

Summer 7-21-2017

Masculinidades peligrosas: Monstruosidad, vampirismo, canibalismo y homosexualidad en la literatura mexicana de los siglos XX y XXI

Jorge Estrada

University of New Mexico - Main Campus

Follow this and additional works at: https://digitalrepository.unm.edu/span_etds



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Estrada, Jorge. "Masculinidades peligrosas: Monstruosidad, vampirismo, canibalismo y homosexualidad en la literatura mexicana de los siglos XX y XXI." (2017). https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/76

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Spanish and Portuguese ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact disc@unm.edu.

Jorge Estrada

Candidate

Department of Spanish and Portuguese

Department

This dissertation is approved, and it is acceptable in quality and form for publication:

Approved by the Dissertation Committee:

Dr. Kimberle López, Chairperson

Dr. Miguel López

Dr. Eleuterio Santiago-Díaz

Dr. Daniel Enrique Pérez

**MASCULINIDADES PELIGROSAS:
MONSTRUOSIDAD, VAMPIRISMO, CANIBALISMO Y
HOMOSEXUALIDAD EN LA LITERATURA MEXICANA DE
LOS SIGLOS XX Y XXI**

by

JORGE ESTRADA

B.A., Spanish, The University of New Mexico, 2005
B.A., Latin American Studies, The University of New Mexico, 2005
M.A., Spanish, The University of New Mexico, 2007

DISSERTATION

Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

Spanish

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

July 2017

DEDICATORIA

A Eddy, mi amor rasquache.

AGRADECIMIENTOS

Quiero darle mi más profundo agradecimiento a mi profesora y mentora, la Dra. Kimberle López. Ella siempre me ha apoyado desde que empecé mis estudios en la UNM como *undergraduate*. Gracias profesora por inspirarme.

También quiero agradecer al Dr. Miguel López. Siempre he admirado su entusiasmo por la cultura popular mexicana. Ha sido toda una fuente de inspiración.

Gracias al Dr. Eleuterio Santiago-Díaz. Su amor por la poesía la recuerdo siempre.

Agradezco de todo corazón al Dr. Daniel Enrique Pérez. Gracias profesor por haberme acompañado en esta aventura.

And of course, I cannot forget Martha Hurd from the Department of Spanish and Portuguese. I sincerely thank you for all your support all these years.

Y a Eddy, por siempre estar conmigo aun en los momentos más difíciles. I love you.

**MASCULINIDADES PELIGROSAS: MONSTRUOSIDAD, VAMPIRISMO,
CANIBALISMO Y HOMOSEXUALIDAD EN LA LITERATURA MEXICANA
DE LOS SIGLOS XX Y XXI**

**[DANGEROUS MASCULINITIES: MONSTROSITY, VAMPIRISM,
CANNIBALISM, AND HOMOSEXUALITY IN TWENTIETH AND TWENTY-
FIRST-CENTURY MEXICAN LITERATURE]**

by

Jorge Estrada

B.A., Spanish, The University of New Mexico, 2005

B.A., Latin American Studies, The University of New Mexico, 2005

M.A., Spanish, The University of New Mexico, 2007

Ph.D. Spanish, The University of New Mexico, 2017

ABSTRACT

This dissertation examines public and institutional perceptions of homosexuality in Mexico from the time of Porfirio Díaz's dictatorship (c. 1880-1910) through the early twentieth-first century. In my introduction, I study diverse representations of the male homosexual as a monstrous figure in Western culture, taking as models gothic images that emerged in the late nineteenth-

century as a response to the rise of scientism, industrialization, and urbanization.

The models that I utilize include the literal and metaphorical cannibal, the anxiety-causing vampire, and the dehumanized depiction of those who transgress social boundaries of gender and race.

Taking an interdisciplinary approach drawing on critical theory, history, sociology, philosophy, gender studies, political science, and queer theory, I analyze a corpus of Mexican fiction with the objective of examining how homosexual characters are viewed as monstrosities by other characters and by society as a whole. For this purpose, the novels I examine in detail in my chapters are *Los cuarenta y uno: novela crítico social* (1906) written by Eduardo Castrejón; *El vampiro de la colonia Roma* (1979) by Luis Zapata; and *Gumaro de Dios, el caníbal* (2007) by Alejandro Almazán. Besides representing fictitious homosexual characters, these narratives base their storylines on historical events and circumstances contemporaneous to their writing, such as the raid of 41 alleged homosexuals by the Mexico City police in 1901, the sexual liberation of the 1970s, and the discovery in 2004 of a man with indigenous traits who cannibalized his male lover.

TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN	1
Masculinidades peligrosas y monstruosas.....	1
Objetivos de la tesis	4
Masculinidades mexicanas	8
Terminología de género sexual utilizada en esta tesis	12
La monstruosidad	13
Resumen de capítulos.....	21
CAPÍTULO 2: LOS MONSTRUOS DEL FIN DE SIGLO MEXICANO Y EL PECADO NEFANDO EN <i>LOS CUARENTA Y UNO:</i> <i>NOVELA CRÍTICO SOCIAL (1906) DE EDUARDO CASTREJÓN (PSEUDÓNIMO)</i>.....	28
Introducción: el escándalo del siglo y la ficcionalización del evento.....	28
El otro monstruoso en el siglo XIX	32
Masculinidad en crisis.....	40
Contexto socio-político: La homosexualidad durante el Porfiriato.....	45
La homosexualidad en el Porfiriato y los 41	49
<i>Los 41</i> : ficcionalizando el escándalo	56
Conclusión	68
CAPÍTULO 3: DEL VAMPIRO GÓTICO AL VAMPIRO DE	

LA CALLE: DESEO, ENFERMEDAD Y SOLEDAD

EN *EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA* (1979) DE LUIS ZAPATA70

Introducción: De vampiros góticos al vampiro de la calle70

Los vampiros de la calle: la prostitución masculina como tema literario.....74

Teorizando al vampiro76

Adonis García, el chichifo-vampiro80

Conclusión97

CAPÍTULO 4: LA CRÓNICA DEL CANÍBAL:

LA MASCULINIDAD PELIGROSA DE GUMARO DE DIOS,

EL CANÍBAL HOMOSEXUAL MEXICANO99

Introducción: el caníbal homosexual mexicano.....99

Entre el amarillismo y la crónica101

Canibalismo cultural, su estudio y sus controversias109

El canibalismo como una categoría metafórica y ficcional114

Gumaro de Dios: el caníbal monstruoso que causa ansiedad119

El monstruo es patologizado, castigado y disciplinado.....145

Conclusión153

CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN155

Conclusión: Más allá de dicotomías.....155

Un brinco al presente.....161

Para concluir	164
OBRAS CITADAS	166

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

Masculinidades peligrosas y monstruosas

La idea para este proyecto comenzó una noche cuando de casualidad me encontré en la televisión una comedia de vampiros en uno de los canales de cine mexicano. La película, *El vampiro teporocho* (1989), dirigida por Rafael Villaseñor Kuri, es una comedia en la cual el legendario conde Drácula (representado por Pedro Weber 'Chatanuga') despierta de un largo sueño en las afueras de la Ciudad de México.¹ En una escena, el conde Drácula logra conseguir que una camioneta se detenga para llevarlo a la ciudad. Aunque el conde Drácula puede volar, la verdadera razón por la que pide “un aventón” es porque tiene hambre y esta es una forma en la que puede consumir la sangre del conductor, lo que pensó sería fácil. En la conversación que entablan los personajes, las diferencias sociales son obvias: el conductor habla con un acento característico de los barrios populares de la capital mexicana y con un lenguaje folclórico compuesto de palabras altisonantes, mientras que el vampiro utiliza una forma de español antiguo con acento peninsular para enfatizar un cierto refinamiento. No obstante, todo cambia cuando el vampiro intenta morder el cuello del conductor para

¹ Antes de esta escena, el Conde Drácula es enviado al espacio en un cohete por un grupo de científicos para que ya no hiciera mal en la tierra. Sin embargo, el cohete cae en las afueras de la Ciudad de México y el vampiro vuelve a despertar.

chuparle la sangre, siendo éste expulsado del vehículo con golpes e insultos que incluyen palabras como “maricón” y “pinche joto.”² El conde entonces sale volando rumbo a la ciudad de México, fallando en su primer intento de consumir la sangre de un arquetípico “macho mexicano.”³ Siendo esta escena una escena cómica, se espera que la audiencia se ría por la interacción entre el conde Drácula y el conductor, quien se protege a sí mismo no del ser chupado por un vampiro, sino por lo que percibe ser un acto de digresión sexual homoerótico.

En películas como *El vampiro teporocho* vemos dos versiones de masculinidad en México: una que es normalizada como autóctona, heterosexual y del pueblo (la del conductor), y otra vista como de fuera, “anormal” y asociada con una clase decadente urbana y extranjerizante (la del conde Drácula). El vampiro teporocho habla como un “gachupín,” implícitamente demostrando una desconfianza hacia lo extranjero y expresando un cierto “malinchismo” por parte

² Como desarrollaré más adelante en esta introducción, las palabras “maricón” y “joto” serán adoptadas por el colectivo LGBTQ en México y entre comunidades latinas y chicanas en EEUU para eliminar el estigma que estas conllevan, de manera similar al uso contemporáneo de la palabra “queer” en inglés, que también empezó como un insulto. Este uso de un término despectivo como señal de empoderamiento tiene su origen en las luchas por los derechos civiles, empezando con los movimientos de “black power” y “brown power.”

³ En el cine mexicano de los años setenta y ochenta, conocido como “cine de ficheras,” es muy común encontrar estas figuras arquetípicas del “macho mexicano.” Este hombre viene generalmente de barrios populares capitalinos y hace labores como albañil, chofer, carnicero, taquero, plomero y músico. Su heterosexualidad es afirmada por medio de una vida sexual activa con mujeres, muchas veces seduciéndolas de forma forzada. Para más información sobre el cine de ficheras, consultar “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de *Ficheras* de los años 1970” de Violeta Lemus Martínez.

de las clases altas.⁴ Aunque no se tiene la certeza de si el vampiro es homosexual, el solo hecho de querer consumir la sangre de otro hombre sugiere la idea de que lo es, justificando entonces la violencia hacia él, ya que la homosexualidad es vista como una identidad peligrosa. Por medio de la violencia, el conductor sobrepone su masculinidad, denigrando al conde Drácula, por más poderoso que el vampiro haya sido en alguna otra época. En el México moderno, el conde Drácula se convierte en una figura cómica con una sexualidad ambigua será el hilo principal de la película y después de que se una a un grupo de *teporochos*, o un grupo de borrachos que vive en la calle.

Las perspectivas en cuanto a la masculinidad representadas en *El vampiro teporocho* son un ejemplo de las complejidades que representa la noción de género sexual y sus expresiones en México. Dentro de la cultura mexicana, *lo masculino*, siempre se ha privilegiado como una forma superior a lo femenino, tal como Octavio Paz escribe en “Máscaras mexicanas” (*El laberinto de la soledad*, 1950), “las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su ‘rajada’, herida que jamás cicatriza” (24). Paz, en “Los hijos de la malinche” habla de la violencia de lo masculino hacia lo femenino,

⁴ “Malinchismo” tiene un uso despectivo que se refiere a aquellos mexicanos que prefieran lo extranjero. El término viene del nombre de Malinche, una esclava que durante la conquista española de México fue traductora entre Hernán Cortés y varios grupos indígenas.

en suma, chingar es hacer violencia sobre otro. En un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha...lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad, pura, inerme ante el exterior. (61)

Esta violencia no solo está dirigida a la mujer, sino a *lo femenino*, incluida la feminidad en el hombre. Para Paz, el chingón es el que penetra, es el fuerte y dominante, mientras que la chingada y el chingado es el que se deja penetrar, el débil y el dominado.

Objetivos de la tesis

Esta tesis, tiene como objetivo analizar las distintas prácticas discursivas que se utilizan para hablar de la homosexualidad dentro de la literatura mexicana de los siglos XX y XXI. Dentro de estas prácticas, está el discurso de ver al cuerpo homosexual masculino y a la homosexualidad como un peligro no solo para el individuo, sino también para la nación. En el análisis que hago en este trabajo, pongo un énfasis en aquellos discursos alrededor del tema de la monstruosidad y sus distintas manifestaciones, tales como el representar al cuerpo homosexual como un cuerpo peligroso, anormal, corrupto, enfermo y contagioso. También veo cómo los escritores hacen uso de metáforas de un

legado gótico decimonónico y colonial, tales como el vampirismo y el canibalismo. Para este propósito, centro cada capítulo en un texto literario que a mi criterio representa un periodo clave en la historia de México. Estos periodos son la primera década del siglo XX (1900s), la década de los 1970s y la primera década del año 2000. Los textos literarios en los que centro mi análisis son *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* (1906) de Eduardo Castrejón (pseudónimo), *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata y *Gumaro de Dios: el canibal* (2004) de Alejandro Almazán.

Estas obras literarias, tal como también veremos en otras que componen el canon de “literatura mexicana,” retratan un aspecto de cómo los escritores mexicanos ven al cuerpo abyecto (utilizando el concepto de Héctor Domínguez Ruvalcaba) que no se conforma a una heterosexualidad normativa establecida no solo por estructuras familiares, sino también por instituciones sociales y gubernamentales que ven la sexualidad como mecanismo de reproducción. El matrimonio heterosexual es privilegiado porque produce más ciudadanos para el futuro del país, además de ser un método para controlar sexualidades que se ejercen fuera de su seno. Ya para el siglo XIX, como Michel Foucault escribe, “the conjugal family took custody of it and absorbed it into the serious function of reproduction” (3).

Además de analizar tres obras literarias, hago también un recorrido histórico y literario, concluyendo con el presente, en un momento en que México vive un momento de cambio social en el campo de derechos de minorías sexuales. Lo que era antes un tema tabú, hablado en público solo en tono de burla, el tema de identidad sexual es ahora parte de un diálogo en los medios de comunicación y artísticos. No obstante, en el país aún existe una división cultural entre lo urbano y lo rural. Mientras que en las principales ciudades del país han implementado medidas que garantizan ciertas libertades de identidad sexual, en zonas rurales el tema sigue siendo tabú. Estas inseguridades que sufre la comunidad LGBTQ⁵ fuera de las principales ciudades ha forzado a muchos/muchas mudarse a zonas consideradas más seguras como la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, Tijuana, Puerto Vallarta y Cancún. Aunque estas ciudades son consideradas violentas para la población en general, para muchos miembros del colectivo LGBTQ son más seguras.⁶

El marco teórico de este trabajo parte principalmente de los estudios queer, más específicamente de los estudios de la masculinidad que se han hecho en las últimas décadas. Este marco está influido por el pos-estructuralismo

⁵ Uso estas siglas para referirme a la comunidad Lésbico-Gay-Bisexual-Transgénero y Queer.

⁶ Esta violencia ha inspirado a la literatura del narcotráfico como género literario, particularmente en zonas urbanas del Pacífico mexicano y las zonas fronterizas del norte. Algunos escritores de la literatura del narco incluyen Elmer Mendoza (*Balas de plata*, 2008), Eduardo Antonio Parra (*Parábolas del silencio*, 2006), Heriberto Yépez (*Made in Tijuana*, 2006) y Homero Aridjis (*Sicarios*, 2007). En los últimos meses, muchas de las víctimas han sido miembros de la comunidad LGBTQ, particularmente mujeres transgénero.

foucaultiano, particularmente de *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión* (1975) y *La historia de la sexualidad* (1976). Ambos trabajos proporcionan una base que estudia al cuerpo como un texto cultural-social sujeto a vigilancia y castigo; y además da una cronología de los discursos en torno al sexo en occidente a partir del siglo XVII. En mi análisis de la masculinidad, pongo un énfasis en las masculinidades vistas como no normativas, como lo es la homosexualidad. La homosexualidad, como nos ha enseñado la teoría queer, es solo una atracción hacia alguien del mismo sexo y no determina otros aspectos como nuestra identidad (hombre/mujer/neutro), expresión (femenina/masculina/neutra) o sexo biológico. Los personajes que analizo en esta tesis rompen con las dicotomías construidas socialmente y que están basadas en funciones fisiológicas. Sus sexualidades son ambiguas, lo cual las hace peligrosas, ya que no se pueden categorizar y contradicen lo que se considera como “normal.” Por medio de la teoría queer, vamos más allá de nociones esencialistas del cuerpo en donde se tiene una dicotomía basada en los genitales.

Otro marco teórico que utilizo en esta tesis es el de la monstruosidad. Quién es un monstruo está determinado por la sociedad. El monstruo es un tema universal que es específico para cada cultura. Como veremos, su cuerpo está lleno de significados, y lleno también de tabúes culturales alrededor de la sexualidad, el incesto y el homicidio. Tanto la homosexualidad como el deseo

homoerótico serán vistos como prácticas monstruosas y usualmente vienen acompañadas de otras prácticas monstruosas como el vampirismo, ya sea literal o metafórico, el homicidio y el canibalismo.

Masculinidades mexicanas

Como ya sabemos, la literatura latinoamericana sigue siendo dominada por escritores masculinos heterosexuales. En estas obras se exaltan modelos de heterosexualidad y familia, muchas veces de forma homosocial, como escribe Eve Kosofsky Sedgwick,

to draw the “homosocial” back into the orbit of “desire” of the potentially erotic, then, it is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual—a continuum whose visibility, for men, is radically disrupted. (1-2)

Sedgwick describe lo que el *male bonding*, o una vinculación masculina, en la cual se crea un continuo entre lo homosocial y lo homosexual. Por medio de este deseo se fortalece su heterosexualidad, rechazando entonces la homosexualidad y el sujeto homosexual. Esta exclusión de lo femenino es un rechazo hacia él, lo cual excluye a las mujeres y a los homosexuales (*gay panic*).

Como mencioné en la primera sección de esta introducción por medio de las declaraciones de Octavio Paz, la masculinidad es una forma privilegiada de

identidad en México. Este privilegio es evidente en la política, la familia, el mercado laboral, la historia y en la literatura, mientras que la mujer es relegada a los espacios tradicionales del hogar, como escribe Rosario Castellanos en “Lección de cocina,” “[m]i lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí. En el proverbio alemán la mujer es sinónimo de *Küche, Kinder, Kirche*” (15). Aunque desde la colonia han existido mujeres como Sor Juana Inés de la Cruz y como Castellanos que han desafiado estas expectativas, éstas continúan siendo relegadas como escritoras secundarias dentro del canon literario mexicano.

Más recientemente, el tema de la masculinidad en México ha sido estudiado por un creciente número de académicos tanto en México como en los Estados Unidos. Joseph Carrier, Matthew Gutmann, Héctor Carrillo, Clark Taylor, Robert Buffington, Guillermo Núñez Noriega, David William Foster, Annick Priur y Robert McKee Irwin han hecho estudios interdisciplinarios que van desde el origen de palabras referentes a la homosexualidad a lo que significa “ser hombre” en México. La mayoría de estos estudios están basados en el feminismo, ya que como Matthew Gutmann escribe, “in the 1980s and 1990s, studies of men as men in Latin America developed in the wake of earlier feminist research by women and as an extension of these other studies” (5).

Quien ha estudiado el tema de la masculinidad en México a fondo es Robert McKee Irwin.⁷ En su libro *Mexican Masculinities* (2003), Irwin hace un recorrido tanto literario como histórico desde la redada de los 41 en 1901 hasta el “pánico homosexual” de las décadas de los cuarenta y cincuenta. En cuanto a las paradojas que existen entre la masculinidad mexicana y la homosexualidad masculina, Irwin escribe

In this way, notions of both Mexican masculinity and male homosexuality are riddled with paradox. Masculinity is achieved and bolstered through symbolic (or real) homosexual acts, which do not imply a homosexual identity. However, the fact that the positionality of the participants in such act is unstable and always suspect, with the fucker always a hair’s breadth away from becoming the fucked, implies that homosexuality is always lurking beneath the surface of this masculinity. Meanwhile, male homosexuality is equated with effeminacy. (xxvii)

La masculinidad en México, como señala Irwin, siempre está en peligro. Siempre hay el riesgo de perderla, lo cual llevaría a la homosexualidad con tan solo ser penetrado sexualmente (de nuevo, haciendo eco de lo que establece Paz). Por otra parte, la homosexualidad en México está definida mediante la proyección de feminidad. Un hombre afeminado es visto como homosexual y un hombre que

⁷ Irwin será también quien se encargue de editar y publicar la novela de Castrejón por primera vez en el 2005. Sus intervenciones en el tema de los estudios queer en México son invaluablees.

no lo sea no visto como tal, aunque tenga deseos homoeróticos y relaciones sexuales con otros hombres.

Quedándome dentro de la paradoja que Irwin describe, existen diferentes tonalidades de masculinidad dentro de la cultura mexicana. Mientras que en las telenovelas mexicanas, en el cine y en la música se celebra la virilidad del hombre (representado siempre como heterosexual), existen figuras dentro del medio artístico como el cantante Juan Gabriel, quien a pesar de su feminidad logró entrar en espacios considerados como heterosexuales. No obstante, Juan Gabriel nunca salió del clóset y nunca públicamente se presentó con alguna pareja del mismo sexo. Es precisamente al canta-autor que se le atribuye la frase, “lo que se ve no se pregunta,” aludiendo a su sexualidad.

Así como se ha estudiado la masculinidad en el contexto de los estudios de género sexual, también se debe aproximar al tema mediante una postura queer que rompa con las dicotomías de género sexual entre hombre/mujer, que muchas veces privilegian nociones esencialistas del cuerpo. La masculinidad, tal como nos enseñan teóricos queer como Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler y Judith/Jack Halberstam están basados en construcciones sociales que favorecen ciertas conductas de género que favorecen la heterosexualidad compulsoria (Adrienne Rich) y su hegemonía. Es también importante señalar la importancia de ver también el rol que juegan otras categorías sociales como lo son los temas

raciales, la clase social y el color de piel, a lo que en Estados Unidos Kimberlé Crenshaw llama la teoría de la interseccionalidad para referirse a las intersecciones entre la raza y el género sexual en las experiencias de las mujeres de color dentro del sistema legal (1244). En un país tan jerárquico racial y económicamente como México, es importante ver estas intersecciones, ya que estas determinan cómo las mujeres y los hombres experimentan el género. Sin duda alguna, existe una pigmentocracia en México en donde muchas veces el color de piel, las facciones de la cara y la textura de la piel determinan el éxito de la persona.

En este contexto, entonces, hago una intervención en el tema de la masculinidad en México y las metáforas usadas para aquellas sexualidades no heteronormativas que son vistas como *masculinidades peligrosas*. Defino como *masculinidades peligrosas* todas aquellas sexualidades que contradicen el sistema binario hombre/mujer, son rechazadas por la sociedad dominante, son controladas y castigadas, y finalmente son vistas como expresiones monstruosas que rompen todo tipo de tabúes sociales establecidos.

Terminología de género sexual utilizada en esta tesis

Aunque esta tesis tiene una base en el feminismo y los estudios queer, he decidido utilizar términos que pueden resultar controversiales en el 2017. Una de

las metas de los estudios queer es alejarnos de los esencialismos de género e identidad sexual que favorecen los órganos reproductivos y las dicotomías sexuales (hombre/mujer, homosexual/heterosexual). Debido a los distintos periodos con los que trabajo en esta tesis, me veo en la necesidad de utilizar términos como homosexual para así evitar dar una perspectiva del siglo XXI al pasado literario utilizando palabras como *gay* o *queer* (cuir). Ninguno de los personajes que analizo en esta tesis se identifica como *homosexual*, ya que como veremos, las categorizaciones dentro de la masculinidad y los roles sexuales son complejos. En México, el uso de *homosexual* se sigue usando tanto en los medios académicos como masivos, ya que el término *gay* tiene una connotación más estadounidense de clase media. Poco a poco, el término *queer* se empieza a usar entre grupos activistas LGBTQ y su vez también han reapropiado palabras que se usaban para insultar a miembros de este grupo como *maricón* y *joto*.⁸

La monstruosidad

Ver a la homosexualidad masculina como una existencia monstruosa que causa ansiedad no es un fenómeno que se inicia en el siglo XX. Con el nacimiento de las ciencias modernas, nace también la necesidad de controlar la sexualidad

⁸ En los Estados Unidos, en el 2011, se establece la Association for Jotería Arts, Activism, and Scholarship(AJAAS) para promover el *Jotería Studies*. La organización utiliza la palabra *joto* como una forma de empoderamiento e identidad.

mediante una vigilancia exhaustiva que utiliza las instituciones existentes para controlar no solo la sexualidad sino también el cuerpo y el comportamiento.

Aunque la homosexualidad tal como la conocemos hoy siempre ha existido, la palabra no entra en el discurso científico hasta fines del siglo XIX cuando el alemán Richard von Krafft-Ebing la utiliza en su *Psychopathia Sexualis* en 1892.

Desde entonces, lo que antes se conocía como una aversión sexual, un tercer sexo y una sodomía, ahora se convierte en una condición sexual que ya en el siglo XX se convertirá en una identidad que dará lugar a la palabra gay y queer.

No obstante, el ser la homosexualidad una condición y luego una identidad no le quita su estatus de aversión sexual sujeta a corrección.⁹ La sexualidad es regulada, como señala Michel Foucault, en el siglo XIX como escribe en su primer tomo de la *Historia de la Sexualidad* (1976) durante la Inglaterra victoriana,

On the subject of sex, silence became the rule. The couple imposed itself as model, enforced the norm, safeguard the truth, and reserved the right to speak while retaining the principle of secrecy. A single locus of sexuality was acknowledged in social spaced as well as at the heart of every household... (3).

⁹ No olvidemos que en los Estados Unidos la American Psychiatric Association no remueve la homosexualidad como una parafilia de su manual hasta 1973.

Prácticas como la homosexualidad son vistas como prácticas que no llevan a la reproducción, ya que como indica Foucault, el sexo legítimo es solo aquel que se practica dentro de la habitación y en el matrimonio. Sin embargo, es precisamente durante la época victoriana cuando surgen todo un discurso de distintas sexualidades y perversiones, incluyendo el florecimiento de burdeles heterosexuales, incluido el sadomasoquismo (Foucault 37). Aunque como la homosexualidad, estos establecimientos siempre han existido, a fines del siglo XIX entran al discurso, y al entrar a éste, son sujetos a regulación.

Tomando como base las ideas pos-estructuralistas de Foucault, ha existido todo un campo que se concentra en estudiar al monstruo como metáfora usada para aquellos cuerpos no disciplinados y dóciles sujetos a disciplina, de nuevo tomando un concepto foucaultiano (*Vigilar y castigar*, 82). Estos cuerpos “malditos” son cuerpos condenados, ya que no siguen las normas impuestas por las sociedades en las que viven. El cuerpo homosexual rechaza los preceptos establecidos hacia él, muchas veces “abriéndose” para ser penetrado. Este cuerpo maldito es un cuerpo monstruoso, ya que representa en es un cuerpo cultural, una metáfora, de un aspecto de la sociedad. Estos cuerpos culturales tienen significados culturales, como Jeffrey J. Cohen establece en su *Monster Theory: Reading Culture* (1996). En su teoría, Cohen señala que un cuerpo es considerado monstruoso cuando este incorpora miedos, ansiedades, deseo y fantasía (4). Su

cuerpo no solo representa estos sentimientos, sino también es un reflejo de su sociedad. Su cuerpo, como continúa Cohen, es un cuerpo corporal e incorporal al cual la sociedad le da significados relacionados con la corrupción (la enfermedad) y la contaminación (5). Los monstruos siempre han existido en el imaginario desde la antigüedad, pero en el siglo XIX es un momento propicio para la confluencia de ansiedades sobre la medicina y la ciencia moderna y la sexualidad.

Los “monstruos” en la literatura son aquellos individuos que se encuentran en los márgenes periféricos en una sociedad, y que causan un miedo debido a su construcción corporal e incorporal. Estos cuerpos son construidos como *cuerpos performativos*, tomando la definición que nos da Judith Butler a través de *Gender Trouble* (1990), en una sociedad que tiene como norma la heterosexualidad y rechaza cualquier desviación de ella. Cualquier cuerpo, entonces, necesita actuar conforme a lo que su sociedad dicte, para evitar así el riesgo de ser catalogado como un monstruo y sufrir los consecuentes castigos sociales. Susan Stryker, por su parte, escribe que el no poder reconocer el género sexual de una persona evoca en otros un miedo primordial de monstruosidad o la pérdida de humanidad la cual se manifiesta por medio del odio, coraje, pánico y violencia (6). Lo performativo, entonces, puede ocasionar respuestas violentas tanto físicas como verbales. Los castigos a los monstruos son visibles, tal como

vemos en cualquier película de terror, en las cuales el monstruo es ahorcado (como Frankenstein), quemado en la hoguera (como a las brujas), disparado con balas de plata (hombre lobo) y matado con dagas en el pecho (el vampiro).

El cuerpo del *otro indeseable* es un cuerpo que es peligroso, además de cómo se percibe, por la contaminación que cause. En el siglo XIX mexicano, el pobre era percibido como una fuente de contaminación y criminalizado.

Criminólogos como Carlos Roumagnac señalaba que los mexicanos eran el “pueblo más criminal del mundo” debido a la pobreza que existía en país (1904). En sus entrevistas de los presos de la cárcel de Belem, Roumagnac conecta la pobreza con la homosexualidad. El autor atribuye la violencia a

amores y celos de hombres a hombres” a los cuales el encargado de la prisión encerraba a los conocidos “pederastas” en una sección especial, “y era de verse entonces el desfile de esos degenerados sexuales, que pasaban delante de los demás detenidos, sin rubor ni vergüenza, haciendo, por el contrario, alarde de voces y modales afeminados, prodigándose apodosos mujeriles, y muchas veces cargando en brazos muñecos de trapo o fingiendo cargarlos, y haciendo alusiones a sus partos recientes (77).

Roumagnac introduce una serie de perfiles de criminales recluidos en la prisión Belem. Típico del Porfiriato, la pobreza es lo que tienen en común estos criminales. Otros problemas sociales son la falta de educación, el alcoholismo y

violencia intrafamiliar. La mayoría de los recluidos también tienen apariencia indígena y son menores de edad, atribuyendo así mismo la criminalidad a lo étnico-racial.

