por otro lado, resulta curioso que lo masculino siempre es caracterizado en este caso con el consumo del alcohol, mientras que lo femenino, representado por la madre, no implica para nada esta actividad. Es obvia, pues, la representación e identificación de género con los roles determinados por la figura materna y no por la paterna.

En el caso de *Viva*, la situación es muy semejante en cuanto a la relación con el padre y el modelo de lo masculino que a partir de él se establece; no obstante, la perspectiva sobre la familia es muy diferente: mientras que en *Fátima* esta organización social aparece bien caracterizada y anclada a esa perspectiva dual del padre y de la madre; en *Viva* la familia aparece pero de una manera ausente, ya que la madre del protagonista ha muerto y el padre está en la cárcel, de este modo, Jesús vive prácticamente solo. Es interesante en este caso admirar que si bien la figura de la madre no aparece de manera tangible en la película, sí lo hace de una forma subrepticia, ya que la música que escucha Jesús —y que después se convertirá en parte del show ofrecido en el cabaret ya convertido en *Viva*— pertenece a la madre y está contenida en los discos que el padre le obsequiara hace varios años. En consecuencia, el modelo femenino es representado con base en estas canciones que Jesús escucha apasionadamente y que conoce a la perfección: cada canción, interpretada siempre por una mujer, el protagonista la asume como suya y podría advertirse casi como un traslado de la feminidad de la madre a Jesús.



Imagen 2. Héctor Medina en el papel de Jesús durante el proceso de transformación en *Viva*. *Viva* (película) (Paddy Breathnach, director; Cathal Watters, fotografía). Fuente: gcn.ie/viva-irish-film/

Ahora bien, la irrupción del modelo de lo masculino aparece, en un primer momento, con las representaciones que de este género el protagonista observa en su sociedad y, hasta este punto, no hay un enfrentamiento violento con dicho modelo. El duro golpe que el intento de implantación de lo masculino lleva a cabo vendrá después, cuando el padre es liberado de la cárcel y se instala tranquilamente en el espacio que habita el protagonista que, claro está, pertenecía al padre antes de que este ingresara a la cárcel. Se tiene, entonces, que la masculinidad hace una invasión en dos sentidos: cuando el padre sale de la cárcel y recupera el espacio que era suyo y el momento preciso en el que este personaje comienza a infringir un dominio lacerante en Jesús con el fin de que adquiera el rol masculino que supuestamente le corresponde.

Una de las escenas más impactantes de esta cinta es cuando Jesús, transformado en Viva e interpretando el tema “Qué te pedí” de Rosita Fornés en el cabaret de su amiga Mama, intenta acercarse a un hombre maduro que toma una copa en la barra. Viva, con base en los consejos de las otras travestis del club, decide bajar del escenario, acercarse a este hombre y dedicarle su interpretación. Lamentablemente, el hombre al sentir la caricia de Viva sobre su cabeza le propina un golpe que casi le rompe la nariz y le confiesa a gritos que es su padre. Es muy importante esta parte de la película, ya que es una representación del enfrentamiento del estatuto de género contra la disidencia: además el golpe es, aparte de una agresión contra Viva, una demostración del poder y de la capacidad destructiva que posee el dispositivo del género. Encuentros trágicos y violentos, comunes en el cine y

la literatura cubana, donde el hijo disidente tiene contacto físico con el padre, metáfora del *shock* social y cultural que simbólicamente alude al desplazamiento de la moral revolucionaria y la emergencia de nuevas miradas.



Imagen 3. Jorge Perugorría y Héctor Medina en los papeles de padre e hijo, respectivamente. *Viva* (película) (Paddy Breathnach, director; Cathal Watters, fotografía). Fuente: sensacine.com

La masculinidad del padre de Jesús/Viva está construida, igual que la del padre de Manolito/Fátima, sobre una indisoluble dicotomía en la que el papel del varón es asumido siempre desde la exhibición del dominio, de la violencia y de la superioridad. El padre del protagonista de *Viva* es un boxeador con una concepción de la masculinidad muy hermética que, cuando se enfrenta con la homosexualidad de su hijo y con su posterior travestimiento, no acepta de ninguna forma estas posibilidades y las reprime desde su lugar de jefe de familia. Así, aunque no haya estado al pendiente de su hijo y confiese que maltrató a la madre de este, el poder del padre —y, por añadidura, de lo masculino— no puede ser colocado en tela de juicio. Por tanto, desde que el padre aparece en la vida de Jesús la posible libertad que este tenía, tanto para dedicarse a la peluquería como para participar como travesti en el club de su amigo, se viene abajo. El padre exige que el hijo deje a un lado estas situaciones, sobre todo la última, ya que le parece que implica someterse a la ridiculización y escarnio público: al igual que en el caso de *Fátima*, la figura paterna siempre reforzará la concepción hegemónica de la masculinidad con base en la percepción de los demás, es decir que todo depende de qué tanto pueda ser exhibido el personaje frente a los otros en cuanto a su disidencia.

Esta circunstancia es compleja, ya que puede observarse que el padre de Jesús critica duramente que este se convierta en un travesti imitador por las noches, pero no arremete demasiado contra la homosexualidad. Los dos espacios, el de lo público y el de lo privado, aparecen representados aquí de una manera en la que lo privado goza de ciertos privilegios, puesto que al no encontrarse frente a la mirada sancionadora de los otros no hay problema en cuanto a su práctica. Por ende, la homosexualidad de Jesús es más aceptada por el padre debido a que podría practicarse en un sitio privado; por el contrario, cuando el protagonista se transforma en Viva la situación sí es insostenible, por tratarse de una muestra plena de la disidencia.

