

“RepresentaXión” de un *muxe*: la identidad performática de Lukas Avendaño

Antonio Prieto Stambaugh

En el presente trabajo abordo la obra de Lukas Avendaño, uno de los pocos artistas mexicanos de performance que trabajan la confluencia de género y etnicidad.¹ Me centraré particularmente en su reciente pieza *Réquiem para un alcaraván* (2012), en la que Avendaño corporiza la identidad del *muxe*, o varón homosexual del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca. Ante la mitificación de la que ha sido objeto el *muxe* como ejemplo de aceptación del homosexual en el mundo indígena mexicano (Miano 187), Avendaño presenta una realidad más compleja mediante un performance en el que el *muxe* 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. Me interesa reflexionar sobre cómo Avendaño actúa su “*muxeidad*” (término que él usa y que además se refiere a la noción de “*performing mexicanidad*” planteada por la investigadora Laura Gutiérrez) mediante un ritual de celebración y duelo. Sostengo que el artista realiza una intervención performática *queer* en el repertorio del imaginario de “la tehuana”, interviniendo así en el imaginario no sólo regional sino nacional que idealiza a la mujer zapoteca como símbolo de tradición ancestral. Me baso aquí en la noción de “*queer performative intervention*” propuesta por Gutiérrez para designar “activist-oriented public sphere interventions that deploy theatrical strategies [...] of unmasking hegemonic social and cultural systems” (137). Desde luego, el sistema hegemónico que particularmente será objeto de una intervención *queer* es el de la heteronormatividad.² Opto por el término “performático” en lugar de “performativo” siguiendo a Diana Taylor, quien usa el primero para referirse a los aspectos no discursivos, es decir, escénicos o espectaculares de la acción (24). La intervención performática *queer* busca perturbar el “archivo de mexicanidad” (Gutiérrez 137), es decir, las representaciones nacionalistas, patriarcales y heterosexistas de “lo mexicano”.

La estrategia de Avendaño en la obra aquí analizada es distinta a la de la mayoría de los artistas de performance *queer* del universo mexicano-latino-estadounidense (Gutiérrez; La Fountain) en tanto que evita la estética del exceso, de lo grotesco o de la parodia y en cambio actúa con sumo respeto el repertorio ritual y dancístico de su cultura. Su intervención *queer* consiste en el hecho de que estamos ante un acto de travestismo que no oculta la masculinidad del *performer*, ya que su torso desnudo es visible.³ Avendaño “tuerce” su masculinidad al “transdesvestirla”, es decir, al simultáneamente desnudar ciertas áreas “masculinas” del cuerpo y a la vez jugar con atuendos femeninos.⁴ Por otra parte, como detallaré abajo, Avendaño interrumpe la coreografía tradicional de las danzas con gestos conceptuales y parlamentos que transitan de la ironía a la indignación. Si bien el performance de Avendaño en momentos parece reiterar cierta nostalgia esencialista sobre la mujer zapoteca, me parece que su obra constituye un gesto simultáneamente descolonizador y “despatriarcalizador”, además de que sus estrategias performáticas nos ayudan a replantear la noción misma de “representación”. Al final del artículo introduzco el concepto de “representaXión”, que surge como respuesta al gesto raro/*queer/cuir* de Avendaño, toda vez que *Réquiem para un alcaraván* es una obra liminal en su lenguaje estético (entre la danza, el rito, el teatro y el performance), cuyo artista se representa a sí mismo(a) al tiempo que busca realizar un “acto de desagravio” para los *muxes* y “los putos del mundo” (“Proyecto”). Parafraseando a J.L. Austin, Avendaño “hace cosas” con sus acciones y palabras, no únicamente las representa: (des)construye la identidad nacional heteronormativa, corporiza una realidad social invisibilizada (la de la diversidad sexual entre los indígenas) y busca hacernos corresponsables de dicho acto. Así, el presente ensayo constituye mi aceptación del desafío planteado por Avendaño de corresponsabilizarme por la manera como ejerzo la representación.

Los *muxes* performativos

La antropóloga Marinella Miano ha realizado una extensa investigación sobre el universo cultural de los zapotecos en el Istmo de Tehuantepec, prestando atención a la construcción identitaria del *muxe* en el contexto de sus festividades, discursos y performatividad de género (1998 y 2003).⁵ Miano afirma que “Juchitán aparece como una sociedad que se articula en torno a tres elementos: las mujeres, los hombres y los *muxe*” (“Gays” 187). El *muxe* sería entonces un “tercer sexo” en el marco de la sociedad tradicional, aunque, como advierte Miano, esto no significa que la sociedad esté exenta

de heterosexismo, ya que las lesbianas no gozan de la misma aceptación que los *muxes*.

Miano habla de la complejidad terminológica en Juchitán, en donde circulan los términos *muxe*, *mampo*, *gay*, homosexual, loca, *choto*, mayate, puto, travesti, etc. Señala que dicha terminología a menudo tiene una connotación de clase, ya que el término *muxe* tiende a asociarse a personas de clase baja, mientras que *gay* es utilizado por los de clase alta o quienes han tenido más oportunidad de viajar fuera de la región (195-97). Sin embargo, la antropóloga menciona que en Juchitán “la homosexualidad se da sobre todo como travestismo” (200), es decir, que independientemente del término utilizado, los hombres que asumen su gusto por otros hombres en el rol “pasivo” a menudo se travisten en la vida cotidiana, pero sobre todo en las festividades conocidas como “Velas”. Contra lo que pudiera suponerse, el fenómeno del travestismo es relativamente reciente en la región, y la autora sugiere que está vinculado con el fenómeno de la globalización, concretamente con los medios masivos de comunicación y el creciente contacto con el exterior desde mediados del siglo XX. La actitud social hacia los *muxes* y *gays* es en general tolerante y aun permisiva, pero Miano también señala el rechazo y abuso que pueden sufrir los chicos travestidos por parte de otros hombres (205-206).

La antropóloga presta atención detallada a la teatralidad social de los *muxes*, desde los rituales cotidianos de transformación travesti, pasando por las Velas y los certámenes de belleza, hasta proyectos de teatro para concientizar sobre el problema del sida. El título de su trabajo — “*Gays* tras bambalinas...” — resulta en ese sentido sugerente, aunque es extraña su elección del término “*gay*”, toda vez que su etnografía revela una utilización acotada de dicho término en el marco de otros como *muxe*, loca, y homosexual. El trabajo de Miano es en general valioso por el análisis que hace del “microcosmos de las identidades” *gay-muxes* (197), en el que destaca la performatividad en el sentido de actuaciones públicas que juegan con la representación de la identidad. La autora señala que las actuaciones sociales y estéticas de los *muxes* evaden los fáciles esquemas clasificatorios de tal forma que “[e]n términos de identidad sexo-genérica [...], los límites entre un tipo y otro son bastante movedizos y ambiguos” (198). En medio de esta ambigüedad, los *gays* y *muxes* de Juchitán se entregan a una pléyade de prácticas performáticas que ostensiblemente se dirigen a la imitación del “original” femenino, pero que van más allá del mero mimetismo al convertirse

en prácticas de transformación en el que “ser mujer” es una afirmación que no esconde su entrecomillado. De ahí la observación de Miano de que “la exageración de algunos no es simplemente mala imitación, sino una forma bastante irónica de asumir y mostrar la diversidad” (213).