Este cuerpo monstruoso es un cuerpo contagioso que transmite la “enfermedad” que lleva. En películas de zombis, por ejemplo, los personajes les rehúyen a estos cuerpos no por el miedo que éste causa en sí sino por el miedo al contagio y el convertirse como ellos. Asimismo, el cuerpo sexual como el del homosexual y el de la prostituta, es también visto como una fuente principal de contagio, y origen de enfermedades venéreas como lo fue la sífilis a través de los siglos XIX y XX, y el SIDA hasta hoy en día.¹⁰ En relación al miedo al contagio, Guy Hocquenghem, escribiendo en una época pre-SIDA, señala además que el cuerpo del homosexual no solamente contagia enfermedad corporal sino también homosexualidad, a lo que él llama una “fantasía de contaminación” (56). Esta fantasía a la contaminación será evidente a partir de los 1980s cuando se detectan los primeros casos de SIDA en hombres homosexuales en los Estados Unidos. Es en este instante cuando el SIDA es para siempre asociado con hombres gay, cuya sexualidad es un foco de una enfermedad mortal; el salir del clóset como homosexual es una condena de muerte por SIDA.

¹⁰ En los Estados Unidos, la FDA tiene prohibido la donación de sangre de “hombres que tienen sexo con otros hombres” debido al “alto” riesgo de contagio:
<http://www.fda.gov/cber/faq/msmdonor.htm>.

La corporalidad del monstruo como origen de enfermedades y contaminación podría verse como algo engañoso, ya que éste puede “ocultar” su enfermedad y transmitirla— como en el caso de los vampiros tanto góticos como contemporáneos, quienes logran engañar a sus víctimas. De esta misma forma, un cliché muy común en las películas de terror/misterio, es que el personaje del que menos se sospecha resulta ser el verdadero monstruo, o cuando las personas utilizan la frase “tan normal que se veía.”¹¹ Otro ejemplo del *otro* monstruoso como fuente de enfermedad es el arresto masivo en la Europa Nazi de los años cuarenta de no solamente judíos, sino también comunistas, gitanos y homosexuales, y cualquier otro que no se adhiriera a su ideología racial, social y política. Los nazis temían que estos “indeseables” transmitieran su enfermedad al “pueblo puro” alemán. Así como el otro monstruoso, muchos ciudadanos nazis apoyaron las atrocidades del gobierno, como nos demuestra Hannah Arendt con su concepto de la “banalidad del mal”

El cuerpo homosexual está sujeto a las curas, ya que éste es representado como un cuerpo enfermo. A través de la historia de la psiquiatría, los médicos trataban de curar de homosexualismo por medio de terapia y hasta de métodos médicos que empleaban la electricidad. Este cuerpo era sujeto a corrección debido a su función irreproducible** dentro de la sociedad y su estatus, como

¹¹ Asesinos seriales como Ted Bundy sorprendió a muchos porque parecía ser el típico vecino con una apariencia inocente.

señala Gabriel Giorgi, de “un *cuerpo terminal*: cuerpo improductivo, cancelación de generación, un cuerpo en decadencia *contra natura*” (9, *Sueños de exterminio*).

Giorgi además ve un exterminio literario de la homosexualidad en novelas argentinas como *La invasión* (1967) de Ricardo Piglia, y la disciplina de éste dentro de instituciones como el ejército y la prisión.

La figura del homosexual a través de la literatura es exterminada, usando la terminología que emplea Giorgi, y éstos se representan de forma monstruosa, perdiendo así toda humanidad, como anota:

el deseo homosexual ha sido asociado a una pérdida de límites, no meramente entre lo masculino y lo femenino, sino sobre todo entre lo humano y no humano; no es tanto una crisis de los géneros como un escándalo de la especie lo que se escenifica alrededor de la homosexualidad...el monstruo homosexual combina la violencia sexual con la imposibilidad de su representación, con su cualidad de irrepresentable—pánico (247-48).

Este pánico, como veremos más adelante, será utilizado para controlar al cuerpo homosexual, ya sea mediante las instituciones, el escándalo, el aislamiento social o la enfermedad.

Resumen de capítulos

Pasando ahora a la organización de esta tesis, en el segundo capítulo examino la historia de los 41 y la ficcionalización que hace Eduardo Castrejón (pseudónimo) en su novela *Los cuarenta y uno: novela crítico social* de 1906. La novela está basada en el hecho histórico de la redada de cuarenta y un hombres que son arrestados la madrugada del domingo 17 de noviembre de 1901 bajo la sospecha de homosexualidad. Este arresto y sospecha de homosexualidad, como argumenta Robert McKee Irwin en su introducción a la novela en la edición de 2010, están basados en fundamentos de “ultrajes a la moral pública” que se encuentran en el Código Penal de 1871¹² (51). El código castiga con severas penas a todo aquel que “ultraje la moral pública o las buenas costumbres, ejecutando una acción impúdica en un lugar público, haya o no testigos, o en un lugar privado en que pueda verla el público” (Art. 787 del Código Penal de 1871, citado en Irwin 52).¹³ Haciendo cumplir esta ley, la policía arresta a los cuarenta y uno, muchos de ellos vistiendo prendas femeninas (*cross-dressing*), y los llevan a la cárcel no sin antes hacer un espectáculo poniéndolos a barrer una plaza aún

¹² El Código Penal de 1871 fue abrogado en 1931 por una comisión establecida por el entonces presidente Emilio Portes Gil (Carranza y Trujillo 214).

¹³ A diferencias de países como el Reino Unido, Estados Unidos y España bajo el franquismo (1939-1976), en México nunca ha existido una ley que castigue o condene la homosexualidad. Irwin atribuye esto a la adopción del Código Napoléonico que suprimió las leyes contra la sodomía adoptada por la Asamblea Revolucionario francesa en 1791 (52-53, Introducción). No obstante, a través del siglo XX serán muy comunes las redadas de bares gay y el arresto de homosexuales bajo leyes de “falta a la moral,” “abuso de menores,” y “escándalo público.”

con sus ropas de fiesta puestas. De forma burlona, Castrejón recrea este día dándole vida a personajes masculinos con nombres inusuales y descriptivos como Niñón, Mimí, Estrella, Pudor, Virtud, Carola, Blanca y Margarita. Estos personajes se verán involucrados en la redada y por medio de un narrador muy subjetivo, serán juzgados, censurados y condenados. Por medio de este narrador nos daremos cuenta de una perspectiva en cuanto al cuerpo y a la conducta homosexual/homoerótica en el México del Porfiriato (1877-1910). Mi análisis está basado en una perspectiva feminista y queer interdisciplinaria que ve cómo se construyen ambigüedades sexuales masculinas desde la segunda década del siglo XIX a principios del XX. Mis observaciones están basadas en la construcción del sujeto homosexual del siglo XIX como un ser monstruoso y peligroso que es leído mediante el discurso médico-social-legal de la época. En este discurso y basándome principalmente en las ideas pos-estructuralistas de Michel Foucault, veo cómo Castrejón utiliza el pensamiento dominante de la época para crear y recrear personajes monstruosos que causan risa, miedo, contagio y ansiedad. En el capítulo, describo al evento y su contexto socio-político, defino la monstruosidad en el siglo XIX, hablo del tema de la homosexualidad en esa época tanto en Europa occidental como en América Latina y finalmente analizo minuciosamente la novela aplicando perspectivas de análisis queer, incluyendo la construcción cultural del hombre finisecular y sus ambigüedades. Cierro el

capítulo con el legado que dejan los 41 en un México sumido en cambios sociales causados por una revolución.

En el tercer capítulo veo cómo Luis Zapata utiliza la metáfora del vampiro para darle vida a un *chichifo* (sexoservidor) en su novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979). Al igual como vemos en el primer capítulo con los 41, en la década de los setenta, cuando la trama toma lugar y la novela se publica, el discurso decimonónico de peligrosidad, contagio, contención, miedo y ansiedad sigue presente en una novela que no prevé el devastador efecto (y el nuevo discurso) que traerá el VIH/SIDA a partir de los ochenta. Por medio de siete cintas grabadas por un narrador silencioso, aprenderemos de Adonis García, el chichifo, quien él mismo nos cuenta *sus aventuras y desventuras* (en el título original) de su llegada de la provincia a la Ciudad de México. También Adonis nos contará sobre su profesión, sus sueños, su familia, sus amantes, sus enfermedades venéreas y sus estados de ánimo, incluidos sus intentos de suicidio. A diferencia del vampiro elegante gótico del siglo XIX moldeado a imagen del conde Drácula de Bram Stoker y las numerosas de reinterpretaciones de él en la cultura popular, Zapata concibe un personaje picaresco que vive abiertamente su sexualidad por las noches en un México que aún se recupera de la represión simbolizada por la Masacre de Tlatelolco en 1968.

En mi análisis del tercer capítulo, continúo mis aplicaciones de las teorías de Foucault e incorporo también los estudios que se han hecho de la masculinidad en México, particularmente masculinidades gay y queer después de que estalla la Revolución Mexicana en 1910. El enfoque de este capítulo es ver cómo la masculinidad del chichifo protagónico es vista como una sexualidad homosexual ambigua de un cuerpo dócil, en el sentido foucaultiano, que es visto como fuera de sus parámetros de normalidad y consecuentemente como un cuerpo con una masculinidad peligrosa y monstruosa. El capítulo abre con una introducción de personajes góticos de los siglos XVIII y XIX como el vampiro y su evolución al personaje *vampiresco* homoerótico de mediados de la segunda mitad del siglo XX. Luego se establece un marco teórico en el cual se desarrollan las principales ideas en cuanto a la homosexualidad, el deseo homoerótico, la masculinidad abyecta, la prostitución masculina, mecanismos de control social y la peligrosidad del cuerpo homosexual como un texto social sujeto a ser interpretado y mal-representado. En esta sección también le pongo atención al activismo social de la época que tenía como meta un cambio de perspectiva alrededor de temas de identidad sexual. Después procedo a la representación del personaje homosexual como un personaje anacrónico dentro de lo considerado “normal” en la narrativa y la cultura popular mexicana, y veo también su “reivindicación” en lo que hoy se reconoce como la “literatura gay mexicana.”

En mi análisis textual, e informado por teoría crítica literaria, analizo al chichifo de los setentas como una figura monstruosa que causa ansiedades y miedos similares a las figuras góticas del siglo XIX. El cuerpo del chichifo, así como el del monstruo, también está sujeto a la vigilancia, el castigo y la enfermedad. En la conclusión del segundo capítulo, hablo del tema del HIV/SIDA y cómo los y las trabajadoras sexuales serán sus principales víctimas, aumentando así su peligrosidad como fuente de contagio.

En el cuarto capítulo analizo la figura Gumaro de Dios Arias, el caníbal mexicano, en una crónica literaria escrita por Alejandro Almazán. En este capítulo, continúo mi análisis del personaje homosexual como monstruoso y peligroso, pese a que los personajes que veo en esta tesis no necesariamente se consideran a sí mismos homosexuales. Gumaro de Dios es un personaje humilde y de apariencia indígena que es descubierto en el 2004 consumiendo el cuerpo de su amante, el Pelón, en las afueras de Ciudad del Carmen, al sur de México. Así como sucedió con los 41, la noticia de Gumaro se convierte en un escándalo cubierto por todos los medios de comunicación, incluyendo los de la capital mexicana. En la tradición de la crónica mexicana, en el 2007 Almazán publica los acontecimientos¹⁴, incluyendo no solo una reseña de los hechos, entrevistas con los allegados al caso, partes médicos y testimonios del mismo Gumaro sino

¹⁴ En la portada del libro de esta edición, podemos ver a un cepillo de dientes con lo que parece carne humana, agregando otro elemento extra-textual a la historia.

también incorporando su perspectiva subjetiva como espectador. En mi análisis de la crónica, me enfoco en la construcción del sujeto caníbal homosexual que hace Almazán, y lo contextualizo con el caso real en el que está basado. Mi marco teórico es muy similar al que hago en los dos capítulos anteriores, aplicando además los estudios culturales debido a la rapidez con la que se diseminó la noticia, por los avances tecnológicos que ha habido en los medios masivos en décadas recientes. El capítulo inicia con un repaso del caso histórico, seguido de una descripción del género literario de la crónica para contextualizar el capítulo. Luego procedo a los estudios que se han hecho en cuanto al canibalismo tanto cultural como literario y metafórico, particularmente aquellos que nos llegan por medio de la antropología y la historia. Finalmente procedo a un análisis textual de cómo Almazán reconstruye al caníbal, cómo es visto por otros y cómo el caníbal se ve a sí mismo utilizando los recursos que tiene disponibles. El personaje de Almazán está basado en un personaje real y no es una ficción. No obstante, su crónica pertenece a la literatura mexicana de principios del siglo XXI. La homosexualidad y el deseo homoerótico nuevamente vuelve ser un tema con connotaciones peligrosas y aumentado por el rompimiento de otros tabúes sociales como el homicidio y el canibalismo.

A pesar de que los tres capítulos son diferentes en términos de género literario, existen muchas similitudes entre ellos, incluido el tratamiento del

cuerpo homosexual como un cuerpo peligroso. *Los 41* está basado en un caso real, pero es ficcionalizado por Castrejón; *El vampiro de la colonia Roma* es ficción; y *Gumaro de Dios: el caníbal* es una crónica basada en un caso real. Las tres obras retratan momentos muy importantes en la historia literaria mexicana.

CAPÍTULO 2

LOS MONSTRUOS DEL FIN DE SIGLO MEXICANO Y EL PECADO

NEFANDO EN *LOS CUARENTA Y UNO: NOVELA CRÍTICO SOCIAL* (1906)

DE EDUARDO CASTREJÓN (PSEUDÓNIMO)

“Los vagos, rateros y afeminados que han sido enviados a Yucatán, no han sido consignados a los batallones del Ejército que operan en la campaña contra los indios mayas, sino a las obras públicas en las poblaciones conquistadas al enemigo común de la civilización.

---*El Popular*, 25 de noviembre de 1901

“The monster functions as monster, in other words, when it is able to condense as many fear-producing traits as possible into one body” (21).

---Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995)

Introducción: el escándalo del siglo y la ficcionalización del evento

Una noche de fiesta que termina en una redada por la policía en un barrio de clase alta de la ciudad de México se convertirá en un referente machista que definirá la homosexualidad a partir de entonces. El día después del 20 de noviembre de 1901, la prensa dará noticia de un escándalo en donde jóvenes ligados al poder fueron encontrados bailando uno con otros, la mitad de ellos

vestidos de mujer. 41 de ellos son arrestados, pudiéndose escapar un yerno del entonces presidente Porfirio Díaz,¹⁵ evitando así un escándalo que hubiese tenido mayores proporciones, aún en una época de censura. A partir de entonces, el 41 se convierte en un número maldito y en un referente a la homosexualidad masculina. El número 41 sigue siendo una referencia a la homosexualidad a través del siglo XX, tal como Francisco Urquiza lo define en su *Símbolos y números* (1965): “en México, el número 41, no tiene ninguna validez y es ofensivo para los mexicanos” (67). Aún en lo oficial, éste no existe, ya que además de ser un insulto, “no [lo] hay en el ejército, no hay cuarto de hotel, nadie cumple 41. No hay automóvil, ni policía” (67). Tal fue el suceso del escándalo, que la prensa capitalina dedicó varias columnas a este acontecimiento y hasta el caricaturista José Guadalupe Posada recrea el evento dibujando a 41 hombres bailando, la mitad de ellos con prendas femeninas, y con el titular “LOS 41 MARICONES Encontrados en un baile de la Calle de la Paz el 20 de Noviembre de 1901.” La caricatura viene acompañada además de un poema que lee de la siguiente manera:

Aquí están los Maricones

MUY CHULOS Y COQUETONES

¹⁵ Carlos Monsiváis, Robert McKee Irwin, José César del Toro, entre otros, señalan que el número hubiera sido 42, pero se ayudó escapar el yerno de Porfirio Díaz, Ignacio de la Torre y Mier. Para más información sobre el papel que juega Díaz e Ignacio de la Torre y Mier, consultar el artículo “Crónica de un baile clandestino” (*Documentos de Investigación*, 2005) de Mílada Bazant.

Hace aún muy pocos días
Que en la calle de la Paz,
Los gendarmes atisbaron
Un gran baile singular.
Cuarenta y un lagartijos
Disfrazados la mitad
De simpáticas muchachas
Bailaban como el que más
La otra mitad con su traje,
Es decir, de masculinos,
Gozaban al estrechar
A los famosos jotitos
Vestidos de raso y seda
Al último figurín,
Con pelucas bien peinadas
Y moviéndose con chic.

(Caricatura y poemas reproducidos en Irwin vii).

Posada, por medio de esta caricatura y poema, expresa las ansiedades de principios de siglo veinte en cuanto a la sexualidad, especialmente la masculina. México durante este tiempo se encuentra en la tercera década de la dictadura de

Porfirio Díaz (1830-1914), periodo que se denomina como el Porfiriato, el cual se inicia en 1887 y tendrá su fin con el estallido de la Revolución Mexicana en 1910.

Estas ansiedades decimonónicas en cuanto a la sexualidad serán reflejadas en la novela corta de Eduardo Castrejón titulada *Los cuarenta y uno: novela critico social* (1906). Castrejón, el pseudónimo de un hombre del Porfiriato, al igual que Posada recreará el baile de los 41 y la redada de éste. Es por medio de esta novela en donde analizaré a la homosexualidad en México durante el siglo XIX y en la primera década del siglo XX y las perspectivas que se tenían sobre esta y otras sexualidades no heterosexuales en un país que entra en la modernidad bajo el modelo Porfiriato de “Orden y Progreso” influido por modas y costumbres europeas, incluyendo la llegada de las emergentes ciencias sociales como la psicología, la sociología, la sexología y la criminología. Además de esto, las clases intelectuales del Porfiriato estarán leyendo la prensa europea que traen a México noticias del juicio que enfrenta Óscar Wilde en donde se pone a juicio su conducta homosexual. Todo esto lo analizaré de una perspectiva teórica de la masculinidad homosexual como peligrosa y en donde se usan como metáfora la monstruosidad.

El otro monstruoso en el siglo XIX

Es mi argumento principal que los monstruos modernos de fines de siglo XX y principios del XXI nacieron en el siglo XIX. La cultura popular está llena de vampiros basadas en la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker con varias interpretaciones de éste como en las novelas de Anne Rice (*The Vampire Chronicles*, 1976-2016), series televisivas como *Buffy: The Vampire Slayer* (1997-2003), *True Blood* (2008-2014), *The Vampire Diaries* (2009-2017), entre muchas otras. Cada año también vemos adaptaciones de otras figuras ahora legendarias basadas en el género gótico del siglo XIX como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson y de los cuentos de Edgar Allan Poe. Las preocupaciones decimonónicas son representadas en estos textos de forma implícita y explícita por medio de metáforas que eluden a los cambios sociales en cuanto a la movilidad de clase social, la urbanización e industrialización de las principales ciudades europeas y estadounidenses, avances en la tecnología y sobre todo las perspectivas en cuanto a la identidad de género sexual, incluyendo los derechos de la mujer. En los textos de fines de siglo XX y principios del XXI también son evidentes estas preocupaciones, en una era en donde también siguen presentes temas de cambio social, cambios tecnológicos, y temas de identidad sexual. Estos “monstruos” son

cuerpos que por medio de su fisicalidad siguen siendo un reflejo de nuestros miedos en cuanto a cambios sociales, lo cual ahora desarrollo.

El cuerpo del monstruo es un cuerpo maldito, condenado, marginal, fuera de la sociedad que se encuentra marcado el momento en el que emerge de la oscuridad o es descubierto. Un aspecto que más miedo causa es que el monstruo tiene la capacidad de vivir dentro de nuestra sociedad sin ser descubierto. El monstruo es parte de nuestras actividades diarias y se esconde detrás de una máscara de *normalidad* que no da sospecha alguna. No obstante, debajo de la máscara, detrás de puertas cerradas y en la oscuridad de la noche, existe un cuerpo maldito que contradice las normas establecidas por la sociedad en la que vive y cuyo comportamiento escandaliza y aterroriza a la población. El vampiro consume la sangre de su víctima en la oscuridad y la creación de Víctor Frankenstein representa el lado oscuro de avances tecnológicos, como veremos en el segundo capítulo sobre el vampiro de la colonia Roma. Muchas veces nosotros mismos nos convertimos en unos monstruos, tal como el enfermo mental y el caníbal, como desarrollaré en el tercer capítulo en el caso de Gumaro de Dios.

Varios críticos como Jeffrey J. Cohen y Judith Halberstam han teorizado en cuanto al monstruo y su fisicalidad. Cohen, en su *Monster Theory: Reading Culture* (1996) establece siete tesis en donde ve al cuerpo de monstruo como un

cuerpo de producción cultural. Estos cuerpos culturales, de acuerdo al autor, representan en su momento miedo, ansiedad, deseo y fantasía (4). Cohen además señala que el cuerpo del monstruo es un cuerpo corporal e incorporeal, el cual es atribuido los miedos de la sociedad, tales como la corrupción, la enfermedad y la contaminación (5). El miedo a la contaminación es un tema recurrente en las historias de monstruos, ya que el monstruo no solo puede acabar con la vida, sino también puede transmitir su condición.

En series como *The Walking Dead* (2010-2017), los personajes no sólo les temen a los zombis, sino a que por medio de un rasguño ellos se convertirán en la causa de su miedo. Además, el monstruo como origen de enfermedades y poseedor de contagio podría verse como engañoso, ya que puede “ocultar” su enfermedad, tal es el caso de los vampiros. Esta idea también se ha convertido en un cliché en películas de terror y misterio en donde el personaje del que menos se sospecha resulta ser el verdadero monstruo, utilizando frases como “tan normal que se veía.” Esta sospecha es también vista fuera de la ficción, como sucedió con el arresto masivo de judíos en la Alemania nazi (1933-1944). Los nazis no sólo veían a los judíos como fuentes de contaminación, sino también a otros grupos de “indeseables” como los comunistas, gitanos, personas con discapacidades y homosexuales; cualquier individuo visto como peligroso fue acechado y aislado para evitar su contaminación al “pueblo puro” alemán.

En cuanto a los monstruos del siglo XIX, éstos representan metáforas que, como indica Judith Halberstam, buscan crear un balance en cuanto a las subjetividades modernas que se tenía en la época (1). En el siglo XIX, existen varios conceptos binarios entre lo que significa ser hombre/mujer, dentro/fuera, proletario/burgués, autóctono/extranjero. Estas complejidades son retratadas en la novela y el cine gótico, en donde, en las palabras de Halberstam:

The gothic novel of the nineteenth century and the gothic horror film of the late twentieth century are both obsessed with multiple modes of consumptions and production, with dangerous consumption and excessive productivity, and with economies of meaning. The monster itself is an economic form in that it condenses various racial and sexual threats to nation, capitalism, and bourgeoisie in one body. (3)

Dentro de este análisis, entra la homosexualidad y el homosexual. La homosexualidad nace de estas dicotomías, convirtiéndose lo *inverso* de lo heterosexual.¹⁶ Su práctica es vista como una práctica monstruosa que representa

¹⁶ Las palabras “homosexual” y “homosexualidad” son usadas dentro de la psiquiatría por Richard von Krafft-Ebing en su *Psychopathia Sexualis* (1886). Antes de esto, no existía una palabra para referirse a lo que conocemos hoy en día como homosexualidad. Esta condición era definida por actos exclusivamente sexuales que involucraban la inserción del falo por el ano (sodomía). La sodomía será prohibida por la iglesia católica y castigada por sistemas legales, incluyendo el de los Estados Unidos e Inglaterra. Sigmund Freud deriva mucho de su trabajo de los sexólogos del siglo XIX para explicar la homosexualidad no como una etapa permanente sino como una más fluida.

En países cuyo sistema legal está regido por el código napoleónico como México, no existen leyes que prohíben la sodomía. No obstante, como elaboro en cada capítulo de esta tesis, los

un peligro para la nación, y se buscará controlar, legislar y castigar, haciendo alusión a lo que Foucault desarrolla en su *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1975) y su concepto de panóptico, lo cual desarrollo en el siguiente párrafo.

El cuerpo homosexual (el cuerpo monstruoso) está sujeto a las curas, ya que éste es representado como un cuerpo enfermo. A través de la historia de la psiquiatría, los médicos trataban de curar de homosexualismo por medio de terapia y hasta de métodos médicos que empleaban la electricidad. Este cuerpo era sujeto a corrección debido a su función irreproducible dentro de la sociedad y su estatus, como señala Gabriel Gorgi, de “un *cuerpo terminal: cuerpo improductivo, cancelación de generación, un cuerpo en decadencia *contra natura*” (9, *Sueños de exterminio*). Georgi además ve un exterminio literario de la homosexualidad en novelas argentinas como *La invasión* (1967) de Ricardo Piglia, y la disciplina de éste dentro de instituciones como el ejército, la prisión y la institucionalización. El cuerpo homosexual es entonces el cuerpo de un condenado sujeto al castigo corporal, en una definición foucaultiana, que crea a su vez una serie de instituciones que participan en su condena como la cárcel, la institución mental y la psiquiatría. Como además señala Foucault, el cuerpo del condenado es un cuerpo que se encuentra en una vigilancia constante en donde una fuerza panóptica lo ve sin saber quién lo ve (195). El cuerpo monstruoso,*

homosexuales son arrestados y juzgados por el sistema legal acusados de pederastia, faltas a la moral y escándalo público.

cuando sale de su ámbito privado, ya no es un sujeto sino se convierte en un objeto en donde se ejerce la vigilancia.

El otro cultural es un otro monstruoso que se basa en diferencias raciales, clasistas, religiosas y sexuales. El siglo XIX, por medio de un discurso científico, comienza a estudiar estas diferencias y dar explicaciones pesado-científicas en cuanto a la diferencia—tal como vemos en el darwinismo social abarcado por Herbert Spencer en cuanto la evolución social del ser humano—basándose en los adelantos científicos de la época. Pese a los adelantos en la ciencia, la sociedad del siglo XIX sigue siendo una sociedad llena de moralidades que reacciona de acuerdo a sus percepciones. De este modo, figuras como el vampiro son popularizadas como un método de control ante las digresiones sexuales ya que como señala Richard Dye, el vampiro es un símbolo de “what has been imagined through the vampire image is of a piece with how people have thought and felt about lesbians and gay men—how others have thought and felt about us, and how we have thought and felt about ourselves” (51). Por otra parte, Carol Senf señala a través de su estudio que el vampiro del siglo XX cambia en su representación de un personaje que causaba pánico durante el siglo XIX a un personaje que es erotizado y más marginalizado en los ambientes urbanos de las principales ciudades del siglo XX. H.L. Malchow, por su parte, ve al vampiro como una representación gótica en donde se utiliza un lenguaje de pánico, de

ansiedades, de repulsión y de sensacionalismo (4). Para Malchow, todo lo que denomina la palabra "gótico" es aquello que se desconoce y se ve como extraño, así como lo es el judío, el homosexual y los monstruos (5).

La homosexualidad a fines del siglo XIX es vista desde una perspectiva médico-psiquiátrica, y toda aquella actividad sexual que surge fuera de los confines del hogar es vista como anormal e inmoral como Michel Foucault escribe en cuanto a la regulación victoriana de la sexualidad,

The conjugal family took custody of it and absorbed it into the serious function of reproduction. On the subject of sex, silence became the rule.

The couple imposed itself as model, enforced the norm, safeguarded the truth, and reserved the right to speak while retaining the principle of secrecy. A single locus of sexuality was acknowledged in social space as well as at the heart of every household... (3).

La sexualidad tiene una función reproductiva y cualquier otra práctica se oculta dentro del silencio. Paradójicamente, dentro de esta prohibición, es también durante el siglo XIX cuando surge todo un discurso de distintas sexualidades y "perversiones" (37). Foucault ve a una sociedad conflictiva en donde ostensiblemente se reprime a la sexualidad, pero se practica ampliamente en espacios periféricos y marginados. La sexualidad se convierte en un tabú que

sale del discurso público y se practica ampliamente en los espacios privados designados como los prostíbulos, o compulsivamente, en el matrimonio.

Así como la monstruosidad se puede transmitir, existe también un miedo a que la homosexualidad se pueda transmitir. En los siglos XIX y XX, los cuerpos del homosexual y de la prostituta eran vistos como cuerpos de contagio y como origen de enfermedades tal como la sífilis en el siglo XIX y el SIDA a partir de los 1980s. En relación al miedo al contagio, Guy Hocquenghem, escribiendo en una época pre-SIDA, señala además que el cuerpo del homosexual no solamente se teme por el miedo a contagiarse con la enfermedad corporal sino también por la ansiedad de convertirse en homosexual a través del contacto o asociación, a lo que él le llama una “fantasía de contaminación” (56). Este miedo irracional al contagio sigue hoy en día por medio de la prohibición generalizada en los Estados Unidos de la donación de sangre de hombres que tienen sexo con hombres con tal solo declarar el hecho de haberlo tenido.

Hoy en día, por medio de las teorías pos-estructuralistas queer basadas en Foucault, sabemos que el género sexual es performativo, tal como nos señala Judith Butler, por el cual se construye una identidad por medio de actos repetitivos (25). Nuestras expresiones de identidad sexual son las que determinan lo que somos, y no lo biológico o nuestras preferencias sexuales. Si una persona se siente hombre, mujer o ninguno de los dos, es lo que esta persona

determine, independientemente de su orientación sexual o sus órganos reproductivos. Ante tal, las palabras *transgénero* (del inglés *transgender*) y *queer* han entrado al español para reemplazar palabras que pueden considerarse hoy como ofensivas como transexual, travesti, vestida, maricón, joto, puto, puñal, amanerado, manflora, marimacha y tortillera.¹⁷ No obstante, en el siglo XIX y gran parte del XX, no se tenían estas perspectivas de género y se recurría a la biología, religión y hasta la ciencia para referirse a sujetos queer como anormales, inversos, degenerados, sodomitas, etcétera. Los cuerpos, como lo veremos en el Porfiriato, deben actuar su género biológico sexual ya que son solo una parte reproductiva de la maquinaria social del estado. Cualquier desviación, incluyendo el transgredir normas de vestuario, resultará en un escándalo, tal como veremos con los 41.

Masculinidad en crisis

En el siglo XXI, es común escuchar referencias al *backlash* (Faludi) contra el feminismo y los estudios de la mujer.¹⁸ Muchos hombres heterosexuales se sienten fuera del sistema educativo y han mantenido posturas reaccionarias que

¹⁷ Algunas de estas palabras han sido adoptadas por la comunidad queer, especialmente en los Estados Unidos entre las comunidades chicanas y latinas. Para más información, ver la introducción de esta tesis.