Pero de regreso a la figura del padre en *Viva*, es posible señalar que se trata también de la manifestación más tangible del patriarcado al que Jesús se somete con docilidad. Al respecto de la figura del padre, es importante mencionar lo que Enrique Gil Calvo (2006: 222-223) menciona sobre la dominación y la figura patriarcal:

Dominación procede de *dominus*, que en latín significa “señor”: el dueño de la casa (*domus*), en tanto que amo y señor del hogar. Y el dominante o dominador es quien dispone de plena autoridad sobre su dominio, con capacidad de adoptar decisiones obligatorias para quien esté sometido a su jurisdicción. Pues el patriarca es quien monopoliza el poder, y según la clásica definición de Robert Dahl, el poder es la capacidad de adoptar decisiones ejecutivas sobre problemas relevantes que impliquen conflictos de derechos o intereses. Y eso es lo que hace el responsable de una familia, una escuela, una empresa o un Estado: tomar decisiones trágicas, que benefician a unos y perjudican a otros (de ahí la paradójica parábola del hijo pródigo), a pesar de lo cual deben ser tomadas en bien de todos.

El patriarca, personificado en ambas películas como el padre de los protagonistas disidentes, puede asumirse plenamente en esta condición de dominante. Los hijos, por otro lado, padecen los efectos de esta dominación en una forma dolorosa e incesante. Cabe preguntarse también en qué medida este dominio a través de la implantación de una identidad masculina sobre los hijos está vinculada con un posible beneficio; en otras palabras, la cuestión radica en si los padres de estas cintas desean que sus hijos sean masculinos por el bien de estos o simplemente por el bien que para el patriarca pueda traer. Posiblemente, la respuesta radique en las dos alternativas, ya que el escarnio para el padre es también para el hijo: si el primero asume que lo mejor para su familia es seguir las reglas pautadas por la normatividad sexo-genérica, entonces

considerarán como un beneficio el maltrato hacia los integrantes de la familia que no se ciñan a dicho comportamiento.

Gil Calvo, después del ya citado señalamiento sobre el patriarcado, acota que la dominación que este trae consigo puede ser de manera positiva o negativa: “la cara positiva de la dominación está representada por su capacidad de desarrollar las potencialidades de los sujetos a ella, induciendo y estimulando comportamientos beneficiosos y enriquecedores” (Gil Calvo, 2006: 223). Este rostro de la dominación pudiera asomarse un poco en las dos películas, si se piensa solamente en cuestiones de un bienestar al seguir el modelo de la masculinidad para los hijos, como ya se mencionó, pero la forma de imponerlo resulta dolorosa; en consecuencia, la manera en la que la dominación del padre se efectúa es evidentemente negativa:

Y la cara negativa de la dominación reside en su no menos evidente capacidad de restringir la libertad de quienes están sometidos a ella, prescribiéndoles comportarse de una determinada forma y prohibiéndoles que lo hagan de otra opuesta mediante mecanismos coercitivos de vigilancia y control, de adoctrinamiento y persecución, de castigo y sanción, de tributo y explotación. Es la cara del dómine represor que enseña con la máxima “la letra con sangre entra” [...] Pues ha de recordarse que el derecho romano arcaico atribuía al latino *pater familias* la plena capacidad de disponer de la vida de su esposa e hijos, considerados de su propiedad a idéntico título que sus esclavos, su ganado y el resto de su patrimonio (Gil Calvo, 2006: 223-224).

Los padres, entonces, deben asumir ese dominio pleno de la familia, a la que forman según su visión del género. Esta situación no se desplaza para nada en *Fátima*, pero en el caso de *Viva* sí hay un cambio. El padre de Jesús paulatinamente acepta el travestimiento de su hijo, al grado de que, casi al final de la película, este acude a ver a Viva, quien le interpreta la misma canción con la que lo golpea al inicio; sin embargo, en esta parte ya el padre ha aceptado que su hijo es feliz adoptando la representación femenina e imitando a diversas cantantes en el club de Mama. El momento crucial se produce cuando Viva, una vez que nuevamente ha observado a su padre entre el público y en el mismo sitio de la barra en el que lo vio por ocasión primera, decide bajar lentamente del escenario, acercársele y dedicarle la canción; y en este punto, cuando todo el mundo esperaba nuevamente una ofensa hacia Viva, el padre únicamente le toca el rostro en señal de aprobación, mientras el público

le aplaude con furor. La alegoría de estas dos escenas pasa entonces de un nivel de rechazo absoluto a un proceso de aceptación gradual.

Cabe mencionar que la relación entre Jesús y su padre es más compleja todavía, ya que al aparecer de repente pudiera esperarse un rechazo del hijo; no obstante, este, lejos de rechazarlo, lo asimila y lo hace cambiar de parecer con respecto a la disidencia sexo-genérica. Ese viejo boxeador con una exacerbada masculinidad termina por aceptar que su hijo es feliz siendo travesti por las noches, mas este trabajo de convencimiento fue largo y le costó mucho a Jesús. Por eso el grado de complejidad de la relación: la soledad de Jesús lo lleva a aceptar la presencia de su padre y sobrellevarlo, a pesar de la dura manera en la que es tratado. Un momento importante de esta relación es cuando Mama, la dueña del club en el que Jesús trabaja, decide visitar al protagonista para ofrecer su casa a cambio de que este abandone a su padre, pero lo que obtiene es una respuesta negativa: Jesús prefiere quedarse al lado de su padre porque se trata de la única persona que posee en el sentido familiar, además de que despierta en él un afecto igual de complejo. Incluso pudiera apreciarse una relación que va más allá de la correspondiente a padre e hijo, ya que existen breves momentos en los que la mirada de Jesús y el acercamiento a su padre vulnera los límites del afecto fraternal. Por último, es importante destacar en esta relación que, después de un tiempo en el que el padre habita el espacio de Jesús, este se entera de una enfermedad mortal que posee el primero. Debido a esta circunstancia, el protagonista intensifica aún más la cercanía con su padre y lo atiende con mucha paciencia hasta el día de su muerte, momento que causa un terrible dolor en Jesús y que lo lleva a interpretar desgarradamente la canción “El amor” de Massiel; sin duda, estas últimas escenas hacen que la película genere una experiencia estética avasalladora.

