

2010-06-01

La masculinidad desde el escenario: Francis y el teatro de revista mexicano

Gastón A. Alzate

California State University, Los Angeles, galzate@calstatela.edu

Follow this and additional works at: <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo>

Citación recomendada

Alzate, Gastón A. (2010) "La masculinidad desde el escenario: Francis y el teatro de revista mexicano," *Logos*: No. 17 , Article 2.

Disponible en:

This Artículo de investigación is brought to you for free and open access by Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Logos by an authorized editor of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

La masculinidad desde el escenario: Francis y el teatro de revista mexicano¹

Gastón A. Alzate*

Fecha de recepción: 3 de marzo de 2010
Fecha de aprobación: 23 de marzo de 2010

RESUMEN

En este artículo se estudia la obra teatral de la travesti Francisco García Escalante, más conocida como Francis, desde el punto de vista de la teoría *queer* y las teorías de género. Ya que la obra de Francis pertenece a la cultura popular, en el documento se analizan elementos del teatro de revista mexicano en cuanto a las dinámicas que Francis usó para presentar diversas masculinidades desde el escenario. El ensayo asimismo compara la construcción simbólica del género que proponía Francis con la de Juan Gabriel.

Palabras clave: Francis, masculinidades mexicanas, travestismo, teatro de revista mexicano, teoría *queer* y de género.

MASCULINITIES FROM THE STAGE: FRANCIS AND MEXICAN REVIEW THEATER

ABSTRACT

This article deals with the theatrical work of Francisco García Escalante, known as Francis, from the point of view of Gender and Queer Theory. Since the theater work of Francis belongs to popular culture, this article analyzes elements of Mexican Review Theater (similar to Musical Theater) in reference to the dynamics she used to present diverse masculinities on stage. This essay also compares Francis' symbolic construction of gender with that of popular singer Juan Gabriel.

Keywords: Francis, Mexican masculinities, travestism, Mexican Review Theater, gender analysis, queer theory.

¹ Este artículo hace parte de una investigación más amplia sobre el cabaret mexicano contemporáneo con auspicio de la Facultad de Artes y Letras y el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de California State University, en Los Ángeles. Inicialmente esta investigación comenzó con cuatro figuras icónicas dentro de este movimiento, como Jesusa Rodríguez, Astrid Hadad, Tito Vasconcelos y Regina Orozco; luego, se expandió hacia la generación de cabareteros inmediatamente posteriores, incluidos artistas como Las Reinas Chulas, Género Menor, Carlos Pascual y Leticia Pedrajo, entre otros. Si bien este cabaret se nutre de la cultura popular mexicana (teatro de carpa y teatro de revista), los artistas que participan en éste han tenido una formación artística universitaria, generalmente en escuelas de teatro. Por ello, paralelo a este estudio se fue generando mayor interés por un cabaret de tipo más popular sin pretensiones artístico-académicas; así aparece Francis, a quien he estudiado junto al cabaret de Paquita la del Barrio. A nivel teórico el marco corresponde a los estudios de género referidos a la masculinidad y lo que en Estados Unidos se conoce como la teoría *queer* en relación con el teatro y las representaciones dramáticas disidentes.

* Profesor Asociado de Literatura y Teatro Contemporáneo Latinoamericano de California State University, Los Ángeles.
Correo electrónico: galzate@calstatela.edu

Francisco García Escalante (1958-2007) fue un travesti cuya exitosa presencia durante cerca de 30 años en el teatro de revista mexicano le permitió conseguir gran popularidad. Al comparar el cabaret de Francis con otros espectáculos de cabaret de la ciudad de México se podría decir que el suyo fue único por varios motivos. Primero, su trabajo estuvo enfocado hacia una audiencia heterosexual, lo cual es inusitado para un espectáculo travesti. Segundo, una gran parte de su rutina teatral se basaba en el *sketch* tipo *stand-up comedy*, en el cual Francis contaba chistes vulgares, se burlaba de los temores irracionales de la cultura latinoamericana sobre el travestismo y la homosexualidad, e imitaba personajes reconocidos dentro de la cultura popular mexicana, como políticos, cantantes y actrices. Esta rutina de cabaret era similar a la utilizada en el teatro de carpa mexicano de principios de siglo y es la parte de su espectáculo que se tendrá en cuenta para analizar los imaginarios sexuales que Francis y su audiencia compartían en sus shows.