¹⁸ Término acuñado por Susan Faludi en *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1991) para referirse a los ataques que recibió el movimiento feminista en los años 1980s. En este libro, Faludi da ejemplos de cómo esto ha sucedido y el papel que juegan los medios de comunicación, la cultura popular y los movimientos conservadores de la época.

buscan llevar a la sociedad hacia al pasado a una era mítica en donde eran casi inexistentes los derechos de las mujeres, las minorías étnicas y las minorías sexuales. Tal como vimos en los Estados Unidos con la elección de Donald Trump en el 2016, su mensaje de “Make America Great Again” trae a la mente la supremacía del hombre blanco heterosexual frente a los avances progresistas del siglo XX. Esta masculinidad blanca heterosexual vista como en crisis hoy en día, no es nueva. En el siglo XIX, especialmente en Gran Bretaña, la masculinidad estaba pasando por cambios influidos por la modernización económica, la urbanización y la industrialización. La aristocracia estaba perdiendo poder económico, pasando éste a las clases burguesas urbanas, quienes a su vez demandan acceso a las estructuras de poder. Como reacción por parte de las clases aristocráticas y altas, surge la figura del *dandi*, quien dedica gran parte de su tiempo y sus ingresos en su apariencia y llevando un estilo de vida visto como hedonista y afeminado.¹⁹ Sin duda alguna, Óscar Wilde se convierte en uno de

¹⁹ Una imagen que viene a la mente al hablar del dandi es la del *Catrín* del juego mexicano de la lotería. En esta imagen, el *catrín* lleva un pantalón de rayas, un saco largo y un moño en el cuello; en su mano derecha trae un cigarrillo y en su mano izquierda lleva sus guantes; y en su ojo izquierdo, el *Catrín* lleva un lente. Su pose está marcada por un paso enfrente. Esta representación del dandi contrasta con la de “El Valiente,” quien trae en sus manos una navaja y un zarape, además de llevar camisa y sombrero. Mientras que el *Catrín* tiene un aspecto más europeo, el Valiente obviamente representa al hombre mestizo de la Revolución, tema que desarrollaré en el segundo capítulo de esta tesis. Además de la lotería, el *Catrín* también será el tema de la novela *Don Catrín de la Fachenda* (1832) de José Joaquín Lizardi, mucho antes del juicio de Wilde y de la conexión más explícita del dandi con el afeminamiento.

los símbolos de la decadencia británica, particularmente por el juicio al que se enfrenta acusado de sodomía en 1895.

Dentro de la literatura, la figura del homosexual es totalmente exterminada. El homosexual no existe en la literatura hasta ya entrado el siglo XX. El homosexual, si es representado, se representa mediante actos como lo vemos dentro de los testimonios coloniales por el uso de la palabra “sodomía”, “sométicos” o culpables de cometer el “pecado nefando” (Gruzinki 256). La palabra “homosexual” no adquiere un significado hasta el siglo XIX cuando se empiezan a formular los discursos científicos en cuando a la sexualidad. Para representar actos homosexuales o a una persona homosexual dentro de la literatura, Gorgi señala que estas figuras se representan de forma monstruosa en donde

el deseo homosexual ha sido asociado a una pérdida de límites, no meramente entre lo masculino y lo femenino, sino sobre todo entre lo humano y no humano; no es tanto una crisis de los géneros como un escándalo de la especie lo que se escenifica alrededor de la homosexualidad...el monstruo homosexual combina la violencia sexual con la imposibilidad de su representación, con su cualidad de irrepresentable—pánico. (247-48)

El personaje homosexual tiene su representación más radical cuando éste es representado como un ser inhumano que no tiene una figura—es representado como una cosa o un animal. Un buen ejemplo de esta representación la vemos en la novela brasileña *Bom-Crioulo* (1890) de Adolfo Caminha en donde tenemos a un personaje negro que está en el ejército y mantiene una relación amorosa con un marinero, aparentemente prisionero, blanco. En la descripción del personaje negro, Amado, es representado como “a figura exótica de um marinheiro negro, d’olhos muito brancos, lábios enormemente grossos, abrindo-se num vago sorriso idiota, e em cuja fisionomia acentuavam-se linhas características de estupidez e subserviência” (22). Además, él representa una “morbidez patológica de toda uma geração decadente e enervada” (33). El narrador, a través de la novela, sostiene que Amado abusa de Aleixo, a quien denomina como “um belo marinheiro de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se ‘cousas’” (36). Por medio de estas representaciones, vemos al deseo entre hombres, así como entre distintas razas como algo perverso. El narrador no solamente condena el acto homosexual, sino también asocia al negro con la monstruosidad.

Uno de mis argumentos principales en estudiar la figura del homosexual visto como un monstruo y como un vampiro, es la asociación de éste con las clases altas y su decadencia. En la literatura sobre vampiros, casi todos son

aristócratas o miembros de las clases altas. Dentro de las clases altas, como vemos en *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, el hastío es una característica principal de los personajes que necesitan salir a la calle a buscar aventuras. De este mismo modo, los “poetas malditos” de la decadencia francesa como Charles Baudelaire, Paúl Verlaine y Arthur Rimbaud, también hablan de su aburrimiento y su necesidad de explorar con otros grupos sociales. La relación sexual entre Verlaine y Rimbaud se convierte en un escándalo social en donde a los grupos intelectuales se les cataloga como inmorales, y me atrevo a suponer, como libertinos.

No obstante, los juicios contra Wilde son los que llevan el tema de la homosexualidad al ambiente público y discursivo. A Wilde se le acusa de cometer faltas a la moral y se usa su novela, *The Picture of Dorian Gray* para demostrar su culpabilidad. Wilde llega a representar la diversión, la inmoralidad, la decadencia, lo estético, lo decadente y lo afeminado (Sinfield 5). El acto del cual no se podía nombrar se convierte en un escándalo que se propaga por todo el mundo. El escándalo, como señala Ari Adut, “are intensely moral phenomena, and they do generate a goodly sprinkling of unoriginal sanctimonious cant (8). Adut señala además que el escándalo del cual fue víctima Wilde no fue el hecho de que Wilde fuera homosexual sino por la “contaminación” que éste pudiera provocar (66). El autor señala que el escritor

irlandés fue producto de la hipocresía victoriana en donde las transgresiones de los miembros de la clase alta tenían una repercusión grave en el resto de la sociedad (24). Los victorianos, como protectores de la moralidad del periodo, veían que si se permitía la sexualidad abyecta de Wilde, se convertiría en una catástrofe moral que afectaría a toda la población, sobre todo a la masculinidad establecida en ese tiempo. Las noticias del juicio contra Wilde circulan en todo el mundo occidental entre las clases privilegiadas, y el veredicto tendría sin duda alguna un efecto muy importante en la sociedad del Porfiriato en el México de principios del siglo XX.

Contexto socio-político: La homosexualidad durante el Porfiriato

El siglo XIX es uno de los siglos más importantes tanto políticamente como literariamente en la historia de América Latina. Es en este siglo cuando nacen la mayoría de las naciones latinoamericanas actuales con proyectos de nación producto de las ideas revolucionarias del siglo XVII en donde por primera vez en la época moderna se experimenta con ideas como democracia, gobiernos republicanos y nociones individuales de libertad. Es también en este siglo en donde una primera generación de intelectuales se ven como sujetos independientes y no como sujetos coloniales. Aunque vemos un nuevo espíritu americanista influida en parte por Rodó, Martí, etc., literariamente e

ideológicamente América Latina continúa influida por corrientes europeas como el romanticismo, el realismo, el naturalismo, el simbolismo y el parnasianismo. No obstante, estas corrientes obtendrán un nuevo significado en las Américas en donde se les dará un nuevo significado que toma en consideración la posicionalidad del sujeto-escritor, la historia y el legado colonial.

A comparación de Europa o de los Estados Unidos, en América Latina no vemos un desarrollo del género gótico a fines del siglo XIX, con la excepción de la obra cuentística del chileno Horacio Quiroga (1878-1937), en la cual queda evidente la influencia del estadounidense Edgar Allen Poe, y de los aspectos decadentistas que encontramos en la poesía modernista que emerge y se propaga por todo el continente durante las dos últimas décadas del siglo y en las primeras dos del siglo XX. A través del siglo XIX, los escritores hispanoamericanos se encuentran estableciendo proyectos de nación por medio de la escritura de romances nacionales conectados con una historia patriótica en sus respectivas naciones (Sommer 7).

En México, la nación se encuentra en constantes guerras civiles, arrebatándose el poder grupos conservadores y liberales, y luchando contra intervenciones extranjeras por parte de Francia y de los Estados Unidos. El país se encuentra en un desorden político y social en donde los bandidos, tal como vemos en *El Zarco* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano, crean un panorama de

caos e inseguridad pública. No es hasta 1876 cuando comienza la primera presidencia de Porfirio Díaz (1830-1915) que inicia las tres décadas del Porfiriato (1876-1910), y llega consigo una serie de reformas que darían lugar al estado moderno de “orden y progreso.” Bajo el precepto del positivismo comtiano, impulsado por escritores orgánicos al Porfiriato como Altamirano, Justo Sierra y Gabino Barreda, el país busca entrar a la modernidad por medio de la industrialización, la educación, la impulsión tecnológica y científica, y una internacionalización de sus costumbres y tradiciones. Una de las tareas principales de los escritores del Porfiriato es recrear una nación moderna modelada tras las europeas, especialmente en el campo literario como vemos en la producción poética de Amado Nervo y Manuel Gutiérrez Nájera, quienes simbolizan en México el inicio de una poesía que se pueda llamar meramente moderna.

Pese a que los porfiristas buscan crear una sociedad higiénica de lo que ellos consideran apropiado—temas como el progreso económico y social, el orden, la belleza, la paz, etc.—en el país todavía permanece una gran cantidad de indígenas, campesinos pobres sin tierras y una gran disparidad económica entre las clases bajas y altas en donde predomina el sistema hacendero oligárquico. De este mismo modo, en la ciudad los elementos “monstruosos” como la prostitución, la pobreza, los enfermos mentales, los criminales y los

homosexuales llegan a ser elementos indeseables cuya “enfermedad” se busca erradicar para evitar el contagio entre las “personas de bien.” Estos “indeseables” son el producto de una sociedad moderna, ya que la modernidad resalta los aspectos sórdidos en cualquiera de ellas. De tal forma, la homosexualidad durante el Porfiriato mexicano, se convierte en el escándalo de inicios del siglo XX ya que se lleva a la opinión pública un aspecto de la sexualidad humana que nunca antes se había discutido de tal magnitud. La redada de los 41 en 1901 es la primera vez que la homosexualidad sale de su ámbito privado y se coloca en la esfera pública. Al colocarse de tal modo, la homosexualidad masculina se convierte en hecho monstruoso, lo cual es el tema teórico que analizaré en este ensayo. Mi pregunta central es ¿cómo el homosexual se convierte en un monstruo social en una sociedad supuestamente moderna de finales/principios de siglo XIX/XX?

Noticias de los juicios de Oscar Wilde de 1895 en Inglaterra llegan a México y escandalizan a las clases altas. No obstante, el escándalo que cambiaría la percepción de los homosexuales durante el Porfiriato ocurre en 1901 cuando se encuentran a 41 homosexuales en una fiesta, la mitad de ellos vestidos de mujer. Este hecho escandalizaría a la sociedad en el momento y la noticia se publica en todos los diarios locales y nacionales. Este hecho desafía el orden establecido por Díaz, ya que hasta se rumora que uno de sus familiares estaba presente. La

homosexualidad de las clases altas es ficcionalizada y ridiculizada en la novela *Los cuarenta y uno: novela crítica social* (1906) de Eduardo Castrejón, a base del “hallazgo” de los 41 en 1901. En esta novela, al igual como veremos en la prensa del momento y en las caricaturas de José Guadalupe Posada, vemos la creación del “monstruo” mexicano que precisa ser controlado para evitar la contaminación del llamado “pecado nefando.” Este pecado nefando produce una serie de ansiedades nacionales en donde el número 41 se convierte en un número maldito debido a su asociación a la homosexualidad, y de esta misma forma, la homosexualidad se encuentra en el discurso público para ser analizada, teorizada, escandalizada y sobretodo condenada.

La homosexualidad en el Porfiriato y los 41

Tal como sucede en gran parte del mundo occidental, las ideas del positivismo y del darwinismo social están también en el México de fines del siglo. El fin de siglo mexicano está dominado sin duda alguna por las ideas propagadas por un héroe liberal juarista que se convertiría en el dictador con el más largo periodo de gobierno, Porfirio Díaz. Díaz gobernará el país con sus aliados cercanos, los científicos.

Los 41, el tema de la novela de Castrejón, se convierte en el escándalo social más importante del Porfiriato. En 1901 se hace una redada de una fiesta en

la calle Paz en la ciudad de México, y se descubre a un grupo de presuntos homosexuales, la mitad vestidos de mujer. Al día siguiente, la noticia sale en todos los periódicos anunciando el hecho, y se sensacionaliza la nota por varios días en donde hasta el ilustrador José Guadalupe Posada hace varias caricaturas sobre el “hallazgo.”²⁰ Todos los jóvenes arrestados son de las clases altas, y Luis Mario Schneider señala que había hasta un familiar del mismo Díaz, el cual logra escapar por la azotea (67). Como apunta Schneider, la prensa reporta que “éstos vestían elegantísimos trajes de señoras, llevaban pelucas, pechos postizos, artes, choclos bordados y en las caras tenían pintadas grandes ojeras y chapas de color” (67). A este baile se le denomina como el *baile nefando* debido al horror y conmoción que causa en la sociedad porfiriana (Irwin 3).

Robert McKee Irwin señala que el escándalo de los 41 no era un caso aislado y que este tipo de bailes se daban muy a menudo entre las clases altas mexicanas (1-2). Irwin señala además que

the modern notion of homosexuality in Mexico is born not because of a new transvestism or a new mechanism of sexual desire between men, but because there was a scandal that provoked a new discourse formulating the possibility of a certain eroticism existing between men (3).

²⁰ José Guadalupe Posada es el caricaturista más famoso del Porfiriato. Frecuentemente usaba calaveras de forma sátira para representar su crítica a las clases altas.

Ya para 1901, cuando sucede el evento, las relaciones entre hombres eran cuidadosamente vigiladas, especialmente después de la llegada de noticias del juicio de Oscar Wilde en 1895. Mientras que en la narrativa latinoamericana del siglo XIX se toleran ciertas relaciones entre hombres, muchas formas homoeróticas, pero sin llegar a una relación homosexual, el siglo XX había traído una nueva perspectiva en la construcción del personaje masculino que debía ser el símbolo de la nación. Wilde representa una versión *feminizada*, aristócrata y *dandy* de la masculinidad, lo cual se veía como una debilidad de clase social, y sobretodo llena de “vicios” y peligrosidad. Lo femenino, durante este periodo, tenía como base la misoginia—lo cual era visto como negativo (Sinfield 26). Todo lo asociado con lo femenino ocupaba un lugar inferior en la población, y peor aun era el insulto hacia un hombre que asemejara características vistas como femeninas (Sinfield 26). La feminidad en un hombre era una marca corporal que representaba un peligro monstruoso ante la virilidad nacional, ya que este cuerpo, lo cual debería ser un neutro-masculino, se convierte un cuerpo leído sujeto a corrección por las instituciones del estado.

La redada de los 41 se convierte en un símbolo de la desintegración moral de una sociedad porfiriana que buscaba establecer una cultura de orden y progreso que marcaba el positivismo comtiano.²¹ Debido a este escándalo, la

²¹ Derivado del positivismo de Augusto Comte (1798-1857). Sus ideas del positivismo tuvieron un

idea de que existiera la homosexualidad de forma tan abierta en el contexto de fines del siglo XIX y principios del XX, representa una crisis a la modernidad que se estaba estableciendo en el país después de un siglo XIX plagado por guerras civiles, multiplicidad de gobernantes, hambre, invasiones extranjeras y pérdidas de territorios. Aunque el poder que ejerce Díaz es un poder represivo, especialmente para los pueblos menos favorecidos, el gobernante logra industrializar al país y explotar los recursos naturales mediante la inversión extranjera. Debido a esta nueva industrialización, la clase alta burguesa crece a niveles nunca antes vistos, y crece también el consumo de modas europeas, especialmente francesas, en el país. Una de estas modas, es la adopción del dandismo entre los jóvenes característico de los poetas y escritores franceses e ingleses que podría dar la sospecha de una identificación con Wilde.²²

La ciudad durante el Porfiriato se convierte en el centro de toda la actividad del país. Díaz ordena la construcción de infraestructura urbana para modernizar a la ciudad, incluyendo una serie de baños públicos para promover la higiene (Macías-González 293). La higiene de la sociedad se convierte en uno de las metas principales del Porfiriato, y también uno de sus grandes desafíos.

Mientras que herramientas de higienes como los baños públicos se promueven,

impacto muy importante en toda América Latina.

²² Es interesante observar aquí el cambio que se da después de la Revolución Mexicana en cuanto a la representación del hombre mexicano. El gran héroe mexicano pierde su individualidad y se convierte en un personaje que lucha a favor de la causa.

también es precisamente en ellos en donde se crean espacios privados para hombres, incluyendo las relaciones sexuales entre ellos. Víctor Macías-González anota:

Cuál sería el horror de los mandarines porfirianos cuando los lujosos baños de la capital del país, en vez de lucir como escaparates para los adelantos del régimen, ¡se convertían en el espacio homosexual urbano por excelencia! (295).

Debido a la sospecha de homosexualidad en lugares públicos, el gobierno inicia una serie de vigilancias no solamente en los baños, sino también en otras instituciones homosociales como las escuelas, el ejército y los clubes deportivos (Macías-González 302). Aunque gran número de mexicanos creían que la modernidad había llegado al país, consigo llega también la parte monstruosa, dándonos la impresión de que existe una modernidad incompleta (Beezley 9).

Ante los proyectos de modernización durante el Porfiriato, se contraponen los sujetos que representan las crisis ante esta modernidad. La nación moderna construye sujetos reproductivos que son parte de la nación, y para que trabajen para su beneficio. Mas, ¿qué pasa cuando unos cuerpos son vistos como sujetos sin reproducción? La homosexualidad, el vampirismo, el canibalismo y lo “monstruoso” constituyen un desecho de esta modernidad que se establece en la América Latina— vista desde una perspectiva hegemónica en donde los cuerpos

deben tener una función de producción. El homosexual, aunque el serlo ya no es un crimen por las reformas del estado liberal durante el siglo XIX, es criminalizado mediante *actos* que van desde desorden público y violación de la moral pública hasta la corrupción de menores (Foster 28). Así como los actos de oposición política se consideran hechos criminales, la homosexualidad durante el Porfiriato (y a través del siglo XX) viola los códigos de conducta y es considerada un acto de subversión.

La modernidad, como vimos arriba en el caso europeo, siempre resalta dos opuestos: lo que se espera de una sociedad moderna y progresista, y lo otro monstruoso. En la Europa y los Estados Unidos del siglo XIX, tenemos la rápida industrialización, pero también surgen grupos anarquistas rebeldes. Del mismo modo, como señala Foucault, en el siglo XIX se establece la familia tradicional nuclear y su sexualidad como modelo, mientras que los espacios donde se permite la sexualidad, como los prostíbulos, también crecen en número.

El gobierno de Díaz buscaba desarrollar un país moderno siguiendo un modelo occidental. Sin embargo, el dictador no anticipó que junto con el modelo positivista de “orden y progreso” también llegarían al país ideas modernas no afines con su programa político. La homosexualidad en el siglo XIX se considera como un fenómeno europeo que llega a las Américas, y que son precisamente los europeos los que traen su perversión al continente, incluyendo su condena

mediante la Iglesia.²³ Lo extranjero, incluyendo la literatura, es muy leído en México entre las clases altas, y no existe duda de que lo que sucedía en Europa tenía una influencia muy importante en cuanto a las normas de conducta en el país. En relación a este concepto Carol D'Lugo escribe

according to Carlos Monsiváis, it was literature that served as an antidote to the Díaz regime's chosen blindness by describing the reality of the country, in particular the conditions of the capital city, in which, in addition to the mansions inhabited by the rich, there were whorehouses and massive sections of misery (2).

En la literatura decimonónica se representa una realidad muy limitada, y temas como la prostitución y la homosexualidad son temas que se mantienen a puerta cerrada. No sería hasta 1903 cuando Federico Gamboa publicaría la novela más controversial durante el Porfiriato: *Santa*, la cual trata temas de promiscuidad entre las clases altas, la suciedad urbana, la pobreza, la migración y la prostitución. En esta novela aparece una sexualidad degradada por su circunstancia social, y también vemos cómo los cuerpos monstruosos como el del ciego participan en esta degradación. Ante este concepto, Josefina Ludmer señala que en *Santa*

²³ Decir, sin embargo, que sólo se condenaba a la homosexualidad en México después de la llegada de los españoles sería un error. Ian Lumsden señala que en el mundo azteca ya se condenaba a la homosexualidad masculina y que existían restricciones en cuanto a los actos sexuales (14-15). Indica además que, en un caso, la Inquisición condenó a catorce supuestos homosexuales a la hoguera en 1658 (16).

los desviantes o “anormales” aparecen como el revés de las instituciones del Estado modernizador liberal. La representación literaria de estos desviantes o anormales, tiene, por lo tanto, un *régimen narrativo*, que consiste en la serialización de las instituciones estatales en el proceso de generación y degeneración. (209)

La literatura afín con el régimen, busca establecer un orden social y político creando monstruos, o como Ludmer les llama, desviantes y “anormales.” En ficciones como *Santa* y como veremos con *Los 41*, el escritor llama la atención a los aspectos sórdidos de la trama para llamar la atención a su punto de vista y promover los métodos de higiene social del Estado; para autores decimonónicos, el milieu social determina la identidad del individuo y su propensión a cometer actos delictivos. En el Porfiriato, los pobres son los criminales, las prostitutas son la fuente de contaminación y los “desviados sexuales” el mal de la nación que viven sólo viven de placeres carnales.

Los 41: ficcionalizando el escándalo

Pasando ahora a la novela *Los cuarenta y uno: Novela crítico-social* (1906) de Eduardo Castrejón²⁴, ésta se publica cinco años después del escándalo de 1901.

²⁴ No se sabe nada de Eduardo Castrejón, quien usó un pseudónimo para publicar la novela. La novela solo se encuentra publicada en una edición de 2010 de Robert McKee Irwin. Lo único que

De acuerdo a Monsiváis, ya para este momento la noticia había desaparecido de los diarios, mas sin embargo el hallazgo se convierte en parte de la psíquica nacional (11). Como se mencionó arriba, el número 41 se había convertido en un número con connotaciones negativas asociadas con la homosexualidad.

Francisco Urquiza, quien participa en el gobierno revolucionario, escribe:

En México el número 41, no tiene ninguna validez y es ofensivo para los mexicanos. El origen de esta aversión [sic] viene de fines del siglo pasado o de principios del actual [el siglo XX] [...] la policía metropolitana sorprendió en cierta noche a un grupo de afeminados en número de 41, que danzaban gozosos luciendo indumentarias femeninas. Grande fue el escándalo de la prensa de entonces que hizo época, impacto fijo que parece imperecedero [...] (67).

Urquiza continúa señalando que el decirle a un hombre 41 es sugerirle que es afeminado, y todo lo que tenga que ver con este número es negativo (67). Se señala además que esta idea está tan integrada en la sociedad, que no existen divisiones del ejército con este número, ni tampoco nóminas, nomenclaturas municipales y ni siquiera cumpleaños 41 (67).²⁵

sabemos de él es que su voz representa una perspectiva dominante del escándalo en los últimos años del Porfiriato.

²⁵ Una costumbre muy común hoy en día entre hombres es que cumplen de 40 a 42, saltándose el 41.

El título de la novela, el cual contiene el número 41, es una recreación ficticia de los organizadores del baile. La trama se inicia, ante todo, con una ambigüedad con el nombre de los personajes. Todos ellos son hombres, pero tienen nombres no comunes como Mimí, Estrella, Pudor, Virtud, Carola, Blanca y Margarita—nombres nada tradicionales que señalan una cierta burla por parte del narrador. Todos estos personajes son parte de las clases altas y el narrador resalta varias veces su elegancia y la manera en que se tratan entre ellos como poseedores de una “elegancia masculina” y se relacionan con “eróticos besos” (95). Mimí se convertiría en el personaje principal y pareja del único personaje que tendrá salvación: Niñón.²⁶

Todo este *performance* nos lleva a recordar el concepto de las *molly houses* que se establecen en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX. Sinfield escribe que

the mollies, it is reported, set up clubs, cross-dressed and took women’s names; they were said to “rather fancy themselves women, imitating all the little vanities that custom has reconciled to the female sex, affecting to speak, walk, keep them pure” (26).

El narrador describe un ambiente similar en el cual se resaltan los aspectos femeninos de los personajes. Los personajes se encuentran haciendo un papel, el

²⁶ Notemos que Niñón, aunque no es un nombre común, no lleva la connotación negativa que el narrador le da a los otros nombres.

cual luego cambia al ellos salir de su ámbito privado. La *molly house*, como lo es el *gay bar* durante la segunda mitad del siglo XX, es el lugar por excelencia en donde se pueden adoptar rasgos del sexo opuesto sin temor a represalias por parte de la población. No obstante, estos sitios, al igual que el bar gay, se convierten en sitios de persecución de homosexuales (Bray 89).

En la novela, la razón que estos personajes se encuentran reunidos en casa de Mimí es porque esperan a la modista que les traería unos vestidos. Al llegar la modista, los personajes se alegran y el narrador de forma sarcástica señala que como hembras vanidosas que cifran su aventura y su felicidad en la postura y el adorno de un vestido femenino, se dirigieron a un hermoso retrete-tocador, y despojándose del saco, del chaleco, del cuello de la camisa y la corbata, fueron acicalándose corsés elegantísimos y artísticamente trabajados. (96-97)

Los jóvenes se convierten en personajes femeninos mediante su vestuario. El narrador indica un cambio en sus personalidades en donde dejan sus cualidades masculinas y se transforman por medio de su uso de ropa femenina. Además de la ropa, los personajes también cambian sus personalidades de un sexo a otro.²⁷

Retomando lo que había señalado arriba sobre lo que representaba Oscar Wilde y su clase social, estos jóvenes son representados como una copia

²⁷ Quiero evitar los estereotipos de los géneros sexuales, pero mantengamos en mente que durante el siglo XIX y comienzos del XX los roles sexuales eran claramente definidos, especialmente cuando hablamos de las clases privilegiadas.

fidedigna del escritor irlandés en México, que, como señala el narrador, “el corazón degenerado de aquellos jóvenes aristócratas prostituidos, palpitaba en aquel inmenso bacanal” (97). Además escribe, “y aquella asquerosa falange de rufianes de la aristocracia, dignos imitadores de Heliogábalo, poseídos de una colosal ventura en medio de la más nauseabunda crápula, llegaba al periodo álgido del delirio obscuro” (98). Por medio de este lenguaje clasista, el narrador condena el estilo de vida decadente de los personajes, representando así su rechazo no sólo hacia estos jóvenes, sino también hacia a la aristocracia en general. Como veremos más adelante en la novela, las perspectivas de clases están muy presentes en la novela en donde claramente se ve un rechazo hacia la aristocracia a favor de las clases medias acomodadas.²⁸ El estado moderno del Porfiriato se había convertido en una sociedad capitalista en donde el dinero vale más que la descendencia aristocrática por medio de la sangre.

La perspectiva de la novela representa a un homosexual sin función alguna en la sociedad, ni tampoco una función reproductiva. Estas son “voces carnalescas” que se encuentran en “esa insaciable vorágine de placeres brutales [que] han caído, para no levantarse nunca, jóvenes que, en el colmo de la torpeza y de la degradación prostituida, contribuyen a bastardear la raza humana injuriando gravemente la Naturaleza” (97). El narrador además señala

²⁸ Quiero señalar que el narrador/autor tiene una perspectiva negativa de la aristocracia, mas esto no significa que tenga los mismos valores de las clases populares pobres. Es algo limitado lo que se conoce del autor y sus puntos de vista en cuanto a las clases sociales.

que estos cuerpos son tan sólo deseos de su “bestial degeneración” (99). Los cuerpos de los personajes son rebajados al deseo, y a su vez son deshumanizados y totalmente degradados: ellos ya no existen como seres humanos sino como seres abyectos.

El narrador, como he señalado anteriormente, relata de forma detallada lo que hacen Mimí y sus amigos. Todo es representado de forma carnavalesca en donde “se deleitan por los vinos añejos” (90), y como habientes de una “imaginación calenturienta” (99). Aquí vemos una transformación de personajes de la aristocracia, bien vestidos, que se han convertido en seres inhumanos. El momento en que se están probando los vestidos, es visto por el narrador como un momento *nefasto* que viola cada ley moral y religiosa. Es precisamente durante esta reunión cuando supuestamente se organiza la fiesta que tendría lugar en la calle Paz en donde sería hecha la redada por las autoridades.

Otro enfoque de la novela son las relaciones de los personajes mencionados con el exterior. Mimí y Niñón se representan en la novela como pareja que están juntos en la escena anterior como inseparables, pero también mantienen relaciones con dos mujeres, Estela y con Judith, respectivamente (103). Las noticias llegan a ellas casi inmediatamente después de que se realiza la

reunión, y ambas deciden terminar sus relaciones con sus novios.²⁹ Mientras que Estela termina con Mimí por medio de una carta, Judith decide esperar para terminar con Niñón, ya que ella indica que él ha sido muy amoroso con ella, mientras que Mimí no lo es con Estela.

Al confrontar Judith a Niñón sobre lo que se entera por medio de una carta, ella no puede creer que él la haya cambiado por las “groseras aberraciones de los pederastas” (104). Para Judith, Niñón es un impostor que no ha mantenido la masculinidad que se le exige, y además se revela un poco del pensamiento de la época cuando ella le dice:

Sabía que habías sido un poco *calavera* y que te gustaban las emociones *donjuanescas*, y aunque en mi pecho sentía el hervor de los celos, te dispensaba todo porque me hacía la cuenta de que algún día, cansado de tus aventuras y galanteos, vendrías a mí, sumiso y amoroso, y tus caricias y tus pensamientos serían para mí sola. (108)

Como es notable, se toleran actos homosexuales, mas sin embargo no se reconoce que entre hombres se establezcan relaciones homosexuales como pareja. Las relaciones homosociales, como ha señalado Eve Kosofsky Sedgwick, son relaciones en donde se crean lazos fuertes entre hombres sin llegar necesariamente a entablar actos sexuales o románticos. El personaje Judith

²⁹ Este hecho demuestra lo común que eran estas reuniones y también la cercanía de todo. La Ciudad de México durante este tiempo era una ciudad pequeña y además las clases adineradas se reunían en casi los mismos lugares.

además indica la hipocresía de las clases altas al decir que Niñón busca matrimonio para

atesorar mis millones para derrocharlos con esos granujas, y para que mi nombre honroso te sirviera para cubrir la fórmula social y la apariencia en esta sociedad en que vivimos y que desgraciadamente es tan prostituida y tan hipócrita como tú (109).

