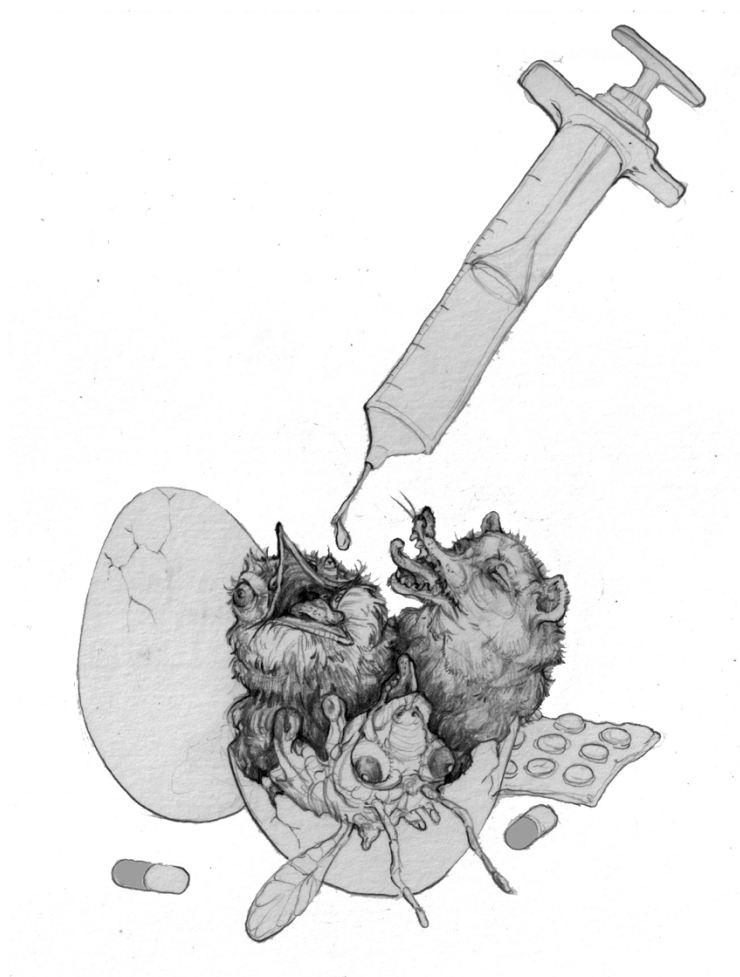


DOSSIER

QUEER/QUIR DE LAS AMÉRICAS: TRADUCCIÓN, DECOLONIALIDAD Y LO INCONMENSURABLE



Lino Arruda. ST.

**LA MIRADA QUEER
ANTE LA VIOLENCIA EN TRES CASOS DE
PERFORMANCE MEXICANO
QUEER APPROACH TO
VIOLENCE IN THREE EXAMPLES OF MEXICAN PERFORMANCE**

Héctor Domínguez Ruvacalba

Universidad de Texas - Austin

Profesor investigador de la Universidad de Texas en Austin, especializado en estudios culturales queer, de género y violencia en México y Latinoamérica.

Contacto: ruvalcaba@austin.utexas.edu

ABSTRACT

KEYWORDS

Violence
Performance
Queer
Mexico
Identity Politics

Based on the analysis of three performance pieces—"Buscando a Bruno" by Lukas Avendaño, "Prietty Guoman" by César Enriquez Cabaret and "México exhumando" by Lechedevirgen Trimegisto—this essay proposes to discuss some elements that constitute a queer politics against violence in Mexico. The objective is to understand the proposals of these works as opposed to identity politics, insofar as they focus on the construction of a discourse against violence that affects the entire community, where that artist is both a victim and a spokesperson for the other victims against a common perpetrator: the patriarchal system. In this sense, emphasis is placed on the radical critique of patriarchy from queer performance, transfeminism and pos-porn, where the sex-gender dissident is meant as a political subject beyond the agendas of sexual diversity.

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Violencia
Performance
Queer
México
Política de identidades

A partir del análisis de tres piezas de performance—"Buscando a Bruno" de Lukas Avendaño, "Prietty Guoman" de César Enriquez Cabaret y "México exhumado" de Lechedevirge Trimegisto—este ensayo se propone discutir algunos elementos que constituyen una política queer¹ frente a la violencia en México. El objetivo es comprender las propuestas de estos trabajos como opuestas a la política de identidades, en la medida que se enfocan en la construcción de un discurso en contra de la violencia que afecta a toda la comunidad, donde el artista es a la vez víctima y vocero de las otras víctimas en contra de un perpetrador común: el sistema patriarcal. En este sentido, se hace hincapié en la crítica radical del patriarcado desde el performance queer, el transfeminismo y el postporno, donde el disidente sexo-genérico se significa como sujeto político más allá de las agendas de la diversidad sexual

Introducción

En la producción de performance queer¹ mexicano, podemos encontrar varios casos en que se enuncia una crítica de la situación de violencia social que ha devastado al país durante las últimas décadas. Tal es el caso de las obras de performance abordadas en este ensayo: "Buscando a Bruno" de Lukas Avendaño, "Prietty Gouman" de César Enríquez Cabaret, y "México Exhumado" de Lechedevirgen Trimegisto, presentadas en el XI Encuentro del Instituto Hemisférico. *El mundo al revés: humor, ruido y performance*, en junio de 2019, en el Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Teatro Helénico. No es nuevo en México que se haga crítica social y política desde la disidencia sexual en el arte del performance. Los casos aquí analizados se inscriben en una larga tradición escénica que se ha desarrollado desde la década de 1980 (sobre todo en el cabaret político de Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos, Astrid Hadad, etc., que ha tenido como su espacio emblemático el teatro El Hábito, ahora El Vicio, en la Ciudad de México), una de cuyas peculiaridades es la completa hibridez entre teatro de carpa, drag show, stand-up, cabaret, comedia del arte y la asunción de un sujeto que desde su disidencia sexual comenta los asuntos del momento sociopolítico, estableciendo con ello la perspectiva estética queer como un modo de concebir los asuntos públicos.²

Los personajes disidentes sexuales representados en dichos espectáculos no solo articulan su discurso para beneficio de su demarcación identitaria, sino que orientan su atención hacia los problemas compartidos con toda la ciudadanía, y desde este gesto se ciudadanizan, ocupando un lugar en la arena pública. La artista de teatro cabaret es una intelectual pública que aplica una visión diversa a los asuntos coyunturales. Hace un *queering* o cuiriza la esfera pública, donde lo queer se entiende como "sujeto de cambio histórico en el ámbito cultural y político" y cuirizar como "un proceso de resignificación de las concepciones y normas que controlan el cuerpo" (Domínguez Ruvalcaba, 2019: 18). Si lo queer es una marca de exclusión por razones sexogenéricas de la norma dominante heterosexual, ¿es relevante la disidencia sexual donde esta no es el tema central? ¿Por qué es necesario cuirizar la política antiviolencia? En una