Es conveniente recuperar en este punto lo que Luis Robledo Díaz menciona al respecto de la homosexualidad y la familia en el caso de Cuba, ya que funciona adecuadamente para advertir cómo los protagonistas se ven enfrentados con los propios lazos parentales:

Por otra parte, la representación hegemónica de familia hace de ésta una estructura conservadora con tendencia al equilibrio y concebida, incluso por los propios jóvenes homosexuales objetos de nuestro estudio, como representante de lo tradicional, de

lo estático, de lo biológico y jurídicamente establecido. La homosexualidad viene a presentarse entonces como elemento de disgregación de esa tradición o normalidad y se expresa como el rompimiento de una continuidad natural, y ello la hace inscribirse en el espacio de la transgresión. La relación entre homosexualidad y familia se refleja en un eje de equilibrio y conflicto, donde el primer extremo se va a manifestar en función de una continuidad del orden familiar tradicional y el segundo, como una transgresión o ruptura de dicho orden. La construcción del “sí mismo” homosexual tiene, así, un primer distanciamiento con el discurso familiar donde la noción de homosexualidad se mueve dentro de las categorías de salud y enfermedad, y moralidad y vicio. Al no tener otra referencia que no sea la de esta paridad dicotómica proveniente de los dispositivos legitimados socialmente como productores de verdad (entre ellos, la propia familia), el espacio de socialización del homosexual concluye junto a aquellos con igual conflicto y se crea un grupo de referencia (“amistades gay”) que en un primer momento aparece como contraposición a la estructura familiar de origen. De esta manera, el joven comienza a moverse entre dos pares: adaptación e integración a la normalidad / inadaptación y exclusión de la normalidad. Apostar por uno o por otro siempre se hace teniendo en cuenta a la familia (Robledo Díaz, 2004: 212).

Como se ha dicho, en el caso de *Fátima* hay un rechazo total hacia la homosexualidad del personaje, y quien lo acepta sin tantos conflictos es la madre. La figura de la familia surge como una estructura que moldea los comportamientos a través de una larga cadena de premios y sanciones. En *Viva* ocurre algo similar, aunque en este caso la figura paterna paulatinamente cede y acepta los deseos del protagonista. Incluso, en concordancia con la cita previa, Jesús apuesta por ese “grupo de referencia” — donde Mama es la figura central— para sentir el cobijo y aceptación que no ha experimentado hasta entonces.

Otro de los puntos a comparar en estas dos cintas es la prostitución. Ambos protagonistas realizan este oficio en La Habana y obtienen buenas ganancias que les permiten sobrevivir. En donde este tópico es central es el caso de *Fátima*, donde la protagonista vive de prostituirse precisamente en una zona central de la ciudad: el Parque de la Fraternidad. Junto con otros travestis y transgéneros, Fátima acapara esta zona de la ciudad en la que se siente segura y afirma su dominio. Por otro lado, en *Viva*, Jesús no se prostituye travestido, sino que aprovecha su juventud y belleza para ofrecerse sobre todo a turistas, de quienes obtiene recursos para su manutención cuando aún no obtiene ganancias de su trabajo en el cabaret de Mama. En este sentido,

resulta peculiar cómo ha sido tratado el tema de la prostitución en ambas cintas, ya que es observado de una manera muy cercana al tópico de la disidencia y, al parecer, en la concepción social y económica, ocupan sitios muy cercanos.

Por otro lado, en cuanto al tiempo que durarán ejerciendo esta práctica, es notorio que, para Fátima, es la fuente de ingresos más notable que tiene, es decir, desde que llega a La Habana se dedica a prostituirse y lo observa con normalidad, además de que no le parece un trabajo vergonzante y se comprende que lo seguirá haciendo mientras tenga una clientela. Por otro lado, Jesús realiza esta actividad desde una perspectiva menos favorecedora: considera que se trata posiblemente de un trabajo momentáneo mientras mejora su situación en el cabaret y se transforma en la estrella deseada.



Imagen 4. Carlos Enrique Almirante en el papel de Fátima. *Fátima* (película) (John G. Avildsen, director; Ernesto Granado, fotografía). Fuente: sensacine.com

CONCLUSIONES

Como se ha observado, las dos cintas comparten espacios, tiempos e identidades en común que acercan al espectador al tema de la disidencia en la sociedad cubana contemporánea, en particular, e hispanoamericana, en general. La problemática del deseo y de la gestación de una identidad a partir del sexo y el género es algo inherente a los dos filmes, además de que se convierte también en el punto de partida narrativo que le permite a los personajes configurar su salida del espacio normativo

para encontrarse con la libertad. Tanto *Viva* como *Fátima o el Parque de la Fraternidad* recuperan ese doloroso enfrentamiento del personaje disidente con su espacio familiar, así como con el resto de la sociedad que los rodea, sitios que son muy exigentes en el ámbito de lo público y para los que las representaciones adquiridas por Jesús y Manolito se convierten en una circunstancia punible y lacerante. Es interesante, a su vez, la manera en la que cada película afirma la disidencia como un punto al que se debe llegar para evitar el dolor causando por la heteronormatividad; en otras palabras, las cintas elogian esa salida del clóset y el empoderamiento del personaje disidente que busca enfrentarse a la familia, la sociedad y, en ocasiones, al mismo Estado, para alcanzar su felicidad. En consecuencia, hay un deseo constante por romper con la linealidad implantada al respecto del sexo/género/deseo para proponer una visión más desenfadada de la sexualidad.

REFERENCIAS

- Berger, Anne-Emmanuelle (2016). *El gran teatro del género*. Buenos Aires: Mardulce.
- Bourdieu, Pierre (2006). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Breathnach, Paddy (director). *Viva* [película]. Cuba / Irlanda: Treasure Entertainment.
- Butler, Judith (2015). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Cátedra.
- Gil Calvo, Enrique (2006). *Máscaras masculinas: héroes patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- Peugorria, Jorge (director) (2019). *Fátima o el Parque de la Fraternidad* [película]. Cuba: ICAIC, NMP International.
- Robledo Díaz, Luis (2004). “La controversia entre homosexualidad y familia: el caso cubano”. *Papers. Revista de Sociología*, 203-215.