Niñón comienza negando todo lo que le habían dicho a Judith, pero luego su mismo silencio lo delata y termina todo.

Llega el día de la fiesta y todos se visten de gala. El 16 de noviembre comienza por la noche y todos los personajes que he mencionado antes se visten con su ropa femenina, menos Niñón, que opta por perfumarse su “cabellera y [su] sedoso bigotito” (112). El narrador señala que en la fiesta existe un sentimiento de misoginia al Niñón expresarse mal de las mujeres, y al aparecer un don Pedro de Marruecos que era “alto, fornido, de tez blanca y bigote abundante y rubio, retorcido hacia arriba, [. . .] un tipo distinguido (115). De acuerdo al narrador, don Pedro de Marruecos “veía a las mujeres como un ser inútil y despreciable, incapaz de crear nuevos placeres para él, y maldecía a la Naturaleza porque las delicias femeninas fueran tan cortas e insaciables (115). El narrador sugiere que existe un odio y rechazo por parte de los homosexuales

hacia las mujeres ya que éstos las ven como “el sexo débil” y por eso ellos prefieren tener relaciones amorosas con miembros de su mismo sexo biológico.

El narrador ficcionaliza la redada de la madrugada del 17 de noviembre en un momento clave cuando se rifan besos para Estrella, y se rifa también un “premio mayor” que no se nos dice qué es. Se señala que ya para este momento, “la prostitución en su último grado se dejaba mutilar ignominiosamente y cerraba los oídos para no oír las protestas de los hombres de conciencia” (121). Los hombres de conciencia para el narrador son aquellos lectores que se encuentran leyendo la novela y no puedan entender la gravedad del asunto. Justo al momento cuando llega el premio gordo, típico de las novelas del siglo XIX, entra la policía sorprendentemente y descubre a 44 personas, de las cuales se arrestan a 41 y escapan don Pedro y dos de sus criados (121). El escape de don Pedro me hace suponer que él es el yerno de Díaz en el escándalo histórico, lo cual es obvio que Castrejón no pudo nombrar debido a la censura que existe en el país, incluyendo las críticas al régimen.

Al llegar la policía, el ambiente va “de la atmósfera saturada de perfumes, de la estancia adornada, de los rumores de la música, de los besos ardientes y caricias, a una atmósfera viciada, infecta, microbicida; rumores tenebrosos, hondos suspiros y copiosos llantos de dolor inmenso” (123). Los personajes corren a esconderse detrás de puertas y en los baños, huyendo de la policía y del

escándalo, y mientras Mimí llora y se santigua, Estrella espera cínicamente el fin del “sainete” (106). Aun en medio de la redada, el narrador describe a los personajes de forma satírica y meramente como personajes cómicos. En uno de estos instantes, “todos abrían desmesuradamente los ojos y proferían exclamaciones femeninas y grotescas” (106).

La policía se convierte en el cuerpo represor de la sociedad y también son los primeros en burlarse. Mientras que la fiesta se ve como un momento de liberación para los presuntos homosexuales, llega la cruda realidad y son arrestados. Todos son sujetos a la vergüenza y murmuración ya que todos son de las clases altas y muy conocidos (124). Como castigo a sus “ofensas,” los detenidos son expuestos a una humillación pública en la plaza, en la realidad y en la novela “los ponen a barrer en vestidos todavía *los lindos señoritos*” (124), y son llevados en forma de desfile por las calles:

los físicos más grotescos se exhibían en la calle, con sus ojos abotagados, la mirada baja, impúdica en alguno; se habían quitado las pelucas y los aretes de brillantes, y provocaba risa contemplar un rostro ajado con bigotito retorcido, falda recogida y choclos bordados con tacón muy alto; y a cada movimiento de la escoba un contoneo exagerado de las caderas, que contribuía poderosamente a dar pábulo a la sátira y los retruécanos más punzantes de algunos espectadores (124).

En la calle, los detenidos se exponen a la burla de toda clase de personas.

Mientras que el narrador ve a la fiesta como un acto carnavalesco, el carnaval ahora es llevado a la calle en donde ellos son la mayor atracción. En este momento, los aspectos privados se convierten en públicos, y los cuerpos pierden toda su dignidad humana. Ahora, los personajes se convierten en una mezcla *monstruosa* de hombre y mujer, sujetos a todo tipo de crítica, y como apunta el narrador, sujetos de sátira.

19 de los 41 son enviados a Yucatán a trabajo forzado (111).³⁰ Para hacer el castigo más duro, fueron enviados a bordo de un vagón de tercera clase (111). Aun siendo castigados públicamente, el espectáculo continúa, ya algunos curiosos fueron a ver “a los maricones” salir de Veracruz (111). Los personajes nombrados por Castrejón (Estrella, Virtud, Pudor, Blanca, Margarita y Carola) son todos enviadas, dejando “sus comodidades, su lujo, su emporio de placeres, su inmundicia cloaca” (111). Niñón y Mimí también van en este grupo, pero a diferencia del grupo anterior, su comportamiento es visto como uno de arrepentimiento. Ya estando en la cárcel, sus aspectos cambian, al ser sujetos a enfermedades como el paludismo y el vómito y con “rostros escuálidos, famélicos y enfermizos” (113). Niñón por su parte se arrepiente y comienza a despreciar a Mimí y el *High-Life* (114). Como mencioné anteriormente con el

³⁰ McKee Irwin señala en su introducción a la novela que debido a que muchos de estos hombres estaban conectados con familias pudientes, éstos lograron comprar su libertad (47).

medio al contagio, Niñón parece culpar a Mimí por sus *desviaciones* sexuales y en su lugar comienza a adorar con más locura a Judith (114).

Niñón luego sale de la cárcel, pero ya no regresa a la Ciudad de México. La capital para Niñón representa la ciudad del pecado, y decide quedarse en la provincia en donde luego se casa con Josefina, una chica de clase media (132). Josefina es representada como la redentora de Niñón, ya que ella no posee la corrupción de las clases aristócratas. Aunque ella sabe todo lo que pasó con Niñón, no le reprocha nada, ya que ella posee la honradez para perdonar (135).³¹ En cuanto a los otros personajes, los “41 inmortales,” como el narrador se refiere a ellos, son eliminados de la novela y desconocemos lo que les pasa. El narrador pasa gran parte de la novela después de la redada en Judith y Estela y sus perspectivas en cuanto al escándalo.

En *Los cuarenta y uno: Novela crítico social* vemos claramente una crítica a la clase aristócrata y su corrupción. Vemos también a una ciudad llena de enfermedad que crea a monstruos y otros personajes que se salen de la moral establecida. En la obra de Castrejón, vemos la ficcionalización de un evento histórico a una novela cargada con el pensamiento de la época. Castrejón escribe

³¹ Aquí tenemos la certeza que Josefina, al igual que Judith, funcionan como tapadera para ocultar la homosexualidad de Niñón. El narrador a través de la novela ve con buenos ojos a Niñón, aludiendo que mientras no se actúe en su homosexualidad todo estará bien. Este punto será desarrollado en el siglo XX por medio de películas como *Doña Herlinda y su hijo* (Dir. Jaime Humberto Hermosillo 1985) en donde no solo la esposa del personaje homosexual/bisexual sabe de su sexualidad sino también su madre).

la novela de forma didáctica para condenar a los participantes en un evento y señalar una corrupción que él cree está acabando con los jóvenes de clase alta.

Niñón es el único que se escapa de esa vida, y se salva mediante el matrimonio con la clase media. El autor, además de ver una “desviación” sexual, ve a una clase aristócrata que se ha dejado “seducir” por el extranjero y sus “vicios.”

Obviamente, el narrador pertenece a una clase social distinta en donde sin hacer una crítica abierta, critica a las clases favorecidas del Porfiriato. El matrimonio de Niñón con Josefina es visto como una corrección a la inmoralidad de las clases altas y quizá también presagia el cambio social que se vendrá después de la Revolución.

Conclusión

El Porfiriato llega a su fin en 1910 con el estallido de la Revolución Mexicana el 20 de noviembre de este mismo año. No obstante, sus ideas en cuanto a la sociedad, incluyendo sus ideales positivistas, persistirán ya entrado el siglo XX. El país, tal como sucedió en el siglo XIX, será gobernado por una serie de generales revolucionarios. Uno de los pensadores más importantes de la Revolución, José Vasconcelos, re-imaginará una sociedad mestiza en su *La raza cósmica* (1925) en donde el indígena será parte del pasado y el cuál será forzado a integrarse al proyecto de nación revolucionario para poder sobrevivir.

En cuanto al tema de la homosexualidad, ésta será vista como parte de la decadencia aristócrata finisecular, ya que la Revolución hará un énfasis en la masculinidad mestiza encarnada por héroes revolucionarios como Emiliano Zapata y Francisco Villa, mientras que en el cine Jorge Negrete y Pedro Infante reforzarán esta perspectiva por medio de la pantalla. No obstante, la homosexualidad continuará siendo expresada por medio de metáforas, y finalmente saldrá del armario de forma explícita en novelas con temática gay como *El diario de José Toledo* (1964) y de forma picaresca por medio de Adonis García en *El vampiro de la colonia Roma* (1979). Aún en la literatura gay mexicana, muchos de los conceptos que aquí he manejado en este capítulo, continuarán teniendo efecto.

CAPÍTULO 3

DEL VAMPIRO GÓTICO AL VAMPIRO DE LA CALLE: DESEO, ENFERMEDAD Y SOLEDAD EN *EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA* (1979) DE LUIS ZAPATA

Introducción: De vampiros góticos al vampiro de la calle

Los “famosos 41,” refiriéndome a la denominación que Robert McKee Irwin le da a este ya famoso acontecimiento, tuvo un gran impacto cultural no solo en México, sino también entre las comunidades chicanas y mexicanas en los Estados Unidos debido a la inmigración y a los medios sociales como Facebook, Instagram, WhatsApp y Twitter. En su libro, *Tengo que morir todas las noches: una crónica de los ochenta, el underground y la cultura gay* (2014), Osorio le da un protagonismo a la redada como un evento clave en la historia queer mexicana, en particular en la década de los ochenta cuando la comunidad responde al SIDA. Aunque la génesis del movimiento gay en México se inició junto con otros movimientos sociales en el México de los años setenta, los 41 siguieron en la memoria histórica del país ya como un símbolo de la represión del estado, o como un rechazo a un estilo de vida visto como inmoral durante el Porfiriato. El Porfiriato llega a su fin con la Revolución Mexicana en 1910, no obstante, las ideas positivistas seguirán vivas en el proyecto de nación al implementarse la

visión de pensadores positivistas como José Vasconcelos en las políticas de estado en el México pos-revolucionario.

El México pos-revolucionario se caracterizó por una centralización de poder a manos de un solo partido, el Partido de la Revolución Mexicana, que luego se consolida en lo que luego llegó a ser el Partido Revolucionario Institucional (PRI), cuya dictadura de partido llega a su fin en las elecciones del año 2000 y el cual vuelve al poder en el 2012 con la elección del actual presidente Enrique Peña Nieto. El partido en el poder logró crear cierta estabilidad en el país incorporando las distintas facciones políticas, los sindicatos y los principales sistemas educativos. No obstante, mientras México se presenta al mundo como una democracia popular, los movimientos populares son aplastados, tal como sucedió con la Masacre de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968 en donde el entonces presidente Luis Echeverría mandó al ejército y a la policía secreta a acabar con la manifestación que se llevaba a cabo en una popular plaza de la Ciudad de México³²

En cuanto a la producción cultural relevante a la homosexual durante el priismo, no es hasta los años sesenta con la publicación de *El diario de José Toledo* (1964) de Miguel Barbachano Ponce cuando comenzamos a ver el tema

³² Elena Poniatowska incluye los testimonios de los testigos de la masacre en *La noche de Tlatelolco* (1971). La masacre también se ha llevado al cine, sobresaliendo la película *Rojo amanecer* (1989), dirigida por Jorge Fons, y más recientemente, *Tlatelolco, verano del 68* (2012), dirigida por Carlos Bolado,

desarrollarse de forma abierta.³³ Sin embargo, como ya indiqué en la introducción a esta tesis, el personaje principal, José Toledo, se suicida al final de la novela para así poder evitar seguir viviendo una vida homosexual. La redada de los 41 fue ese último gran acontecimiento en donde se desarrolló el tema abiertamente (fuera de la nota roja o en las publicaciones amarillistas) en los medios de comunicación, hasta la década de los sesentas con la llegada de noticias a México de los disturbios de Stonewall en 1969 y la participación de Frente de Liberación Homosexual de México (FLHM) en las celebraciones en conmemoración de la Revolución Cubana en 1971.³⁴ Esta escasez de actividad por parte del colectivo LGBTQ en México está ligado a la redada y escándalo de los 41, ya que como escribe Ben Jáuregui-Sifuentes,

If the scandal of the '41' was resolved by the Porfiriato authorities by exiling those men in order to regain a sense of normalcy, then the '41' were embraced elsewhere in the popular imagination. It was important for the authorities to purge of queer bodies; after all, the very project of nation-formation has shown us time and again that the foreign, the sickly, the queer, and the poor cannot achieve the status of "real" citizens. (26).

³³ Al hacer esta afirmación, no quiero decir que *El diario de José Toledo* sea la primera novela mexicana con temática homosexual. Escritores como Salvador Novo y Xavier Villaurrutia eran abiertamente homosexuales, no obstante, la sociedad y el Estado raramente reconocía esta identidad como tal. El tema queer como disciplina es muy nuevo en México y aún queda mucho por escavar. Este es definitivamente un tema fértil de investigación.

³⁴ Para más información sobre el FLHM y otros movimientos LGTBQ en México, ver introducción de tesis.

Y es precisamente en los setenta, en medio de esporádicas publicaciones con tema homosexual, que surge Adonis García, *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata. Utilizando la metáfora del vampiro para referirse a un *chichifo* (alguien que ejerce la prostitución masculina), Zapata da vida a un personaje que, al igual que los “famosos 41” y el caníbal homosexual, vive dentro pero fuera de la sociedad, es sujeto a vigilancia y su cuerpo es leído con múltiples significados. Tal como el vampiro gótico-romántico que analizo en la introducción, Adonis García representa una figura erradicado simbólicamente por el sistema político-legal, y que ronda por las noches intercambiando placer por dinero en una relación simbiótica que mantiene una relación bajo la protección de la noche. Adonis, al igual que el vampiro stokeriano también pasará por sus crisis sociales, existenciales y psicológicas en un contexto del México urbano de los años setenta. Este capítulo, entonces, analiza la metáfora no solo del vampiro en la novela de Zapata, pero también cómo la idea del otro monstruoso y marginal es representado como una masculinidad peligrosa que es contenida en su propio universo en el bajo mundo de la colonia Roma.³⁵

³⁵ En el contexto de la colonia Roma de la década de los setentas y principios de los ochenta. Desde fine de los noventa, la colonia Roma ha pasado por un proceso de renovación urbana, convirtiéndose, junto a la colonia Condesa, en un barrio bohemio de clase media. Todo lo que aquí se desarrolla está

Los vampiros de la calle: la prostitución masculina como tema literario

Aunque el tema de la prostitución femenina dentro de la historia y la literatura mexicana se ha desarrollado extensivamente, el tema de la prostitución masculina es relativamente nuevo. Dentro del ámbito de la “literatura gay”³⁶ mexicana, la novela *El desconocido* (1977) de Raúl Rodríguez Cetina es una de las primeras novelas que explícitamente expone la historia de Narvely, un joven que decide prostituirse después de haber sido abandonado por sus padres en la década de los sesenta. Respondiendo a la entrada de México a la economía global, Narvely aprende inglés para poder proveer sus servicios a turistas estadounidenses que visitan la ciudad en la que vive, Mérida, en la península de Yucatán. El *prostituto*, al igual que Adonis García (como veremos más adelante) también pasará por etapas depresivas, en un momento clave en la historia de México como lo fue la de la década del sesenta.³⁷

Así como la prostitución femenina, la prostitución masculina es igual de antigua. Durante el Porfiriato, la prostitución, que se asumía era siempre femenina, era, de acuerdo a Katherine Elaine Bliss, regulada bajo un reglamento

³⁶ Pongo en comillas la frase “literatura gay mexicana” porque este término es relativamente nuevo. Escritores como Luis Zapata se reúsan a que los llamen “escritores gay” debido al énfasis anglo-americano que el término tiene. Mi uso del término es intencionalmente limitado en este capítulo. En la conclusión de esta tesis revisitaré el tema y el uso de terminología como gay, queer, género, etc.

³⁷ Aquí quiero darle crédito a la novela chicana *City of Night* (1963) de John Rechy. En esta novela, Rechy representa la vida de un *youngman* que ejerce su profesión en distintas ciudades estadounidenses, dándonos una perspectiva del *underbelly* urbano.

sanitario, mientras que los hombres que ejercían la prostitución en plaza principal de la Ciudad de México (el Zócalo) escapaban la vigilancia de las autoridades (188). Además de la calle, Bliss escribe,

Most brothels kept one or two adolescent males to appeal to clients with sexual appetites for boys or young men. Physical examination of homosexual men arrested for engaging in 'scandalous behavior' in Mexico City's main plaza, the Zócalo, moreover demonstrated that like *mujeres públicas*, many were syphilitic, leading some experts to worry that there might be a sizable population of clandestine male prostitutes and their clientele whose activities and diseases were completely outside the scope of the Reglamento's female-focused surveillance authority. (188)

Tal como vemos con los 41, el miedo al contagio vuelve a surgir. Recordemos que, en el discurso de cuerpos abyectos, no solo se contagia la enfermedad, en este caso sífilis, pero también homosexualidad. Los 41 fueron castigados de forma pública como escarmiento y el personaje de Niñón en la novela de Eduardo Castrejón, *Los cuarenta y uno: novela critico-social* (1906), deja atrás una vida de homosexualidad para poder sobrevivir mediante el matrimonio con Josefina. Como veremos más adelante, el vampiro de la colonia Roma también lidiará con el tema de enfermedades venéreas y su cuerpo como fuente de contagio.

Teorizando al vampiro

La novela de Luis Zapata se titula originalmente *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma* (1979) y toma lugar en un barrio de la ciudad de México conocido por sus casonas decimonónicas.³⁸ El personaje principal, Adonis García, relata su vida de vampiro (chichifo) desde su llegada a la Ciudad de México del interior del República en un monólogo grabado en siete cintas, las cuales corresponden a los siete capítulos de la novela. La figura del vampiro en esta novela se desarrolla mediante la representación de un personaje homosexual que se dedica a la prostitución, y anda en busca de placeres sexuales durante la noche por las calles de la colonia Roma.

La imagen del vampiro es una figura que, a través de los tiempos, y pasando por diferentes culturas, ha sido representado como una figura que vive solamente durante la noche, se mantiene chupando sangre, y ha sido un sujeto de una atracción y a su vez de una repulsión. A partir del siglo XIX, la imagen de un vampiro sádico sangriento se comienza a representar en la literatura victoriana como lo vemos mejor ejemplificado en obras como *Drácula* (1897) del irlandés Bram Stoker, el cual se convierte en uno de los arquetipos del personaje

³⁸ Estas casas fueron construidas por familias de clase media alta, quienes después empezaron a abandonarlas para mudarse a zonas más prósperas. Ya para los años setenta, muchas de estas casas se convirtieron en viviendas para múltiples familias (vecindades) y otras fueron demolidas para dar camino a edificios comerciales y de apartamentos. Adonis García ejerce su profesión en un barrio que había perdido su esplendor.

sangriento en la imaginación popular en décadas subsecuentes tanto en otras obras literarias, así como en medios visuales del siglo XIX. Tanta es la atracción a los personajes vampirescos, que críticos como Milly Williamson han escrito monografías que estudian la atracción al vampiro desde principios del siglo hasta nuestros días por medio de programas televisivos como los vampiros atractivos de las series norteamericanas *Buffy, the Vampire Slayer*, *Angel*, entre muchos otras. No obstante, el aspecto más llamativo del vampiro es que es un personaje erótico, marginado y que vive en las márgenes, siempre buscando un refugio con personas de su ambiente³⁹.

Suficiente se ha escrito en relación al erotismo o al aspecto sangriento del vampiro, pero ¿qué exactamente es un vampiro? De acuerdo a las fuentes de autoridades como el Diccionario de la Real Academia Española (el *DRAE*), se define a la palabra *vampiro* como “un espectro o cadáver que, según cree el vulgo de ciertos países, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos,” también el de “un murciélago hematófago de América del Sur” y una tercera definición, como una “persona codiciosa que abusa o se aprovecha de los demás.” Sin lugar a dudas, la primera definición es la que llama más la atención por su significado universal basado en el vampiro decimonónico, seguido de una persona que abusa de los demás. Sin embargo, ¿es el vampiro

³⁹ En la siguiente sección incluye la teorización que se ha hecho de la palabra *ambiente*.

como Adonis alguien que abusa de los demás? Como veremos más adelante, Adonis es agredido físico y emocionalmente; su condición de chichifo, sin embargo, representa un mal social debido a que ejerce una sexualidad que va en contra de lo establecido por una sociedad machista.

Pese a las definiciones de las fuentes autoritativas, una definición del vampiro se ha ampliado para incluir a personajes que de alguna manera no pertenecen a las sociedades en las que viven, o, no encuentran cabida en las normativas sexuales o sociales que establece la sociedad dominante. Críticos como Richard Dye en su ensayo "Children of the Night" (1988), Carol Senf en su libro *The Vampire in Nineteenth-Century English Literature* (1988) y H.L Malchow en *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain* (1996), ven a un vampiro producto de una sociedad llena de moralidades que usan imágenes góticas para aterrorizar y resaltar las diferencias raciales, clasistas, religiosas y sexuales. Dye señala que el vampiro es un símbolo de

what has been imagined through the vampire image is of a piece with how people have thought and felt about lesbians and gay men—how others have thought and felt about us, and how we have thought and felt about ourselves. (51)

Senf a su vez, señala a través de su estudio que el vampiro del siglo XX cambió en su representación de un personaje que causaba pánico durante el siglo XIX a

un personaje que es erotizado y más marginalizado en los ambientes urbanos de las principales ciudades. Por otra parte, Malchow ve al vampiro como una representación gótica en donde se utiliza un lenguaje de pánico, de ansiedades, de repulsión y de sensacionalismo (4). Para Malchow además, lo gótico es una palabra que se usa para aterrorizar y para clasificar a un otro que se vea como “extraño.” (5). En varias secciones de su estudio, Malchow señala al judío y al homosexual como góticos, ya que estos dos personajes, aunque son parte de una misma sociedad, causan “pánico” en la sociedad, especialmente durante la era victoriana del siglo XIX y ya entrada el siglo XX.⁴⁰

Regresando brevemente al estudio que hace Williamson, la autora señala que el vampiro puede ser también una mujer muy sexual, un afro-americano híper-sexual, un judío “invasor” y un hombre afeminado u homosexual que subvierte los valores patriarcales, la superioridad sexual y los valores heterosexuales castos que son privilegiados en una sociedad (1). No obstante, la misma Williamson señala que el vampiro es una figura que llama la atención y muchas veces es hasta visto de forma glamorosa debido a su ambivalencia sexual o erótica ya que éste representa un desafío a lo establecido (1). El vampiro, entonces, es una figura compleja que no necesariamente representa lo que

⁴⁰ A pesar de que los judíos eran ciudadanos alemanes en la Alemania Nazi (1933-1945), su nacionalidad es revocada, quedándose como personas apátridas. En cuanto a los homosexuales, los cuales son también perseguidos, éstos quedan sujetos a la corrección del estado en campos de trabajo forzado.

establecen las autoridades prescriptivas, sino un personaje que vive en las márgenes de la sociedad, manteniendo un perfil bajo y desarrollándose en zonas específicas, como veremos en *El vampiro de la colonia Roma*.

Adonis García, el chichifo-vampiro

El vampiro de la colonia Roma es una novela en donde Zapata ha eliminado el punto y la coma, y los ha sustituido con espacios largos para indicar las pausas en el texto.⁴¹ Este texto representa el diálogo que mantiene Adonis García con un interlocutor que en ningún momento interfiere verbalmente en la narrativa, y es el mismo personaje el que se interrumpe para indicar cambios de temas o para señalar que la cinta ya se termina. El texto en sí, representa todo lo que Adonis García dice y se está grabando en una grabadora sin que haya cambio alguno, y usando un lenguaje coloquial de la Ciudad de México (chilango), incluyendo transcripciones de su risa. Además de las grabaciones, al inicio de cada cinta se hace un paréntesis con algún sueño que el personaje haya tenido que tenga relación con lo que narra en la próxima sección de su relato.

La novela es narrada con una estructura similar a la de la novela picaresca. Críticos literarios como Didier Jaén han estudiado esta y otras novelas como

⁴¹ A través de este ensayo, estaré citando textualmente siguiendo la ortografía señalada por el autor—la eliminación de los puntos, las comas, las mayúsculas—y estaré utilizando los espacios largos que indican pausas.

narrativas *neopicarescas*, que toman al sujeto marginado de los años setenta y los relacionan con personajes picarescos de la novela picaresca española de Siglo de Oro como *Lazarillo de Tormes* (1554) y la novela mexicana *El periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Hernández de Lizardi. El personaje/narrador de *El vampiro de la colonia Roma*, es un personaje que queda huérfano y es rechazado por la sociedad, lo que lo fuerza a buscarse la vida en la calle, allí encontrando su identidad sexual/social, siempre conflictiva con los valores normativos dominantes. El protagonista, al igual como lo vemos en la picaresca, pasa por momentos de hambre y de desesperación que muy inteligentemente lo hacen ganarse la vida de la forma que pueda como, en el caso de la novela que aquí analizo, por medio de la prostitución por las calles de la ciudad.

Desde el comienzo de la novela, se nos introduce al vampiro por medio de uno de sus sueños en donde descubre su homosexualidad y al *ambiente*, que será el espacio en donde él se moverá a través de la narrativa. En este primer sueño, el vampiro llega a una fiesta y señala que

había muchísima gente y todos vestidos así muy elegantes con pieles y todo o sea las mujeres con pieles y vestidos largos y joyas y los hombres todos de traje negro de smoking pero se veía que todos eran heterosexuales es decir tenían cara de heterosexuales pus no te puedo decir cómo son las caras de los

heterosexuales pero uno como homosexual ha
aprendido a ver en la cara de la gente su este su onda sexual

(13)

La fiesta cambia durante el sueño,

pero para ese momento ya no eran hombres y mujeres o bueno
sí eran hombres y mujeres pero pura gente de ambiente y yo no sé
por qué me empecé a sentir muy incómodo

(14)

El *ambiente* al que se refiere Adonis García es un espacio que ofrece seguridad para el vampiro para así poder relacionarse con otros homosexuales en una época de los años setenta en donde la homosexualidad era considerada un tema tabú en México y no era tan fácilmente visible. En este tiempo, la Zona Rosa ya era considerado una *zona de ambiente*, pero no para las clases medias que ahora residen allí.

Así como el vampiro gótico del siglo XIX se mueve a través de ciertos espacios en busca de sus víctimas, Adonis García reconoce a sus “víctimas,” si así le queremos llamar, que son de *ambiente*, o sea, homosexuales. En cuanto a este espacio, Robert Richmond Ellis anota que

the *ambiente*, in contrast, can be experienced only collectively, even if this collectivity is initially private. Reading the *ambiente* is hence less an act of

'outing' than of 'joining' in a process of generating a social space and infusing it with a sexuality of inclusiveness. (4)

La novela nos coloca en un lugar específico de ambiente, el cual es la colonia Roma, y es aquí en donde el vampiro encuentra un escape que no encuentra en ningún otro sitio. Este espacio urbano de le ofrece a Adonis una avenida de expresión sexual, lo que es el tema central de la novela.

El *ambiente*, sin embargo, es un lugar también de marginalización no solo sexual sino también social. El vampiro llega a México en busca de un hermano que en ese momento se hospeda en

un hotelucho pero era un hotel horrible un hotelucho de cuarta que estaba por la ribera de san mecos [sic] pinchísimo desos que si acaso llegas a ver en las películas de negros tan feo que no te imaginas que pueda existir en la realidad sucio de paredes descascaradas con olor a humedad y pisos de madera y escaleras escalones de madera rechinante (47).

En este hotel, además de hospedarse con el hermano, también se hospeda con la pareja de éste que es "una loca que trabajaba en el teatro blanquita" haciendo coreografías (47). De acuerdo a Adonis, su hermano no era homosexual sino un "buga" que hace el papel activo en las relaciones sexuales (48). Dentro de este ambiente, Adonis hace la distinción entre diferentes tipos de homosexuales,

señalando que la pareja de Efrén, o la frenchi, era parte de “las locas son las que nos desprestigian a los homosexuales de corazón a los homosexuales serios je a los que no tenemos que andar gritando a los cuatro vientos que somos putos [...]” (48). Como veremos más adelante, en su trabajo de vampiro Adonis hace el papel tanto de activo como de pasivo con sus clientes, los cuales describe de forma bien detallada. Esta descripción de su hermano que mantiene una relación con otro hombre ejemplifica la categorización que hace Joseph Carrier entre activos (el que penetra durante la relación sexual) y pasivos (el que es penetrado) (194). El activo puede que no se identifique homosexual, mientras que el pasivo se espera que sea afeminado, el cual es muchas veces tratado con desdén por su feminidad.

Aunque Carrier en su estudio utiliza algunos de los términos que se utilizan para la homosexualidad/el rol homosexual, Octavio Paz ya había teorizado en su ensayo “Los hijos de la Malinche” (1950) los roles sexuales entre el chingón y la chingada. Paz señala, “el chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad, pura, inerte ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra” (36). Paz ve dicotomías entre lo masculino y femenino, siendo lo masculino superior a lo femenino, ya sea en la mujer o en el hombre; el chingón es el que abre (el rol activo), mientras el chingado es el que se abre (el rol pasivo).

Estas dicotomías se manejarán por toda la novela, aunque el chichifo también se verá como un inter (nacional), ocupando ambos roles. Esta rigidez de roles no sólo se ven en esta novela, sino también se verán en mucha de la literatura gay mexicana. En cuanto a este concepto, Troy James Pinkey señala,

it is useful to Adonis to describe the sexuality of others in essentialist terms, but a similarly rigid system of categorization simply does not work for him: depending on the moment, he is either 'passivo' or 'activo' (i.e. feminine/effeminate or masculine). (43)

En el caso de Estados Unidos, no será hasta la teorización de lo queer cuando estas dicotomías se rompan, en donde lo femenino no necesariamente sea lo que se abra y que lo masculino sea lo cerrado. No obstante, ya en la novela, Adonis romperá con estos estrictos papeles dentro de sus relaciones sexuales, ya sea por deseo propio/amor, o por dinero.