¹ El uso del término queer en este trabajo es provisional, pues no podemos ignorar las propuestas que se han presentado con respecto a cómo nominar a los estudios de las disidencias sexuales y los cuerpos diferentes en el ámbito cultural latinoamericano. Brad Epps (2008) argumenta que el término queer es intraducible, pues sus connotaciones afectivas son inconmensurables a otros contextos. Autores como Pablo Sutherland (2009) y Diego Falconí Trávez (2019) han optado por el término marica. Falconí Trávez, además, ha coordinado un volumen reciente centrado en la idea del descalabro de la cultura y el concepto gay en Latinoamérica (Falconí 2018). Ricardo Llamas, por otra parte, ha propuesto el término "teoría torcida" (1998). En algunos círculos activistas y académicos el uso del término *cuir* se ha preferido a queer, como es el caso de Miguel López y Fernando Davis (2010). Sayak Valencia prefiere este término, pues representa un gesto decolonial en la transgresión sudaca del término queer (68).

² Algunos de los autores que se han dedicado a estudiar el teatro cabaret queer en México son: Antonio Prieto-Stambaugh (2000, 2011); Laura Gutiérrez (2010); Sandra Sotelo-Miller (2016); y Gastón A. Alzate (2008).

entrevista con Antonio Marquet, el artista de Cabaret Luis Montalvo, deja en claro que la caracterización drag es un lugar poderoso de enunciación, pues se habla desde el exterior de la norma, el cabaret drag, por tanto, se convierte en "un arma muy fuerte para contactar con el público" (Marquet, 2019: 47). Marquet contrasta a la actriz del show travesti, que "sueña con satisfacer fantasías machistas" y "con parecer mujer", con la artista drag en el teatro cabaret cuyo objetivo es "la denuncia empoderada, firme, segura" (Marquet, 2019:20). Añadiría que, en tanto que se distancian de la norma heterosexual, los personajes del cabaret queer parten de retar al espectador a salirse de su lógica heteronormada para encontrar que el sistema de género es el germen cultural de la violencia en general. Del teatro de carpa, la comediente de cabaret político queer retoma la improvisación, la relación cercana con el público, y la constante alusión a las coyunturas políticas y sociales del momento, lo que permite explicar cómo el público puede encontrar razones para coincidir con las críticas expresadas (Alzate, 2008).

Las piezas que analizamos en este ensayo nos llevan a reflexionar sobre el dolor del otro, la identidad vecina, como una propuesta ética donde la política de género desborda los límites identitarios. Esto es, me importa discutir de qué manera la agenda queer asume y a la vez redirige la agenda que le es común a la ciudadanía en general. Se trata de una red de solidaridad donde los otros somos nosotros mediante un procedimiento discursivo que desplaza el solipsismo de la política de minorías mediante una integración interseccional donde, desde una posición plural y diversa, se pronuncia la lucha contra el patriarcado. Localizada en el contexto de las múltiples resistencias antipatriarcales, la política queer propone, entonces, la concurrencia de las otredades, delimitadas, sin embargo, con el criterio de la victimización.

El performance queer se propone trastocar el orden binario con que se comprende y practica la mayoría de los discursos. Se trata de resignificar los principios que sostienen el orden heteronormativo. Si este orden ha sido una fuente de fobias contra las sexualidades disidentes, estas han de sobrevivir a tal violencia mediante un proceso simbólico que desempodere la fobia recodificando los términos con que se repudia al cuerpo diferente. José Esteban Muñoz nombra a este proceso desidentificación, donde el discurso discriminador se revierte al punto de desarmar el sistema ideológico que lo produce (Muñoz, 1999: 25). A partir de la acción antihomofóbica, en la poética del performance queer, el cuerpo del performer se ofrece retóricamente como recurso político en las luchas antipatriarcales. En este mismo sentido, la enunciación verbal y corporal del performer queer articula su crítica en favor de la comunidad de las víctimas.

¿Qué tiene que decir la muxe, el enfermo queer y la trans como enunciantes de la minoría sexo-genérica frente al sistema patriarcal? ¿Qué arsenal crítico despliega la política queer para expresar su querrela contra los discursos que producen la violencia? En tanto que política de los cuerpos, ¿cómo se distingue la mirada queer ante la violencia de las otras miradas que dominan las conversaciones públicas?

Parto de entender que es necesario redirigir el diálogo en torno a la teoría y práctica queer de la reflexión sobre lo sexual y los avatares de la identidad sexo-genérica, hacia una discusión en torno al dolor y las políticas de muerte, o necropolíticas. Este cambio de ruta no implica una cancelación de la epistemología de lo sexual sino su reconsideración en el marco de la precariedad del Estado, lo que lleva a incorporar a sus temas el del derecho a la vida, y una reformulación de la intervención pública frente a la violencia. Así, se propone al sujeto queer como voz querellante en la arena pública derechohumanista junto con sujetos como la madre, las y los defensores sociales de distintas organizaciones, las feministas, los religiosos, los ambientalistas, etc. En los casos aquí enfocados, es la voz queer desde donde se formula la denuncia y las significaciones del ser víctima, así como la comprensión de los aparatos victimizantes. El performance queer ante el estado de emergencia es, por tanto, un evento que pone en efecto un rearrreglo simbólico de lo político, lo que entendemos como la cuirización de la arena pública. ¿Cómo se representa el dolor de ser víctima desde el cuerpo queer? ¿Cuál es su estética y cómo se formula su definición de la crisis de derechos humanos? ¿Qué subjetividades y reflexiones éticas se ponen en conversación? En este ensayo nos enfocaremos en tres principales propuestas desprendidas del análisis de las piezas de performance mencionadas: la muxe como sujeto político frente a la densidad del silencio de las desapariciones; la violencia feminicida y transfeminicida representada desde los recursos del cabaret queer; el locus autobiográfico y su espejo colectivo, o cómo se vincula retóricamente desde la estética postporno la historia del exterminio social.

"Buscando a Bruno", la densidad de la desaparición

Antropólogo y actor de performance, Lukas Avendaño se identifica como un/a muxe.³ El método etnográfico y de documentación antropológica le permite construir sus performances como ensayos donde reflexiona sobre la identidad muxe. Tales son "Réquiem para un alcaraván" y "La manda (no soy persona soy mariposa)", sus performances más conocidos, que se han estado presentando en muy diversos foros en México y otros países a lo largo de casi diez años. La desaparición de su hermano menor, Bruno, el 10 de mayo de 2018, ensombrece dicho proyecto identitario para unirse con su performance "Buscando a Bruno" al gran coro de dolientes que buscan a sus seres queridos en México.