CORPORALIDADES DISIDENTES DE LA *PERFORMANCE* SEXO-DIVERSO EN LATINOAMÉRICA

*Antonio Prieto Stambaugh**

INTRODUCCIÓN

La *performance* o arte-acción tiene una relevante trayectoria en el ámbito latinoamericano desde los años sesenta del siglo pasado, cuando el arte y el activismo social se unieron para realizar intervenciones disidentes, es decir, críticas de los poderes hegemónicos. En el caso de artistas LGBTQ+, la *performance* ha sido una herramienta para enfrentar discursos y prácticas heteronormativas, llamar la atención sobre la epidemia del sida, denunciar la violencia homofóbica, así como para celebrar identidades sexodiversas. El trabajo de estos artistas —que aquí llamaré *performers*— se apropia de la perspectiva *queer* (que emerge de las movilizaciones políticas en Estados Unidos e Inglaterra a fines de los ochenta), desde un posicionamiento descolonial que toma en cuenta las maneras como se vinculan las cuestiones de género, clase social y etnicidad. De allí que en el mundo hispanoparlante el término *queer* a menudo se escriba como *cuir*, para dar cuenta de nuestras particulares historias y corporalidades (Valencia, 2015).

Este trabajo presenta un panorama general de *performers cuir* en Latinoamérica, a fin de identificar las diversas estrategias artísticas empleadas para responder a problemáticas que han enfrentado las personas LGBTQ+ en las últimas décadas. Desde la lucha por la liberación sexual de los años sesenta y setenta, pasando por la crisis del sida que irrumpió globalmente en los ochenta, hasta el activismo transgénero del siglo XXI, se abordan ejemplos de artistas provenientes de Brasil, Chile, Argentina, Perú y México.¹ La segunda parte del trabajo se centra en cómo el artista *muixé* Lukas Avendaño está dando cuerpo a la búsqueda de su hermano Bruno, cuya desaparición forzada ocurrió en mayo de 2018. Me parece importante cerrar con este ejemplo, ya que da testimonio de la más reciente generación de artistas *cuir* que no únicamente afirman corporalidades disidentes, sino que también reclaman justicia en un país devastado por la necropolítica.

*Universidad Veracruzana.

¹ La investigación realizada para este texto fue principalmente bibliográfica, aunque he visto personalmente varios de los proyectos abordados y realizado entrevistas personales con algunos de los creadores. Resultados previos de esta investigación se publicaron en trabajos indicados en la bibliografía (Prieto, 2010, 2014, 2016 y 2019).

ANTECEDENTES

La primera ola de *performers* latinoamericanos emerge durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, cuando se enfrentaron a violentas dictaduras militares del Cono Sur y a entornos sociales sumamente homofóbicos. El desafiante discurso de artistas y activistas de aquella época inicialmente reclamaba el derecho a la libertad sexual, haciendo eco del impulso iniciado en la ciudad de Nueva York durante el motín de Stonewall (1969). Sin embargo, los primeros grupos militantes lésbico-gay en Latinoamérica, como Nuestro Mundo, en Argentina, y el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria, en México, aparecidos a fines de los sesenta, profesaban una fuerte solidaridad con los movimientos de izquierda. En 1975, los escritores Carlos Monsiváis, Juan Jacobo Hernández y Luis González de Alba publicaron un manifiesto en el que afirman: “la liberación sexual es otra forma de liberación social” (De la Garza, 2017). Diez años más tarde, a causa de la epidemia del sida, la lucha de los grupos LGBT se encaminó a reclamar la urgencia de soluciones médicas al virus, así como a des-estigmatizar a quienes padecían el mal.

A principios de los años noventa, siguiendo el activismo de grupos como Queer Nation y Act Up, junto con la publicación de *Gender Trouble*, de Judith Butler, y *Epistemology of the Closet*, de Eve Sedgwick, emerge el discurso *queer*, mismo que en Latinoamérica ha sido reinterpretado de diversas formas. En el nuevo milenio emerge la estética post-porno y la visibilización de identidades trans y no-binarias. Todas estas tendencias han sido abordadas por el arte-acción, siendo este un escenario privilegiado para la materialización de corporalidades que desafían la heteronormatividad, a la vez que hacen un llamado por la creación de comunidades alternativas de trabajo político y afectivo.

A continuación expondré algunos ejemplos representativos de la *performance* LGBTQ+ en Latinoamérica. Como se verá, muchos de estos trabajos se pueden caracterizar como *artivismo*, es decir, obras artísticas que tienen un fuerte componente de activismo social y político. Inicio el recorrido con ejemplos de cabaret que, aunque no son propiamente “arte-acción”, sí tienen un fuerte giro performativo por el manejo lúdico de la corporalidad escénica, así como por el uso de recursos visuales de carácter híbrido.

CABARET DISIDENTE EN BRASIL Y MÉXICO

En plena dictadura militar de Brasil, a inicios de la década de los setenta, surgió en Río de Janeiro el legendario grupo Dzi Croquettes, que provocaba polémica con sus desafiantes espectáculos de travestismo y *burlesque* radical. Desde su primer *show*, titulado *Gente computada igual que tú* (1972), el colectivo subvertía la moral pequeñoburguesa con un lenguaje irreverente y lúdico que abrevaba de la sensualidad *kitsch* del carnaval. Es importante destacar que el grupo Dzi Croquettes se dio a conocer durante el periodo de la dictadura militar (1964-1985), por lo que sus espectáculos fueron objeto de censura y hostigamiento. Desde sus inicios en bares *underground* de Río de Janeiro, el grupo –conformado por 13 integrantes que incluían al coreógrafo Lennie Dale, al escritor Wagner Ribeiro de Souza, y al *performer* Ciro Barcelos– logró gran popularidad. Alcanzó fama internacional en 1973 y 74 con presentaciones realizadas en París, aunque se disolvió un par de años después, en 1976. No obstante, Dzi Croquettes se mantiene como una referencia indispensable para el cabaret sexodiverso de Latinoamérica (Aliaga, 2014: 59).