El juego de identidades en el universo de los *muxe*-locas-travesti-gays no se limita al “relajo” de la teatralidad lúdica sino se extiende a la postura afirmativa y contestataria de sujetos sociales que exigen ser reconocidos. Los certámenes de belleza y las Velas, como aquella de las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro, son espacios dentro de los cuales se ejerce una afirmación de la diversidad no sólo sexual sino también étnica. Esto se da particularmente en los bailes y certámenes interregionales realizados en otros estados, en donde “la identidad de género, la identidad gay, resultaría reforzada por la identidad étnica” (233). Esta observación resulta relevante al análisis de la obra de Lukas Avendaño, que fuera del Istmo de Tehuantepec puede leerse como vehículo de afirmación étnica además de sexual y genérica.

Miano resume así el universo cultural *muxe*: “Cultura de la ambigüedad, de la performance, del exhibicionismo y de la transgresión, que rehúye tanto los estereotipos de género como la manía clasificatoria de la cultura occidental mestiza” (234). Lukas Avendaño abreva en esta cultura y sin embargo le da un nuevo giro mediante la intervención performática *queer*.

Avendaño nació en la finca Santa Teresa, una agencia municipal de Tehuantepec, Oaxaca, en 1977. Pasó su infancia y temprana adolescencia en la región hasta que se mudó a Xalapa, Veracruz, para estudiar danza contemporánea en la Universidad Veracruzana, carrera que dejó inconclusa. Posteriormente cursó y concluyó la licenciatura en antropología en la misma universidad. Cuando le pregunté acerca de su identificación con el término “*muxe*”, me dijo:

Aunque no quisiera serlo, son los otros los que me reconocen como tal. Yo puedo llegar a Juchitán, Tehuantepec, San Blás, etc., muy urbanizado, pero ellos se dan cuenta —por el “ojo clínico” que tienen— si uno es *muxe* (*risas*). Para mí es un hecho dado, más que usarlo como un membrete, o para generar un discurso, simplemente trato de vivirlo en y desde mi *loca*-lidad (*risas*).⁶ (“Entrevista”)

Avendaño me relató que su primer contacto con el mundo de la danza fue en el Istmo, donde participó en un grupo de danza folclórica. Sus intereses en explorar nuevas posibilidades expresivas lo llevaron a Xalapa a trabajar con grupos de teatro y danza experimental. En 1999 participó en Oaxaca en un taller de La Pocha Nostra y a partir de allí ha realizado diversos *workshops*

con ese colectivo interétnico e intersexual. En el año 2000 funda con otros colegas la Transnational Performing Arts Company, que Avendaño me dijo nació originalmente “como una parodia a las grandes compañías transnacionales” en un momento en que se debatía en la Facultad de Antropología, donde estudió los efectos de las políticas neoliberales sobre México (“Entrevista”). Avendaño igualmente colabora con Laboratorio Escénico A.C., asociación artística independiente con sede en Xalapa, dirigida por Alberto Lara. Es a través de este Laboratorio que Avendaño produjo *Réquiem para un alcaraván* en la versión que se presentó en la Universidad Veracruzana en 2012.

Réquiem para un alcaraván

La obra es, a decir de Avendaño, una “danza performativa” que presenta los “ritos de paso femeninos” propios de la cultura del Istmo de Tehuantepec. El giro particular que le imprime Avendaño a la obra es que estos ritos femeninos son realizados por un hombre o, como indica en su programa de mano, un “hombre-mujer”. La referencia al término *muxe* no aparece en el programa de mano distribuido al público, ni en los parlamentos de la obra, aunque sí en el documento de producción, en el que se lee: “La cultura zapoteca a través de la *muxheida*, vive la homosexualidad”. Las categorías de “hombre-mujer”, *muxe* y homosexual se usan en los documentos escritos por Avendaño para describir una identidad que se resiste a la categorización fácil.

La pieza consiste en una secuencia de escenas o cuadros en los que vemos a Avendaño transitar de un vestuario a otro, realizando danzas tradicionales propias del universo ritual de la mujer istmeña: la boda, la mayordomía, la curandera, la danza del alcaraván y el luto. ¿En qué consiste el aspecto “performático” de la obra? Para empezar, está la presencia escénica del cuerpo de Avendaño, ataviado con vestimentas tradicionales femeninas, pero sin el huipil que normalmente debe usarse, por lo que vemos su torso masculino desnudo. El público recibe una fuerte imagen, mitad mujer, mitad hombre, cuyos gestos gráciles denotan feminidad. No hay en el vestuario signos de modernidad, y de hecho Avendaño evita en esta pieza desplegar una personalidad híbrida como la que ha trabajado en proyectos con La Pocha Nostra o en otros performances suyos como *Madame Gabia* o *Viento del sur*. Cuando le pregunté a Avendaño al respecto, respondió que deliberadamente evitó usar imágenes extrañas o agresivas, ya que deseaba que su público original, la gente de su localidad, “se sintiera consentida”, es decir, que pudiera disfrutar de la obra al sentirse identificada con las tradiciones representadas. Avendaño reconoce que el torso desnudo podría resultar transgresor para

algunos espectadores, pero hasta ahora no ha sentido rechazo por parte de los diversos públicos a los que ha presentado la pieza (“Entrevista”).⁷

En *Réquiem para un alcaraván*, Avendaño es un ser liminal que existe en los intersticios de los géneros, por lo que el suyo es un performance “desgenerado”, en el sentido que le da Rian Lozano al término; es decir, una práctica cultural que cuestiona la frontera entre los géneros artísticos a la vez que la división de los géneros sexuales (88). El carácter degenerado de la obra alude a su condición “anormal”, indisciplinada y subversiva, aunque Avendaño aborda esta anomalía desde el espacio y la práctica de la tradición zapoteca.

Réquiem para un alcaraván estrenó en julio de 2012 en Juchitán, Oaxaca, y Avendaño me relató que aquella primera función arrancó con una procesión que él hizo vestido de novia a lo largo de las calles del pueblo hasta llegar a la Casa de Cultura. El artista afirma que en el trayecto hubo personas que pensaron que se trataba de una boda real, gracias a su vestimenta, y que parecía dirigirse a la parroquia, ubicada cerca de dicha Casa. Para celebrar la aparente boda, unos jóvenes encendieron espontáneamente cohetes festivos. La siguiente función se realizó en Tehuantepec, y allí Avendaño relata que los niños de la localidad participaron en la escena de la boda, lanzándose sobre el confeti y los dulces que caían del techo, como si se tratase de una piñata. El artista dijo disfrutar de la manera en que “se mimetiza lo performativo y lo cotidiano”, es decir, que la obra artística en momentos se fusiona con la cotidianidad del entorno social.

La descripción de la obra que hago a continuación corresponde a la función presentada el 19 de septiembre de 2012 en el marco del IV Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana, campus Xalapa.⁸ *Réquiem para un alcaraván* se montó en un espacio escénico tipo “caja negra” en la Casa del Lago de la Universidad, con capacidad para aproximadamente 100 espectadores instalados sobre los tres costados del escenario. Lo primero que vemos es a Avendaño entrando al escenario con paso solemne al ritmo de una música grabada de banda tradicional de viento, vestido de novia, cargando unas azucenas blancas, su rostro enmarcado por un elemento de vestuario conocido en lengua zapoteca como *bidani roo*, o “huipil grande”, característico del traje que usa la mujer istmeña en las festividades religiosas.