En la versión de este último performance presentada en el *XI Encuentro del Instituto Hemisférico*, en la explanada del MUAC (Museo Universitario de Arte

³ Uso la ambigüedad del artículo "un/a" coincidiendo con la noción que el mismo Avendaño expresa sobre ser muxe: "Desde mi individualidad pienso que ser *muxe* significa tener una vida menos ortodoxa en relación con lo que se espera de ser mujer u hombre. Ser *muxe* te permite tener un gran espectro de posibilidades que pueden transitar entre lo masculino y lo femenino" (Valdés)

Contemporáneo de la UNAM), Lukas Avendaño aparece sentado luciendo una falda de tehuana negra rematada con un holán blanco, el rostro y el torso cubiertos con una prenda de tela color crema que lo hace aparecer sin rostro. Debo hacer hincapié en que esta borradura del torso y el rostro no había sido usada en las versiones anteriores. La cabeza es una esfera coronada con el resplandor característico del traje de la tehuana. Esta ausencia de expresión agudiza la intensidad de la búsqueda de Bruno, lo cual convoca al espectador a la indignación.

Durante el performance, un hombre toca una trompeta con un sonido potente y melancólico, cuyas notas se alargan agónicas en la intemperie. Una mujer también vestida de tehuana se sienta junto a Lukas y lo toma de la mano en clara referencia al performance "Las dos Fridas" que, en 1990, el colectivo chileno Las yeguas del Apocalipsis, compuesto por Pedro Lemebel y Francisco Casas, presentó en la Galería Bucci de Santiago de Chile. Para los artistas chilenos, la recreación del célebre cuadro de Frida Khalo desplaza el tema original de la enfermedad de la artista mexicana a la epidemia del VIH-SIDA. En la pieza "Buscando a Bruno", la iconografía de las Dos Fridas funciona como una metáfora de la búsqueda, el dolor de la ausencia que termina por disolver el rostro en un triste embeleso por la lejanía. Luego pasa un hombre, también vestido de tehuana. La cabeza sin rostro de Lukas mira a un costado por minutos y gira hacia otro punto en lontananza. Luego pasa otra persona y otra. Las miradas buscan a Bruno con un gesto sin expresiones. Lo que nombramos mirada ausente adquiere aquí un doloroso sentido político. La contemplación se planta en aquel lugar lejano e impreciso donde el acaso esconde a Bruno, como una duda obstinada que impone el hecho de la desaparición. El performance se prolonga a un ritmo solemne. No es un funeral: Bruno no estaba muerto para ese momento. Las leyes así lo imponen y los seres queridos lo desean fervientemente. Simplemente no había cuerpo para declararlo muerto.

No hay nombre para el dolor causado por la desaparición. Quienes esperan ponen su mente a buscar, su imaginación va y viene a la caza de indicios. Quienes buscan a los desaparecidos giran en círculos en torno al ser ausente y todos los días son días de búsqueda. El ritual repetitivo impone reverencia. Buscar a un desaparecido llama a la empatía, por tanto, a un momento de condolencia por el dolor suspendido de estar esperando. La condolencia es un modo de solidaridad que supera los límites identitarios. Pero Lukas no se limita a esta noción pasiva de la compasión. Según sus palabras, su performance

es una provocación a comprometerse con un problema real, urgente, y que deviene de la permisibilidad por parte del Estado, es una provocación a que tomemos de la mano nuestra corresponsabilidad ciudadana, es una invitación a decir dejemos ya nuestro estado de anonimato, nuestra indolencia, dejemos ya nuestra orfandad en la que el estado nación nos ha sumido, nuestra inmovilidad,

indiferencia, y agarrémonos de las manos para romper el cerco, el silencio, el miedo. (Entrevista realizada en marzo de 2020)

Avendaño concita a una ciudadanía a tomar acción colectiva. Una nebulosa burocrática atrapa a los parientes que ponen denuncias y ven con frustración cómo el aparato de justicia actúa con indolencia. La disfuncionalidad es la violencia original del Estado mexicano. En esta comunalidad del dolor, la muxe se dignifica como sujeto víctima de dicha disfuncionalidad. Avendaño se inscribe entonces en la ciudadanía de las víctimas, el colectivo hermanado por la condolencia que representa al público. El performance de Avendaño convoca a la comunidad en el dolor, pacta la solidaridad y, al mismo tiempo, nos recuerda que este modo de condolerse, no por la muerte sino por la elipsis cruel de la desaparición forzada, no es excepcional sino en gran medida definitoria del paisaje emocional mexicano.

El público se acomoda en torno al espejo de agua que refleja los cuerpos de Lukas y sus acompañantes. Varias personas participan echando a flotar barquitos de papel, que, entendemos, son también instrumento de búsqueda, pues nada en el ambiente nos distrae de la pregunta central —¿dónde está Bruno?—. Lukas sostiene la fotografía de su hermano, encabezada por la frase "seguimos buscando a Bruno Avendaño" y abajo vemos inscrito: "Por las y los desaparecidos en México". Al lado izquierdo se lee la fecha y lugar de la desaparición y al lado derecho, "#BuscamosABruno". En su análisis de la versión anterior de "Buscando a Bruno" presentada frente al Consulado de México en Barcelona, Riansares Lozano de la Pola vincula el uso de esta fotografía a las acciones de protesta por las desapariciones en diversas regiones de Latinoamérica (2019, 36). Las guerras sucias en el continente de la segunda mitad del siglo XX han codificado el uso de las fotografías como formas de hacer patente la desaparición del ciudadano y la ausencia del estado de derecho (Lozano, 2019: 38). Las leyendas inscritas en torno a la fotografía no solamente presentan la evidencia de que una persona está ausente, sino también la información sucinta de los hechos, el hashtag como mecanismo electrónico de búsqueda, y la inscripción de este caso entre las historias numerosas de desapariciones.