El formato del cabaret político con giro performativo fue llevado a sus últimas consecuencias durante los años ochenta por los creadores mexicanos Jesusa Rodríguez y Tito Vasconcelos, ambos también militantes en los movimientos LGBTQ+. Aunque actualmente está alejada de la actividad artística, Rodríguez es reconocida como una de las más importantes creadoras escénicas en México, cuyo trabajo se caracteriza por el humor irónico y la parodia política, así como por una reflexión crítica sobre el papel de la mujer en la historia mexicana (Prieto, 2010, s/p). En otro trabajo señalo sobre la obra de Rodríguez:

Su mezcla de humor y sexualidad, así como su crítica a instituciones políticas y religiosas, le ganaron amenazas de censura y violencia por parte de grupos conservadores. Tal fue el caso de *El concilio de amor* (1988), adaptación de una obra de Oskar Panizza, que hacía una sátira de las principales figuras de la religión cristiana en el contexto de la epidemia del sida. En 1990, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe restauraron el legendario Teatro la Capilla en la colonia Coyoacán, al sur de la Ciudad de México. Allí fundaron el cabaret El Hábito, donde Rodríguez dirigió más de 320 espectáculos con la participación de artistas como Regina Orozco, Tito Vasconcelos e Isela Vega. Dichos espectáculos

tuvieron como constante la hibridación de estilos (combinación de cabaret, carpa, revista, teatro experimental y *performance*), la parodia cáustica a figuras políticas por medio del travestismo, así como la afirmación de una sensibilidad orgullosamente lésbico-gay. Los títulos de algunas de las obras montadas durante la década de los noventa son: *Juicio a Salinas* (donde Rodríguez realizó una memorable parodia del presidente Carlos Salinas de Gortari), *Víctimas del pecado neoliberal* y *El derecho de abortar* (Prieto, 2010, s/p).

A partir de 2005, Jesusa Rodríguez —hoy senadora de la República— se alejó de los escenarios para dedicarse al activismo social. Ese año, ella y Liliana Felipe traspasaron el teatro-bar El Hábito a la compañía de cabaret Las Reinas Chulas, integrado por Marisol Gasé, Cecilia Sotres, Ana Francis Mor y Nora Huerta. En el ahora llamado Teatro bar El Vicio, Las Reinas Chulas continúan la tradición de cabaret político con giro *cuir*, y promueven nuevas generaciones de artistas en su Festival Internacional de Cabaret, celebrado anualmente.

PERFORMERS RADICALES DE CHILE Y PERÚ

Pasamos ahora a Chile, en donde surgió el grupo Las Yeguas del Apocalipsis, conformado por la mancuerna de Pedro Lemebel y Francisco Casas durante los últimos años de la dictadura del General Augusto Pinochet (1973-1990). El 12 de octubre de 1989 realizaron la performance *La conquista de América* en el patio central de la Comisión Chilena de los Derechos Humanos. En la pieza, Lemebel y Casas bailaban juntos La Cueca Sola, descalzos y sin camisas, sobre un mapa de Sudamérica cubierto de botellas rotas de Coca Cola. La danza es la que bailaban las madres y esposas de activistas desaparecidos durante la dictadura. La acción sugería cómo la intervención imperialista de Estados Unidos en Sudamérica hería los cuerpos de sus ciudadanos, a la vez que denunciaba la violencia ejercida por la ultra-derecha en contra de la disidencia sexual y política.

Ese mismo año realizaron la *fotoperformance Las Dos Fridas*, su trabajo más emblemático, para sugerir el cuerpo sufriente y solidario de los hombres gay, en tiempos en los que la epidemia del sida estaba en su apogeo. Las Yeguas del Apocalipsis dejó de existir en 1997, pero el escritor y poeta Pedro Lemebel continuó publicando importantes obras que le atrajeron el reconocimiento internacional hasta su fallecimiento en 2015.

Más reciente es el trabajo del activista y *performer* Víctor Hugo Robles, El Che de los Gays, personaje que creó en 1997 para acompañar sus manifestaciones públicas para luchar por los derechos LGBTQ. Robles hace una intervención *queer* del ícono de la izquierda latinoamericana y machista para denunciar políticas públicas homofóbicas, en particular la falta de atención a jóvenes LGBT de bajos recursos viviendo con VIH.



Imagen 1. Víctor Hugo Robles como El Che de los Gays . Fotografía de Rodrigo Dorfman.

Una generación más joven de *artistas* chilenos está representado por el Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS), que fundó Felipe Rivas San Martín en 2002. El grupo se auto define como “un colectivo universitario posfeminista disidente sexual que organiza cuerpos para realizar acciones de terrorismo sexual en espacios de autoritarismo sexual”. Un ejemplo de su trabajo es *Ideología* (2011), controversial

performance en donde Rivas montó una instalación que exhibía materiales de archivo de la historia chilena, en particular del golpe de Estado contra Salvador Allende. En una intervención que realizó Rivas en el marco de la exposición, se puso de pie frente a una fotografía de Allende y procedió a masturbarse y eyacular sobre la misma. El investigador español Juan Vicente Aliaga sostiene que la *performance* “puso en marcha un ejercicio de desmitificación de la figura del Padre, lo que de alguna manera es una actuación *queer*, de disidencia frente al orden simbólico [...] opresivamente heteronormativo” (2014: 84). Felipe Rivas fue, junto con Rocío Boliver o “La Congelada de Uva” en México, de los primeros *performers* en nuestro continente que ejercieron lo que la activista y escritora española Diana Torres identifica como “pornoterrorismo”, es decir, una forma de disidencia sexual para visibilizar la doble moral de nuestras sociedades.

Uno de los más notables *performers* latinoamericanos fue el artista peruano Giuseppe Campuzano (1969-2013), creador del Museo Travesti del Perú, un ambicioso proyecto que combinó una exposición itinerante durante el 2008 con arte-acción y un extraordinario catálogo. El Museo Travesti del Perú desafiaba la historia oficial como un constructo colonialista y heteronormativo; con el lema: “Toda peruanidad es un travestismo”. Vi la exposición durante el VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, celebrado en 2009 en Bogotá, Colombia.² Me llamó la atención la museografía lúdica que combinaba artefactos históricos de las culturas amerindias, documentos coloniales, así como máscaras y vestuarios de las danzas contemporáneas de los grupos indígenas andinos. Todos estos objetos y documentos se presentaron con una lectura *cuir* que destacaba la ambigüedad sexo-genérica como una constante histórica en el Perú. Durante la inauguración intervino el danzante José Luis Rosero, con una vestimenta que incluyó una falda policromada y un penacho de plumas. El danzante tradicional se hizo acompañar por *performers* travestis vestidas como estrellas pop. El Museo Travesti del Perú ejerce una crítica al discurso patriarcal colonialista poniendo en evidencia cómo el imaginario transgénero, aunque invisibilizado por la narrativa dominante, atraviesa toda la historia de aquel país. En el siguiente apartado se presentan otros ejemplos de *performance trans* latinoamericano.