Regresando al ambiente, Adonis García "filosofea" la idea del ambiente a través de la novela. Para el personaje,

la colonia roma está llena de gente de ambiente yo creo que después de la cuautémoc [sic] ésta le sigue andas por la calle y a cada ratito te encuentras uno dos tres quince cuates que tú ves que son de onda entons te sientes como en tu propia casa ¿no? así como en una gran fraternidad. (62)

Adonis tiene una consciencia muy alta de las personas de su ambiente y en la novela no tenemos a ningún otro personaje importante que no sea parte de él (el ambiente). Ante esta idea geográfica y social del ambiente, Aaron Bestky señala que la narrativa homosexual crea una ciudad dentro de otra ciudad en donde se revive a un mundo de cotidianidad marginal (157). Bestky hace un estudio de la arquitectura en las zonas designadas como lugares de “tolerancia” homosexual, en donde los personajes gay se pueden mover de forma segura. Para el vampiro, además de la colonia Roma, la Zona Rosa también representa para él “un continente exótico” en donde él ya sabe “qué calle esquina con cuál en dónde quedan los restoranes y cabarets y hasta la numeración [...]” (58). Como vemos en esta novela, tanto la colonia Roma como la Zona Rosa representan geográficamente una ciudad dentro de otra ciudad en donde las marginalizaciones sexuales son expresadas de forma relativamente libre. No olvidemos que son muy pocos como estos en la ciudad, en donde la tolerancia por una sexualidad más abierta es limitada.

Pese a que el vampiro se puede mover por varios espacios, existen limitaciones en cuanto a este movimiento. Adonis García tiene amigos heterosexuales, aunque no los especifica, con los cuales juega billar y bebe alcohol, pero sin embargo señala que

siempre que estoy con un buga me pasa lo mismo que con las viejas no se me ocurre de qué hablar no sé ni qué onda no es lo mismo que estar con alguien de ambiente no puedes estar diciéndoles “mira qué cuero está ese cuate qué ricas nalgas tiene” porque te mandan al carajo te dicen “pinche puto” y en un descuido a lo mejor hasta te madrean ¿no crees? (63-4).

Las normas heterosexuales no le permiten al vampiro expresar sus opiniones por miedo a la violencia. Es entonces aquí que el ambiente es el único espacio de expresión que tiene el homosexual en donde su identidad puede ser revelada. Esta perspectiva nos recuerda a lo que Gloria Anzaldúa llama “la facultad,” la cual por medio de ella desarrollamos

the capacity to see in surface phenomena the meaning of deeper realities to see the deep structure below the surface. It is an instant “sensing,” a quick perception arrived at without conscious reasoning. It is an acute awareness mediated by the part of the psyche that does not speak, that communicates in images and symbols which are the faces of feelings, that is behind which feelings reside/hide (60).

Adonis García, perteneciendo a un grupo marginado, ha desarrollado una habilidad para protegerse a sí mismo de la violencia por parte de los “buga.”

Esta concientización (la facultad), la desarrolla por medio de sus experiencias vividas en la calle.

Uno de los aspectos más llamativos del vampiro gótico es su afición por el cuello humano, del cual el vampiro chupa la sangre en un ritual que evoca un acto sexual entre éste y su víctima, casi siempre mujeres jóvenes, pero algunas veces hombres. El mejor ejemplo de este deseo homoerótico lo vemos en el *Drácula* de Stoker, cuando una de las vampiras que lo acompañan quiere chuparle la sangre a Jonathan Harker y Drácula lo evita molesto diciendo, “How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me! Beware how you meddle with him, or you’ll have to deal with me” (57). Aunque comúnmente se sabe que el cuello no es la zona con el mayor número de arterias, en cada representación del vampiro es la zona donde más se extrae la sangre de la víctima, ya sea hombre o mujer.

Aunque el chichifo no anda chupando sangre como el vampiro stokeriano, su cuerpo es también un cuerpo lleno de deseo, pero a la inversa, ya que en lugar de él “chupar” metafóricamente, él es consumido por sus clientes, ya que para Adonis, el acto sexual, además de ser una necesidad fisiológica, es también un acto de liberación corporal. Ante esto, Adonis declara, “bueno si hay gente que pagan por eso pus yo voy a ir’ y al otro día estaba yo en la zona rosa ¿no?

tratando de ver si ligaba algo" (54). No obstante, el mismo Adonis señala que muchas veces no le pagaban por sus servicios, o si recibía algo, era mucho menos de la tarifa estándar de cincuenta pesos (57). Ante este concepto, la filosofía de vida del vampiro no es la de un vividor, sino que comercia con su propio cuerpo, siempre con sus códigos morales y sus propias reglas y límites (Rodríguez 59). Adonis García conoce sus límites y usa su cuerpo como un producto de comercio en donde se antepone el placer social y su conducta moral. A Adonis le pagan, pero el acto de liberación que obtiene le da más placer que el dinero, como lo dice en repetidas ocasiones.

En la novela, Adonis parece existir solo de noche, representando su cuerpo como un objeto de deseo. Típico de un personaje de la picaresca como el Lazarillo de Tormes, su objetivo es vivir de otros, aceptando el dinero que su madrina le da, pero rechazando empleo que ella le ofrece; Adonis dice que su madrina constantemente "me preguntaba que si quería trabajar y yo luego luego me excusaba diciéndome que sí pero que no encontraba trabajo pus ni modo de decirle que andaba de vampiro ¿no?" (64). El vampiro termina aceptando el empleo que la madrina le ofrece, pero luego renuncia porque el trabajo era durante el día y él prefería talonear durante la noche ganando así más dinero. Para el vampiro, el día es para tomar y dormir.

La enfermedad es un tema recurrente en la novela y siempre esté presente en el cuerpo de Adonis. Aunque la trama toma lugar antes de la llegada del VIH/SIDA a México (los primeros casos se detectan en 1983), el cuerpo de Adonis es un cuerpo que representa enfermedad, tal como lo expongo en mi introducción a esta tesis con la correlación de la enfermedad, en los ochenta con el SIDA, y la homosexualidad. Así como sucede en los Estados Unidos con las revoluciones sexuales de los años sesenta y setenta, muy pocos hombres utilizan el preservativo para prevenir enfermedades venéreas, ya que para este tiempo las más comunes tenían cura. Adonis no usa preservativa, señalando “es horrible eso del preservativo no se debe usar entre hombres quién sabe con las mujeres como será la cosa pero entre hombres es muy mala onda no se debe usar no resulta” (80). Debido a que el chichifo no usa preservativos, adquiere enfermedades como la gonorrea “más o menos cada tres meses” y en su larga carrera de ocho años ha tenido treinta y dos gonorreas (68). Además de las gonorreas, señala que en su “mundo puteril” le han pegada hasta las ladillas (69). Es interesante observar la temporalidad de las declaraciones que hace Adonis, ya que la narrativa de temática gay será marcada por el VIH/SIDA en gran parte del mundo occidental; no le teme a las enfermedades venéreas, ya que se acuesta “hasta con tres o cuatro tipos en una noche” y éstas se han convertido en algo ya muy normal para él (67). Como veremos en el tercer capítulo, Gumaro de Dios, el

caníbal, no correrá con la misma suerte y morirá de complicaciones por el SIDA.

Esta enfermedad reafirmará el cuerpo homosexual como un monstruo, como

Harry Benshoff escribe,

The AIDS crisis, which has spurred Christian compassion from some quarters, has also significantly fueled this 'homosexual as monster' rhetoric: now more than ever, gay men are contagions—vampires—who, with a single mingling of blood, can infect a pure and innocent victim, transforming him or her into the living dead. Some people have always considered *anything* that opposes or lies outside the ideological status quo intrinsically monstrous and unnatural. (2)

La enfermedad convertirá a los cuerpos queer en cuerpos monstruosos, siendo culpados por su propio contagio.

Tal como examiné en la parte introductoria de este ensayo y en el primer capítulo, la policía en México, ya sea durante el Porfiriato o en el presente, representa simbólicamente el brazo represor del Estado. Aunque existe un largo historial de la policía hostigando individuos y colectivos que contradijeran la política del gobierno, Adonis indica que ha tenido relaciones sexuales con los policías y que hasta ellos pagan por sus servicios en momentos menos pensados (87). El tener amistades con los policías representa tener una cierta protección para él, y también para informarse más sobre ellos que, como dice el vampiro, “al

que le decíamos comandante lo vi después varias veces y más o menos nos hicimos cuates por él me enteré de un chorro de cosas que si te las contara harían que nunca en tu vida volvieras a confiar en un policía” (88). Esta relación homosocial (en el sentido que le da Eve Kosofsky Sedgwick) es un ejemplo a lo que Ian Lumsden llama “cuatismo” (32). Aunque tengo la certeza de que los policías no se identifican como homosexuales, el tener una relación homosexual no determina sus identidades sexuales. Este punto vuelve a reafirmar lo que Carrier estipula en cuanto a las categorías sexuales.

Uno de los aspectos más interesantes del vampiro son sus pensamientos existenciales, los cuales escuchamos durante sus reflexiones en las cintas grabadas. Aunque hay momentos contradictorios en donde vemos que disfruta su vida, vemos un personaje que sueña con tener otra vida. En uno de estos pensamientos, Adonis expresa

no sé cómo pero yo tengo la idea el sentimiento de que voy a triunfar ¿no? de que no toda mi vida va a ser así o sea no triunfar espectacularmente pero sí tener un una base digamos para que yo pueda decir ‘ps estoy en determinada situación más o menos regular’ ¿no? (66)

En las últimas cintas del monólogo, el vampiro señala que ha sufrido de depresión debido a su posición como chichifo (¿o por ser homosexual) al punto

de no querer comer ni levantarse de la cama para salir a trabajar: “como que me empecé a aplantar muchísimo no tenía ganas de talonear ni de hacer nada con decirte que ni siquiera se me antojaba comer” (90). Asimismo, al quedarse en la casa, se la pasaba “pensando puras pendejadas que se antojaban y que no se podía hacer [...]” (90). Como lectores, no tenemos acceso a estas *pendejadas*, pero intuimos que esto incluye escapar su vida de chichifo ya sea escapando la ciudad o suicidándose. De nuevo, tal como vimos con Niñón en el primer capítulo de esta tesis, el escapar la ciudad se ve como una solución. La ciudad se ve como un lugar de polución y perdición.

El vampiro sufre una marginalización psicológica en donde indica que no cree que existen los pecados pero que él se siente mal por cobrar por el placer, o como él dice, el sentirse como “un vil puto” (99). También reflexiona sobre sus alrededores y expresa que le da mucha tristeza “ver las condiciones en que estaba todo tirado todo sucio todo dejado a la dejadez y me senté en la cama y no te rías me puse a chillar a chillar como niño” (100). También señala que siempre ha perdido las personas que lo querían como fue la pérdida de la madre, del padre, de la madrina que lo ayudaba, del hermano que lo recibió a su llegada a la ciudad y ahora se ha ido al extranjero, y luego René, quien había sido su primera pareja al llegar a la Ciudad de México (101). Adonis hace una larga reflexión en cuanto a su soledad y concluye que “la única persona que iba a

estar conmigo hasta el fin de mis días era yo mismo y que si yo no hacía nada por mí nadie en el mundo iba a hacerlo "(101). Así como vemos en los vampiros del siglo XIX y en los programas televisivos sobre vampiros, el vampiro es un personaje solitario que, aunque se encuentre rodeado de gente, pasa por una crisis de soledad en donde se siente excluido. Esta soledad hace que como lectores veamos a Adonis como un ser humano y no simplemente como un chichifo. El personaje establece su propia subjetividad al expresar estas vulnerabilidades.

Debido a la depresión que sufre el personaje, se queda sin casa y ahora sí realmente la calle es su casa, durmiendo algunas veces con sus clientes. Luego encuentra un protector, con apellido Zabaleta, y se va a vivir con él a su casa de un barrio de clase alta llamado Las Lomas⁴² (118). Sin embargo, éste le pide que deje su vida de vampiro, y lo hace por un tiempo, pero luego regresa a ella, y al Zabaleta enterarse, éste lo echa de nuevo a la calle (124). Es precisamente en este momento cuando nos damos cuenta de que la calle para Adonis representa una forma de liberación, ya que estando en la casa de Zabaleta empieza a tomar cursos de inglés, siempre añorando cambiar de vida (133). Al vampiro regresar a la calle, regresa a su vida anterior y comienza a tener una adicción a la marihuana y otras drogas, a las que llama "uppers y downers" (145). Las drogas

⁴² Las Lomas se refiere a una grupo de colonias al occidente de la Ciudad de México en donde viven las clases sociales altas. Muchos

ofrecen un escape para el vampiro, cuyo consumo vemos también en novelas estadounidenses anteriores de la generación Beat como Allen Ginsberg, William Burroughs y Jack Kerouac.

El énfasis de las dos últimas cintas es la crisis del vampiro después de sufrir síntomas de abstinencia de las drogas que consumía. Su crisis de identidad se agudiza al punto de verse al espejo y ver una “cara como de diablo pues no soy yo” (168). Como consecuencia de su estado mental, el vampiro entra en un tratamiento psiquiátrico, ya que tiene también un intenso miedo a morir (171). A pesar de que el vampiro experimenta sus crisis existenciales, éste continúa trabajando, pero llega a un punto en donde empieza a soñar que constantemente lo está viendo una anciana y un vaquero de los comerciales de los cigarrillos Raleigh (177). Estas visiones nos muestran un declive del personaje de Adonis, haciéndonos pensar que terminará suicidándose como José Toledo— el monstruo extinguiéndose a sí mismo.

Regresando al tema de lo urbano en la vida del vampiro, el vampiro, ya al final de la novela, hace una reflexión de su vida en la Ciudad de México. En su narración, la ciudad toma un papel protagónico al señalar que la Ciudad de México es “la ciudad más cachonda del mundo” y que “la torre latinoamericana [es] como un falo” con testículos cuadrados (200). Para el personaje, la ciudad es un personaje sexual que tiene algo para todo y en esta sexualidad se eliminan las

clases sociales y las nacionalidades (200-201). Para él, la ciudad, en especial la gente de ambiente, se entiende y a la vez se protegen a sí mismos como “una gran hermandad gay (208). Por medio de la creación de estas comunidades, el vampiro de la Colonia Roma, le da una personalidad de acogida a la ciudad que deja de ser impersonal. También en este momento vemos una cierta conciencia de pertenecer a un colectivo, en este caso una “hermandad gay.” La ciudad, tal como observa José César del Toro en *El cuerpo rosa: literatura gay, homosexualidad y ciudad* (2016), obtiene un protagonismo en esta emergente conciencia “gay.”

Sin embargo, a pesar de que el vampiro encuentra una cierta apertura en la ciudad, éste aun sueña con estar en otro lugar. Ya al concluir la novela, el vampiro hace una reflexión de lo que sería ser llevado a otro mundo por un extraterrestre. Como él lo pone, “pero imagínate que de repente te llegue un telegrama y te diga “encontré marcianos punto invítanme con ellos punto parto marte punto (222). El vampiro entonces señala que lo dejaría todo hasta que el mundo se hiciera pequeñito al estar ya en la nave dirigiéndose hacia otro mundo, y entonces él “cerraría los ojos y pediría un deseo que no volviera nunca pero nunca por ningún motivo a este pinche mundo,” y luego le ordena al que lo está grabando que apague la grabadora (223). Este interlocutor silencioso entonces apaga la grabadora y termina el relato de Adonis García, el

vampiro de la colonia Roma, sin resolución alguna y sin saber lo que pasará con él.

Conclusión

Como señalé en este ensayo, la vida del vampiro en la ciudad es una vida turbulenta siempre en busca de algún escape. Adonis García se escapa a la ciudad desde el interior de México para buscar su libertad y poder encontrar a otros de su ambiente en la ciudad. Sin embargo, él encuentra allí una vida de marginalización en donde tiene que prostituirse para sobrevivir. En esta búsqueda de sobrevivencia, encuentra placer por medio de su cuerpo, y es en el cual se convierte en un cuerpo sexual de deseo no solo para él sino también para otros. Adonis García se mueve a través de la noche, pasando por una crisis contante de identidad por su sexualidad y por su condición de vida. En esta novela, entonces, Adonis García representa a un vampiro muy similar a las complejidades de los vampiros góticos que surgen a partir del XIX, y atraviesa así por las mismas crisis existenciales.

La publicación de *El vampiro de la colonia Roma* da lugar a una nueva conciencia del *ser gay* en el México de los 1970s. Aunque Adonis García pasa por momentos difíciles, el tan solo hecho de existir rompe con los esquemas de una identidad que se intentó erradicar como lo fue la redada de los 41. Adonis García

ha influido a toda una generación de mexicanos gay, que buscan como él encontrar la tan anhelada libertad y ser también unos vampiros.

CAPÍTULO 4

LA CRÓNICA DEL CANÍBAL: LA MASCULINIDAD PELIGROSA DE GUMARO DE DIOS, EL CANÍBAL HOMOSEXUAL MEXICANO

“Los grandes capítulos de la crónica latinoamericana son la violencia o la extravagancia. Quieres estar por fuera de la moral convencional para poder oír la voz del asesino, de la madama, de la niña utilizada como objeto sexual.”

—Darío Jaramillo Agudelo

“The monster itself is an economic form in that it condenses various racial and sexual threats to nation, capitalism, and the bourgeoisie in one body.”

—Judith Halberstam

“Siempre se recibe con dosis de estupor la información de que alguien ha pasado esa raya, a veces más chicirante en la conciencia que la de no matar, o ese tabú sobre el uso del otro hombre como comida.”

—Luis Pancorbo

Introducción: el caníbal homosexual mexicano

En un día cálido en el mes de noviembre 2004 en las afueras de Ciudad del Carmen, Campeche, en la zona conocida como la Riviera Maya de la península de Yucatán, México, las autoridades descubrieron a un hombre con apariencia indígena al lado del cuerpo mutilado de un hombre quien en vida fue su

presunto amante. Este hombre, Gumaro de Dios Arias, inmediatamente hace noticia en los principales diarios regionales y locales no por el homicidio evidente, lo cual tristemente ya no es novedad, sino porque se descubre que éste había estado consumiendo partes del cuerpo de la víctima, llamado el Pelón o el Guacho, con quien había mantenido una relación sentimental.⁴³ En un país como México, conocido por sus altos índices de criminalidad debido a la guerra contra el narcotráfico declarada por el entonces presidente Felipe Calderón a mediados del 2000, una frontera violenta con los Estados Unidos y corrupción institucionalizada en todos los niveles, este homicidio tiene resonancia en los medios por los múltiples tabúes culturales que rompe respecto a la sexualidad, así como también expone la marginalización y el abandono en el cual muchos mexicanos, como Gumaro, viven.

En este capítulo examino la figura del caníbal-homosexual de Gumaro de Dios, representada por el periodista y novelista Alejandro Almazán (1971-) en su crónica *Gumaro de Dios: el caníbal* (2007).⁴⁴ Por medio de este análisis, veo cómo la sociedad mexicana, representada simbólicamente por el narrador, ha transformado al personaje titular en un monstruo que encarna y transgrede

⁴³ El verdadero nombre de la víctima nunca es revelado, aun en las fuentes de noticias.

⁴⁴ Las publicaciones de Almazán incluyen las novelas *Entre perros* (2009), *El más buscado* (2012) y la colección *Chicas Kaláshnikov y otras crónicas* (2013). También ha colaborado en las revistas y diarios *Milenio Semanal*, *Emeequis*, *Reforma* y *El Universal*. En el 2013, ganó el premio Gabriel García Márquez de periodismo por su pieza “Cartas desde La Laguna” en la revista *Gatopardo*, la cual relata la guerra entre los carteles en la zona de La Laguna en el norte de México.

tabúes culturales como la homosexualidad, el asesinato y el canibalismo aparentemente sin remordimiento alguno. Desde una perspectiva feminista e informada por los estudios queer, los estudios culturales y la teoría crítica literaria, veo a la crónica como un género literario que a través de la historia mexicana ha ilustrado no sólo sus momentos más representantes y simbólicos, sino también aquellos sórdidos y violentos. En este capítulo también pongo atención a los estudios etnográficos hechos en cuanto a la antropofagia y la controversia en la que se han visto envueltos desde los 1970s cuando William Arens cuestionó la veracidad de su existencia como práctica cultural y también veo cómo el tema ha influido en la formación de la literatura latinoamericana en movimientos como la antropofagia brasileña. El resto del capítulo se enfoca en la construcción de Gumaro como un monstruo que causa ansiedad no solo debido a su homosexualidad y su canibalismo, sino también por su marginalidad social y económica, su indigenidad y sus problemas psiquiátricos—características que lo marcan como un otro monstruoso.

Entre el amarillismo y la crónica

En *Cannibal Culture*, Deborah Root señala que el caníbal es una figura simbólica reflejada en un espejo ante una sociedad que también lo consume, no sólo su cuerpo físico, sino también su pasado, su presente y su futuro (18). Al

igual que lo hace el periodismo, la crónica literaria logra capturar esta esencia al intentar reproducir personajes o eventos que de alguna forma han tenido un impacto en cierto momento histórico. En México, tanto la crónica periodística como la literaria han dominado en el mercado de las letras en las últimas décadas en parte debido a la violencia que se ha institucionalizado a todos los niveles de la sociedad, desde aquella provocada por el mismo gobierno hasta el narcotráfico, muchas veces en complicidad con la policía, tal como lo vimos desde la masacre de Tlatelolco de 1968 y más recientemente con el secuestro de los 43 estudiantes de la escuela normal de Ayotzinapa en Iguala, Guerrero en 2014. Estos hechos son usualmente representados con morbo en la sección de periódico conocida como “la nota roja” o en revistas especializadas y sitios web como la *¡Alarma!* y www.murdertopia.org, entre otros.⁴⁵ Este formato de periodismo sensacionalista, conocido como amarillismo o simplemente como la nota roja, frecuentemente publica historias acompañadas de fotografías de cuerpos mutilados de personas víctimas de la violencia o del resultado de accidentes automovilísticos. Estas publicaciones han adaptado su propio

⁴⁵ *¡Alarma!* era una publicación que se especializaba en cubrir crímenes de forma extremadamente gráfica que circuló de 1963 a 1986 y de 1991-2014 bajo el nombre de *¡El Nuevo Alarma!* Por un tiempo dejó de circular debido a una acusación por parte del gobierno de imprimir pornografía (Reavis 110), cerrando de forma permanente en 2014 después de la muerte de su director Miguel Ángel Rodríguez. Tanto *¡Alarma!* como *¡El Nuevo Alarma!* fueron las revistas más leídas, conocidas y vendidas en México. La palabra *Alarma* es México un referente al sensacionalismo y amarillismo empleado en los medios de comunicación. El sitio web www.murderpedia.org mantiene un record de los asesinatos que se han cometido en el mundo; Gumaro tiene una entrada en este sitio.

lenguaje y estilo prediciendo y anticipando las emociones que el lector sentirá al leer la pieza, muchas veces adoptando una forma literaria que se aproxima a la usada en el cuento y la novela (Castillo 158).

No nos sorprende, entonces, que la nota roja haya tenido tanta influencia en la literatura mexicana en escritores como Jorge Ibarguengoitia, cuya obra *Las muertas* (1977) relata el caso de las hermanas Valenzuela, mejor conocidas como las Poquianchis, quienes secuestraron, prostituyeron y asesinaron a decenas de mujeres jóvenes desde mediados de la década de los cincuentas a la de los sesentas en sus burdeles localizados en Jalisco y Guanajuato. Es precisamente con este caso que *¡Alarma!* aumentó sus ejemplares de 140.000 a medio millón de copias vendidas (Fourez 60). Más recientemente, la crónica con enfoque en la nota roja se ha ficcionalizado por medio de la literatura del narco con obras como *Instrucciones para cruzar la frontera* (2003) de Luis Humberto Crosthwaite, *Parábolas del silencio* (2006) de Eduardo Antonio Parra, *Sicarios* (2007) de Homero Aridjis y *Balas de plata* (2008) de Elmer Mendoza. La crónica también ha llamado la atención de la sociedad a la violencia que sufren las mujeres como lo vemos en *Esclavas del poder* (2010) de Lydia Cacho, *Ciudad Juárez, en la sombra del narcotráfico* (2011) y *Misógino feminista* (2013) de Carlos Monsiváis. El documental *Señorita extraviada* (2001, dir. Lourdes Portillo), por su parte, captura la violencia que sufren las mujeres en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez y la falta de interés

por investigar los crímenes por parte de las autoridades. Estas obras enfocadas en la violencia y la muerte de forma sensacionalista “reconfiguran, reconsolidan y reinventan categorías culturales de criminalidad y perversión” (Fuss 197, traducción mía). Tal como veremos con Gumaro, estas víctimas son reinventadas y recreadas en la crónica y la ficción basada en ella.

La crónica sobre Gumaro de Dios fue publicada por Almazán tres años después de que el caníbal fue descubierto por la policía la mañana del 30 de noviembre del 2004. Por medio de entrevistas con Gumaro, miembros de su familia, vecinos y extraños que seguían la historia por los medios de comunicación, Almazán recrea los hechos que llevaron al arresto de Gumaro, su tiempo en prisión y su traslado a una institución psiquiátrica en donde más tarde es diagnosticado con el virus VIH. Adoptando técnicas novelísticas, el autor llena los huecos en la historia con comentarios personales y suposiciones sobre los motivos que llevaron a Gumaro a cometer tal barbaridad. El comentario que provee Almazán se convierte en parte de la historia del caníbal, ya que como el historiador Hayden White nos ha enseñado, las narrativas historiográficas, como las que vemos en la crónica, “are as much *invented as found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature, than they have with those in the sciences” (82). El historiador, o en este caso el cronista, decide cómo y en qué orden presentar historias basadas en la vida real en una forma

que se asemeja a la ficción con una lógica que marca un momento histórico específico.

En este capítulo, como parte de mi análisis de *Gumaro de Dios: el caníbal*, argumento que la crónica es un género literario intrínsecamente latinoamericano porque ha influido, desde la conquista, en nuestro entendimiento de la historia, nuestros sistemas políticos, la vida cotidiana, creencias, diferencias sociales, miedos y tabúes. Quien mejor que Carlos Monsiváis para definir a la crónica cuando escribe que la crónica es “la reconstrucción literaria de sucesos de figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (citado en Jiménez Agudelo 12). Monsiváis captura la esencia de la ciudad de México por medio de sus crónicas de la cultura popular, y también en su función de editor de otros cronistas que han tenido una influencia importante en la literatura mexicana como Salvador Novo (1904-1974) quien también captura la vida urbana mexicana de los años sesentas en colecciones como la *Breve historia de Coyoacán* (1962) e *Imagen de una ciudad* (1967) y en su autobiografía *La estatua de sal* (1945) retrata el ambiente homosexual masculino mexicano. Monsiváis también ve hacia el pasado al incluir cronistas del siglo XIX que fueron instrumentales en la creación del México moderno como lo fueron Manuel Payno, Guillermo Prieto, José Tomás de Cuéllar, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y José Juan Tablada. Sus

contemporáneos también serán incluidos, como lo son Elena Poniatowska, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Julio Scherer García y Carmen Lira (*Antología de la crónica en México*, 1980). Éste elevará también a figuras de la cultura popular como el boxeador Julio César Chávez y a la cantante Gloria Trevi, y a lugares como el metro, mercados, calles, iglesias y parques (*Los rituales del caos*, 1995, reeditado en 2001). El cronista tampoco se olvidará de las tragedias que marcaron la historia mexicana como el terremoto de 1985 (“*No sin nosotros.*” *Los días del terremoto, 1985-2005*), crisis económicas (*Cuando los banqueros se van*, 1982), religión (*Protestantismo, diversidad y tolerancia*, 2002), represión de estado (*El 68, la tradición de la resistencia*, 2008) e identidad y diversidad sexual (*Misógino feminista*, 2013).

Otros escritores también han escrito sobre su rol de cronistas. Darío Jaramillo Agudelo define a la crónica como un género literario que sigue al boom latinoamericano con escritores que buscan encontrarle sentido a sus geografías locales y regionales al intentar explicar sus historias distintivas (11). El boom latinoamericano dio a conocer distintas geografías latinoamericanas por medio de la ficción dándole ahora al cronista un lugar para que explique su realidad social, económica y política. Escritores como Elena Poniatowska capturaron momentos traumáticos como lo fue la masacre de Tlatelolco de 1968, bajo el título de *La noche de Tlatelolco* (1970), con una recopilación de testimonios de hombres y

mujeres que presenciaron uno de los capítulos más oscuros de la guerra sucia mexicana. Debido a esta variedad de estilos que hace uso de la prosa, la poesía, el periodismo y el teatro, Juan Villoro le llama a la crónica el “ornitorrinco de la prosa” (576). La crónica, Villoro elabora, “también narra lo que no ocurrió, las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos” (581). Jaramillo Agudelo expande este punto al señalar que

Crónica, reportaje, perfil, periodismo literario, periodismo narrativo, ornitorrinco, el caso es que sí puedo identificar algunas características de lo que aquí se trata. Y puedo contar una historia y una prehistoria. Si de definiciones se trata, la crónica es el material que publican las revistas de crónicas. En cuanto a las maneras de reconocerla, *la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales.* (17, énfasis mío)

No obstante, la crónica también tiene sus retractores que no la toman en serio como un género literario llamándola “la loca” o “la idiota de la casa” por presuntamente enfocarse en historias sin trascendencia (Villanueva Chang 589).

Es importante enfatizar, sin embargo, que la crónica, como señala Ezequiel

Borges, “es el presente, es el pasado, es el futuro y es el ser del ser de la literatura latinoamericana. Sin la crónica seríamos murciélagos sin radar, y un murciélago sin radar está jodido” (citado en Muñoz 627).

En cuanto al otro monstruoso, la homosexualidad y el canibalismo, la crónica se ha encargado de capturar estos temas desde la conquista de México y el periodo colonial. Los conquistadores europeos por medio de sus escritos crearon un mundo alterno en donde los indígenas fueron los otros y vistos como salvajes. En crónicas como el *Diario a bordo* (1493) de Cristóbal Colón, las *Cartas de relación* (1519-1526) de Hernán Cortés y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo,⁴⁶ los “civilizados” marcan al indígena como un ser inferior lleno de defectos, incluyendo los “pecados de la carne” ligados al deseo como la homosexualidad (que los conquistadores llamaban “sodomía”) y el canibalismo. Estos documentos ahora canónicos crearon todo un discurso colonial a lo que Carlos Jáuregui ha llamado una *sarta de textos* que “guardan un índice—en fragmentos—de su significación . . . entendimiento previo o pre-comprensiones y con innumerables mediaciones, traducciones, silencios y olvidos” (23, énfasis mío). Mediante estos discursos (y silencios) aprendemos las perspectivas de la era en una variedad de temas de

⁴⁶ Otras crónicas de la conquista que resaltan estas dicotomías entre el “civilizado” y el “salvaje” durante la conquista son el *Sumario de la natural historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, la *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara, los *Naufraios, y relación de la jornada que hizo a la Florida con el adelantado Pánfilo de Narváez* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y las crónicas en la antología de Mercedes Serna, *Crónicas de las Indias* (2005).