En la tradición de la protesta por las desapariciones,⁴ el escenario, señala Lozano, "[f]unciona como un lugar de acción política, de denuncia y de encuentro; un 'espacio de aparición' [...] donde el dolor propio se transforma en una experiencia

⁴ En 1977, se funda el "Comité ¡Eureka!" por parte de madres y familiares de desaparecidos en la guerra sucia. En la década de 1990, otros grupos de búsqueda como "Nuestras hijas de regreso a casa" se organizan para buscar a mujeres desaparecidas. En las décadas del 2000 y los 2010, numerosos grupos se organizan para la búsqueda de víctimas y reclamo de justicia en el contexto de la llamada guerra contra las drogas iniciada en el régimen de Felipe Calderón. Destacan entre estos últimos, el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad fundado por el poeta Javier Sicilia en 2011, el Colectivo Solecito formado en 2014 en Veracruz ante la ola de desapariciones de jóvenes en esa entidad, y las sucesivas caravanas de madres de migrantes centroamericanos desaparecidos en México.

colectiva y poderosa" (Lozano, 2019: 32). Esta interpretación de Lozano se basa en la idea de Hanna Arendt según la cual el principio de aparición describe al poder. Esto es, lo que aparece no es, por desgracia, la persona desaparecida, sino que, al visibilizarse en la arena pública su desaparición, un poder ciudadano emerge y, con ello, la posibilidad de consolidar la política por el derecho a no desaparecer. En esta co-presencia de los cuerpos, la política se cifra cuantitativa y cualitativamente como la posibilidad de asegurarse un Estado para todos. Nos referimos a un proceso en el que las víctimas directas e indirectas (donde de acuerdo con la Ley General de Víctimas aprobada en 2013, se constituyen también en sujetos de protección legal) que asumen una postura de contra-victimización, según lo propone Estelle Tarica para referirse al proceso de empoderamiento principalmente cuando el Estado, en vez de actuar en favor de las víctimas, las revictimiza acusándolas de ser las culpables de su victimización, manteniendo con ello un sistema de impunidad que prevalece en la mayoría de los casos de desapariciones y asesinatos (Tarica 2015).

Lukas Avendaño promueve esta contra-victimización con la fuerza colectiva que se genera desde lo que el intelectual mixe Floriberto Díaz Gómez llama comunalidad, esto es, una visión de lo común que incluye la tierra como dadora de vida para todos (ajena a la noción occidental de propiedad), la asamblea como fuente de consenso, la autoridad como servicio gratuito, el trabajo colectivo, y los ritos (Díaz Gómez, 2014: 367-368). Esta visión integral de lo colectivo queda una y otra vez constatada en las acciones performáticas y declaraciones de Avendaño. Al integrar a los espectadores en su ritual de búsqueda, lo hace sabiendo que el público comparte el temor de ser víctima. Este es el principio que marca el ars poética de Avendaño: la poeticidad de la comunidad que se conglera para multiplicar su potencia. Avendaño presenta su performance como parte de una comunidad de víctimas. A propósito de la pieza "Réquiem por un alcaraván", donde aborda el tema de la homofobia, afirma:

Cuando digo "mi historia" es la historia de muchos otros y muchas otras que [...], si bien yo me puedo dar esta libertad, muchos otros no pueden hacerlo en otros contextos. Por eso yo quiero que, más allá de la cuestión estética, no olviden que es un ritual de desagravio, no olviden esa corresponsabilidad, porque como ciudadanos creo que esta es una corresponsabilidad que a todos, a todas nos toca. (entrevista citada por Prieto Stambaugh, 2014: 47).

El proyecto performático de formar ciudadanía sucede en el plano afectivo, se comunica desde los gestos, como Antonio Prieto lo explica: "El acto de consentir podría pensarse en su dimensión afectiva de co-sentir, o generar un espacio en el que público y artista comparten el mismo sentimiento" (Prieto Stambaugh, 2014: 47). No quiere decir solo que el performance afecta a la audiencia, sino que, además, la audiencia se descubre afectada por el mismo contexto de victimización que el

performer escenifica. Para Lozano, "la desaparición de Bruno se hace presente y pública (interpela a los espectadores, a los poderes políticos y judiciales, y a su vez conecta con miles de desapariciones en el país), mediante la producción de ese espacio de aparición performática en el que Lukas Avendaño hace converger lo político, lo jurídico y lo afectivo" (Lozano, 2019: 32).

Entre los asistentes, vemos aparecer personas vestidas con overoles blancos como los usados por el personal de Servicio Médico Forense. Podemos leer en la parte posterior de estas prendas las letras que formarán el nombre de Bruno cuando, al final, dan la espalda al público y arrojan al performer antes de su salida del escenario. De acuerdo con Avendaño, estos personajes responden simbólicamente a la petición del presidente a las víctimas: "ayúdenme a mover el elefante". Tomándole la palabra, se organizó un performance donde estos personajes del servicio forense llegan a las oficinas de la Fiscalía General de la República al exhumar el elefante muerto: el Estado (entrevista realizada en marzo de 2020). De hecho, todo parece indicar que a Bruno lo desaparecieron sus propios colegas, un crimen cometido por las fuerzas que pervierten la república en contubernio con el crimen organizado, el modo criminal más temido en el México presente. El problema de las desapariciones conlleva una maraña de ocultamientos y tergiversaciones, gracias a la corrupción o a la inercia burocrática.

Tres puntos destacamos sobre las posibilidades de la política queer sugeridas en este performance:

1. La victimización en México se generaliza hasta alcanzar a los mismos miembros de las fuerzas armadas. El silencio reflexivo que caracteriza al performance es el silencio de la inferencia: ¿cuáles son las posibles causas y medios para que la desaparición de Bruno haya sucedido? Lo que demanda de la audiencia un papel activo de contravictimización frente al Estado.
2. Lo que importa no es la identidad del o la doliente sino su comunalidad con los otros, lo que se constituye en un llamado a la indignación colectiva frente a la necropolítica del estado criminal. La muxeidad de Avendaño convoca a la acción coordinada de la comunidad que comparte el duelo.
3. Dos movimientos, nos parece, cumple la propuesta de Avendaño: la lucha por la inclusión del cuerpo diferente en el orden los derechos y los privilegios sociales, y una rearticulación de las normas sociales como condición necesaria para dicha inclusión. Esto nos exige abordar la política queer y sus efectos en la resignificación de las emociones, tema que discutiremos en el siguiente apartado.

"Prietty Guoman" de César Enríquez Cabaret: queering el melodrama

Uno de los aciertos del *XI Encuentro del Instituto Hemisférico* fue incluir "Prietty Guoman" de César Enríquez Cabaret, uno de los espectáculos de teatro cabaret político con mayor éxito de taquilla en los últimos años. César Enríquez Cabaret es heredero de la

rica tradición de teatro cabaret en México, que data desde la época porfiriana, y que constituye como uno de los frentes de crítica social más influyentes (Sotelo-Miller, 2016). Él se relaciona directamente con la generación de cabaret político queer iniciada en los años noventa. En su *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*, Laura Gutiérrez define así la estética de esta corriente del performance mexicano:

In addition to intervening critically in political, economic, and artistic discourses, the artists who work within political cabaret interrogate those fixed notions of gender and sexuality that permeate and are continuously and adamantly perpetuated throughout Mexican society and culture. (Gutiérrez, 2010: 102).

"Prietty Guoman" cumple, sin duda, con esta descripción al posicionarse en la perspectiva transfeminista como lugar de la crítica. Se trata, como lo propone Sayak Valencia, de "crear conciencia en los hombres [y añadido, todos los sujetos] acerca de la necesidad de un cambio radical en las estructuras de género; ya que funge como lupa magnificadora de las consecuencias que sufrimos todas y todos aquellos que, de alguna u otra forma, estamos siendo objeto de la violencia" (Valencia Triana, 2014: 77). El cuerpo travestido de César Enríquez Cabaret es, en este sentido, un instrumento de visualización del género como generador de la violencia.