Representativo de “la tehuana”, dicho vestuario circuló ampliamente por el imaginario nacionalista posrevolucionario hasta que, por órdenes del entonces presidente Lázaro Cárdenas, apareció en los billetes de diez pesos a partir de 1937 como parte de un proyecto de renovación de la imagen de



Lukas Avendaño en *Réquiem para un alcaraván* (2012). Foto: Edson Caballero Trujillo.

la moneda nacional con simbología “propia del país”.⁹ Unos años antes, la tehuana había sido protagonista de la película *¡Que viva México!* (1931) del cineasta ruso Sergei Eisenstein, cuya cámara enfatiza la exótica peculiaridad de estas sonrientes mujeres vestidas con sus tradicionales huipiles. Avendaño usa clips de estas escenas durante los breves intermedios para cambio de vestuario entre una y otra escenas de *Réquiem*, y estas imágenes constituyen un comentario sutilmente irónico sobre la mirada exotizante del extranjero sobre el universo istmeño. Sin duda, quien más contribuyó a popularizar internacionalmente el vestuario de la tehuana fue Frida Kahlo, tanto en sus cuadros como en la vida cotidiana. Precisamente por todas estas referencias, Avendaño me dijo que evitó por largo tiempo abordar la imagen de la tehuana en sus performances, ya que no quería contribuir a la “fridamania”. En su manejo del vestuario de la tehuana en *Réquiem* veo, más que un eco de Frida Kahlo, una referencia tangencial al performance/instalación de Las Yeguas del Apocalipsis, grupo chileno integrado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, quienes posaron como el cuadro de *Las dos Fridas* en 1990, con sendas faldas y torsos desnudos.¹⁰

Si Avendaño aborda la imagen de la tehuana en *Réquiem* es en parte a manera de homenaje a la mujer zapoteca y al *muxe* de su propia comunidad, y en parte por el deseo personal de representar el papel femenino de estas danzas, cosa que, según me dijo, no pudo hacer cuando participó en la festividad de la Guelaguetza de 1998. Aunque afirma desconocer si en la historia de la Guelaguetza se ha prohibido alguna vez la participación de los *muxes*, Avendaño cree que más bien ninguno de ellos intenta participar porque todos suponen que serán rechazados por el Comité de Autenticidad encargado de vigilar que se “respeten las tradiciones”.¹¹

Réquiem para un alcaraván presenta algunas de las danzas del repertorio que lleva la Delegación del Istmo de Tehuantepec a la Guelaguetza, incluida una breve representación de una boda tradicional (Lizama Quijano 219). Avendaño comienza la escenificación de la boda con el rostro cubierto por un velo blanco. Se sienta en una silla al fondo, lentamente se retira el velo y toma una amplia jícara artesanal decorada, de la cual saca una rosa roja que eleva sobre su cabeza con la mano izquierda, mientras con la mano derecha forma el signo utilizado internacionalmente para denotar los genitales masculinos, y lleva el dedo fálico al centro de la rosa, “desflorándola” y provocando que caigan sus pétalos al suelo. Enseguida, Avendaño se levanta y muestra al público el interior de la jícara, la alza sobre su cuerpo y sobre su vestido blanco hace caer una lluvia de pétalos rojos. El artista me explicó que esta escena hace alusión a la tradición istmeña de repartir flores al día siguiente de que una joven ha sido raptada por su pretendiente, o bien después de la noche nupcial, en alusión al acto mismo de desvirgar. Aunque el gesto alude al coito heterosexual, es también “la forma de ‘pintar dedo’ para ofender; entonces la novia le pinta dedo al espectador, pero también recuerda la relación de poder existente entre el dedo, el esfínter masculino y la vagina femenina” (“Entrevista”). Es éste el primer gesto de intervención performática *queer* en el repertorio tradicional de la obra.

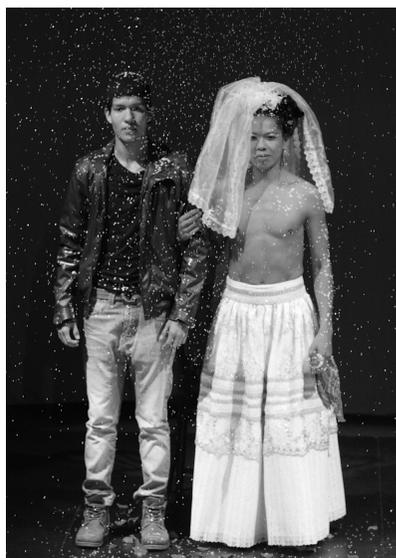
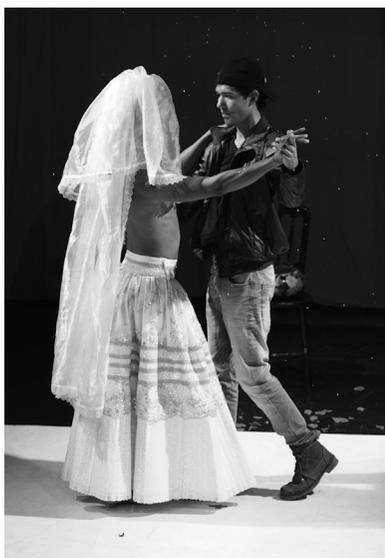
Lo siguiente es la escena de la boda. Avendaño se cubre los ojos con un paliacate y se acerca a los espectadores para tocarles el rostro hasta que elige a un joven, a quien toma de la mano y lleva al centro del escenario. Le indica con sus manos que le quite el paliacate y lo invita a bailar. El joven, de unos 23 años de edad, lleva una chamarra azul, *jeans* grises deslavados y una gorra de béisbol con la visera hacia atrás. Aunque al inicio el joven parece ofrecer cierta resistencia, Avendaño le dice algo que lo tranquiliza y facilita su participación en el juego. Desde una orilla del escenario, un asistente jala de una cuerda y hace girar un cilindro colocado en lo alto, con lo cual caen papelitos blancos sobre la pareja.¹² Después de unos minutos, Avendaño

posa junto al joven de cara al público, lo toma de la mano, y pronuncia las siguientes palabras:

8 de diciembre de 1980, día de la purísima y santísima virgencita de Juquila, mi abuela materna Modesta, que en paz descanse porque la atropelló un camión, hubiera preferido que me llamaran Mariano Concepción, pero se fue conforme que yo respondiera al llamado de “Poncho”, por no decir “Concha” o “Concho”.

Estas palabras hacen reír al público, y es éste el único momento del performance que produce tal efecto. Avendaño me dijo en la entrevista que el breve parlamento alude a su vida personal, ya que en efecto nació un 8 de diciembre, día de la “Purísima virgen de la Concepción”, y que tradicionalmente a los bebés nacidos en esa fecha los llaman “Concha” si son mujeres y “Concho” si son hombres. A Avendaño lo llamaron “Poncho”, apodo que persiste hasta hoy entre sus parientes y amigos de la región. El juego de apodos articula un enunciado *queer* que alude a una costumbre local para denotar la ambigüedad identitaria del “Concha/Concho/Poncho” nacido(a) aquel 8 de diciembre.