índole religiosa (idolatría), sexual (sodomía), legal, racial y moral (desnudez y canibalismo). Los indígenas, o indios, como Colón los bautiza, son marcados como entidades que causan ansiedad (Jáuregui 104). Colón además los verá como “gente *muy mansa* y *muy temerosa*, *desnuda* como dicho tengo, sin armas y *sin ley*” (Colón citado en Jáuregui 126, énfasis mío).

Es precisamente por este encuentro entre los conquistadores europeos y los indígenas americanos que surge la palabra “canibalismo” en referencia al consumo de carne humana. La palabra “caníbal” significaba “hombre valiente” para los caribes, uno de los varios grupos indígenas que habitaban el Caribe (por lo cuales se nombra esta zona), pero para los europeos se convierte en un término para referirse a los antropófagos cuando presuntamente ven carne humana colgando en una barbacoa (Dickason 10). Su supuesto canibalismo los convierte en monstruos ante los ojos de los europeos, y su desnudez en un símbolo de salvajismo a punto que la palabra “indio” se convierte en un sinónimo de caníbal en el testamento de Colón escrito unos meses antes de su muerte (Dickason 5).

Canibalismo cultural, su estudio y sus controversias

Almazán coloca a Gumaro de Dios en el panteón de caníbales famosos, tanto ficcionales como reales, tales como el ficticio Aníbal/Hannibal Lecter

(Thomas Harris, *El silencio de los corderos*, 1988)⁴⁷; el japonés Issei Sagawa, quien canibalizó a su compañera de clase en París; el alemán Armin Meiwes, quien consume el pene de su víctima voluntario Bernd Jürgen Brandes mientras que ceremonialmente lo asesina; y el estadounidense Jeffrey Dahmer, quien seduce a hombres jóvenes de color para luego matarlos. Un hilo que ata a todos estos caníbales es su estado de marginalización en donde el acto de consumir carne humana está acompañada de deseo sexual y no cómo práctica cultural o mecanismo de sobrevivencia, como lo fue el accidente aéreo del vuelo 571 de la fuerza aérea uruguaya en 1972 en donde el canibalismo fue empleado como un acto de sobrevivencia.⁴⁸ El canibalismo, como argumento en esta sección, continúa siendo un tema contencioso, especialmente en antropología, en donde se continúa debatiendo su práctica cultural o si sólo se usa como una excusa para justificar la colonización como se hizo en el Caribe.

Desde la conquista y desde el momento que la palabra canibalismo fue inventada, el tema ha sido de interés para académicos, especialmente en las ciencias sociales y las humanidades. Michel de Montaigne describe en su ensayo “Los caníbales” su encuentro en 1563 con tres caníbales que son llevados de lo que ahora es Brasil a París para ser presentados al rey de Francia. Montaigne

⁴⁷ La cadena NBC ha llevado a la pantalla chica la historia de Aníbal Lecter en la serie *Hannibal* (2013-).

⁴⁸ Este fatal accidente está recreado en la película *Alive* (1993, dirigida por Frank Marshall). Paulo Verci recopila los testimonios de las víctimas en *La sociedad de la nieve: Por primera vez los 16 sobrevivientes cuentan la historia completa* (2008).

escribe sobre estos tres presuntos caníbales comparando sus transgresiones con la brutalidad que existe en la Europa del siglo XVI y argumentando preguntas morales en ambos contextos. Montaigne observa, "I find that there is nothing barbarous and savage in this nation according to what I have been told, except that everyone gives the title of barbarism to everything that is not according to his usage..." (74). Aunque la cultura dominante europea de la época ve al otro como un salvaje, Montaigne se da cuenta del salvajismo que existe dentro de su propia cultura y cómo éste es construido y dado un significado.

La bibliografía de estudios etnográficos hechos en antropología es inmensa. Estos estudios se han hecho en prácticamente cada continente y en el mundo en desarrollo en distintos periodos históricos, más recientemente en sur-Pacífico (Fiyi, Nueva Guinea, las islas Salomón y Melanesia), la selva amazónica y el Congo africano. Sobre México, antropólogos como Marvin Harris han escrito sobre los aztecas consumiendo carne humana presuntamente para suplementar una dieta con muy poca proteína animal (127). Muchas de estas hipótesis fueron tomadas de las crónicas de conquista, en especial de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, quien ya he citado anteriormente, y de ilustraciones de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1511-66) de Bernardino de Sahagún, que muestran a los aztecas sacrificando a sus víctimas y luego devorando sus órganos de una forma

ceremonial. Barry Isaac, no obstante, revisita estas hipótesis estudiando críticamente las fuentes de información, más específicamente, las crónicas de conquista, poniendo atención a los prejuicios que trajeron al Nuevo Mundo los conquistadores y el clero (204). En su análisis, concluye que un gran porcentaje de las acusaciones de canibalismo en México no tienen fundamentos y son completamente falsas y despectivas (222).

¿Ha sido el canibalismo una práctica cultural ampliamente practicada?

William Arens argumenta que el canibalismo nunca lo ha sido en ninguna cultura, y la razón por qué antropólogos e historiadores lo han atribuido es porque aún existe el énfasis de ver a culturas no occidentales como “primitivas” para acentuar las diferencias entre Occidente (leer: civilizado, racional, blanco) y el Otro: (leer: salvaje, supersticioso, de color) (9). Arens también escribe que las disciplinas académicas tradicionales como la historia y la antropología están inscritas en Occidente y basan sus conclusiones en su relación con el otro estableciéndose a sí mismos como el centro mientras que todas estas otras culturas se mantienen en la periferia (10). El antropólogo no niega la existencia de incidentes de canibalismo, pero mantiene que éstos son casos aislados y no son parte de ningún acto ceremonial o ritual (18). En sus argumentos, Arens traza el origen de la palabra *canibalismo* al Caribe, como ya he mencionado, y explora los mitos que rodean al acto para justificar el exterminio de comunidades

indígenas recién “descubiertas” en el Nuevo Mundo (54). Acusaciones de canibalismo, además de idolatría y sodomía, condenaron aún más a los pueblos indígenas a ser seres sublevados (58). Esta vigilancia del otro, de la misma forma a como se veía a los judíos y a las brujas en Europa como grupos indeseables, justifica la colonización de “desviados internos,” como Deborah Root escribe (15).

Lewis Petrinovich, en acuerdo con Arens, agrega que el canibalismo es atribuido a sociedades vistas como no civilizadas en la misma categoría como el infanticidio, la tortura, el incesto y la guerra (3). Una de las razones por las que se ha escrito mucho sobre esta práctica es, continúa Petrinovich, porque ha recibido considerable atención y discusión por parte de académicos en las humanidades, las artes, y periodismo (3). No hay duda de que el canibalismo continúa siendo de interés en distintos campos académicos y esta fascinación ha llevado, muchas veces de forma equivocada, a asumir que todo grupo fuera de occidente tiene prácticas consideradas bárbaras. Nuestra fascinación, estando en los Estados Unidos, por prácticas externas como el canibalismo es similar a aquella de las brujas y los vampiros como símbolos de “alteridad cultural” (Lestringant 2).

El canibalismo como una categoría metafórica y ficcional

La noción del canibalismo como una categoría en expansión incluye el consumo literal de carne humana como una categoría cultural/ritual y también como una forma de gratificación obtenida por individuos aislados o de forma accidental a través de la historia. Otras categorías, como Brian Merriner escribe en su atrevido libro titulado *Cannibalism: The Last Taboo!* (1997), incluye a aquellos que consumen carne humana como una estrategia de sobrevivencia (como sucede con los sobrevivientes del accidente aéreo en los Andes en 1972) y otros que se lucran al vender carne humana como carne de res o cerdo a clientes sin darse cuenta de lo que realmente compraban (99). Esta forma de lucrarse ha sido un tema explorado en la literatura en novelas como *Canibais: Paixão e morte na rua do Arvoredo* (2004) del brasileño David Coimbra en la cual su personaje principal, José Ramos, decapita a sus víctimas, los corta en pedazos y luego los pone en un molino para hacer chorizo, convirtiéndose en el favorito del Porto Alegre del siglo XIX.

Dentro de la ficción, además de la novela de Coimbra, el tema del canibalismo ha sido explorado en narrativas del siglo XIX como lo vemos en *Typee* (1846) de Herman Melville y *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad. En el siglo XX, la novela, más tarde llevada al cine y a la televisión, que se convierte en el referente por excelencia al tema del canibalismo es *El silencio de los corderos*

(1981) de Thomas Harris. Tanto en la novela como en la película, Aníbal Lecter personifica el arquetipo del psicópata antagonista refinado que de forma lenta tortura y consume parte de sus víctimas con una copa de vino. Esta fórmula también ha sido usada en otras películas como la mexicana *Somos lo que hay* (2010) en donde toda una familia participa en los asesinatos y el consumo de víctimas que sin sospechar nada llegan a su puerta y son engañados para entrar y encontrar su desafortunado fin. Mientras que en novelas decimonónicas el canibalismo es parte de un proyecto colonizador en donde es practicado por el otro, en el cine y la narrativa del siglo XX y XXI, éste se convierte en el dominio de personajes que operan fuera del orden establecido por la sociedad, como Deborah Root escribe

cannibalism continues to be displaced onto foreigners old and new as well as onto contemporary serial killer-type psycho criminals, who are presented as cultural outsiders by virtue of their madness (interestingly, neither the audience nor the victims characters ever recognize the insane murderers in advance, as they are initially indistinguishable from “normal” people). (15)

Dentro del cine, estos personajes, como Root ha señalado, tienen la capacidad de pasar por seres “normales,” que como veremos, será muy distinto a cómo

Gumaro será visto, quien no tiene la capacidad de ocultar su verdadera "identidad."

¿Por qué el cine y la literatura sigue explorando el tema del canibalismo al crear a personajes como Aníbal Lecter o familias como en *Somos lo que hay*? ¿Por qué tenemos esta obsesión por los caníbales? Jennifer Brown escribe que el público, ya sea como lectores o espectadores, participamos también en el consumo de seres humanos ya que como el caníbal nosotros también somos parte de este placer, "cannibalism in our culture is not simply indicative of our obsession with it, but also highlights the sheer pleasure we take in it, hearing about it, contemplating it, fantasizing about it" (2). Esta declaración nos recuerda a los placeres que se obtiene de lo que está prohibido como lo son el beber cuando somos menores de edad o el consumo de drogas ilegales que, aunque sepamos que causan daño a largo plazo, este placer es deseado. El reducir el cuerpo humano al consumo, Brown también señala que éste se eleva a una entidad simbólica en donde es deseable, aunque repugnante, y con un sabor gastronómicamente exótico: un recordatorio de cómo el apetito humano lleva a trasgredir normas culturales (4).

Metafóricamente, el canibalismo ha tenido un mayor impacto en América Latina que sus representaciones literales, especialmente en las artes, en donde en lugares como el Brasil se ha creado toda una escuela y ha funcionado como base

de la modernidad y las vanguardias del siglo XX: la *antropofagia*. Durante las vanguardias de los años inter-bélicos, escritores y artistas visuales brasileños empiezan a experimentar con nuevas formas de hacer arte, influidos por Oswald de Andrade con su *Manifesto Antropófago* en 1928 en el cual escribe que la antropofagia busca unir creadores socialmente, económicamente y filosóficamente absorbiendo lo extranjero y haciéndolo brasileño, como además elabora,

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura —ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Este mensaje de Andrade tendrá resonancia en toda América Latina en donde los llamados a una renovación literaria y artística, rechazando los antiguos modelos, se dejará sentir en cada región del continente. Del mismo modo que Andrade ve al canibalismo como una forma de renovación artística, Root ve este simbolismo presente en todas nuestras instituciones culturales:

it is possible to consume somebody's spirit, somebody's past or history, or somebody's arts and to do so in such a way that the act of consumption appears beautiful and heroic. The sites where this consumption takes place can be some of the most cherished institutions in western culture: art galleries, libraries, museums, universities (18).

Root señala, entonces que, en nuestra vida cotidiana, practicamos la antropofagia al consumir otras culturas: la historia, las artes y la literatura. Asimismo, nosotros también nos auto consumimos una y otra vez.

Para concluir esta sección, en las representaciones del canibalismo hechas en las ciencias sociales, las humanidades y las artes, y a modo de transición a mi análisis de la crónica de Almazán, explora ahora las conexiones de los llamados "pecados de la carne": el deseo sexual, más específicamente, el deseo homosexual. En la narrativa, dos novelas que manifiestan estos deseos son *La carne de René* (1952) del cubano Virgilio Piñera y *Almanac of the Dead* (1991) de la indígena-estadounidense Leslie Marmon Silko. En ambas novelas, el deseo

homosexual es representado como una metáfora del canibalismo por medio del deseo de la carne en donde sus personajes protagónicos masculinos desean o son sujetos al apetito de otros personajes masculinos: en la novela de Piñera, el cuerpo de René es anhelado y su carne es vista como el de una “víctima propiciatoria” (11). Por otra parte, *Almanac of the Dead*, como señala Janet St. Clair, representa el deseo homosexual como una “objetivación amoral” en donde los cuerpos son además “malévolos y monstruos voraces” (207). Esta asociación negativa entre la homosexualidad y el canibalismo es un rechazo de ambas formas de deseo, ya que después de la Segunda Guerra Mundial, la teoría psicoanalista, citando a St. Clair, clasifica a los homosexuales como “narcisistas, predatorios, explotadores, amorales y psicópatas maliciosos” (208). Esta manera de ver las conexiones entre la homosexualidad y el canibalismo será explorada en la crónica de Almazán en su tratamiento de Gumaro: éste causará el mismo tipo de ansiedades.

Gumaro de Dios: el caníbal monstruoso que causa ansiedad

Ya que he trazado el desarrollo de la crónica en México, el canibalismo tanto en las ciencias sociales como en sus aplicaciones simbólicas y artísticas, ahora paso de lleno al análisis de la crónica de Almazán sobre Gumaro de Dios: el caníbal mexicano que causa controversia en el 2004. La crónica, como ya

mencioné anteriormente, da lugar para interpretar y recrear no solo eventos, sino también personajes de forma novelesca basados en la realidad. Almazán, en su recreación de Gumaro, retrata a un personaje que causa ansiedad con tan solo escuchar su nombre a través de la crónica. Su cuerpo es leído, dado significado, interpretado y deshumanizado, recordándonos a las narrativas de conquista con las interpretaciones del otro. Desde el inicio de la crónica, Gumaro es visto como un salvaje con un comportamiento animal, “un día fui a conocer a un joven que después de matar a su compañero vagabundo *se lo devoró a dentelladas*” y cuyo nombre “parecía sacado de alguna extravagante novela negra: Gumaro de Dios” (11, énfasis mío). El caníbal a través de la crónica será visto, especialmente por el reportero-narrador (Almazán), por medio de referencias metafóricas, como un monstruo conectado al diablo y al infierno (como elaboraré más detalladamente). Su sexualidad también será subrayada como un factor importante en sus transgresiones, desde que era niño, pasando por la penitenciaría y más tarde en el hospital psiquiátrico. Antes de examinar el texto, primero examinaré el concepto que analizo a través de esta tesis, el caníbal como un monstruo, más específicamente como es sexualizado, representado y percibido.

Cada grupo cultural tiene sus monstruos creados de lo que más teme ya sea un miedo racional o irracional (¿existen miedos racionales?). Caminamos entre monstruos que se ocultan detrás de los aspectos cotidianos de la vida y

emergen solo cuando las puertas están cerradas o bajo la cortina de la oscuridad. Si estos fueran descubiertos, serían marginalizados, siendo excluidos como lo han sido en un momento u otro los leprosos, los judíos, los afro-americanos, los homosexuales, los Chicanos y los indígenas; todos estos considerados como encarnaciones de los males de la sociedad. La cultura popular está llena de todos estos ejemplos, recordándonos día a día lo que nuestra sociedad teme. Estos “monstruos”, como Ruth A. Miller posiciona, son vistos como productos de relaciones y como fuentes de enfermedad con un apetito monstruoso manifestado por medio del deseo (25). Como elaboro en mi introducción y en el primer capítulo en mi análisis de la monstruosidad en el siglo XIX, se utiliza el discurso médico-legal como un mecanismo de control de los cuerpos dóciles por medio del sistema jurídico (Foucault, *The History of Sexuality* 4).

Pasando ahora a cómo el canibalismo es una forma de monstruosidad, el caníbal se convierte en un monstruo no solo por quitarle la vida a alguien, sino por su apetito; el comer da placer de un mismo modo como lo da el sexo. Así como podemos disfrutar un buen bistec de carne de res, igualmente el caníbal disfruta el comer carne humana en la misma forma ritual como lo hacemos en un buen restaurante. Actuando bajo este instinto, Root escribe, “the cannibal seeks human bodies to eat, and the desire for flesh generates escalating desire” (9).

Los monstruos son contruidos, así como con el caníbal, por medio de su sexualidad vista como descontrolada, demostrando así un riesgo para el estado. Los monstruos, Judith Halberstam escribe, “condense various racial and sexual threats to nation, capitalism, and the bourgeoisie in one body” (3); sus cuerpos y deseos producen ansiedad cultural porque corrompen la percibida estabilidad que el estado parece representar ya que el caníbal, Jeff Berglund sugiere, subraya la desunión que existe entre una nación y el sentido de identidad nacional y armonía colectiva (4). De este modo, Gumaro emerge en el 2004, dándonos también a conocer su *milieu* de abandono social representado por abuso, violencia, pobreza y marginalización: lo que antes podría considerarse cotidiano, es ahora fuera del orden natural, o *uncanny*, tomando el sentido freudiano, como Diana Fuss clasifica al vampiro y al caníbal (197).

En la crónica, Gumaro desde el principio es representado como un otro, aunque exista en el mismo espacio que la “gente normal,” sus digresiones lo excluyen de esta normalidad. En su primera entrevista con el narrador, el caníbal lleva en su cara la marca de transgresiones en su cuerpo y él tiene la capacidad de verlas en su espejo, aunque la “gente normal” no las vea (12). Gumaro queda fuera del orden establecido ya que el narrador señala que éste es “un hombre excesivamente complicado para analizarlo con los parámetros aplicables a la gente común” (12). Estos personajes, tanto ficticios como tomados de la vida

real, son recordatorios de nuestros instintos animales, nuestro lado salvaje, como Maggie Kilgour indica sobre el canibalismo:

perhaps the focus on cannibalism today is also partly a sign of our culture's refusal to let go of the idea of the natural, the wild, the savage, at the very time in which it is disappearing in the external world, and, through constructionist arguments, also as a philosophical or psychological category. (247)

Ante esto, el narrador, conectando a Gumaro con sus digresiones, aunque éste fue arrestado después de cometer su segundo asesinato, cita a Robert K. Ressler, agente del FBI que acuña la frase "asesino en serie" y quien ha estudiado los casos de Jeffrey Dahmer y los feminicidios de Ciudad Juárez. Una de las conclusiones a la cual Ressler llega es que los asesinos en serie saben ocultarse muy bien detrás del manto de lo normal, que como apunta mi investigación en esta tesis, es similar a como lo hacen otros seres "indeseables" como lo son los vampiros y los monstruos. De este mismo modo, programas de televisión como la serie británica *Being Human* (2008-2013) y *True Blood* (2008-2014) representan a personajes sobrenaturales (vampiros, hombres y mujeres lobo, fantasmas, inmortales) intentando llevar una vida "normal" haciéndose pasar por humanos y ocultando sus verdaderos "instintos" salvajes, revelándose sólo cuando son descubiertos.

Gumaro sin embargo no tiene esta capacidad de ocultarse, ni tiene la sofisticación que un vampiro de *True Blood* tiene. En la crónica, Gumaro es visto como un hombre de inteligencia inferior y tanto su cuerpo como su estado mental es patologizado por todos, incluyendo el narrador, cuando al ver al caníbal cuestiona su sanidad señalando que

resulta que nadie parece reconocer grados en la enfermedad mental.

Cuando alguien está loco, esperamos que tenga los ojos desorbitados, que babee y hable solo sin llegar a ninguna parte. Pero hay muchos seres humanos que parecen cuerdos y funcionales, a pesar de que en lo más insondable, es un nivel más primario, exceden los límites de la cordura.

(12)

Conectando lo que el narrador piensa de Gumaro, viéndolo como un loco, también le llama un *carnicero*. Su deficiencia intelectual y mental será mencionada por toda la obra.

Almazán entrevista a la familia de Gumaro, vecinos y extraños sobre lo que piensan de Gumaro; un taxista, quien no lo conoce personalmente, comenta, “ese cabrón ya no es un ser humano, es un animal, es un sádico” (12-13).

Comentarios como éste serán hechos en toda la obra, incluyendo a modo personal por el narrador. Los rumores también lo acusan, además de un animal y sádico, de practicar brujería, comerse a más de uno, de querer morder a los

agentes de la policía, de ser un nahual y de ser extranjero porque, como continúa el taxista, “los mexicanos no estamos tan pirados” (13). Estando en el sur de México, el taxista expresa un sentimiento de xenofobia por lo extranjero al sugerir que—a pesar de su apariencia indígena—Gumaro no podría ser mexicano porque un mexicano no sería capaz de cometer tal agresión. Asimismo, la referencia al nahual conecta esta práctica a un pasado indígena, haciendo referencia a la supuesta capacidad de Gumaro de convertirse en un animal.

Teniendo en mente que el narrador ve a Gumaro como un animal, el narrador llega a la cárcel en la que el caníbal se encuentra. La cárcel también se ve como sacada de una película de terror ya que sólo tiene una puerta de entrada vigilada por un guardia. El narrador describe a la cárcel y a los prisioneros como si fuera un retrato dibujado por Francisco de Goya. Es en este momento cuando el narrador observa a Gumaro paseándose por la prisión de mínima seguridad sin ninguna preocupación y ve cómo otros prisioneros le temen y lo respetan en lugar de haberlo recibido en la prisión violándolo con una navaja como es la costumbre con los prisioneros violentos (14). El caníbal toma ventaja de su poder y su estatus al presentarse con el narrador modulando su voz para que sonara “fantasmagórica,” intensificando su presencia sobrenatural (14). Esta táctica funciona porque hasta su interlocutor lo teme al sugerir que sufrió “un sobresalto en cuanto el custodio cerró tras de mí la puerta de los locutorios y trabó la

cerradura. En ese cuadrilátero de luz sentí como si un ventarrón me apaleara la espalda, como si el cuerpo humano hubiese dejado de pertenecerme” (14). Esta representación del caníbal como un fantasma es un recordatorio del impacto que éste tiene en el narrador ya que los fantasmas, en este caso Gumaro, son portadores de historias ocluídas que nos protegen de nosotros mismos y de nuestro pasado (Huggan 129). Gumaro es un recordatorio de un pasado primitivo y de la capacidad que tiene un ser humano de cometer una digresión como la suya.

El reportero, al ver a Gumaro, ve su criminalidad escrita en su cara al describir el cambio de temperatura al entrar el caníbal y de tener una “mirada tan violenta que si unos ojos hubiesen sido dagas, ahí mismo me habrían rajado” (15). El reportero continúa describiendo el ambiente violento que crea Gumaro y cómo éste representa un peligro para todo el que lo rodee. El caníbal sabe el impacto que tiene y lo usa para su ventaja, acentuando su aspecto macabro. Gumaro nota la impresión que causa en la persona que se encuentra en el cuarto y se introduce como “el caníbal” con un tono grave mostrando que él es el que está en control de la situación del mismo modo como cuando fue descubierto a un lado de los restos de su víctima por la policía. El narrador entonces vuelve a hacer referencia a los ojos del caníbal al llamarle unos “ojos flamígeros,” haciendo una conexión entre el canibalismo y la homosexualidad. También nota

cómo Gumaro toma ventaja de su aspecto al punto de que hasta el más violento de los criminales le teme con tan sólo decirles, “háganse a un lado, yo soy el caníbal, hijos de puta; ustedes matan, sí, pero yo me trago al muerto. Y como las personas nunca hay que comérselas, él era temido” (65). En un momento de ironía, los criminales violentos convencen a las autoridades de la prisión de mover a Gumaro a la sección donde se encuentran los ladrones porque estos eran menos piadosos que ni siquiera le temían a Dios ni a lo sobrenatural (65). Gumaro, al verlos, rechina sus dientes, amenazándolos con el querer comer “carnita humana” (68).

Otro reo tabasqueño que trabó amistad con Gumaro entiende que los intentos de intimidar a los otros prisioneros se trata de un mecanismo de defensa: “Conmigo no ande con chingadera, Gumaro, te cree mucho porque ere un caníbal, pero yo sí te madreo. [. . .] Sí es cierto eso de que Gumaro presumía mucho que era un caníbal. Como que eso le ayudó a que nadie quisiera pasarse de listo con él” (67).

Gumaro comenta las impresiones que la gente tiene de él y no niega su crimen ni que le tengan miedo. Todo lo contrario, se refiere a sí mismo como el caníbal una y otra vez. El narrador le explica la fama que tiene y cómo su historia y su presencia dominó los periódicos en diciembre 2004 y las publicaciones de nota roja. En esas imágenes predomina la palabra caníbal y citas atribuidas a

Gumaro como “el muerto sabía a borrego” o que en su cuerpo tenía la marca del anticristo, el 666 (15-16). El narrador también parece estar de acuerdo con estas declaraciones afirmando que Gumaro es como el fuego y que siempre lo ha necesitado, obviamente haciendo conexiones con el diablo y con el infierno. También lo describe como animal, señalando que el ahora prisionero se comportaba como una bestia atrapada (16). También se detallan las marcas de su cara, sus dientes manchados, la figura de su quijada, su pelo y sus ojos,

con su cara rota por las cicatrices del acné. Con sus dientes pringados por la nicotina, y recios como las brocas, que rechinaban espantosamente cuando tensaba las mandíbulas. Con sus ojos, de negro intenso, redondos como los de un mono, donde el tiempo se diluía...con su nariz ancha que olfateaba como animal de presa. Con sus greñas indomables que la mar y el sol se encargaron de deslavar. (17)

Esta descripción de Gumaro como un animal de presa nos recuerda al discurso colonialista usada por los conquistadores para justificar el exterminio del hombre primitivo inscribiendo canibalismo en sus cuerpos, como Njeri Githire escribe, “as the absolute marker of savagery and primitivism, a trope upon which the resulting narrative of quintessential Caribbean and Indian Ocean alterity was constructed” (5). Sus cicatrices contribuyen a su aspecto violento ya que éstas, como Daniel Balderston indica, “evoke an enigma in the character’s past which

can be resolved only by the telling of a story, usually a violent one, in which the scar constitutes the inscription of that story on the character's body and on the body of the text" (69). También argumento que sus dientes, que estuvieron en contacto con carne humana, y su nariz, que olió esta carne, son también inscritas como parte de su canibalismo.

Después del contacto inicial entre el reportero y Gumaro, el caníbal es inmediatamente racializado, atribuido un género sexual y sexualizado. A pesar de que Gumaro no es específicamente descrito como indígena en la crónica por el autor, éste es referido como un hombre de piel oscura y con "ojos de negro intenso" y perteneciente a una clase inferior que vive en la pobreza (70). Esto contrasta con el periodista que es mestizo de clase media y que vive en la ciudad de México, viajando a la provincia para estudiar a Gumaro. Esta racialización es importante porque como Jeff Berglund argumenta, el canibalismo ha sido históricamente y socialmente ligado a la raza y además su contexto aparentemente no racializado nos fuerza a "leer la raza" en donde usualmente no lo hacemos (4). Aunque el narrador no lo nombra explícitamente como indígena, sus constantes referencias a la apariencia del caníbal nos hacen suponer que es parte de su identidad racial ligada al primitivismo, leer: hombre no europeo.

El reportero, después de su visita con Gumaro, decide hacer un recorrido por los lugares donde Gumaro vivió, tratando de trazar los orígenes de su

canibalismo, y de nuevo se refiere a él como un fantasma que para siempre estará allí (21). Al marcharse de la prisión, luego lo vemos hacer comentarios sobre la península de Yucatán, como un etnógrafo lo haría comentando sobre la fauna y flora de la región, y además la población que vive en la miseria, la cual comenta que sería fascinante para la revista *National Geographic* (21). Esta fascinación con la flora y fauna de la región resalta las diferencias socio-económicas y regionales entre el periodista y su sujeto. Aunque ambos son mexicanos, esta diferencia hace claro cómo dos personas pueden compartir la misma nacionalidad pero tener experiencias totalmente distintas, viviendo en dos distintas comunidades imaginadas, utilizando el término de Benedict Anderson. El narrador describe a los habitantes de la región como personas que viven en chozas y

mujeres que sobre sus faldas arrancaban los piojos a niños enjutos con la panza inflada, ancianos tabacosos que lo único que parecían esperar era el anochecer para soñar con una vida prestada, hombres en bicicleta obstinados en dirigirse a ningún sitio; seres indefensos, descalzos y pobres viendo lo que hacían más seres indefensos, descalzos y pobres; chicos que danzaban en los montones de basura como si ésa fuera la mayor atracción [...]. (21-22)

Una vez más, Almazán emplea el discurso colonial enfocándose en los aspectos sórdidos de la región al igual que lo haría un escritor naturalista del siglo XIX; el

lugar es descrito como un lugar sin esperanza que solo produce a hombres como Gumaro. Al llegar a la casa donde creció Gumaro, el narrador lo imagina naciendo con la ayuda de una comadrona y jugando a vaqueros e indios no como los Cherokee y los Sioux, sino como un chontal, descendiente de los olmecas, la civilización madre de Mesoamérica (22). El narrador identifica a Gumaro implícitamente como un indígena (¿primitivo?) de nuevo utilizando el lenguaje colonialista como ya lo he señalado anteriormente.