² Se puede consultar material de este proyecto en el portal del Instituto Hemisférico de Performance y Política: <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/campuzano-presentacion>



Imagen 2. Giuseppe Campuzano en la *fotoperformance Aparición* (2007). Fotografía de Alejandro Gómez de Tuddo. Archivo del Instituto Hemisférico de Performance y Política.

*PERFORMANCE TRANS**

La identidad transgénero es mantenida por personas que se alejan del sexo asignado en el nacimiento, para transitar hacia el género opuesto, o bien desafiar el binarismo hombre/mujer. El prefijo *trans** (que en ocasiones se escribe seguido de un asterisco para abrir el término a diversas identificaciones) empieza a circular a fines del siglo pasado como un término paraguas que puede incluir a las personas transexuales y quienes, sin realizar tratamientos hormonales o quirúrgicos para cambiar de sexo, se identifican con el género opuesto (Lucas Platero, *et al.*, 2017: 409-415). La identidad transgénero se asocia con frecuencia con la práctica del travestismo, misma que tiene una larga historia en las artes escénicas. No obstante, hay que aclarar que las personas que se travisten con vestimenta del sexo opuesto no siempre se identifican como transgénero.

El travestismo escénico (en inglés *cross-dressing*) existe desde los orígenes del teatro occidental en la Grecia antigua, así como en las tradiciones escénicas de países como India, China y Japón, casi siempre asociado a la prohibición de que las mujeres trabajen como actrices, por lo que los varones estuvieron obligados a cubrir los papeles femeninos. El travestismo también es común en las diversas manifestaciones de carnaval practicadas desde la Europa medieval y, a partir de la época colonial, en muchos países de Latinoamérica. En el carnaval, la intervención de hombres vestidos

como mujeres y viceversa es parte de la des-jerarquización de las estructuras sociales mediante diversos actos de parodia y subversión dentro de la lógica del mundo “al revés”, como observó Bajtín (2005: 16).

Con el advenimiento de nuevos géneros teatrales a fines del siglo XIX como el cabaret alemán, el vodevil y el teatro de revista latinoamericano, el travestismo se ejerce como un acto lúdico y desafiante de la sociedad patriarcal. Es en estos escenarios donde actores (casi siempre varones) hetero y homosexuales se travisten como parte del repertorio de actos musicales, en una práctica que en el idioma inglés se conoce como *drag performance*. A continuación abordo ejemplos recientes de artistas trans* de nuestra región que se valen de la *performance* o arte-acción para corporizar sus complejas subjetividades

En Puerto Rico hay ejemplos importantes de *performers* gay y trans* que se desplazan entre la isla y Estados Unidos, lo que genera una desterritorialización de su identidad que el teórico Lawrence La Fountain-Stokes identifica como una subjetividad “trans-local” (2011). La Fountain-Stokes juega con este término para proponer la noción de artistas *translocas*, quienes se apropian del epíteto estigmatizante de la “loca” para trabajar desde lo local hacia lo transnacional, de tal forma que sus obras se mueven entre las fronteras nacionales y de género sexual. Tal es el caso de Freddy Mercado, que se vale del travestismo hiperbólico para presentar su cuerpo en una serie de instalaciones andantes con elementos de religiosidad popular. Sus personajes desafían las nociones dominantes de género, nacionalidad e identidad caribeña (La Fountain-Stokes, 2009).

Entre las *artistas* transgénero que se dan a conocer durante la primera década del presente siglo se destacan, de Argentina, Susy Shock y Naty Menstrual, quienes trabajan a favor de la despatologización de la identidad trans*. Susy Shock es conocida por sus fanzines y manifiestos en los que afirma “Yo reivindico mi derecho a ser monstruo”. Su labor activista contribuyó a la aprobación en 2012 de una ley de identidad de género en Argentina que permite a las personas trans* cambiar sus nombres en documentos oficiales sin tener que antes someterse a una cirugía.

En México, Lía García es una *performer* transgénero quien, con personajes como La Novia y La Sirena, juega con arquetipos de la feminidad en la cultura mexicana. Recientemente, García se ha dedicado a trabajar en reclusorios y en centros de reinserción social de la Ciudad de México con un proyecto que combina la pedagogía con la sensibilización afectiva y corporal.

La performatividad trans* tiene un ejemplo notable en la obra *Melodrom. The Making of a Rebellious Telenovela*, que intervino con aguda ironía los imaginarios de la sexualidad y la política disidente, mediante una obra presentada en febrero de 2014 en el Museo Universitario del Chopo de la Ciudad de México. La obra fue resultado de la colaboración transnacional de un colectivo conformado por creadores/as austriacos/as (el director trans Gin Müller y el video artista Jan Machacek, entre otros) y mexicanos/as (las *performers* Katia Tirado y Edwarda Gurrola). Mediante un montaje multimedia pletórico de referencias irónicas a la manera en que las revoluciones latinoamericanas son cooptadas por los medios masivos, *Melodrom* fue una obra liminal no solo por la intersección de teatro, *performance* y videoarte, sino también por el giro *cuir* de su personaje más memorable: La She Guevara (Katia Tirado). El planteamiento crítico e irónico de esta obra sobre el género del melodrama en el contexto de una narrativa sobre la insurrección podría verse como una parodia de la explotación mediática de la Revolución cubana.