En su ágil monólogo que nos lleva por un texto rico en sugerencias, con sus múltiples niveles en la narración, la Prietty cuenta su historia en un ir y venir de acentos y vestimentas, y en un periplo de emociones recorre la alegría, la ira, el desafío, el lamento y la burla. El hilo conductor de su historia es la trágica biografía de una mujer trans que nació en Tlaxcala, fue vendida por su padre a cambio de unos tenis Nike, ejerció la prostitución en Veracruz y Miami y, finalmente, logró establecer un burdel en sociedad con una lesbiana muda, con quien termina formando una pareja. A la vez, siguiendo la tradición del teatro de carpa, nos cuenta la trama social de la que ella ha sido víctima: la discriminación, la prostitución forzada y la violencia transfóbica. La geografía que recorre el cuerpo atribulado y festivo de la Prietty permite también hacer un recorrido por los temas más preocupantes en México, como el crimen organizado, y la corrupción e impunidad que le son inherentes. Los escándalos políticos de moda, las vicisitudes de los migrantes y la cultura de las adicciones tienen cabida en la compleja polifonía que el actor sostiene desplegando diversos recursos escénicos.

Como en el proceso de desidentificación estudiado por José Muñoz (2013), "Priety Guoman" confronta la homofobia mientras se apropia y transforma las expresiones hegemónicas del sentimiento, el aparato cultural del melodrama. En un registro paródico, arrebatada y revierte las canciones tomadas del gran catálogo de la música popular latinoamericana y norteamericana. La parodia está inscrita en el propio título, donde la estética de la mujer blanca sugerida en *Pretty Woman*, es desafiada con el

término Prietty, la mujer expulsada de todo lugar, la esclava sexual, presa de las redes poderosas de la trata de mujeres. La celebridad femenina que ocupa el lugar de honor de la belleza en el melodrama de Hollywood es desplazada por una mujer trans, mulata, víctima de los avatares de quienes son arrastrados por las corrientes imprevisibles de la precariedad capitalista.

La construcción del personaje Prietty se desprende de la película de 1990 *Pretty Woman*, dirigida por Garry Marshall. Las botas altas de tacón y la falda corta, unida por unos tirantes a la breve blusa, imitan el atavío de Julia Roberts en las primeras secuencias del clásico de Hollywood. Un enorme auto antiguo ocupa gran parte del escenario. En torno al auto la Prietty va desarrollando una historia en la que alternan el placer y la muerte. Entre dulce, especiosa, amarga, seductora e hilarante, los vaivenes emocionales de la obra tejen ingeniosamente la algarabía erótica del doble sentido característico del habla mexicana con arreglos de canciones del pop norteamericano y latinoamericano que no cesan de recordarnos la historia de las victimizaciones a manos del prejuicio transfóbico y misógino. En sus referencias a las divas del espectáculo, el actor recorre las caracterizaciones de María Caray (Mariah Carey), Whitney Houston y Celia Cruz, a quienes representa en segundo grado: César Enríquez Cabaret se traviste como la Prietty, y la Prietty va cambiando su vestuario a lo largo de la obra para representar a las divas del pop (aquí el auto funciona como armario de donde surgen las prendas de vestir, en claro guiño a los innumerables cambios de vestuario de Atrid Hadad, referencia central del teatro cabaret mexicano). Estas superficies coloridas por las que el cuerpo de la Prietty va transitando resaltan el aspecto dinámico de la identidad con que la trans ha llegado a convertirse en uno de los grandes desafíos a la cultura hegemónica patriarcal, erotofóbica, misógina, homofóbica y heterosexista. Travestirse no es solo un recurso cómico y seductor con que su cuerpo ocupa desafiante el espacio público, también demuestra que las reglas de género tradicional se reducen a vestimentas y trazos escénicos. Su queja de que sus padres la travestían de hombre cuando niño nos reitera que el género es una obligación social, una imposición que nos restringe y que los machos, esos oscuros personajes obligados a expresar aridez emocional, no son otra cosa que pura apariencia.

Prietty es una víctima de las redes de trata de mujeres que la reducen a objeto de desprecio. Como en las clásicas historias de cabarateras de la época de oro del cine mexicano, ella es cuerpo de repudio, engaño, chantaje y castigo. Su feminidad es alcanzada por la vía de la victimización y con ello nos sugiere entender los transfeminicidios como una forma de feminicidio donde, al igual que en las víctimas cis-género, es lo femenino el objeto del odio. La pieza de César Enriquez Cabaret resulta, entonces, una elegía por las víctimas de la violencia debido a su feminidad. Aunque navega por los caminos de la farsa y el desparpajo carnavalesco, la pieza no puede ocultar una mueca trágica.

La habilidad verbal con que César Enríquez Cabaret nos conduce a lo largo del performance, es sin duda uno de los aspectos más encomiables de su actuación. El diálogo musical entre esa voz lúdica y versátil que ya nos había deleitado en su "Eunucos, Castratis y Cobardis" (2014) y el teclado magistralmente ejecutado por Álvaro Herrera llenan la sala de hilaridad por sus hallazgos sonoros. El parlamento, escrito por el propio actor/director/guionista, recobra de la gran tradición del teatro político el juicio colectivo con que el público comulga a risas. A ello hay que añadir la agudeza que se debate entre el albur, de larga raigambre popular en México, y el *perreo*, el doble sentido antimachista característico de los espectáculos travestis. Desde un inventario de adjetivos varios, la Prietty se define a sí misma: "Soy trans, puta, santera, daltónica y disléxica"; "Soy auténtica, osada, nunca una inventada"; "Soy briosa, fogosa, muy carnosa, nunca liosa". Como un homenaje a la poesía satírica de Salvador Novo, el lenguaje de la Prietty es también un festín de palabras prodigadas a lo largo de ochenta minutos, que pasan veloces.

Tras habernos hecho reír a carcajadas durante todo el espectáculo, la Prietty toma asiento y le habla al público, renunciando por un momento a la comedia. Recubierta con el ingenioso retablo de música, rimas y vestidos, nos había estado contando una historia de violencia contra los cuerpos diversos. Ahora deja el carnaval, termina la algarabía, estamos frente a la mujer trans que no goza de privilegios ciudadanos, que no tiene acceso a la salud, la educación o la justicia, y ni siquiera a una muerte digna. Ya hemos reído suficiente. A mi alrededor escucho sollozos, respiraciones oprimidas, pues la Prietty nos confronta con la verdad del sufrimiento y nos deja claro que no podemos ser indiferentes ante el hecho de que las trans, las lesbianas, los jotos, los/las intersexuales, y demás sujetos que acosa el patriarcado, son parte de nuestro mismo cuerpo social. Pero la Prietty no restringe su clamor a las víctimas de la homofobia, transfobia y lesbofobia. A cada momento nos recuerda que la violencia se ha expandido indiscriminadamente a toda la población.