El narrador, mientras especula sobre la infancia de Gumaro, también especula sobre su sexualidad, imaginando cómo éste fue violado por un tío; visualizando al niño Gumaro, el narrador dice, “lo vi tembloroso y arrinconado tras unos árboles, porque creí estar en el instante cuando su tío Antonio lo sujetó, le propinó unas cachetadas, le bajó broncamente el short y lo violó” (22-23). La hermana de Gumaro desacreditará que esta violación sea verídica, sin embargo, el narrador buscará confirmación por parte de Gumaro. Según Gumaro, esta violación lo llevará a fumar marihuana, tener sexo con una yegua y forzar a una monja (23). Sabiendo que Gumaro tiene inclinaciones homosexuales (usando esta frase a propósito), el narrador vuelve a asumir que la violación convirtió a Gumaro en homosexual. Aunque no tenemos la certeza de si Gumaro fue violado o no, es importante notar cómo la homosexualidad es ligada a la violencia o mejor dicho, un trauma violento se considera como el causante de la

homosexualidad. En este contexto, el caso de Jeffrey Dahmer es relevante, por la manera en que en su caso también los medios se interesaron en su entrelazamiento de dos categorías de aberración en su combinación de homosexualidad y canibalismo. Significativamente, la prensa se enfocó en su sexualidad y específicamente en su aparente preferencia por hombres jóvenes negros porque, señalaron, fue violado por una pandilla de hombres negros mientras se encontraba encarcelado por haber abusado sexualmente de un niño (Marriner 228).

Gran parte de la crónica se enfoca en la sexualidad de Gumaro, ya que ésta es vista como la razón principal por la cual mató al Pelón para luego proceder a comérselo. En esta narrativa, el reportero señala que al su padre tratarse de acercar a su hijo, lo presiona para que se case con la hija de un amigo suyo, pero Gumaro no sentía atracción por ella porque aunque era bonita, “tenía bigotes y no me latía. Yo quería una vieja nalgona” (33). Después de rechazar a la hija del amigo de su padre, éste lo fuerza a irse al ejército. Gumaro se inscribe en el ejército en 1996 y según su hermana es durante este momento cuando “se pierde” y es encarcelado por insubordinación (35).

A través de la crónica Gumaro niega que sea homosexual ni bisexual y al contrario enfatiza su atracción a las mujeres. Éste tendrá sus fantasías con mujeres, especialmente de tez blanca ya que al vivir en una zona turística, verá a

miles de “gringas” en las playas. En una de sus fantasías sexuales, tiene sexo con una yegua blanca, imaginándose que es una *gabacha* con la que se casa y muchos hijos (37). En esos mismos días, también dice haber abusado a un sobrino sin penetración y haber violado a una monja (37). El narrador, al escuchar esto, concluye que

El malvado es un ser paradójico. De acuerdo con la definición tradicional, hace el mal por el mal, pero se supone en él una perversidad ya realizada (una naturaleza mala o diabólica), que lo excusa. Si es malvado en esencia, y no por elección, no es culpa suya; así, no es verdaderamente malvado, sino víctima (de su naturaleza, de su historia, poco importa) y por eso, inocente. (38)

Una vez más, lo sobrenatural vuelve a jugar un papel, al narrador indicar que solo una persona poseída por el diablo podría de ser capaz de lo que hizo Gumaro. El caníbal, antes de convertirse en uno, será arrestado múltiples veces y dejado ir porque las autoridades no tomarán en serio sus demonios internos (41).

La crónica llega al momento en que Gumaro es arrestado. En la entrevista con los policías que lo arrestaron, estos fueron avisados por un hombre que les dijo que vio a Gumaro tener “colgado al bato y se lo está comiendo; me invitó un pedacito pero lo mandé a chingar a su madre” (45). Al principio la policía no lo cree porque les suena inverosímil: “Que dizque un cabrón se anda tragando a

otro, como en las películas” (46). Dicen que esto no podría pasar en Ciudad del Carmen, una ciudad en la que los únicos excéntricos son los “rastafaris, hippies, yuppies con jeans rotos” (46). Dos ciudades son representadas: una para los turistas en donde se encuentran los bares sin cover, cuerpos bronceados, restaurantes que sirven langosta y bebidas locales; y la otra, donde se encuentra Gumaro con el Pelón (46). Estas dos representaciones crean un microcosmos de dos mundos que coexisten pero con realidades distintas: la civilizaci3n y la barbarie en un mismo sitio.

En la escena del crimen, se encuentra a Gumaro abrazando el cuerpo desnudo y desarticulado del Pel3n (45). La policia luego nota su indiferencia al verlo hablar al cuerpo sin ninguna emoci3n a lo que ellos concluyen que “era como si tuvieran enfrente a un robot, privado de todo sentimiento, pero programado para analizar los est3mulos exteriores y adaptar a ellos sus historias” (47). Despu3s de que Gumaro les revela su apellido, “de Dios,” uno de los oficiales responde que no hay nada de Dios en 3l sino puro demonio (47). Tambi3n revelan que su 3nica referencia al canibalismo es lo que han visto en pel3culas como la antedicha *El silencio de los corderos* (48). Para ellos, el canibalismo de Gumaro va mucho m3s all3 de lo que ven en la pel3cula, al no parecerse a los personajes que aparecen en ella.

El cuerpo del hombre conocido como el Pelón es descubierto colgado en un estado de descomposición avanzada, con una cortada que va del pecho al abdomen y sin sus órganos internos porque Gumaro ya los había cocinado y comido (50). Gumaro no solo se come los órganos internos, sino también una parte de su pierna de la cual más tarde comentará más sobre su sabor. Debido al estado de descomposición del cuerpo, el médico forense no logra determinar la identidad del cuerpo porque éste además es golpeado con los puños de Gumaro. Paradójicamente, el cuerpo es rebautizado como “el Pelón” no porque no tenía pelo, sino porque lo tenía en abundancia cuando muere (50). Este incidente, junto con la descripción del Pelón, se convierte de la noche a la mañana en la noticia del momento tratando de descubrir la identidad de la víctima. Algunas de las notas indican que la víctima se trata de un tal Raúl González, pero la información nunca es verificada y el cuerpo es enterrado en una fosa común (51). Distintas teorías abundan al tratar de explicar el canibalismo de Gumaro. La prensa también le llama a Gumaro un *narcosatánico* (ahora haciendo una conexión al narcotráfico, junto con su asociación con el diablo), un loco *transsexual* y algunos dicen que era guatemalteco, una vez más indicando que solo un extranjero podría cometer tal barbaridad (51).

Recordándonos a lo que he escrito en este capítulo en cuanto al trabajo etnográfico que se ha hecho en donde se trata de explicar el por qué las culturas

primitivas practican la antropofagia, Gumaro creía que podía obtener poderes especiales al consumir al Pelón (53). Almazán hace referencia al trabajo de antropólogos que se especializan en el tema tanto en las Amazonas como en el México antiguo donde de acuerdo a él, “los aztecas ofrecían un macabre banquete a los dioses para evitar que las implacables deidades se enfurecieran, aplastaran y quemaran a la raza humana” (53). Otra referencia a la que el narrador hace es a Carlos Constantino, quien en 2004 descuartizó el cuerpo de un hombre y lo usó como carne en tamales (53). Por su parte, Gumaro desconoce estos casos e instintivamente se imaginaba que si se comía al Pelón, se convertiría en un buen ladrillero como lo era en vida él (54). También envidiaba el tamaño de su pene, el cual también se come (54).

Esta caracterización de Gumaro nos recuerda a Jeffrey Dahmer, quien decía preferir el cerebro, el corazón y los bíceps de sus víctimas, en su mayoría hombres jóvenes de color, porque pensaba que eran más fáciles de manipular (Berglund 17). Dahmer también sentía una atracción sexual por ellos, lo cual, como ya he mencionado, se suele notar cuando se habla de él; su homosexualidad, al menos en el imaginario estadounidense, se encuentra para siempre ligado con su canibalismo (Berglund 18). Su caso, en las palabras de Diane Fuss, “the homosexual-murderer-necrophiliac-cannibal equation has proved particularly fertile ground in the late twentieth century for activating old

phobias and breeding new justifications for the recriminalization and repathologization of gay identity” (197). Cada aspecto de Dahmer lleva a su homosexualidad ya que los medios, como Fuss continúa, “[feed] us with images of our own worst nightmare: Jeffrey Dahmer’s gaze fixed menacingly, hypothetically upon the spectator, as if to remind us that we are not only the objects of identification, but the objects as well—food for the other’s insatiable oral appetite” (Fuss 189). Al ser espectadores, como escribí anteriormente en este capítulo, nos convierte en colaborados del caso de Dahmer, así como lo somos con Gumaró—por nuestra parte estamos canibalizando al caníbal al verlo, opinando y participando en la discusión.

El Pelón no fue la primera víctima de Gumaró. El año anterior, dice que había matado a un hombre en otro punto turístico de la Riviera Maya y junto a la frontera con Guatemala y Belice. De acuerdo a Gumaró, lo mató porque “era un bato que me quería dar pa’bajo; me castraba. Le decían *el Rambito*” (55). Mata al hombre con un machete de la misma manera en que cortaría en filete a un pescado y sin sentir remordimientos (55). Las noches siguientes, ve a su víctima en forma de fantasma burlándose de él y condenándolo (56). Después de este incidente, Gumaró se muda a El Petén, la selva en Guatemala que también tiene fronteras con Belice y México, y es aquí donde conoce al Pelón. Es en este lugar precisamente donde conoce a un brujo maya que le promete riquezas en forma

de toros, bares, discotecas, carros y mujeres a cambio de matar a tres hombres (57). Gumaro empieza a cumplir la promesa matando a dos hombres, pero sigue teniendo halucinaciones, ahora imaginando a un “güero fornido” que se le introduce a su cuerpo y la única manera en que sale es rezando (57-58). Debido a sus continuas pesadillas, espera matar a una tercera persona, esta vez en la prisión.

Gumaro y el Pelón no se identifican como homosexuales y la relación que llevaban no era exclusiva el uno con el otro. Ambos tenían un acuerdo de conquistar no solo mujeres sino también a hombres ricos, como Almazán indica,

Gumaro habló un buen trecho sobre el Pelón. Dijo: que llegó a envidiarlo porque tenía suerte para cogerse a las turistas, que era muy flojo y bien *tintán* [adicto a oler tiner]; no sabía nadar y era bueno para robar casas; quería ser rico y poderoso, dueño de un hotel, y le gustaba ser pasivo durante sus relaciones. Hasta llegó a describir cómo se tragonearon hasta el amanecer (60).

En esta cita, solo el Pelón revela haber tenido sexo con hombres y de que le gustaba ocupar el rol pasivo durante la relación sexual. No obstante, en la cultura mexicana, el tener sexo con un hombre no indica una identificación con el ser homosexual; como Matthew Gutmann indica en su estudio de la masculinidad en la una colonia popular de la Ciudad de México, los hombres que tienen sexo

con hombres que se prostituyen no necesariamente se identifican como homosexuales, ni siquiera bisexuales aunque sean el compañero pasivo en la relación sexual (128). Gumaro no se identifica como bisexual y afirma en varias ocasiones que es “muy hombre, muy machote, aventurero y temerario” y que además asevera que no es “puto.” (60-61). Al participar en relaciones sexuales con mujeres juntos, ambos reafirman su masculinidad en una relación homosocial, en el sentido que Eve Kosofsky Sedgwick lo describe, y lo que Ian Lumsden le llama “cuatismo” (32).

En la segunda mitad de la crónica, Almazán se enfoca en el momento en que Gumaro asesina al caníbal imaginándose la relación entre los dos. Es aquí, como ya mencioné en la sección anterior, en donde el cronista llena los espacios vacíos con suposiciones para mantener la continuidad de la historia. Utilizando una técnica narrativa en donde el autor/narrador ya sabe lo que va a pasar, Almazán abre este capítulo con las palabras, “antes de que anochezca vas a estar muerto” utilizando la segunda persona y nos traslada al momento en que Gumaro y el Pelón están consumiendo tiner para pintura para continuar teniendo sexo, especialmente sexo oral, del cual el Pelón disfruta al “mandar a la chingada todo” (87). Ambos pasan todo el día teniendo sexo, ambos tomando turnos como pasivos y activos, masturbándose y mordiéndose uno al otro hasta

llegar al orgasmo (88-89). Como indica el narrador, este será el último orgasmo que tenga el Pelón (89).

Al contar la historia, Almazán nos convierte en testigos de los hechos describiendo detalladamente lo que sucede. El narrador se imagina ese momento en donde la relación homosexual está ligada a la violencia en donde surgen también conversaciones de robo, drogas, dinero y prostitutas (89). También vemos una cierta fluidez sexual al describir las fantasías que ambos personajes tienen de gastar su dinero en turistas y prostitutas (89). En este contexto, Gumaro ve al Pelón como el Rambito y es cuando lo golpea al punto de que comienza a sangrar de su cabeza y boca (90). El Pelón intenta correr, pero se da cuenta de que es incapaz de llegar lejos, como sigue contando el narrador en segunda persona:

Ahora te arrastra de los cabellos y sientes cómo te chilla la cabeza. Intentas amarrarte a la tierra, pero tus pies descalzos se resbalan. Pero solo gritas de una manera tan lastimera como si quisieras que hasta los muertos te escucharan. Y un puñetezo te atora las palabras. Luego sientes más golpes y te desmayas, quedas ahí como el que tira sus ropas en la playa. (90-91)

Cuando el Pelón abre sus ojos, se da cuenta de que está colgando de los pies de un árbol y Gumaro le dice que la razón que lo está castigando es porque gastó el dinero en una turista en lugar de haber comprado crack para compartir (91). No

obstante, el Pelón lo niega y dice haber gastado el dinero fumando con sus amigos. Estas razones nos hacen dudar del porqué Gumaro se molesta tanto al punto de colgarlo: si es porque lo gastó con sus amigos o con una mujer, en lugar de haber comprado crack. Gumaro le grita, “tienes la esperanza de que alguien aparezca y detengan a tu compañero, tu pareja con la que robas y vas a las callejuelas de Playa del Carmen a ligar turistas de media estrella” (91). Es evidente que está celoso del Pelón y en este instante toma un bloque de concreto y se lo arroja en la cabeza, efectivamente matándolo, diciendo “te volviste espagueti” and “uno mata lo que ama,” (91). Gumaro conecta la violencia con el amor una vez más.

El reportero visita a Gumaro en varias ocasiones a través de muchos meses, una de ellas con un equipo de televisión de un canal cultural. Una vez más, toma su papel del caníbal tenebroso al ver a la cámara directamente y decir que está en la cárcel porque mató a un hombre y se lo comió (94). Debido a la atención que recibe por parte de la cámara, el caníbal vuelve a representar este papel, remontándonos al momento en que el narrador y él se conocen:

con una de esas miradas que arrojan los cínicos, Gumaro volteó hacia la cámara. Se quedó callado para que lo observáramos bien. Creo que entonces Ernesto concluyó que a quien íbamos a entrevistar, en efecto, era

un ser tan complejo, con demasiados laberintos, que terminaría por aniquilarnos de estupor. (94)

Con el poder de los medios visuales, especialmente la televisión, la cámara logra transmitir la monstruosidad de Gumaro lo suficientemente cerca, pero desde una distancia segura para los televidentes. Su imagen está llena de significado al convertirse en una figura del espectáculo que es vista, juzgada y temida, como Alexa Wright escribe, “the idea of the spectacle is linked not only to visual phenomena, but also to affect, evoking emotions, such as curiosity, contempt, marvel and admiration, all of which come into play in the production of human monsters of all sorts” (127). Con tan solo grabarlo, el caníbal ni siquiera tiene que hablar ya que a diferencia de los vampiros de *True Blood* o *Being Human*, éste no tiene la capacidad de ocultar su monstruosidad ya que la lleva escrita en su cuerpo y en su cara.

Gumaro da más detalles en la entrevista de cómo mató al Pelón. Mientras el Pelón sangraba, decidió usar su cuerpo como una bolsa de boxeo, dándole puños, y luego usando un tenedor, empieza a cortar su vientre (103). Al principio, no puede introducirlo, pero luego la carne se ablanda y logra penetrarlo. Después baja el cuerpo y duerme con él mientras que inhala más tiner y fuma marihuana, teniendo además visiones:

Así lo tuve esa noche. Luego lo bajé y me dormí con él. Le di muchos *pulmonazos* al *tintán* y fumé mucha motita. Yo creo que por eso se me *aparentó* un cofre de oro y plata en una hamaca que teníamos. Era como un tesoro. Fui por él, pero desapareció. Terminé rompiendo la pinche hamaca porque sólo me desilusionó. También salió un pescado grandísimo volando y un tecolote que hablaba y veía muy feo, con odio, con ganas de convertirse en un bato para ponernos en la madre. Fueron muchas visiones. (103)

Gumaro toma posesión del cuerpo sin darse cuenta de que ya estaba sin vida. Luego procede a comer partes de él porque tenía hambre y porque además piensa que le daría poderes especiales como el convertirse en un búho (103).

Con una espátula, Gumaro raspa el vientre del Pelón para sacar el mondongo como lo haría con una vaca, pero luego descubre que los humanos no tienen la misma estructura que las vacas (104). Desilusionado porque no hay tripas, violentamente lo corta para sacar la grasa y hacerse una sopa con ella. Luego procede a cortarle una parte de la pierna para cocerla porque era demasiado dura para comérsela cruda (104). Al haber cocido la parte de la pierna, corta otra para colgarla a secar. Ya por la noche, no puede dormir porque imagina que el Pelón todavía está vivo, “ese día ya no pude dormir bien. Pensaba que el bato se iba a despertar y me iba a hacer algo. Por eso le decía a mi

pensamiento: no Gumaro, si cierras los ojos este cabrón te va a ganar, no te duermas, no te duermas. Y no dormí” (104). El siguiente día acude a la tienda para comprar limones, chiles y cebolla para guisar una pieza de la pierna y costillas, las cuales le supieron a borrego, aunque después concluyó que la carne humana sabe a pollo (104). Después de su “manjar,” vuelve a tener fantasías de volverse un gigante con piel clara:

Me transformé. Neta. Me volví otra persona, como un gigante. Bien loco, pero es la verdad. *Ya no era prieto sino güerito* y yo creo que medía como diez metros, llegaba hasta al cielo y tenía las piernas flacas, flacas. En mi loquero, decía que me iba a casar con una gringa. Me cae que aluciné muy cabrón. (104, énfasis mío)

Al igual que las alucinaciones/sueños que tuvo anteriormente, se imagina de nuevo tener la piel clara y el casarse con una mujer estadounidense blanca. Estas fantasías raciales las vemos frecuentemente asociadas con el canibalismo, como sucede con Dahmer, que seducía a hombres negros al intentar dominarlos de forma consciente e inconsciente (Fuss 199).

Esa misma noche, Gumaro se come los órganos internos del Pelón: el corazón, los pulmones, los riñones y el hígado; y guarda algunos huesos para hacer carpintería (105). Estos detalles son capturados por la cámara, pero editados por ser demasiado grotescos para las noticias culturales (106). Gumaro,

efectivamente, se convierte a sí mismo en un ser temido: en un ser monstruoso, como St. Clair escribe sobre el personaje caníbal y sus actos: “Homosexuality as metaphor is amplified through the emblem of cannibalism, which figures the insatiable greed that mentally attends undisciplined individualism and amoral objectification. These bestial men, ravenous for blood, stalk and devour whatever titillates their jaded appetites” (207).

El monstruo es patologizado, castigado y disciplinado

Mientras que Gumaro está en la prisión, su cuerpo y sus deseos están bajo vigilancia constante no solo por los guardias, sino también por periodistas, médicos, abogados, activistas, otros prisioneros y el público. Esto nos recuerda, sin duda alguna, a lo que Michel Foucault argumenta en *Vigilar y castigar* (1975) sobre cómo los métodos de castigo han cambiado a través de los siglos. Ya a principios del siglo XXI, el caníbal no era sujeto a la pena de muerte, ya que en lugares como México la pena capital había sido abolida en el siglo XX; ahora el caníbal se convierte en un espectáculo que es sujeto a ser estudiado y vigilado. Si Gumaro hubiera cometido sus transgresiones unas décadas antes, éste habría sido castigado con la muerte inmediatamente, pero como Foucault señala, los castigos corporales han dado lugar a formas más “gentiles” de castigo en donde

ahora el cuerpo se convierte en un instrumento de disciplina con nuevos significados. Foucault escribe,

But the punishment-body relation is not the same as it was in the torture during public executions. The body now serves as an instrument or intermediary: if one intervenes upon it to imprison it, or to make it work, it is in order to deprive the individual of a liberty that is regarded both as a right and as a property. The body, according to this penalty, is caught up in a system of constraints and privations, obligations, and prohibitions.

(11)

El cuerpo del caníbal es ahora visto como un cuerpo lleno de significados (es juzgado, causa horror, es leído); como dice Foucault en cuanto al cuerpo en nuestra sociedad, “power relations have an immediate hold upon it; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs” (25). Por medio de la pluma del cronista o la cámara de los medios, Gumaro es ahora propiedad pública en donde es visto y leído en lo que Foucault llama el panóptico (199).

Gumaro es arrestado y es inmediatamente encarcelado sin juicio alguno ni evaluaciones psiquiátricas— todos los “expertos” llamándole loco y otros señalando que está poseído por el diablo. Dos psiquiatras lo evalúan tres meses después, y el director de la cárcel espera que lo transfieran a un *loquero*, como le

llama al hospital psiquiátrico (75). Uno de los médicos, el narrador escribe, “estaba familiarizado con todo tipo de alucinaciones, desde quienes creían ser la reencarnación de Cristo hasta los que juraban que Satanás les ordenaba exterminar a la raza humana” (76). Gumaro solo tiene unas ocurrencias (“el psiquiatra acomodó unas hojas blancas donde anotaría todas las ocurrencias del canibalito”) y tiene un “cerebro disipado y un talante ponzoñoso” (76).

Como vemos, las enfermedades mentales siguen siendo tabú en México, y todo lo asociado a ellas lleva un estigma social. Elizabeth Kramer, en su estudio de comunidades mexicanas en los EEUU, afirma que los mexicanos distinguen entre *locos tranquilos* y *locos violentos*, los cuales son temidos y excluidos de la sociedad (7). Si una persona denominada como *loca* toma medicamentos, su estatus cambia a *enfermo de nervios*, lo cual no especifica la condición y puede ser desde estrés a episodios de psicosis (8). A diferencia de los escritores asociados con la locura/trastornos nerviosos como Virginia Woolf, Sylvia Plath o Arturo Rimbaud, o personajes ficticios como don Quijote, su locura no es vista de forma melancólica o de beneficio para las artes, sino, en el caso de Gumaro, como una condena que lleva a la homosexualidad, el asesinato y el canibalismo.

Durante la evaluación psiquiátrica, Gumaro les dice a los evaluadores que es albañil, les comenta sobre sus novias, su odio por el alcohol, su fascinación por las drogas y del abuso que sufrió cuando era niño (77). También les comenta lo

que le dijo el brujo maya y cómo esta reunión anticipa lo que sucederá con el Rambito y con el Pelón. Después de dos horas de evaluación, los médicos se van sin hacer un diagnóstico y Gumaro debe de permanecer en la prisión. Más tarde, lo diagnostican con esquizofrenia y paranoia sin periodos de lucidez que dicen que surgieron cuando tenía quince o dieciséis años, y que las drogas aceleraron esta condición (78). A pesar de que Gumaro se describe a sí mismo como psicópata, dice que no sabe exactamente qué significa esto. También aprendemos, como Almazán cita a expertos, que las personas con enfermedades mentales raramente matan para comérselos (79). El cuerpo de Gumaro, como Foucault observa es el caso con los prisioneros en la edad moderna, pasa a ser examinado por todo tipo de expertos, incluyendo políticos, como el director de cultura del municipio, medio hermano de un ex gobernador, que pasa a la prisión a dejarle libros para que éste pueda “crear realidades paralelas y escaparse con las letras” (83). Gumaro no parece tener mucho interés en leer; uno de los libros que le ofrece es el *Código da Vinci* de Dan Brown, el cual no encuentra interesante y a cambio de la novela pide que le regalen un libro de poesía, para leer sobre el amor y la vida (84).

Cuando finalmente llega el “juicio” de Gumaro, es toda una parodia de la ley porque Gumaro desde el inicio es considerado culpable a pesar de ser mentalmente incompetente. Roland Barthes, en referencia a la lucha libre, señala

que en los espectáculos, “the public is completely uninterested in knowing whether the contest is rigged or not and rightly so; it abandons itself to the primary virtue of spectacle, which is to abolish all motives and all consequences: what matters is not what it thinks but what it sees” (15). Aunque el acusado tiene un juicio, éste no determinará si irá a la cárcel o no, sino es una cuestión de que el juez escoja entre cárcel u hospital psiquiátrico. El juez no logra llegar a una conclusión y se declara incompetente, solo clasificando a Gumaro como un enfermo mental (114). El juez lee el nuevo reporte psiquiátrico, que dice que Gumaro

tiene conducta antisocial. Fallos de juicio. Egocentrismo patológico.

Incapacidad para el afecto. Conducta fantasiosa. Pérdida específica del *insight* (problema para ponerse en el lugar de otro). Evasivo. Y trastorno en sus relaciones personales. (114)

El director de la prisión agrega que Gumaro no estaba loco sino “más bien era un manipulador. Sabía con qué tipo de personas podía interpretar al hombre desquiciado y con quién comportarse” (117).

Se crea todo un circo en tratar de determinar las causas de la locura de Gumaro. Su terapeuta de la cárcel determina que no está loco sino que solo padece de un desorden psicológico culpando el homicidio y canibalismo a una vida sexual conflictiva señalando que se debe a

Intentos de suicidio. Piromaniaco. Crueldad ante los animales. Falta de remordimientos. Ausencia de culpa. Rechazo de la sociedad por mala conducta. Antecedentes de zoofilia. Vida sexual conflictiva. Dificultad para aceptar su homosexualismo. El dibujo de la figura que representa a un hombre matando a otro “se le mete la idea de que sí mataría a otro que se sienta mucho o que se burle de él...” (121-22)

La homosexualidad de Gumaro es culpada por sus actos y como vemos con este reporte, es la causa principal que determina su estatus jurídico.

Gumaro finalmente es trasladado a un hospital psiquiátrico cerca de la ciudad de México sin la intervención de abogados (123). El día que Gumaro es trasladado, desarrolla una fiebre que lo mantiene en la cama, supuestamente leyendo el libro que le dio el ministro de cultura. Las referencias a lo sobrenatural vuelven a surgir, en donde un “espíritu maligno lo ha embrujado o su “espíritu perverso” fue el causante (125-26). Se marcha de la prisión con una receta y los prisioneros celebran su partida (127).

Al igual como sucede en la narrativa de ficción y el cine, los caníbales, o cualquier otro ser que cuestione o sea parte de tabúes, debe ser castigado. Si se dejan libres (o vivos), puede llegar a significar que el tabú es aceptable, mandando el mensaje equivocado a la sociedad. Gumaro no solo es castigado estando la prisión, sino también la naturaleza se verá como una fuerza punitiva

al ser contagiado del virus VIH, como se descubrirá cuando desarrolla fiebres altas nuevamente en el hospital psiquiátrico. El SIDA, en el caso de Gumaro, es visto como un castigo por sus digresiones a la naturaleza, como se repetirá varias veces en la crónica y en los medios. El virus, ya desarrollado en SIDA, será lo que le quite la vida. Este sentido de justicia nos recuerda a los evangélicos en los EEUU que proclamaron en la década de los ochenta que el SIDA era el castigo de Dios a todo aquello que no respetara la moral cristiana, como proclama el pastor fundamentalista Jerry Falwell, “AIDS is not just God's punishment for homosexuals; it is God's punishment for the society that tolerates homosexuals” (*The Guardian*). Los cuerpos de la gente con VIH/SIDA, aunque no cometan actos como el canibalismo, son castigados ya que son cuerpos condenados que portan enfermedades patológicas como los vampiros y los zombis (Sheller 148).

La última sección de la crónica se enfoca en la familia de Gumaro. Su hermana, Rosa, lo visita en sus últimos días en el hospital. Ana, su otra hermana, culpa al hospital de haberlo castigado, cuando señala,

por lo que dijo Ana, mi pensamiento dice que a Gumaro lo están matando.

Están como envenenándolo con la medicina que le hacen tragar todo el día. Como ya no quieren que salga vivo. Han de decir pa' qué lo sueltan, porque si sí fue él el culpable, no lo van a querer entregar con vida. (131)

En un sistema político que ha marginalizado a poblaciones como la familia de Gumaro, un billete de autobús representa un estrago para la familia que no tiene dinero para pagarlo. Sus hermanas tienen que reunir el dinero por medio de colectas y su padre vendiendo sus machetes. Además, también tienen que comprarle el jabón y su comida (131).

Los medios de comunicación, así como Almazán, también son culpados por la familia de haberse beneficiado de la historia (canibalizado, en otras palabras). Se crea toda una red de lucro por parte de las autoridades de la prisión, quienes son sobornados por los fotógrafos para ser permitidos fotografiar al caníbal, y los reporteros representan a la familia como una familia de locos y asesinos (133).

En la conclusión de la crónica, el estado mental de Gumaro vuelve a ser revisitado al narrador describir el manicomio como una manifestación del infierno, como Almazán escribe,

En los intestinos de ese hospital-cárcel están los hombres y mujeres que, por sus trastornos, fueron echados sin pudor de alguna prisión. Son una especie de menesterosos a quienes sus verdugos condenaron al loquero, quizá porque no se les hizo suficiente enviarlos a picar piedra (137).

El narrador les llama a los pacientes "Frankensteins del siglo XXI," quienes están condenados a vivir en un lugar sin esperanzas. Al volver a visitar a Gumaro, le

llama al cuarto de espera un “preludio del infierno” en el cual Gumaro luego aparece como un esqueleto que se cuelga a la vida (140). En cuanto al SIDA, el narrador escribe,

lo que me aplastaba era saber que el imperioso VIH se había adueñado de ese malasangre. Era un moribundo, y los agonizantes, decía mi abuela, dan pena porque son muertos despiertos. Pensé en su doble condena y lo imaginé en el purgatorio, esperando que cualquiera se cumpliera. (155)

Esta caracterización de personas con SIDA nos recuerda a películas contemporáneas como *Longtime Companion* (1989), *And the Band Played On* (1993), *Philadelphia* (1993), y más recientemente *The Dallas Buyers Club* (2013) y *The Normal Heart* (2014), en las cuales las víctimas del virus son representadas como “esqueletos andantes.” Aun al final, Gumaro sigue siendo una figura monstruosa como el narrador escribe, “cuando todavía estrujaba los dientes y se preciaba de ser un monstruo, un hombre retorcido que con el paso de la vida había endurecido el corazón...un caníbal” (155).