PERFORMERS CUIR Y MUXE EN MÉXICO

En el terreno de la performatividad posporno y *cuir* se destacan los jóvenes artistas Lukas Avendaño y Felipe Osornio (nombre artístico Lechedevirgen Trimegisto), dos jóvenes *performers* que provienen de ámbitos fuera de la metrópoli centralista (el primero nacido en 1977 en Tehuantepec, Oaxaca; el segundo en 1991, en la ciudad de Querétaro). Ambos abordan la identidad *gay* en un momento histórico en que se tolera la homosexualidad, a la vez que en México se libra una reacción de la Iglesia católica y los círculos conservadores en contra del derecho al matrimonio igualitario. Los crímenes homofóbicos persisten, y la estigmatización no deja de ser un grave problema para hombres y mujeres jóvenes que al “salir del clóset” se topan con el rechazo familiar y enfrentan dificultades para desenvolverse dignamente en entornos escolares y laborales. Avendaño y Osornio celebran lo *cuir* no desde una idealización color de rosa que domestica la diferencia, sino desplegando corporalidades disidentes que se enfrentan al clasismo y el racismo, además de la homofobia.

Felipe Osornio se dio a conocer a los 21 años con un memorable proyecto, titulado *Pensamiento Puñal* (2012), que incluyó una pieza de arte-acción presentada en diversos espacios, un manifiesto publicado en línea y la revista *Tramoya* (2014),

fotoperformances y conferencias. El manifiesto enuncia con un lenguaje poético y desgarrador una identidad “puñal”: herida, abyecta, chamánica y política para “apuñalar” metafóricamente al sistema hetero-patriarcal (Rodríguez, 2018: 40).



Imagen 3. Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto*, en *Pensamiento Puñal* (2012).
Fotografía de Herani Enríquez Amaya.

Lukas Avendaño corporiza la identidad del *muxe*, o varón homosexual del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, mitificado como ejemplo de aceptación del homosexual en el mundo indígena mexicano. En su *performance Réquiem para un alcaraván* (2012), Avendaño presenta a un sujeto *muxe* que transita entre la utopía de la aceptación total y el dolor de verse encadenado a un rol estereotipadamente femenino sin posibilidad de gozar una vida erótica plena. Actúa su *muxeidad* mediante un ritual de celebración

y duelo, en el que realiza una intervención performática *queer* en el repertorio del imaginario nacional de la tehuana, mujer zapoteca idealizada como símbolo de tradición ancestral (Prieto, 2014). Recientemente, Avendaño se ha enfrentado a la desaparición forzada de un familiar cercano, crisis que lo ha llevado a realizar una serie de intervenciones performáticas con las que cierro el presente trabajo.

ACCIÓN CONTRA LA DESAPARICIÓN

Presento ahora unas reflexiones en torno a cómo Lukas Avendaño visibiliza la gravísima problemática de las desapariciones forzadas en México. Desde hace ocho meses, Avendaño realiza una movilización política y performativa para encontrar a su hermano Bruno Alonso Avendaño Martínez, desaparecido en el Istmo de Tehuantepec el 10 de mayo de 2018. Junto con los 43 de Ayotzinapa, Bruno da rostro a las cerca de 40 mil personas desaparecidas en México.

Me centraré a continuación en la *performance* que se realizó ante el consulado de México en Barcelona el 21 de junio de 2018, donde Avendaño se presentó vestido de tehuana e invitó a otras personas para acompañarlo en un *tableau vivant* reminiscente de la icónica pintura *Las dos Fridas*. Durante la acción, las puertas del consulado fueron abiertas y Lukas entregó al vicecónsul Ernesto Herrera López una carta en la que relata los hechos de la desaparición y acciones emprendidas para buscar a Bruno. El vicecónsul prometió tomar cartas en el asunto y, en efecto, el día siguiente la Secretaría de Relaciones Exteriores giró una petición a la Fiscalía de Oaxaca para que investigara la desaparición de Bruno Avendaño. Es a partir de allí que la Unidad Especializada de Desaparición Forzada finalmente aceptó atraer el caso.

La *performance* se destaca por la manera de darle un giro *cuir* o bien *muxe* al repertorio de manifestaciones para denunciar la desaparición forzada. Avendaño hace suya la tradición iniciada por las madres de la Plaza de Mayo de presentarse frente a las oficinas de gobierno cargando silenciosamente la foto de sus hijos desaparecidos, misma que en México continuó el Comité Eureka de Rosario Ibarra de Piedra. El artista se vistió de tehuana, algo que para la mayoría de los espectadores debe haber evocado inmediatamente a Frida Kahlo. Sin embargo, su vestuario es el que usan los *muxes* en las velas tradicionales del Istmo. Se vistió así, según me dijo en una entrevista, “para acentuar que vengo del Istmo de Tehuantepec, que vengo de Oaxaca, [y también]

para acentuar mi particular *muxeidad*” (Avendaño, 2018). De igual forma, sabía que su aspecto “exótico”, así como el acompañamiento de artistas y personas de la prensa, llamaría la atención de las autoridades encargadas de representar intereses mexicanos en esa ciudad. La estrategia surtió efecto, ya que se le abrieron las puertas sin previa cita, pudo dialogar con el vicedcónsul y entregar la carta de denuncia.



Imagen 4. Lukas Avendaño en *Buscando a Bruno*, intervención en la entrada del Museo Universitario del Chopo (2019). Fotografía de Antonio Prieto.

En términos del teórico mexicano Gabriel Weisz, Avendaño escribió su *performance* con *tinta del exotismo* (2007), poniendo en escena su patente otredad en tierras europeas, como estrategia para lograr resultados ante la instancia de poder. Se trató de un gesto descolonial en tanto que se remitió a la representación del indígena colonizado por España, quien ahora devuelve su mirada disidente al viejo imperio.

A la vez fue un gesto *cuir*, inserto en la tradición de arte-acción latinoamericano, particularmente de Las Yeguas del Apocalipsis, antes mencionado.

Avendaño *performa y da forma* a la ausencia de su hermano, a la vez que denuncia la indiferencia de las instancias oficiales. Visualmente son notables los contrastes de su acción, articulados desde una epistemología de lo *cuir* y lo *muxe*: el contraste entre la ausente corporalidad masculina de su hermano y la presencia de la corporalidad trans* del *performer*; el contraste entre el suave gesto poético y el duro edificio que representa al gobierno de la república mexicana. Avendaño de esta manera interpela al Estado desde su ‘marginalidad’ de género logrando así una suerte de “ábrete sésamo” para ser recibido sin demora. El imaginario que construye también es *queer* en el sentido de ser simultáneamente familiar y extraño. El artista juega con la conocida imagen de *Las dos Fridas*, pero se la apropia y la traviste, la carga de sentido político actual. El suyo es un exotismo *cuir* que desde la disidencia sexual realiza, en términos del artista, una “llamada a la autoridad” (Avendaño, 2018).