Al igual que en los melodramas de las mujeres del cine clásico, llenas de quejas por las crueldades de una sociedad machista, la Prietty eleva sus querellas contra el odio misógino-transfóbico que sacrifica con saña a las mujeres trans. Si "Prietty Guoman" es una expresión feminista al manifestarse contra la violencia hacia las mujeres tomando la perspectiva de las mujeres trans, esto supone una cuirización de la política feminista. No en oposición al feminismo sino como "una red que es capaz de abrir espacios y campos discursivos a todas aquellas prácticas y sujetos de la contemporaneidad y del devenir minoritario que no habían sido considerados de manera directa por el feminismo blanco e institucional" (Valencia Triana 2014, 68).

Ante un feminismo heteronormado que vuelve a las determinantes biológicas para construir una política de identidad femenina como exclusiva y excluyente, "Prietty Guoman" establece la definición de la feminidad como víctima de la misoginia, donde más que un factor esencialista es su contingencia histórica el criterio para constituir su

subjetividad política. De acuerdo con esta visión, ser mujer es ser objetivada como femenina desde la óptica patriarcal. Así podríamos entender al sujeto femenino como construido por y para el orden binario que lo sostiene. La política queer del transfeminismo nos lleva, entonces, a entender la lucha antipatriarcal como la lucha contra la lógica binaria heterosexual por ser fuente de la violencia misógina. Se trata de una toma de conciencia de los mecanismos de control, castigo y muerte de lo femenino.

Este giro epistemológico de la determinación anatómica al sistema de uso opresivo de los cuerpos nos permite replantear la lucha contra los feminicidios como la que se levanta contra las estrategias políticas y conceptuales de la misoginia. De la misma manera, el discurso de los derechos humanos, centrado en el testimonio de la víctima, considera a la victimización como principio definitorio del sujeto de estos derechos. Más que los momentos de peripecia que sufre el personaje de la Prietty, la trama del machismo feminicida se articula desde las canciones románticas que van dando sentido a las emociones y nos informan sobre los significados del dolor en tiempos de la misoginia exacerbada.

Antonio Marquet anota respecto a la puesta en escena de esta obra en 2017, en el Teatro Sergio Magaña: "El humor sirve de lienzo funerario al encajuelado. Es la labor de los espectadores, del dramaturgo, del actor, la que se conecta con el duelo de los numerosos asesinatos, todos impunes, todos orquestados por el supremachismo católico difusor del odio" (Marquet, 2019: 482). ¿Qué relación tienen la muerte del narco encajuelado con un transfeminicidio?, es la pregunta implícita en esta afirmación de Marquet, la cual responde señalando a un único victimario: el supremachismo católico. La misma subjetividad machista extrema actúa en ambas muertes, asimilando la lucha contra la violencia transfóbica a la lucha contra la violencia de las organizaciones criminales, lo que nos invita a repensar las agendas de la disidencia sexo-amorosa, la feminista y la de las luchas por la *noviolencia* como manifestaciones políticas que se pronuncian contra la misma fuente de victimización.

En suma, el performance "Prietty Gouman" nos propone repensar el activismo de género frente a la violencia en los siguientes términos:

1. Desde la óptica transfeminista, la violencia social que se vive en México requiere de una crítica radical del sistema de género que reproduce masculinidades hipermachistas. De esta manera, se establece un continuum entre violencia de género y las demás violencias que se han desatado en la sociedad mexicana.
2. El recurso de la parodia de la música popular permite comprender que de la cultura hegemónica del sentimiento es el sostén de la violencia machista. Parodiar el orden emocional patriarcal es, entonces, una vía simbólica de desarticular su violencia.
3. La hibridez estética del espectáculo de cabaret desplaza al personaje drag de su situación marginal a una posición central de sujeto vocero de las críticas a la violencia que toda la población padece, superando con esto las limitaciones inherentes a las políticas identitarias.

Lechedevirgen Trimegisto: autobiografía como espejo del dolor social

Conocido como artista de performance postporno,⁵ Lechedevirgen Trimegisto ha presentado a lo largo de casi una década una serie de acciones donde la ritualidad, el cuerpo enfermo, y la exposición de la sexualidad disidente se encargan de armar un discurso contestatario contra el sistema de violencia que domina en México. Se trata de un artista prolífico en su producción poética y de performance pornoanarquista, entre cuyas obras más destacadas se encuentran "Pensamiento puñal", "Infierno varieté" y "México exhumado", que aquí abordamos.⁶ Con un arsenal del fetichismo masoquista, en un escenario claroscuro, Lechedevirgen Trimegisto desarrolla una especie de épica íntima donde el cuerpo sometido a múltiples violencias es el motivo dominante. Como en el caso de Lukas Avendaño, Lechedevirgen deja de centrarse en la disidencia sexual como víctima y vuelve la vista hacia el fenómeno generalizado de victimización que se propaga a la gran diversidad de marginados. Como en César Enríquez Cabaret y Lukas Avendaño, el sujeto victimario se define más que por sus rasgos expresivos, por su perfil histórico, como sujeto que actúa al cobijo de la corrupción e impunidad, que permiten y autorizan el crimen; y porque existe una amplia promoción de una economía y cultura violentas. Sin embargo, aunque la subjetividad del victimario macho se ha naturalizado, la voz de las víctimas ocupa la esfera pública desde la perspectiva contra-victimizante: son víctimas con agencia según lo analiza Estelle Tarica, arriba citada (2015). Lechedevirgen parte de su cuerpo, en una especie de honestidad epistémica nos habla de las sensaciones despiadadas que lo someten. Su cuerpo es un campo de batalla donde las invasiones médicas se metaforizan para hablarnos de un sistema de exterminio donde las prácticas criminales amenazan la persistencia del estado de derecho, la paz social, y la vida misma.

En "México exhumado" Lechedevirgen ofrece su propio dolor a la causa social de las víctimas, haciendo de su performance una querrela colectiva. Con este mismo acto propiciatorio pretende alcanzar a la comunidad de víctimas, atrapadas en la trama de los desaparecidos y los ejecutados. La sangre se derrama menos en la lógica sacrificial que en la lógica de la resistencia. En su página web, Lechedevirgen describe esta pieza como "la peor rutina del *stand-up*" (Lechedevirgen Trimegisto), quizá porque siendo incluido en un festival que se subtitula *El Mundo al Revés: Humor, ruido y performance* su trabajo rebasa el mero humor e incluso lo ahoga en un sarcasmo hiriente, el dolor

⁵ El crítico teatral Antonio Prieto Stambaugh lo clasifica en esta corriente, en tanto que su trabajo se orienta a descentrar el erotismo de la mirada hegemónica heteropatriarcal hacia la diversidad de los cuerpos (Prieto-Stambaugh, 2014: 48)

⁶ Para mayor información sobre su obra ver su página <https://www.lechedevirgen.com/>

histórico de vivir en un desquiciamiento simbólico y en peligro concreto al mismo tiempo.