Le pregunté a Avendaño si la escena de la boda alude al debate que en México y muchos otros países se da actualmente sobre las uniones de personas del mismo sexo, y respondió que, en efecto, eso está planteado en el proyecto de la obra, mismo que posteriormente me envió, y en el que se lee: “Apelo a la danza tradicional desde un contexto específico, estético, pero



Escena de la boda *muxe*. Fotos de Luis Yamá Calvillo.

el trasfondo ético razona en el orden de la interculturalidad. *Réquiem para un alcaraván* lleva a la escena roles de género, el hombre-mujer, donde la permisibilidad de la localidad hace su aportación a los temas de discusión global: la homosexualidad, la gaycidad, matrimonios del mismo sexo, la muxheidad” (“Proyecto”). Aunque la escena tiene implicaciones “translocales”, Avendaño mencionó en la entrevista que la boda es una utopía en el contexto del Istmo ya que, a pesar de la proverbial permisividad de dicha cultura, no está permitido que un *muxe* se case con vestido de novia.

La obra prosigue tras un breve intermedio con las luces apagadas para cambiar de vestuario. Ahora es el baile de “la Mayordoma”, personaje que, según el libreto de la obra: “[E]s la anfitriona de las fiestas titulares del Santo patrón o la Virgen del barrio, según sea el caso, y donde ella como la anfitriona ejecuta una danza “Son Bandaga” que simboliza la abundancia de la naturaleza, y por lo tanto se le ofrendan flores y frutas al santo-virgen simbolizadas con la hoja con la que ejecuta la danza” (“Proyecto”).

Vemos a Avendaño cargar la hoja de palma que cubre su rostro; se dirige a los tres frentes del escenario, en los cuales realiza genuflexiones y se persigna. La acción se desarrolla con gran delicadeza y solemnidad ritual, con pasos rítmicos y pausados del artista al son de la banda de viento. Terminada esta acción preliminar, Avendaño se retira el huipil que enmarca su rostro y parte superior del cuerpo, dejando su torso al desnudo, pero conservando su vistosa falda. Enseguida baila el son bandaga, tras lo cual se sienta en la silla colocada al fondo del escenario y cambia de actitud; ahora luce indignado y su gestualidad sugiere embriaguez. Se dirige a un interlocutor invisible en dirección al público con un parlamento melodramático:

Tenía puesta toda mi confianza en ti pero ya valiste madres, mi perdición fue haberte encontrado ese día en ese camión, me *vistes* y *dijistes* “hoy es mi día de suerte”. Después dijiste, “mereces lo mejor, mereces lo mejor en la vida, mereces que te vaya bien, mereces alguien que te quiera, mereces alguien que te cuide, mereces alguien mejor que yo, soy tan poca cosa a tu lado”... ¡rajón puto...!, pero hoy me arrancaré los besos que tu boca etílica tatuó en mi cuerpo porque me pica, me come, me arde, me dueles, ¡me duele!

Las últimas frases son pronunciadas en tono progresivamente más elevado, acompañando acciones que sugieren arrancarse algo de la piel. En el guión de la obra se explica: “Como toda fiesta tradicional, después de los servicios a los santos o vírgenes en la representación de Dios viene la fiesta donde se toma cerveza, mezcal hasta embriagarse y con ello vienen la catarsis el

afloramiento de todos los sentimientos guardados, reclamos, confesiones, peticiones o declaraciones, así el muuxhe hace lo propio” (“Proyecto”).

Tras otro breve intermedio en oscuro, vemos a “la Capitana”, o “la anfitriona de ofrendas al santo o virgen, sean éstos de flores, regalos, frutas, juguetes, etc.” (“Proyecto”). Aparece el *performer* nuevamente con el torso desnudo, luciendo una colorida falda de tehuana y cargando un estandarte que normalmente está dedicado al santo patrono de la localidad, pero que en este caso lleva las iniciales “R. A.”, en alusión al título de obra. Después de desfilar solemnemente por el escenario, Avendaño deja el estandarte al fondo, toma los extremos de la falda con sus manos y realiza una danza tradicional al estilo “fandango tehuano”, considerada una “pieza emblemática de Tehuantepec” (Valdivieso). El rostro de Avendaño luce iluminado durante la danza, misma que ejecuta con visible gusto y una sonrisa en la boca.

Terminada la danza, el artista se dirige al fondo del escenario, donde se quita la falda superior para quedar con una falda interna tipo enagua, de color blanco. La música cambia a una alegre melodía con flauta y tambor estilo indígena y Avendaño realiza la danza del berelele o alcaraván, sobre la cual el guión explica:

Esta es una danza tradicional entre los zapotecas de Tehuantepec y San Blas Atempa, una danza que representa el apareamiento del ave conocido localmente como berelele, alcaraván en castellano o *Burhinus oedicnemus*, su nombre científico. La danza tradicionalmente se baila por un hombre y una mujer, en esta modalidad sólo es presentado por el *Muuxhe*, quien en su imagen femenina no podría presentar la danza de la manera tradicional y para esta ocasión la ejecuta solo pero imaginando siempre a su pareja con quien se aparea aunque para la vista de los



“Fandango tehuano” con estandarte. Foto: Luis Yamá Calvillo.

espectadores es invisible, es así como públicamente se realiza esta danza erótica (“Proyecto”).

El bailarín realiza la danza con saltos y movimientos de brazos que sugieren el vuelo del ave. La coreografía se interrumpe y Avendaño se dirige directamente al público con las siguientes palabras:

Juego a que soy grande, juego a que soy mi mamá y mi papá es mi esposo, juego a cuidar y regañar a mis hermanitos, juego a que soy mi abuelita y regaño a todos, pero con estos juegos me apuro tanto que ya no sé jugar, o sí juego de veras y me divierto... Siento que me porto mal y mejor me regreso a mi casa a lavar los trastes y a cuidar a los más chiquitos. (Carballido 32)

Enseguida, se retoma la danza en su etapa final que representa la agonía y muerte del alcaraván, ejecutada con movimientos espasmódicos, un giro sobre el propio eje y una caída al suelo.

Avendaño me explicó que la danza termina con la muerte del *berelele* porque “la gente dice que cuando se aparean, algunas veces el macho termina sacrificado por la hembra” (“Entrevista”).

Sigue la escena del luto en la que Avendaño representa a la “rezandera”, de falda negra sobre enagua blanca y un rebozo negro que le cubre



“Danza del alcaraván”. Foto: Luis Yamá Calvillo.

la espalda dejando al desnudo hombros y torso. Se sienta sobre la silla del fondo y comienza una larga letanía en forma de plegaria que ruega por la misericordia de Dios, de Jesucristo y el Espíritu Santo, pero sobre todo dirige su ruego a la Virgen en sus diferentes manifestaciones:

Madre purísima, madre castísima, madre virginal, madre sin mancha, madre inmaculada, madre amable, madre abnegada [...] Virgen poderosa, virgen clemente, virgen fiel, espejo de justicia, trono de sabiduría, causa de nuestra alegría [...] salud de los enfermos, refugio de los pecadores, consuelo de los afligidos, auxilio de los cristianos [...] madre de los mártires, madre de los confesores, [...] madre de la familia, madre de la paz...