Con esta y otras intervenciones similares que ha seguido realizando en diversas ciudades del mundo, Avendaño hace presente en la esfera pública la identidad de su hermano desaparecido, ejerce una llamada de atención a la autoridad hegemónica desde su posición triplemente subalterna: la de ser indígena, *muxe* y artista independiente. La *performance* de Avendaño también es una acción de vivir en duelo. Como escribe la investigadora Ileana Diéguez (2016: 285): “Vivir en duelo es vivir en una sucesión de acciones, demandas, gestos, actos tan dolorosos como arriesgados, inventando estrategias para nunca quedar sepultados por el silencio, por la indiferencia, la sepultura del tiempo, la inercia de la vida”.

Por medio de acciones performativas, Avendaño nos invita a compartir su duelo y ser cómplices de una lucha colectiva para decir “¡ya basta!” a la impunidad y a la soberanía del necropoder.

PARA CERRAR

A lo largo de este trabajo he intentado ofrecer un panorama de las múltiples estrategias emprendidas por artistas sexodiversos a lo largo de Latinoamérica para articular corporalidades disidentes. Desde el impulso a favor de la liberación sexual, pasando por la movilización para resistir la epidemia del sida, hasta la escenificación

de un eros politizado de estética posporno y trans*, los artistas de *performance* desafían los estereotipos de género sexual, nacionalidad y etnicidad. No se trata de artistas encerrados en un gueto marginalizante, sino de personas cuyo trabajo se vincula con sectores más amplios de la sociedad, así como movilizaciones políticas como la feminista y la que denuncia la crisis de las desapariciones forzadas.

REFERENCIAS

- Aliaga, Juan Vicent (2014). “Dos frentes abiertos en el heteropatriarcado”. En Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte de América Latina y España: 1960-2010*. Barcelona / Madrid: Editorial Egales.
- Avendaño, Lukas (2018, octubre 29). Entrevista realizada vía telefónica por Antonio Prieto.
- Bajtín, Mijaíl (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza
- De la Garza, Alejandro (2017, junio 23). “Fechas clave del movimiento LGBTTTI en México”. *Milenio*. Recuperado el 30 de octubre de 2018. Disponible en: <https://www.milenio.com/estilo/fechas-clave-del-movimiento-lgbttti-en-mexico>
- Diéguez, Ileana (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- La Fountain-Stokes, Lawrence (2011). “Translocas: Migration, Homosexuality, and Transvestism in Recent Puerto Rican Performance.” *e-misférica* (8) 1.
- La Fountain-Stokes, Lawrence (2009). “Freddie Mercado y el travestismo radical entre Doña Fela, Myrta Silva, gallo/gallina y la muñeca esperpéntica”. En Hortensia Moreno y Stephany Slaughter (coords). *Representación y fronteras. El performance en los límites del género*, México: PUEG / UNAM.
- Lucas Platero, R. et al. (eds.) (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2010). “Jesusa Rodríguez”. En *Archivo. Artea. Artes vivas. Artes escénicas*. Disponible en: <http://archivoarteaucm.es/artistas/jesusa-rodriguez/>
- Prieto Stambaugh, Antonio (2014). “‘RepresentaXión’ de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño”, *Latin American Theatre Review*, 48(1), 31-53.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2016). “El eros politizado del performance sexo-diverso en México”, *Conjunto, Revista de teatro latinoamericano*, 181 (octubre-

- diciembre), 36-43. Disponible en línea.
- Prieto Stambaugh, Antonio (2019). "Performance art in Latin America", en *The Global Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer (LGBTQ) History* (Vol. 3). Howard Chiang (ed.). Farmington Hills, MI: Charles Scribner's Sons.
- Rodríguez, Antoine (2018). "Cuerpo estigmatizado y enunciación paratópica en el performance de Lechedevirgen Trimegisto". *Investigación Teatral*, (9)13 (abril-septiembre), 39-56. Disponible en línea.
- Valencia, Sayak (2015). "Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local", Fernando R. Lanuza y R.M. Carrasco (comps.) *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*. México: Editorial Fontamara / Universidad Autónoma de Querétaro.
- Weisz, Gabriel (2007). *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*. México: Fondo de Cultura Económica.

María Guadalupe Flores Grajales

Doctora en Humanidades (Teoría Literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, así como docente de tiempo completo en la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1, así como del cuerpo académico en consolidación Estudios de la Lengua y la Literatura Hispanoamericana. Sus líneas de investigación son: Representaciones culturales e identidades en la lengua y la literatura de Hispanoamérica. POsee Perfil PRODEP (2010 a la fecha).

Saúl Villegas Martínez

Doctor en Humanidades (Teoría Literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana, así como docente de tiempo completo en la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana (UV). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Forma parte del núcleo académico del Doctorado en Ciencias del Lenguaje y Lingüística Aplicada de la UV. Forma parte del cuerpo académico en consolidación Estudios de Lengua y la Literatura Hispanoamericana. Sus líneas de investigación son: Literatura mexicana y literatura hispanoamericana, ambas del siglo XX, así como Historia de la cultura hispanoamericana.

El presente trabajo tiene como objetivos analizar, comprender y desestabilizar los diversos dispositivos de género y poder que articulan a las sociedades de América Latina y el Caribe. Está integrado por diez ensayos, producto de investigaciones realizadas por profesores pertenecientes a diversos centros e instituciones abocadas a los estudios de las representaciones identitarias de la cultura de América Latina y el Caribe. El trabajo permite abonar al campo de los estudios de género y sexualidad, con la finalidad de desentrañar la forma en la que son construidas las identidades y en la que se establece el poder en ellas, para que se pueda tener un panorama más claro y pertinente de los roles sociales que, a partir de una representación de género, cubren la vida de los individuos.

SDC