Con una camisa roja adornada con barbas púrpura de celofán, Lechedevirgen nos remite a los merolicos que venden panaceas para todo mal en las calles de México. Mientras una voz en megáfono anuncia productos milagrosos, Lechedevirgen saca objetos de una caja de cartón y alude a "remedios mágicos" que la corrupción ha producido. Resalta, por ejemplo, el agua milagrosa que cura el cáncer, "cortesía del diputado (sic) Javier Duarte", en alusión al escándalo del gobernador de Veracruz que autorizó se administrara agua destilada a los niños con cáncer. El oropel de la magia popular en los embaucamientos callejeros enmarca hechos bien conocidos por el público que está al tanto de las historias de corrupción. El performance teje las relaciones metafóricas entre el político y el merolico, donde la mendacidad del primero encuentra su espejo fársico en la ligereza del segundo. Lechedevirgen habla de la corrupción endémica de la cultura política mexicana en el formato fragmentado de la farsa, es decir, como parte de "una mezcla de motivos diferentes... o la ensaladilla de los pliegos sueltos" como definen este género teatral Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (1994, 162).

La suma de fragmentos que pasan por la escena como en un caleidoscopio logran la impresión de un universo infinito de hechos que se acumulan en el archivo de agravios de la historia de México. Finalmente, saca una muñeca, de las que venden las mujeres indígenas en las calles, cuyo pelo de estambre adorna un moño de listones multicolores. Lechedevirgen coloca la muñeca en su regazo. Lleva pantalones negros de charro, con vivos dorados y unas botas vaqueras rojas. El altoparlante profiere una serie de frases misóginas extraídas de las conversaciones machistas. A cada frase, Lechedevirgen corta con una tijera los listones y prendas de la muñeca, hasta desrtrozarla por completo. En el trasfondo se escucha el Jarabe Tapatío, música para la exaltación del macho que enmarca el ritual misógino:

- ¿Por qué las mujeres usan tacones?
- Porque quieren estar a la altura del hombre.
- ¿Qué hay detrás de una mujer inteligente?
- Tres millones de hombres sorprendidos...

La audiencia se mantiene en silencio. La continuidad entre las frases extraídas de las conversaciones machistas y el acto de destazar la muñeca revierten cualquier pretensión de comicidad. En la sala predomina la estupefacción, no hay forma de reír, las palabras se encuentran con sus consecuencias. La violencia contra las mujeres empieza con el chiste machista y culmina en el acto feminicida.

Tras esta escena anti-cómica, el performer se desnuda con parsimonia y coloca sus botas rojas de perfil para que el público aprecie la caricatura de un vampiro que

representa al expresidente Carlos Salinas de Gortari con largos colmillos. Desnudo, Lechedevirgen se polvea con una sustancia que al dispararle con una pistola de agua se torna roja, simulando sangre que escurre por su cuerpo. En el megáfono escuchamos la misma voz de las secuencias anteriores, pero ahora en tono periodístico, que narra la historia del asesinato de Luis Donald Colosio en Tijuana, en marzo de 1994. Luego menciona un hecho de mutilación en vida ocurrido en Tlaquepaque, Jalisco, en noviembre de 2016 ("Detienen a dos personas por el caso de mutilaciones en Tlaquepaque, Jalisco"). Pasa al caso de un policía decapitado del estado de Guerrero (Habana de los Santos). Después cuenta la historia de un adolescente asesinado por agentes de la patrulla fronteriza norteamericana, en Nogales, Sonora, en octubre de 2012 ("Agente de EEUU mata a adolescente mexicano"). Cada historia se acompaña de un disparo de agua que produce varios escurrimientos rojos sobre el delgado cuerpo del performer que, con el diseño claroscuro de la iluminación, nos remite al arte sacro del barroco mexicano, tan afecto a las hemorragias. La iconografía crística se reitera en este sangrar por cada acto violento narrado en el altoparlante. El cuerpo completamente desnudo carece de cualquier alusión erótica, más que interpretar el posporno como una exploración de "representaciones de sexualidades divergentes que subvierten los estereotipos sexuales y de género" (Barros et al, 2016: 46), el cuerpo desnudo de Lechedevirgen prescinde del placer y subraya una corporalidad sufriente donde se cifran los infortunios de la historia reciente.

En la siguiente sección del performance, se escucha una voz que narra desde un radio historias de un personaje mítico que cubrió la prensa sensacionalista en los años noventa: el Chupacabras. Este monstruo extrae la sangre de los animales hasta dejarlos muertos. Lechedevirgen se embadurna el cuerpo con líquido rojo que toma de un recipiente. Las interferencias del radio se convierten en música electrónica con ruidos tétricos que evolucionan hacia una pieza rítmica con vocalizaciones góticas. Tras cubrirse el cuerpo de rojo, se pone una máscara con la imagen del rostro del expresidente Salinas de Gortari, a quien se aplicó popularmente el apodo de Chupacabras, con colmillos de vampiro. Con sus alas verdes de murciélago, el expresidente/Chupacabras baila amanerado con un ondeo sensual para dar fin a la pieza.

"México exhumado" nos permite encontrar las siguientes proposiciones sobre una estética queer contra la violencia:

1. El cuerpo enfermo, la sexualidad disidente y la violencia padecida por la sociedad en general convergen en el espacio escénico relacionándose metafóricamente para representar la condición precarizada de la ciudadanía.
2. La obra de Lechedevirgen se concibe sobre una poética del dolor que atraviesa desde el padecimiento concreto de la enfermedad del performer hasta las acciones políticas que reproducen la victimización de la sociedad.

3. En su calidad de performance postporno, exhibe gráficamente las consecuencias de la cultura machista en los cuerpos vulnerables. Ligar el chiste misógino a la mutilación de las mujeres o hacer que las narraciones de eventos violentos bañen de sangre el cuerpo desnudo del actor nos llevan a concebir el postporno como un anti-placer, para constituirse como un medio de representación de cuerpos violentados.

Conclusión

Esta revisión de tres performances presentados en 2019, en el marco del *XI Encuentro del Instituto Hemisférico. El mundo al revés: humor, ruido y performance*, nos permite reconocer que cuirizar la esfera pública no significa solamente incorporar la diversidad sexual al marco de la ciudadanía, reconociéndole sus derechos. Significa también introducir una lógica queer a los discursos políticos que conciernen a la sociedad en general, como una medida de reducción de la violencia. Así, siendo el discurso heteronormativo un sistema de diferenciación asimétrica y jerárquica, y por lo tanto una fuente de violencia estructural que afecta a los cuerpos, la perspectiva queer permite concebir una política contra la violencia a partir de desmontar el discurso de género binario dominante.