La letanía se pronuncia con voz dolida que se quiebra cuando menciona el “refugio de los pecadores, consuelo de los afligidos”. La cadencia monótona del rezo tiene un efecto hipnotizador, y hacia el final el tono cambia radicalmente, cuando la rezandera (¿ahora *muxe*?) exige al “Cordero de Dios” que tenga “piedad de nosotros”. Su voz se eleva cada vez más, con tono de enojo, hasta que al final grita: “Cordero de Dios que quita el pecado del mundo, ¡escúchanos señor!, Cordero de Dios que quita el pecado del mundo, ¡óyenos señor!”.

Terminada la plegaria, Avendaño calla, se levanta, se dirige lentamente al público con los brazos extendidos sobre los costados, da un par de giros sobre su propio eje y se abraza a sí mismo con un gesto que sugiere un autoconsuelo o autoarrullo, para finalmente salir del escenario.

En el guión de la obra se lee:

Es así como *muuxhe* ejecuta la última pieza, donde mediante un rosario católico hace su petición de desagravio por los putos del mundo mediante su persona, una petición que se hace al dogma de la virgen que aquí es la metonimia de todo dogma político, económico, ideológico, religioso. Dando así final a la petición convertida en reclamo (“Proyecto”).

Cuando pregunté a Avendaño acerca de su motivación para hacer este acto de desagravio a los *muxes*, me respondió:

Creo que históricamente se le ha venido adjudicando una cuenta que no le pertenece, al grado que han sido violentados sus derechos humanos, por no decir constitucionales, ¿no? Por eso considero que *Réquiem* merece ser ese pretexto para un acto de desagravio. (“Entrevista”).

Identidad performática

Avendaño realiza un performance “desgenerado” de la identidad al desafiar la fácil categorización del género de la obra y del género de su intérprete. La obra, descrita por el artista como “danza de cámara”, “danza performativa” e “instalación para cuerpo humano”, combina la coreografía de danzas tradicionales con performatividad travesti, pasajes autobiográficos, un texto de Emilio Carballido,¹³ plegarias del rosario católico y acciones conceptuales. No vemos en *Réquiem* alusión directa a las Velas *muxes* como el famoso Baile de las Intrépidas (Miano 201), fiestas en las que los *muxes* y *gays* de Juchitán usan todo tipo de trajes, desde el tradicional hasta los de estrellas pop internacionales, pasando por hibridaciones suntuarias de todo tipo (Islas). Lo que vemos es a Avendaño realizando danzas tradicionales y acciones propias del rito católico como rezar el rosario, sin el menor asomo de intención paródica. El marco ritual de las acciones remite a códigos impuestos durante la época colonial a la cultura zapoteca —como a todas las demás etnias de la Nueva España— por parte de los misioneros cristianos. El que Avendaño realice estas acciones con un cuerpo travestido y expuesto resulta significativo si recordamos que la Iglesia católica ha sido responsable de reprimir y controlar la sexualidad de sus feligreses, particularmente de los indígenas (Marcos). Esta “represión clerical”, como la llama Monsiváis, se extendió a la institución familiar, donde encontró su mejor promotora:

Históricamente, la mitología sexual de la Familia se ha nutrido de proclamar ajeno y enemigo lo ocurrido fuera del recinto hogareño. El proceso de consolidación es largo e involucra al desarrollo paralelo de la idea de Nación, el odio o el resentimiento programados y reales hacia lo diferente y, ya en el siglo XX, la manipulación abierta de enunciados científicos que actúan como métodos de confiscación y sojuzgamiento de las realidades (Monsiváis 96).

En Juchitán y otras poblaciones oaxaqueñas, el *muxe* generalmente vive en un contexto familiar que vigila el cumplimiento de obligaciones atribuidas a los géneros. La ambivalente y a veces contradictoria actitud de algunos integrantes de la sociedad juchiteca hacia los *muxes* es evidenciada en el documental de Alejandra Islas, en el que una de las mujeres entrevistadas habla de su tolerancia hacia los *muxes* “siempre y cuando sean discretos”, y su rechazo al travestismo, es decir, al supuesto gusto por “andar vestidos como dizque mujer [...] como payasos”. Por su parte, Miano señala que “el modelo de ‘armonía’ familiar con relación a los hijos *gay-muxe* se encuentra actualmente en franca crisis. Sobre todo las vestidas encuentran una fuerte oposición y

rechazo de parte de los hombres de la casa: padres y hermanos” (206). De allí que resulta conmovedor el momento en el cual Avendaño interrumpe la “Danza del alcaraván” para hablar de su juego a ser simultáneamente su mamá, su papá y su esposo, y sin embargo no poder gozar enteramente del juego por el peso de la culpa y de la obligación.

La identidad que se corporiza en *Réquiem* es performática porque alude al carácter efímero de todo performance en el sentido que le da Peggy Phelan, quien argumenta que “[e]l performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición” (97). Avendaño pone en escena al frágil alcaraván, quien muere tras el acto amoroso, lo que conduce a la escena del duelo. Así, la identidad del “hombre-mujer zapoteca” o del *muxe* está expuesta a la desaparición. El ave, como el performance mismo, escapa a nuestro afán de captura, incluso el de ensayos académicos como el presente, y así la identidad del *muxe* nos elude. El duelo del *muxe* remite igualmente a las reflexiones que hace Phelan sobre la capacidad que tiene el performance del duelo para sanar el trauma de la pérdida (4). Apoyada en la teoría psicoanalítica, Phelan señala que “la experiencia de la pérdida es una de las repeticiones centrales a la subjetividad” (5). Así, el duelo resulta curativo por ser un vehículo para materializar y canalizar el dolor. Persiste el deseo de evocar aquello que hemos perdido, y sin embargo Phelan advierte que la representación material nunca logra satisfacer del todo dicho deseo. Más que la representación como tal, la autora sugiere que una manera quizás más eficaz de acercarnos al cuerpo perdido es el “trazo afectivo” (*affective outline*); en sus propias palabras: “the affective outline of what we’ve lost might bring us closer to the bodies we want still to touch than the restored illustration can” (3).¹⁴ Me parece que la plegaria del duelo que cierra *Réquiem* es justamente un performance de ese trazo afectivo, en el que vemos cómo de la oración dolorosa emerge una emoción que combina la indignación con el enojo. Avendaño dirige su indignación a Dios, pero también al público y a través de nosotros al exterior, para así lanzar su grito de “desagravio por los putos del mundo” y romper con el “dogma de la virgen que aquí es la metonimia de todo dogma político, económico, ideológico, religioso” (“Notas”).