Conclusión

Como he argumentado en este capítulo, Gumaro de Dios es concebido como un monstruo desde el momento que nace debido a su marginalidad étnica, racial, y social, y posteriormente por su estado mental y por su homosexualidad;

el ser un asesino y un caníbal solo aumenta su monstruosidad. Al escribir este libro basado en una vida real, Alejandro Almazán, por medio de técnicas narrativas que se asemejan a la novela, nos da una perspectiva íntima del caníbal y las razones por las cuales cometió tales digresiones. La historia de Gumaro es un producto de la sociedad, y a su vez él encarna las ansiedades de ésta. El canibalismo sigue siendo un tema de nota roja y un tema que sigue atrayendo a los académicos tanto en las ciencias sociales como en las artes y las humanidades. El monstruo es una colección de características que la cultura teme y seguirá temiendo. Siendo indígena, homosexual, asesino y antropófago, Gumaro trae en su cuerpo la marca que garantiza que para siempre, aun ya muerto, será recordado como uno de los caníbales universales modernos.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIÓN

Conclusión: Más allá de dicotomías

Como he demostrado a través de esta tesis, el género y la identidad sexual son temas muy complejos. Los estudios queer nos han enseñado a ver más allá de dicotomías de hombre/mujer, homosexual/heterosexual, masculinidad/feminidad, entre muchas otras que aún existen hoy en día cuando hablamos de género y sexualidad. Dentro de estos estudios, es también importante ver otras categorías de identidad social como lo son la raza, la etnicidad y la clase social. Todas estas identidades están presentes en los personajes que aquí analicé, y estas identidades jugaron un papel muy importante en cómo la sociedad y la historia los veía (y los ve), y también los juzga. Estos personajes, más allá de sus identidades individuales, se convirtieron en símbolos y metáforas de, cabe la redundancia, *masculinidades monstruosas*.

Estas masculinidades monstruosas fueron vistas como peligrosas, ya que abordan el tema de la homosexualidad y el deseo erótico entre hombres, representando así una ruptura de lo considerado como comportamientos sexuales “normales.” Estos comportamientos fueron interpretados, además de anormales, como escandalosos porque iban contra la moral y el orden social. Estas historias, ya sea ficticias o basadas en un caso real, son asimismo

digresiones sociales mediante el escándalo, la paranoia y la exclusión social dieron protagonismo a personajes raramente vistos en la prosa mexicana. De este mismo modo, se usaron herramientas de la tradición decimonónica como lo fueron el caracterizar al otro como monstruoso por medio del espectáculo y la humillación pública, el vampirismo como una metáfora de una actividad sexual, y el canibalismo como una práctica de un individuo que vive en un *milieu* social desfavorable en todos los aspectos. En mi análisis también incluyo a una novela considerada por la crítica como una novela *gay*, como lo es *El vampiro de la colonia Roma*, pese a la oposición del mismo autor de caracterizar su novela así (Monsiváis 30). Aun siendo una novela considerada parte de la literatura *gay*, se siguen observando convenciones muy similares a las otras dos obras, como he expuesto en esta tesis.

Estas desviaciones de “lo normal” fueron castigadas en cada instante. Como observamos en los 41, tanto en *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* de Castrejón, así como en la redada histórica, los hombres fueron castigados severamente por medio del escándalo, la humillación pública, la vergüenza social, el rechazo social y el trabajo forzado en Yucatán. Este castigo fue basado en el “ultraje al orden” que los porfiristas imaginaban en un México percibido como “moderno,” pero moral. En la novela, *Niñón encuentra salvación*, si queremos usar un sentido bíblico, al rechazar su vida de pecado (nefario

nefando) dejando la ciudad decadente (también de pecado) y casándose con una mujer de bien como Josefina. La homosexualidad de Niñón, así como la de otros personajes como Mimí, es contenida y regresada al clóset. Por otra parte, en *El vampiro de la colonia Roma*, desconocemos el paradero de Adonis García después de imaginarse escapar en un platillo volador en su última cinta y en la cual también ve una ciudad decadente. Aunque en esta novela no vemos la humillación pública como en *Los cuarenta y uno*, el vampiro es castigado mediante la marginalización social que lo obliga a convertirse en un chichifo ya sea por necesidad económica o para encontrar libertad sexual en un país represivo tanto social como políticamente. Adonis García se llama a sí mismo *vampiro* por su dominio de la noche y su dependencia económica de los demás, pero no literalmente chupa sangre. El vampiro existe dentro de la novela solo en el bajo mundo de lo que era la colonia Roma en esos tiempos. Así como el vampiro gótico, el vampiro de la colonia Roma es un personaje castigado socialmente y condenado a vivir en la marginalidad, lleno de complejidades emocionales y que existe sólo para dar y obtener gratificación sexual.

Por su parte, Gumaro de Dios, en la crónica de Almazán, rompe con todas las leyes de la carne por medio de las relaciones homosexuales que mantiene con el Pelón, su homicidio y su canibalismo. Gumaro literalmente consume al Pelón, y se auto-identifica como *el caníbal*, pero nunca como homosexual. Como vimos,

ningún personaje en esta tesis se identifica abiertamente como homosexual, aunque se sugiere por medio de su *performance* (en un sentido butleriano) que llevan una vida que hoy en el siglo XXI puede considerarse como *queer*, por su ambigüedad sexual. No obstante, Gumaro, tal como sucede con los 41, es también sujeto al espectáculo, institucionalizado y rechazado socialmente. Extratextualmente, el SIDA se encargará de terminar su vida. La enfermedad del caníbal tendrá una vez una dimensión social, como nos recuerda Susan Sontag en su *AIDS and its Metaphors* (1989) y en múltiples películas sobre el HIV/SIDA de los años ochenta, para acabar con comportamientos considerados como subversivos. Así como las prostitutas durante la era victoriana y en el Porfiriato eran vistas como fuentes de enfermedades venéreas como la sífilis y la gonorrea, el cuerpo homosexual, como el de Gumaro, será también visto como la fuente del SIDA. Retrospectivamente, me pregunto si Adonis García habría contraído la enfermedad, así como contrajo múltiples veces la gonorrea, si hubiera más cintas que nos llevaran a los ochentas cuando los primeros casos del HIV/SIDA se detectan en México entre hombres homosexuales y que acabarán la vida de miles de ellos, incluidas las de muchos chichifos.

Quiero enfatizar la importancia de analizar la intersección de múltiples categorías sociales en las obras que he analizado en esta tesis. Tal como lo fue durante el Porfiriato, México fue y sigue siendo una nación en donde la raza y la

clase social determinan la posicionalidad de las personas. Los 41 se convierten en un escándalo nacional por pertenecer a una clase social aristócrata con vínculos al poder porfirista. Tal como mostró Posada en sus grabados y más tarde Castrejón en su novela, se ve a una clase que había entrado en la decadencia en un momento cuando los aires de revolución y cambio social ya estaban presentes. Los 41 eran vistos como unos dandis moldeados a la imagen de los decadentistas europeos y sobre todo de Oscar Wilde, quien ya para estas fechas había sido condenado y encarcelado por sodomía y pederastia. Esta asociación vinculaba la homosexualidad con el dandismo y como vimos en la novela, con el afeminamiento y el travestismo o *cross-dressing*. La redada y el escándalo de los 41 surgen un momento de pánico social en un México cambiante: los 41 habían sacado a los homosexuales masculinos del clóset sólo para recriminarlos y volverlos a meter.

Esta conexión a los grupos en el poder como lo vimos con los 41 no lo vemos en *El vampiro de la colonia Roma*, ni tampoco en *Gumaro de Dios: el caníbal*. El vampiro y Gumaro pertenecen a una clase social baja que viene de la provincia, fuera del centro tradicional de poder social y político como el que tiene la Ciudad de México. Además, como se sugiere en la novela y se afirma en la crónica, Adonis y Gumaro son mestizos con rasgos indígenas. Debido al color de piel de Adonis, él no tiene acceso a comunidades más privilegiadas, ya que la

clase social está vinculada al color de la piel. Para Adonis no hay glamur, ni fiestas de clase alta y ni tampoco con políticos en el poder. Sus clientes, con algunas excepciones, pertenecen a las clases sociales como la de él. La homosexualidad del vampiro es una sexualidad racializada en un país en donde se privilegia el tono de piel claro. Aunque Adonis es deseado por miembros de diferentes estratos sociales, éste no sale de su condición social.

Por su parte, Gumaro desde el principio es representado como feo, siendo su fealdad considerada como inherente a su monstruosidad y su canibalismo. Mientras que la literatura y las artes en general, incluyendo el cine, celebran al “hombre mexicano,” la masculinidad de Gumaro, su hipermasculinidad, es vista como peligrosa. El caníbal no es deseado por otros como lo es Adonis, sino es rechazado por todos y deshumanizado, animalizado. Tal como nos recuerdan los naturalistas literarios del siglo XIX y los criminólogos como Cesare Lombroso y el mexicano Carlos Roumagnac, las circunstancias sociales de la persona y hasta su fisionomía determinan (según el determinismo social) la propensión de criminalidad de una persona: Gumaro, entonces, simbólicamente entonces lleva la criminalidad en la cara, como lo demostró Almazán en su crónica.

Así como demuestra este estudio, simples dicotomías entre hombre/mujer y masculino/femenino no son suficientes para ver las masculinidades que aquí analizo. Los hombres en las obras que estudio son muy distintos, siendo lo único

que tienen en común su asociación con la homosexualidad y el deseo homoerótico. Todos son marcados por su identidad sexual, existiendo en determinados espacios que son marcadas por estas identidades, como ya he demostrado. Los estudios queer, así como el emergente estudio de *jotería*, permite ver a estos personajes desde perspectivas diversas y complejas, como ahora desarrollo en la siguiente sección.

Un brinco al presente

El presente trabajo termina en la primera década del nuevo milenio con un análisis de la crónica *Gumaro de Dios: el caníbal*. Escribiendo ya durante la segunda década, nos encontramos en un momento propicio para los derechos LGBTQ tanto en México como en los Estados Unidos. A pesar de que en México la homosexualidad nunca ha sido criminalizada, distintos estatutos legales y costumbres han hecho de personas LGBTQ parias de un sistema que continúa favoreciendo la heteronormatividad en torno a las relaciones familiares, el trabajo, la educación, los medios de comunicación y la salud. Desde 1999, con la aprobación de una ley que prohíbe la discriminación por orientación sexual en la Ciudad de México, se han implementado medidas anti-discriminatorias en casi cada estado del país. Recientemente la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) avaló en el 2015 los matrimonios igualitarios entre personas del mismo

sexo, incluyendo el derecho a la adopción de menores. Desde entonces, en todos los estados del país, parejas LGBTQ pueden hacer una petición de matrimonio, con algunos estados eliminando cualquier obstáculo para que se lleven a cabo.

Hasta Televisa y TV Azteca, dos de las cadenas más importantes de televisión en español del mundo, han permitido más representación de personajes gay en las telenovelas. Personajes que antes se representaban mediante burlas y como personajes depravados, ahora se representan de una forma más digna, como vimos en telenovelas como *Los exitosos Pérez* (2009-2010), *Qué pobres tan ricos* (2013-2014), *Lo que la vida me robó* (2013-2014). En estas tres telenovelas, salen personajes gay que abiertamente declaran su amor, incluyendo las complejidades a las que se enfrentan. En el 2013, se marca un hito en la televisión mexicana con el matrimonio entre dos personas del mismo sexo en la telenovela *Amores verdaderos*. Ante la expectativa de la primera boda gay, Nelly Marina escribe en el sitio en línea *Belelu*

Sin embargo, el tema de las parejas “gay” sigue siendo para ciertos sectores de la sociedad mexicana todo un tabú, pues seguir la historia de una pareja homosexual “aún no es algo completamente normal” y los actores están conscientes de esto desde que recibieron sus papeles al inicio de la telenovela. (“Primera boda gay en la televisión mexicana”)

Este evento marcará un momento muy importante en la historia queer mexicana debido a la influencia que tienen las telenovelas no solo en México sino en toda América Latina. Estas relaciones, por primera vez, son representadas con normalidad en un país cambiante.

En el campo de la literatura, ya hoy hablamos de una *literatura gay mexicana* o una *literatura queer mexicana*, siendo Luis Zapata uno de los principales autores dentro de esta corriente. Otros autores contemporáneos en el siglo XXI incluyen Fernando Zamora (*Por debajo del agua*, 2002; *Triángulo de amor y muerte*, 2004), Enrique Serna (*Fruta verde*, 2006), Will Rodríguez (*Pulpo en su tinta y otras formas de morir*, 2007), Tryno Maldonado (*Temporada de caza para el león negro*, 2009), Sergio Loo (*House: retratos desmontables*, 2011) y Guillermo Osorno (*Tengo que morir todas las noches*, 2014). Novelas ya clásicas como *El vampiro de la colonia Roma* se continúan leyendo, así como *El diario de José Toledo* de Miguel Barbachano Ponce, *Las púberes canéforas* de José Joaquín Blanco, *Los inestables* de Alberto X. Teruel, *Amora* de Rosamaría Roffiel, *Después de todo* de José Maldonado Ceballos, *Dos mujeres* de Sara Levi Calderón, *Infinita* de Ethel Krauze y *Salón de belleza* de Mario Bellatín. Todas estas novelas capturan la complejidad del mundo queer mexicano, utilizando muchas veces estereotipos culturales de lo que *debe ser* un personaje gay o queer en sus distintos matices que desafían categorías de género existentes.

Sin embargo, pese a que existe más apertura al tema gay en el país, aún existen muchas limitaciones. Un ejemplo es la violencia que siguen sufriendo las mujeres, incluyendo las mujeres transgénero. Las mujeres transgénero siguen enfrentando rechazo y burla, especialmente en la nota roja. En muchas de estas publicaciones se continúa utilizando el nombre de pila y no el nombre que la persona ha escogido. Tal como vimos en este estudio con la homosexualidad masculina, las mujeres transgénero son vistas como monstruos, y se les culpa cuando son víctimas de un crimen. La impunidad de estos crímenes es un síntoma más de la violencia machista que sufren las mujeres en un país que aún tiene un largo camino que recorrer en cuestión de derechos humanos.

Para concluir

Por medio de este proyecto, quise hacer una aportación al tema de estudios queer en México. Este proyecto, además de ser literario, es también histórico y contribuye a lo que en Estados Unidos comenzamos a llamarle *Jotería Studies*, lo que Michael Hames-García define como “dissident practices of gender and sexuality” para aquellos que tenemos descendencia chicana y mexicana (“Jotería Studies” 139). Aunque la teoría queer abre las puertas ante las complejidades de la identidad sexual, también crea otras complicaciones, especialmente cuando la aplicamos en un contexto no estadounidense. México, a

pesar de compartir una frontera con Estados Unidos, tiene sus propias dinámicas cuando estudiamos el género sexual, así también como otros aspectos de la identidad como la raza y la clase social. El legado colonial todavía continúa y debemos incorporarlo en cualquier estudio de género. Los monstruos también tienen su historia y están listos para hablar.

Obras citadas

Adut, Ari. *On Scandal: Moral Disturbances in Society, Politics, and Art*.

Cambridge UP, 2008.

Almazán, Alejandro. "Carta desde La Laguna." *Gatopardo*, Web, marzo 2013

---. *Chicas Kaláshnikov y otras crónicas*. México: Oceano, 2013. .

---. *Entre perros*. México: Mondadori, 2009. .

---. *Gumaro de Dios: El Caníbal*. México: Mondadori, 2007.

---. *Gumaro de Dios: el caníbal*. 2ª edición revisada y aumentada. Nitro, 2014.

---. *El más buscado*. México: Grijalbo, 2012.

Anzaldo-González, Demetrio. *Género y ciudad en la novela mexicana*. Ciudad

Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute, 1987.

Arens, William. *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford

UP, 1980.

Aridjis, Homero. *Sicarios*. Alfaguara, 2007.

Balderston, Daniel. "Poetry, Revolution, Homophobia: Polemics from the

Mexican Revolution." *Hispanisms and Homosexualities*. Editado por Sylvia

Molloy y Robert McKee Irwin, Duke UP, 1998, pp. 57-75.

--. "The Mark of the Knife: Scars as Signs in Borges." *Modern Language Review* vol.

83, no. 1, 1988, pp. 69-75.

- Barthes, Roland. "The World of Wrestling" *Mythologies*. Seuil, 1957. 15-25.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancholia. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Enlace/Grijalbo, 1987.
- Berglund, Jeff. *Cannibal Fictions: American Explorations of Colonialism, Race, Gender, and Sexuality*. U of Wisconsin P, 2006.
- Betsky, Aaron. "Queer Space" *Architecture and Same-Sex Desire*. William Morrow, 1997.
- Boisclair, Martin. "Para un ajuste de cuentas con el entorno: La representación de la homosexualidad en la literatura mexicana actual." *Revista de Literatura Mexicana* vol. 5, no. 14, 2001, pp. 118-21.
- Brown, Jennifer. *Cannibalism in Literature and Film*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Cacho, Lydia. *Esclavas del poder: Un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*. Grijalbo, 2010.
- Campos, Rubén M. *El bar: la vida literaria de México en 1900*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Carrier, Joseph M. *Intimacy and Homosexuality among Mexican Men*. Columbia UP, 2001.

- Carrillo, Héctor. "Neither *Machos* nor *Maricones*: Masculinity and Emerging Male Homosexual Identities in Mexico." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Editado por Matthew Gutmann. Duke UP, 2003, pp. 351-69.
- . *The Night is Young: Sexuality in Mexico in the time of AIDS*. U of Chicago P, 2002.
- de las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. 1552. Linkgua, 2006. .
- Cascante, Manuel M. "<<El Caníbal de Cancún>>: <<La carne estaba muy buena, me sabía como a Borrego>>." ABC.es, 19 Dec 2004.
- Castellanos, Rosario. "Lección de cocina." *Rosario Castellanos*, editado por Nahum Megged, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp.15
- Castillo, Miguel Ángel. "Nota roja: un gratificador sustituto" *Anuario de Investigación de la Universidad Autónoma de Mexico-Xochimilco* 2003. 2004: 154-166. .
- Castrejón, Eduardo (pseudónimo). *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. 1906. Editado por Robert McKee Irwin, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Champagne, John. *The Ethics of Marginality: A New Approach to Gay Studies*. U of Minneapolis P, 1995.

- Chaves, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Chisholm, Dianne. *Queer Constellations: Subcultural Space in the Wake of the City*. U of Minnesota P, 2005.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Theory (Seven Theses)." *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. Jeffrey Jerome Cohen. U of Minneapolis P, 1996, pp. 3-25.
- Colón, Cristobal. *Diario a bordo. 1492-1493*. Ed. Luis Arranz. Edaf, 2006. .
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Linkgua, 2007. .
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Instrucciones para cruzar la frontera*. J. Mortiz, 2002.
- Day, Peter, ed. *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Rodopi, 2006.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Linkgua, 2009.
- Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) <http://www.rae.es/rae.html>
- Dickason, Olive Patricia. *The Myth of the Savage: And the Beginnings of French Colonialism in the Americas*. The U of Alberta P, 1984.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *La modernidad abyecta. Formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*. Universidad Veracruzana, 2001.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. U of Minnesota P, 1993.

Duncan, J. Ann. *Voices, Visions, and a New Reality: Mexican Fiction Since 1970*. U of Pittsburgh P, 1986.

Dye, Richard. "Children of the Night: Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism." *Sweet Dreams: Sexuality, Gender, and Popular Fiction*, Edited by S. Radstone. Lawrence and Wishart, 1988, pp. 47-72.

Dyer, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representations*. Routledge, 1993.

Escobar Latapí, Agustín. "Men and Their Histories: Reconstructing, Gender Inequality, and Life Transitions in Urban Mexico." *Changing Men and Masculinities in Latin America*, editado por Matthew Gutmann. Duke UP, 2003. 84-114.

Foster, David William. *Cultural Diversity in Latin American Literature*. U of New Mexico P, 1994.

---. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. U of Texas P, 1994.

---. *Sexual Textualities: Essays on Queering Latin American Writing*. U of Texas P, 1997.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 1977. Traducido por Alan Sheridan. Vintage, 1979.

---. *The History of Sexuality An Introduction*. 1978. Vintage, 1990.

- . *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. 1965.
Traducido por Richard Howard. Vintage, 1973.
- Fourez, Cathy. "Las muertas de Jorge Ibarguengoitia: 'Una narración de carne y hueso.'" *Mujeres y re-presentación en México: Entre muchas plumas andan*. Ed. Lucía Melgar. El Colegio de México, 2007. 57-76.
- Freud, Sigmund. "Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinctions between the Sexes." Traducido por James Strachey. *Sexuality and the Psychology of Love*. 1925. Ed. Phillip Rieff. Collier, 1963. 183-93.
- Fuss, Diana. "Monsters of Perversion: Jeffrey Dahmer and *The Silence of the Lambs*." *Media Spectacles*. Ed. Marjorie Garber, Jann Matlock, and Rebecca L. Walkowitz. Routledge, 1993. 181-205.
- Goodheart, Eugene. *Desire and its Discontents*. Columbia UP, 1991.
- Ginés de Sepúlveda, Juan. *Tratado sobre las Justas causas de la guerra contra los indios*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Githire, Njeri. *Cannibal Writes: Eating Others in Caribbean and Indian Ocean Women's Writings*. U of Illinois P, 2014.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. U of Chicago P, 1983.
- Gruzinsky, Serge. "Las cenizas del deseo. Homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVIII." *De la santidad a la perversión o de porqué no se*

cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana. Editado por Sergio Ortega, Grijalbo, 1986. 255-81.

"Gumaro de Dios Arias." Murderpedia.org. Web. 29 Jul. 2015.

Gutmann, Matthew C. Introduction. "Discarding Manly Dichotomies in Latin America." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew C. Gutmann. Duke UP, 2003.1-26.

---. *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. U of California P, 1996.

Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Duke UP, 1998.

Hames-García, Michael. "Queer Theory Revisited." *Gay Latino Studies: A Reader*, edited by Michael Hames-García and Ernesto Javier Martínez, Duke UP, 2011. 19-45.

Hocquenghem, Guy. *Homosexual Desire* 1972. Traducido por Daniella Dangoor. Allison and Busby, 1978.

Huggan, Graham. "Ghost Stories, Bone Flutes, Cannibal Countermemory." *Cannibalism and the Colonial World*. Editado por Francis Barker, Peter Hulme, and Margaret Iversen. Cambridge UP, 1998. 126-41.

Jaén, Didier T. "La neopicaresca en México: Elena Poniatowska y Luis Zapata." *Tinta*, vol. 1, no. 5, 1950. 23-9.

- Jaramillo Agudelo, Darío. "Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno." *Antología de crónica latinoamericana actual*. Editado por Darío Jaramillo Agudelo. Alfaguara, 2012. 11-47.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Kilgour, Maggie. "The Function of Cannibalism at the Present Time." *Cannibalism and the Colonial World*. Editado por Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen. Cambridge UP, 1998. 238-259.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Las muertas*. 1977. RBA, 2009.
- Irwin, Robert McKee. *Bandits, Captives, Heroines, and Saints: Cultural Icons of Mexico's Northwest Borderlands*. U of Minnesota P, 2007.
- . *Mexican Masculinities*. U of Minnesota P, 2003.
- Irwin, Robert McKee, Edward J. McCaughan and Michelle Rocío Nasser. *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico, c. 1901*. Palgrave MacMillan, 2003.
- Isaac, Barry L. "Cannibalism among Aztecs and Their Neighbors: Analysis of the 1577-1586 *Relaciones Geográficas* for Nueva España and Nueva Galicia Provinces." *Journal of Anthropological Research* 28 (2002): 203-224.
- de Laurentis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana UP, 1987.

- Lemus Martínez, Violeta. "Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de *Ficheras* de los años 1970." *América*, vol. 2, 2015, pp. 161-68.
- Lumsden, Ian. *Homosexuality, Society and the State in Mexico*. Canadian Gay Archives, 1991.
- Macías-González, Víctor M. "Entre lilos limpios y sucias sarasas: La homosexualidad en los baños de la ciudad de México, 1880-1910." *Miradas recurrentes II: La ciudad de México en los siglos XIX y XX*. Editado por María del Carmen Collado. Instituto Mora; Universidad Autónoma Metropolitana, 2004, pp. 293-310.
- . "Hombres de mundo: la masculinidad, el consumo, y los manuales de urbanidad y buenas maneras." *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*. Ed. María Teresa Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter. CIESAS; Universidad de Guadalajara, 2006, pp. 267-97.
- Malchow, H.L. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford UP, 1996.
- Marriner, Brian. *Cannibalism: The Last Taboo!* Senate, 1997.
- "El mexicano Alejandro Almazán gana el Premio García Márquez de periodismo." CNN México, 20 Nov 2013. Web. 28 Jul. 2015.

McGovern, Timothy. "Visions of Mexican Cinema and the Queer Film Script."

Discourse vol. 26, 2004, pp. 127-47.

Mendoza, Élmer. *Balas de plata*. Tusquets, 2008.

Miller, Ruth A. *The Erotics of Corruption: Law, Scandal, and Political Perversion*. SU of New York P, 2008. .

Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México*. 1980. Era, 2006.

---. *Misógino feminista*. Debate Feminista, Oceano, 2013. .

---. *"No sin nosotros": Los días del terremoto, 1985-2005*. Era, 2005. .

---. *Protestantismo, diversidad y tolerancia*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2002.

--. Prólogo a *La estatua de sal* de Salvador Novo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, pp. 11-42.

---. *Los rituales del caos*. Era, 1995. .

---. *El 68. La tradición de la resistencia*. Era. 2008.

de la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. U of Texas P, 2006.

Muñoz, Boris. "Notas desabotonadas." *Antología de crónica latinoamericana actual*. Ed. Darío Jaramillo Agudelo. Alfaguara, 2012. 627-631. .

- Muñoz, Mario. "En torno a la narrativa mexicana de tema homosexual." *La palabra y el Hombre* 84 (1992): 21-37.
- Murray, Stephen O. *Latin American Male Homosexualities*. U of New Mexico P, 1995.
- Novo, Salvador. *Breve historia de Coyoacán*. Era, 1962. .
- . *México, imagen de una ciudad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967. .
- Núñez Noriega, Guillermo. *Sexo entre varones: Poder y Resistencia en el campo sexual*. El Colegio de Sonora, Universidad de Sonora, 1994.
- Parra, Eduardo Antonio. *Parábolas del silencio*. Era, 2006.
- Palacio, Elizabeth. "El editor del *Alarma* se volvió nota roja." *Chilango* Jun. 2014: 15. .
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950. Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Pérez, Francisco R. "El infierno social y personal del marginado: El homosexual en la ciudad de México." *CLAJ* vol. 41, no. 2, 1997, pp. 204-21.
- Pérez de Mendiola, Marina. *Gender and Identity Formation in Contemporary Mexican Literature*. Garland, 1998.
- Petrinovich, Lewis. *The Cannibal Within*. New York: Aldine de Gruyter, 2000. .
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral*. Mexico: Era, 1971.

- Prinkey, Troy James. *From the Margin and into the Mainstream: Assimilative Elements of the Contemporary Gay Mexican Novel (1980-2000)*. Diss. University of Virginia, 2004.
- Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York UP, 2000.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Pedro Robredo, 1938.
- Reavis, Dick J. "Two-Headed and Headless." *Texas Monthly* Dec. 1996: 110-112.
- Rechy, John. *City of Night*. Grove P, 1963.
- Richmond Ellis, Robert. *They Dream Not of Angels but of Men*. UP of Florida, 2002.
- . Introduction. *Reading and Writing the Ambiente: Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Editado por Susana Chávez-Silverman y Librada Hernández. U of Wisconsin P, 2000, pp. 3-18.
- Robinson, David M. *Closeted Writing and Lesbian and Gay Literature: Classical, Early Modern, Eighteenth-Century*. Ashgate, 2006.
- Rodríguez, Oscar Eduardo. *El personaje gay en la obra de Luis Zapata*. Fontamara, 2006.
- Root, Deborah. *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*. Westview P, 1996. .
- Schaefer, Claudia. *Danger Zones: Homosexuality, National Identity, and Mexican Culture*. U of Arizona P, 1996.

- Schneider, Luis Mario. "El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana." *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. Nueva Imagen, 1997, pp. 65-88.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and the Male Homosocial Desire*. Columbia UP, 1985.
- . *Epistemology of the Closet*. U of California P, 1990.
- Senf, Carol. *The Vampire in Nineteenth-Century English Literature*. Bowling Green State U Popular P, 1988.
- Señorita Extraviada*. Dir. Lourdes Portillo. PBS, 2001. DVD.
- Serna, Mercedes (ed.) *Crónicas de Indias*. Cátedra, 2005. .
- Sheller, Mimi. *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*. Routledge, 2003.
- Sinfield, Alan. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. Columbia UP, 1994.
- Sontag, Susan. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh UP, 1995.
- . *Illness as Metaphor*. Farrar, Straus and Giroux, 1977, 1978.
- St. Clair, Janet. "Cannibal Queers: The Problematics of Metaphor in Almanac of the Dead." *Leslie Marmon Silko: A Collection of Critical Essays*. Ed. Louise K. Barnett and James L. Thorson. U of New Mexico P, 1999. 207-21.

- del Toro, José César. *El cuerpo rosa: literatura gay, homosexualidad y ciudad*.
Verbum, 2015.
- Torres, Judith. *Juárez en la sombra: Crónicas de una ciudad que se resiste a morir*.
Aguilar, 2011.
- El vampiro teporocho*. Dirigida por Rafael Villaseñor Kuri, Laguna Productions,
1989.
- Villanueva Chang, Julio. "El que enciende la luz." *Antología de crónica
latinoamericana actual*. Ed. Darío Jaramillo Agudelo. Alfaguara, 2012. 583-
606. .
- Villoro, Juan. "La crónica, ornitorrinco de la prosa." *Antología de crónica
latinoamericana actual*. Ed. Darío Jaramillo Agudelo. Alfaguara, 2012. 577-
82.
- Viveros Vigoya, Mara. "Contemporary Latin American Perspectives on
Masculinity." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed.
Matthew C. Gutmann. Duke UP, 2003, pp. 27-57.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. The Johns
Hopkins UP, 1978.
- Williamson, Milly. *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram
Stoker to Buffy*. Wallflower, 2005.
- Wright, Alexa. *Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture*. IB Tauris, 2013.

Yépez, Heriberto. *Made in Tijuana*. Instituto de Cultura de Baja California, 2005.

Zapata, Luis. *Adonis García: A Picaresque Novel*. Gay Sunshine Press, 1981.

---. *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García: el vampiro de la colonia Roma*. Grijalbo, 1979.

---. *El vampiro de la colonia Roma*. Grijalbo, 1992.

---. *El vampiro de la colonia Roma: las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García*. Random House Mondadori, 2012.