Desde las exploraciones estéticas realizadas en el teatro cabaret queer, el transfeminismo y el performance postporno, las propuestas de Lukas Avendaño, César Enríquez Cabaret y Lechedevirge Trimegisto nos permiten destacar estrategias para, por una parte, escapar al solipsismo de las políticas de identidades que separan grupos y causas, pues en la medida que se restringen a luchar por los beneficios de grupos específicos, pierden de vista que los aparatos victimizadores son más efectivos cuando las víctimas persisten en segregarse. Por otra parte, es vital cuirizar al patriarcado, lo que significa reconocer que la violencia padecida por la sociedad mexicana tiene su raíz en el sistema de género, sobre todo en la constitución de las masculinidades extremas. Es fundamental, para ello, desconocer la rectoría del sistema binario heterosexista.

Bibliografía

- S/A. "Agente de EEUU mata a adolescente mexicano." *La estrella de Tucson*, 12 de octubre de 2012.
<https://tucson.com/laestrella/ciudad/agente-de-eeuu-mata-a-adolescente-mexicano/article_74ec161e-1472-11e2-b742-001a4bcf887a.html>. Fecha de consulta: 18/marzo/2021.
- S/A. "Detienen a dos personas por el caso de mutilaciones en Tlaquepaque, Jalisco." *Animal Político*, 18 de octubre de 2016.
<<https://www.animalpolitico.com/2016/10/mutilacion-tlaquepaque-jalisco/>>. Fecha de consulta: 18/marzo/2021.
- ALZATE, GASTÓN A. "Carpaturgia: el cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico". *Latin American Theater Review*, 41, 2, 2008.
- AVENDAÑO, LUKAS. "Buscando a bruno." En *XI Encuentro del Instituto Hemisférico. El mundo al revés: humor, ruido y performance*. Ciudad de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM: 2019.
- BARROS, GLORIA, MARTHA EKSZTAIN, NORBERTO INDA, ALEJANDRA MAKINTACH Y SARA MOSCONA. "Postporno, ¿polisexualidad? Comentarios y reflexiones." *Psicoanálisis*, vol. 38, No. 1, 2016.
- DÍAZ GÓMEZ, FLORIBERTO. "Comunalidad y comunidad." *Diálogos en acción*. Segunda Etapa, 2004.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, HÉCTOR. *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. México: Ariel, 2019.
- ENRÍQUEZ CABARET, CÉSAR. "Prietty Guoman." En *XI Encuentro del Instituto Hemisférico. El mundo al revés: humor, ruido y performance*. Ciudad de México, Teatro Helénico: 2019.
- EPPS, BRAD. "Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer". *Revista Iberoamericana*, vol. 74, No. 225, 2008.
- FALCONÍ TRÁVEZ, DIEGO, ed. *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*. Barcelona: Egales, 2018.
- "Maricas y mariquismos. Aprendizajes y un esbozo." *Revista de la Universidad de México*, Marzo, 2019.
- GUTIÉRREZ, LAURA G. *Performing Mexicanidad: Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: The University of Texas Press, 2010.
- HABANA DE LOS SANTOS, MISAEL. "Decapitan a un comandante y un oficial en Acapulco." *La Jornada*, Política, 21, abril, 2006.
<<https://www.jornada.com.mx/2006/04/21/index.php?section=politica&articulo=021n1pol>>. Fecha de consulta: 18/marzo/2021.
- KOYAMA, EMI. "The Transfeminist Manifesto." *Eminism.org*, 2001.

- <<https://eminism.org/readings/pdf-rdg/tfmanifesto.pdf>>. Fecha de consulta: 18/marzo/2021.
- LECHEDEVIRGEN TRIMEGISTO. "Mexico exhumado", En *XI Encuentro del Instituto Hemisférico. El mundo al revés: humor, ruido y performance*. Ciudad de México, Centro Cultural Universitario-UNAM: 2019.
- LLAMAS, RICARDO. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- LÓPEZ, MIGUEL, FERNANDO DAVIS. "Micropolíticas cuir: transmariconando el sur." *Ramona*, 99, 2010.
- LOZANO DE LA POLA, RIANSAEZ. "¿Dónde está Bruno Avendaño? La práctica artística como "espacio de aparición." *El ornitorrinco tachado*. 8 (noviembre 2018-abril 2019): 29-39.
- MARCHESE, ANGELO, JOAQUÍN FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1994.
- MARQUET, ANTONIO. *Dragas en rebeldía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2019.
- MUÑOZ, JOSÉ ESTEBAN. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- PAGLIARINI BAGAGLI, BEATRIZ. *Discursos transfeministas e feministas radicais: disputas pela significação da mulher no feminismo*. Tesis de maestría. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2019.
- PRIETO STAMBAUGH, ANTONIO. "Soldaderas performáticas: contranarrativa rasquache de un cabaret político." *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, No. 25, 1998.
- "Camp, *carpa* and cross-dressing in the theater of Tito Vasconcelos." En Coco Fusco (ed.). *Corpous Delecti: Performance Art of the Americas*. New York: Routledge, 2000.
- "La representación del cuerpo performático: eros politizado de la actuación *queer*." En Gabriel Yépez (ed.). *La escena teatral en México / Diálogos para el siglo 21*. Monterrey: INBA, Gobierno de Nuevo León, 2014.
- "Representación de un *muxe*: la identidad performática de Lukas Avendaño." *Latin American Theatre Review*, vol. 48, No.1, 2014.
- SOTELO-MILLER, SANDRA. "Hazme un Guagüis": *The politics of Relajo, Humor, Gender and Sexuality in Teatro de Revista, Teatro de Carpa, and Cabaret Político in Mexico City*. Tesis Doctoral. Austin: The University of Texas at Austin, 2016.
- SUTHERLAND, JUAN PABLO. *Nación Marica: prácticas culturales y crítica activista*. Santiago: Ripio Ediciones, 2009.
- TARICA, ESTELLE. "Victims and Counter-Victims in Contemporary Mexico." *Política comun*, No. 7, 2015.
- <<https://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0007.008?view=text;rgn=main>>. Fecha de consulta: 18/marzo/2021.

- VALDÉS, DANIELA. "Lukas Avendaño. Interview." *Revista Unonuevedos* No. 49. <<https://revista192.com/lukas-avendan%C3%A9o/>>. Fecha de consulta: 18/marzo/2021.
- VALENCIA TRIANA, SAYAK. "Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo." *Universitas humanística*, No.78, 2014).