Otro dogma con el que rompe *Réquiem* es el de la identidad, mediante una intervención performática *queer* en el imaginario regional, nacional y heteronormativo. A tono con lo que plantea Judith Butler, la performatividad de género que ejerce Avendaño mediante el recurso de una “citacionalidad” que se remite al guión de la identidad pero a la vez rompe con él, pone en duda el estatus “auténtico” de la identidad sexo-genérica. En el caso de *Réquiem*,

habría que preguntarse si la identidad étnica es igualmente puesta en duda. En primera instancia, no parecería ser el caso, y sin embargo el hecho de que Avendaño realice danzas tradicionales que en la cultura zapoteca están reservadas a las mujeres, implica un gesto desestabilizador del repertorio étnico istmeño. Esto es algo que los *muxes* ya llevan bastante tiempo haciendo a través de sus famosas Velas, y el libre uso de vestimentas tradicionales a menudo en combinación lúdica con vestimenta moderna o urbana (Islas). El réquiem de Avendaño es un duelo por una identidad cuya ideal “autenticidad” es imposible, una identidad compleja y andrógina o *trans*. Se trata de un performance “desidentificador” que navega entre la actuación codificada de la tradición y una corporalidad que desafía dicha tradición. Según plantea José Muñoz, “El término *desidentificación* apunta a describir las estrategias de supervivencia que pone en práctica el sujeto que pertenece a una minoría con el fin de negociar con una esfera pública fóbica mayoritaria que todo el tiempo acalla o castiga la existencia de sujetos que no se sujetan al aspecto de la ciudadanía normativa” (557).

Muñoz argumenta que los *performers queer* de color recurren a la desidentificación para cuestionar el repertorio de estereotipos que los encasilla, y por ello se trata de una estrategia de resistencia con potencial político. Es como el caso de Avendaño, que se identifica con la cultura zapoteca y las tradiciones del Istmo, y sin embargo interviene en ellas para mostrar otras posibilidades identitarias y ejercer, como dice Muñoz, una “identidad con diferencia” (561).

Mediante su “hombre-mujer zapoteca”, Avendaño nos presenta un “cuerpo que contradice la bipolaridad de los sexos” (Stephens 139), cuya ambigüedad andrógina se constituye como un enunciado en contra los regímenes clasificatorios dominantes. Como afirma Hortensia Moreno, “la ambigüedad sexual adquiere una potencia perturbadora” (296), es decir una capacidad desestabilizante que Gutiérrez identifica en el performance *queer* de artistas mexicano-latinas, quienes logran perturbar (*unsettle*) la “cómoda” narrativa de la heteronormatividad y aun del campo cultural dominante (17). La perturbación del imaginario étnico en *Réquiem para un alcaraván* no es tan evidente, ya que evita un rompimiento explícito de los binarismos tradición/modernidad, indígena/no-indígena. Y, sin embargo, Avendaño usa recursos tecnológicos como el video y adapta las danzas tradicionales con manejos corporales propios de la danza contemporánea, como en el caso de la “Danza del *berелеle*”, en la cual Avendaño realiza pronunciadas contorsiones de la columna vertebral para sugerir una cualidad animal. Por otra

parte, la presencia de su torso desnudo contradice la norma tradicional de una vestimenta femenina que oculta el cuerpo, incluso en el marco del repertorio travesti, como señala Guillermina Bevacqua en su reseña de la presentación que hiciera Avendaño del mismo performance en Buenos Aires, Argentina (11). La corporalidad atlética que vemos en escena le otorga a la acción una carga erótica ineludible que contrasta con el tono solemne de las secuencias rituales. La celebración del erotismo homosexual ha sido una constante en la obra de Avendaño, quien en trabajos más recientes, como *Crimen organizado* (2013), realiza acciones provocadoras como la felación a un enorme *dildo* y la invitación al público a colocar pinzas para colgar ropa en su cuerpo.¹⁵ *Réquiem para un alcaraván*, en cambio, es un performance sumamente estético, cuyas imágenes están generalmente a tono con el repertorio de las danzas y ritos tradicionales istmeños, aunque con el giro del trans(des)vestismo.

Público consentido

Como menciona en la entrevista antes citada, a Avendaño le interesaba que el público istmeño se sintiera “consentido” e identificado con el performance. Y, sin embargo, también le importaba que los espectadores no olvidasen que quien estaba en escena era “un puto”, es decir, él mismo:

[L]a imagen de *Réquiem* puede parecer muy linda, ¿no? Cualquiera puede olvidarse de que quien está allí es un *muxe*, quien está en escena es un puto que muchas veces ha sido segregado, discriminado, burlado, minimizado, etcétera, ¿no? Entonces, lo que yo digo es que la danza puede estar muy linda, el texto muy lindo y qué emoción, pero no olviden que quien está allí no es un actor sino que soy yo, es mi subjetividad, es mi historia, la historia de mi comunidad, la historia de mi ascendencia étnica. Cuando digo “mi historia” es la historia de muchos otros y muchas otras que en otros contextos, 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”).

La estrategia de Avendaño es, entonces, “consentir” a su público con imágenes de fácil reconocimiento y goce estético, para luego sacarlo de su “zona de confort” al realizar alusiones directas a su homosexualidad. 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. Así, la

frustración que expresa el *muxe* en el parlamento sobre el temor a “portarse mal” mientras juega, o la indignación con un dios (¿metáfora de la sociedad dominante?) que no escucha, es susceptible de ser compartida con el público para quizás conducir, como lo plantea Avendaño, a una toma de conciencia de la corresponsabilidad que tenemos con respecto a los actos de discriminación, o con respecto a nuestra incapacidad de reconocer identidades que perturban nuestros cómodos esquemas clasificatorios.

Como “hombre”, Avendaño interviene en danzas propias de la “mujer”, lo que genera un espacio de ambigüedad que desafía “las categorías simbólicas y la organización jerárquica del sistema social” (Moreno 299). Moreno habla de cómo la “invasión” que hacen las mujeres de espacios considerados masculinos “ponen en jaque las nociones convencionales de la diferencia sexual, sublevan la noción de autoridad y ponen en duda no sólo la feminidad, sino su contraparte y referente más inmediato: la masculinidad” (299). Lo mismo, por supuesto, podría decirse de los hombres como Avendaño que invaden espacios considerados tradicionalmente femeninos. La diferencia es que Avendaño se mueve dentro de una sociedad en la que es generalmente aceptado que los *muxes* desempeñen roles femeninos, aunque éstos se puedan convertir en una camisa de fuerza en lugar de una liberación. El *muxe*, al ejercer un rol femenino, queda encadenado a las expectativas sociales que someten a la mujer mexicana en general. Y sin embargo, como señala Miano, el *muxe* “desborda los límites prefijados socialmente, se mete en política, se auto celebra, exige reconocimiento por parte de las instituciones, exhibe capacidad de manejo de la sexualidad masculina, produce e incorpora a la tradición elementos culturales propios” (235). En *Réquiem para un alcaraván*, el *muxe* desea volar y amar como pájaro, pero al atreverse a vivir sin restricciones su sexualidad muere y de allí el luto y subsecuente reclamo por ser escuchado.

Conclusión: hacia la representaXión

El duelo en ocasiones está vinculado con la melancolía, nos dice Freud (587), y la melancolía es un estado anímico que paraliza al sujeto en la eterna añoranza por lo que se ha perdido. Roger Bartra llevó la reflexión sobre la melancolía a su análisis sobre la identidad del mexicano a fines del siglo XX para plantear un “canon del axolote” con ayuda del peculiar anfibio mexicano que se resiste a la metamorfosis. El Estado mexicano, plantea Bartra, se valió de la cultura popular y massmediática para construir un imaginario que “enjaula” a los mexicanos entre la tradición (la melancolía) y la moder-

nidad (la metamorfosis) (20-23). El *muxe*-alcaraván de Avendaño podría ser una nueva criatura liminal o intersticial que interviene críticamente en la jaula de la melancolía, por lo tanto en la jaula de la representación identitaria, mediante un duelo que culmina con un grito de indignación.¹⁶ El interés de Avendaño por romper con los discursos monolíticos se expresa en el proyecto de la obra, en el que se lee: “*Réquiem para un alcaraván* es la posibilidad encubierta de llegar a las subjetividades del monoteísmo, la monogamia, la mono-ciencia y la mono-racionalidad. Es desde la danza tradicional como la muxheidad hace su aportación a la universalidad de la danza, del cuerpo, del humano-naturaleza, a la vida misma” (“Proyecto”).

Me parece que Avendaño no sólo sacude la jaula de la representación identitaria, sino que sacude la noción misma de la representación; la vuelve rara, o *queer*. El artista se autorrepresenta a la vez que interviene en representaciones preexistentes de la mujer y la cultura zapoteca. En los ritos de paso por los que nos invita a transitar, Avendaño corporiza una identidad de sexualidad andrógina y etnicidad liminal en el marco de un performance igualmente liminal en tanto que oscila entre la danza, el teatro, la instalación y el arte acción. Diría entonces que el suyo es un acto de “representaXión”, categoría que sugiere una manera de intervenir la connotación mimética del término “representar” para lanzarlo al campo performático de la acción corporal.¹⁷ La equis remite al cuerpo sexuado del artista que nos invita a co-sentir y celebrar la inasible identidad *muxe*. Este acto resulta relevante a nivel social, cultural y aun político si tomamos en cuenta, como señala Guillermo Núñez, que existe en México un generalizado silencio sobre la diversidad sexual entre la población indígena. Dicho silencio se debe en parte al discurso nacionalista que representa a los indígenas como “seres oscuros, atávicos, anclados en un pasado milenario” (14). Desde el ámbito de su “loca-lidad”, Avendaño irrumpe en esas representaciones monolíticas por medio de la danza, el rito, y el performance transidentitario de la representaXión.

Universidad Veracruzana

Notas

¹ En el teatro y cabaret político mexicano, desde los años ochenta, Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos y Astrid Hadad ponen en escena una crítica paródica a la heteronormatividad (ver Prieto 2000; Costantino; Alzate; Gutiérrez). La confluencia de género y etnicidad es clave en el trabajo escénico de creadoras como Petrona de la Cruz Cruz, del grupo FOMMA (Fortaleza de la Mujer Maya) y Concepción

León. En el ámbito del arte acción, el joven artista Felipe Osornio (alias Lechedevirgen Trimegisto) es otro que aborda lo *queer* en su obra.

² El término *queer* —Originalmente un mote despectivo en el idioma inglés para referirse a los homosexuales— fue apropiado por las movilizaciones sociales lésbico-gay-bisexual-transgénero de los años ochenta, principalmente en Inglaterra y Estados Unidos. A principios de los años noventa, lo *queer* se transforma en categoría analítica para desconstruir los discursos patriarcales en los campos culturales, artísticos y sociales (ver Sedgewik; Muñoz; Aliaga). A pesar de su origen anglosajón, la categoría de lo *queer* ha sido apropiada por activistas y académicos latinoamericanos (en ocasiones como “*cuir*”), y me parece que resulta útil para el análisis de obras como la de Avendaño.

³ Uso el término “*performer*” por ser el actualmente aceptado en la comunidad artística mexicana, en la cual se han utilizado también los términos “performancero” y “performero”. Estoy consciente de la problemática surgida al usar terminología derivada del idioma inglés para analizar un trabajo que emana de un entorno zapoteco. Sin embargo, Avendaño no es un sujeto libre de influencias transnacionales o transculturales, como se verá a continuación.

⁴ En otro trabajo donde analizo performances de mujeres latinas, defino el “trans(des)vestismo” como un “juego que consiste en diferir la mirada voyerista del espectador al iniciar un *strip-tease* que no desemboca en un desnudo, sino en otro disfraz. La estrategia pospone el deseo por el desnudo, al tiempo que difiere el deseo de una identidad definida, ya que cada disfraz materializa una nueva personalidad” (2001, 84).

⁵ El término *muxe*, que según Miano (186) y los informantes del documental de Alejandra Islas es una adaptación zapoteca de la palabra castellana “mujer”, se escribe de diferentes maneras en los documentos consultados para el presente trabajo: *muxe*, *mux'e*, *muxe'*, *muxe*, *muuxe*. Avendaño lo pronuncia con la “u” alargada con pausa casi imperceptible, algo así como “*mu'uxe*”.

⁶ Momentos antes en la entrevista, cuando Avendaño habló de su interés en hablar desde lo local para referirse a problemáticas globales, le mencioné el término “transloca” que emplea La Fountain-Stokes para referirse a artistas *queer* que se desplazan a través de diversas localidades geográficas, en situación de diáspora tanto sociopolítica como sexo-genérica.

⁷ A partir de su estreno en julio de 2012, *Réquiem para un alcaraván* se ha presentado en dos localidades de Oaxaca, en Xalapa, Veracruz, en Chihuahua y en Bogotá, Colombia, y Buenos Aires, Argentina. Para un interesante análisis de la presentación argentina y su relación con la comunidad *trans*rioplatense, ver Bevacqua.

⁸ El proyecto original de la obra que Avendaño me envió como propuesta de participación en el Coloquio incluye la participación de una actriz (Mary Cristóbal Lobo) y la proyección de un video. Estos elementos no aparecieron en la función de Xalapa debido a que, por causas de fuerza mayor, la actriz (encargada también de traer el video) no pudo viajar. Afortunadamente, la obra se centra fundamentalmente en la actuación de Avendaño, por lo que los elementos ausentes no supusieron su cancelación o modificación sustancial.

⁹ Según la página *numinasticageneral.com*, el gabinete de Cárdenas organizó un concurso de trajes regionales en 1936 para elegir la imagen que se utilizaría en uno de los billetes. Para el concurso, “[l]as reglas requerían de las participantes, que estuvieran vestidas con un traje típico mexicano. La ganadora fue María Estela Ruiz Velázquez de 25 años. Según la historia, Cárdenas al ver la foto de la ganadora, quedó encantado con la belleza de dicha participante, e inmediatamente hizo enviar la foto a la American Bank Note. El billete de 10 pesos con el rostro de la Tehuana entraría en circulación en 1937” (*numinasticageneral.com*). Dicho billete circuló durante 30 años, hasta 1967.

¹⁰ Aunque Avendaño me dijo no haber tenido esa pieza en mente cuando realizó *Réquiem*, en otro performance titulado *Madame Gabia* (2009) usa un poema-manifiesto de Lemebel, artista y escritor gay cuya obra es abiertamente homoerótica.

¹¹ Según refiere el antropólogo Jesús Lizama, la fiesta de la Guelaguetza en la ciudad de Oaxaca se ha convertido a partir de 1932 en una suerte de escaparate oficial de las tradiciones tanto indígenas como mestizas de esa entidad (32). Lizama se vale del concepto de “tradición inventada” de Eric Hobsbawm

para plantear que la Guelaguetza es un escenario en el que el gobierno de Oaxaca pretende proyectar a nivel internacional una imagen idealizada del folclor local (32-34). Dicha imagen es controlada por un Comité de Autenticidad, que desde 1951 se encarga de asegurarse que los danzantes no “contaminen” sus vestimentas y coreografías con elementos considerados ajenos a la tradición local, como zapatos tenis, relojes, máscaras de plástico, etc. Como señala Lizama, el afán por representaciones “auténticas” de la tradición no hace más que negar la complejidad social de los diversos grupos étnicos de la región, ya que “el término ‘autenticidad’ empleado en la ciudad de Oaxaca niega a los indígenas la posibilidad de ser contemporáneos, visualizándolos y exhibiéndolos como piezas vivas del museo en el que se ha convertido el resto del estado” (246). Sin embargo, existen en la misma ciudad de Oaxaca y pueblos aledaños una serie de Guelaguetzas “alternativas” en las que participan personas con vestimentas híbridas (con influencia, por ejemplo, de la migración a Estados Unidos), y también *muxes*, según comunicación personal de Ramón H. Rivera-Servera, quien realizó trabajo de campo en Oaxaca a mediados de 2014.

¹² Este recurso escénico, que cuando lo vi me pareció ingenioso, aparece también en la boda heterosexual registrada en el documental de Islas sobre los *muxes*.

¹³ Se trata de *Nora*, de Emilio Carballido, que el autor escribió en 1980 en homenaje a la obra *Casa de muñecas* de Ibsen (publicada en Carballido).

¹⁴ Cuando Phelan habla de la “ilustración restaurada”, se refiere al dibujo anatómico de un cuerpo masculino en un libro de texto de su infancia. La anécdota de dicho dibujo —que se erguía al abrir esa sección del libro “*pop up*”— sirve como ejemplo de la imposibilidad de sustituir al performance vivo con la representación gráfica.

¹⁵ *Crimen organizado* se presentó el 7 de noviembre de 2013 en el Primer Foro de Teoría Queer de la Universidad Veracruzana, campus Xalapa.

¹⁶ Robert Neusdadt muestra cómo el trabajo de los artistas conceptuales latinoamericanos Alejandro Jodorowsky, Diamela Eltit y Guillermo Gómez-Peña está encaminado a subvertir representaciones hegemónicas. El autor examina la metáfora de la jaula en diversas obras para advertir que el artista posmoderno no puede escaparse de la “jaula de la representación”, aunque sí puede al menos ponerla en duda, intervenirla, criticarla (180-188).

¹⁷ En trabajos anteriores he propuesto el término “*representación*” “para designar las artes escénicas que rompen con la escisión convencional del significado-significante y procuran la puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psicofísico por el *performer*, no para representar una presencia ausente, sino para ejercer una escritura corporal que ponga en juego su capacidad de subvertir códigos de actuación preestablecidos” (Prieto 2012: 105).

Obras citadas

- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea, 2004. Impreso.
- Alzate, Gastón. *Teatro de cabaret: imaginarios disidentes*. Irvine: Gestos, 2002. Impreso.
- Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Avendaño, Lukas. Entrevista electrónica con Antonio Prieto. Junio de 2013. Manuscrito.
- _____. *Réquiem para un alcaraván*. Proyecto y guión inédito, 2012. Manuscrito.
- _____. *Réquiem para un alcaraván*. Notas para la producción, 2012. Manuscrito.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1987. Impreso.

- Bevacqua, Guillermina. "México-Argentina: la identidad *muxe* en *Réquiem para un Alcaraván* de Lukas Avendaño". *KARPA 7 Journal of Theatricalities and Visual Culture*. 2014. <Internet. www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/bevacqua1.html>.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*. Londres/Nueva York: Routledge, 1994. Impreso.
- Carballido, Emilio. "Nora". *Diálogos: artes, letras, ciencias humanas*. 17.3 (1981): 30-36. Impreso.
- Centro de Documentación Candileja. *Réquiem para un alcaraván*. Xalapa, Veracruz, 19 sept. 2012. Video.
- Costantino, Roselyn. "Politics and Culture in a Diva's Diversion. The Body of Astrid Hadad in Performance". *Women and Performance: a Journal of Feminist Theory* 11.2 (2000): 149-73. Impreso.
- Gutiérrez, Laura. *Performing Mexicanidad. Vendidas y Cabareteras on the Transnational Stage*. Austin: U Texas P, 2010. Impreso.
- Islas, Alejandra. *Muxe's. Auténticas intrépidas buscadoras del peligro*. México: Conaculta/ Incine/Foprocine, 2005. DVD.
- La Fountain Stoakes, Lawrence. "Translocas: Migración, homosexualidad y travestismo en el performance puertorriqueño reciente". *e-misférica* 8.1 (2011) 5 jun. 2013. Internet. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/lafountain>>.
- Lizama Quijano, Jesús. *La Guelagueta en Oaxaca: fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*. México: CIE-SAS, 2006. Impreso.
- Lozano, Rian. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter mundializador*. México: PUEG-UNAM, 2010. Impreso.
- Marcos, Sylvia. "Erotismo indígena y moralidad colonial: las confesiones de la Nueva España". *Tomado de los Labios: Género y Eros en Mesoamérica*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2011. 119-37. Impreso.
- Miano Borruso, Marinella. "Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades". *Debate feminista* 9.18 (1988): 186-236. Impreso.
- _____. *Hombres, mujeres y muxe en el Istmo de Tehuantepec*. México: Conaculta/ INAH-Plaza y Valdés, 2003. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. *Apocalipstick*. México: Debate, 2009. Impreso.
- Moreno, Hortensia. "Reflexiones locales acerca de lo queer". *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*. Coords. Gloria Careaga y Salvador Cruz. México: PUEG-UNAM/Porrúa, 2004. 295-315. Impreso.
- Muñoz, José Esteban. "Introducción a la teoría de la desidentificación". *Estudios avanzados de performance*. Eds. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 549-603. Impreso.
- Neustadt, Robert. *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions*. Nueva York: Garland Publishing, 1999. Impreso.

- Núñez Noriega, Guillermo. *Vidas vulnerables. Hombres indígenas, diversidad sexual y VIH-Sida*. México: CIAD, 2009. Impreso.
- Phelan, Peggy. "Ontología del performance: representación sin reproducción". *Estudios avanzados de performance*. Eds. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 91-122. Impreso.
- _____. *Mourning Sex. Performing Public Memory*. Londres/Nueva York: Routledge, 1997. Impreso.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Camp, Carpa and Cross-dressing in the Theater of Tito Vasconcelos". *Corpus Delecti: Performance Art in the Americas*. Ed. Coco Fusco. Londres y Nueva York: Routledge, 2000. 83-96. Impreso.
- _____. "Circo, maroma y teatro: El trans(des)vestismo como contra-representación en la obra de Yareli Arizmendi y Nao Bustamante". *Ollantay Theater Magazine* 9.18 (2001): 20-37. Impreso.
- _____. "Performance y representación". *La Tempestad* 87 (2012): 104-107. Impreso.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U California P, 1990. Impreso.
- Stephens, Manuel. "Palabra hermafrodita". *Debate feminista* 24.47 (2013): 137-171. Impreso.
- Taylor, Diana. "Introducción. Performance, teoría y práctica". *Estudios avanzados de performance*. Eds. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 7-30. Impreso.
- Valdivieso Parada, Gerardo. "Réquiem para un alcaraván". *Réquiem para un alcaraván*. 21 jul. 2012. Internet. <<http://requiemparaunalcaravan.blogspot.mx>>.