En el libro *Teatro Cabaret: Imaginarios disidentes* (2002) estudié los aspectos reaccionarios del cabaret de Francis (“La Antidisidencia: Francis”). Para el presente ensayo interesa estudiarlo como puerta de entrada a la creación de un imaginario común (compartido) entre la cultura travesti y la cultura compulsiva heterosexual latinoamericana. En este artículo, el *imaginario* se entiende como el camino intermedio entre una imagen mental, un concepto y una realidad psicológica de las personas que habitan la misma comunidad. Por ejemplo, el semiólogo colombiano Armando Silva lo define en su libro *Urban Imaginaries from Latinamerica* como la forma como los ciudadanos construyen deseos colectivos y representan la ciudad colectivamente. Francis confrontaba los diversos imaginarios sexuales de estas dos culturas, la gay y la heterosexual, y jugaba con ellos por medio de una estrategia humorística que ponía al descubierto los conflictos –a menudo hos-

tiles– y los estereotipos más comunes sobre los homosexuales. Esto lo hacía sin abandonar su posición como travesti, con un hábil sarcasmo que le permitiría ser agresiva y ofensiva con el auditorio masculino y femenino, señalándole los elementos homofóbicos de la cultura sin poner en riesgo su posición, legitimidad y popularidad dentro del establecimiento del teatro de revista mexicano.

La denominación travesti y el uso del artículo femenino para referirnos a este tipo de arte merecen algunas aclaraciones. En México como en gran parte de Centro América se usa más comúnmente el término ‘vestida’ para aquellos hombres que se visten de mujer. Existe desde luego la palabra travesti, la cual se usa generalmente con referencia a la actividad artística del *drag-queen*. En entrevistas, Francis usaba indistintamente los dos términos, aunque tendía a identificarse más con travesti, para enfatizar su posición como artista y debido a que ‘vestida’, tiene generalmente una connotación negativa como ‘puto’ o ‘prostituto gay’. Francis consideraba su personaje en el teatro como una “mujer en la escena” y se consideraba en lo privado como “un chico gay”. Aunque éste es un asunto que merece análisis aparte, baste por ahora decir que en la cultura travesti mexicana es común tener un nombre extranjero para la escena, el cual es usualmente la versión femenina del nombre original del performista. En el caso de García Escalante, Francisco es su nombre de nacimiento, pero escogió cambiar su nombre a Francis porque este nombre le sonaba más glamoroso que Francisca, la contraparte femenina de Francisco. Igualmente, el nombre Francis para la cultura travesti tiene “cierto aire de clase”, elemento que –como se estudiará más adelante– era de vital importancia para este artista. Finalmente, el nombre “Francis” le permitió evitar la polarización femenino/masculino del idioma español al explorar semánticamente la ambigüedad del género en el espacio del lenguaje. Como resultado de este tipo de adopción, los nombres extranjeros al

adoptar un nuevo significado dentro de la cultura mexicana, denotan no sólo la ambigüedad de género del travesti, sino también su identidad sexual. Así, estos nombres representan simbólicamente aquello que los académicos llamaríamos la subcultura gay masculina travesti mexicana.

Por otra parte, el show de Francis está basado en una combinación de dos estilos, el de la revista con su albur particular basado en chistes vulgares y grotescos, y el estilo glamoroso de los espectáculos gay. La compañía de Francis consistía en jóvenes travestis que complacían a la audiencia al imitar y parodiar a los cantantes más populares del momento. Tal aspecto tiene relación con uno de los mayores logros de Francis: incorporar a la audiencia heterosexual en su cabaret. Para lograrlo, desde el principio la artista rompía la distancia y el hielo con el público masculino:

Mi amor, ¿qué tienes? Tú no has entendido ni madre, mira nada más cómo estás de tenso. Relájate, relaja el cuuuuuerpo [queriendo decir cuuuuulo]. ¿Por qué estás tan apendejado? ¿Qué? ¿Nunca habías visto un puto o qué te pasa? Ándale, ándale, riéte, diviértete. ¿Algún pedo atorado? Suéltalo, más vale un pedo entre cuates que un pinche cólico a solas. (García Escalante, 1997: audiocasete)

Al confrontar directamente las tensiones y prejuicios que la audiencia masculina pudiera tener en contra de los travestis, Francis establecía una atmósfera abierta que imponía el “albur” como regla principal de comunicación. El *albur* es un concepto mexicano popular que opera sobre un sistema de inversión del significado de las palabras. Aunque casi todas las culturas tienen –de una manera u otra– este sistema de juego de doble sentido, en el caso particular de la mexicana el albur también es un híbrido de las maldiciones españolas, así como de dinámicas

y términos provenientes del náhuatl, la lengua del pueblo azteca. De esta forma, palabras inocentes o lejanas a un significado vulgar pueden llegar a ser ofensivas; por ejemplo, “aguacate” o “huevos” significa generalmente testículos o “chile” puede significar “pene”. Expresiones como “tragar camote” que se usa con frecuencia para indicar que una persona ha sido engañada, significa “colocarle el pene a alguien en la boca”. En este sistema híbrido de significaciones, la lengua permite al hablante evitar la censura religiosa o social llamando al objeto sexual por otro nombre. Lo mismo se podría decir de las situaciones sexuales. Así, el albur es una de las más extensas metonimias de la lengua mexicana. Asociaciones o sugerencias de los genitales masculinos o femeninos pueden llegar a tener relación con casi todas las palabras del idioma en un juego que puede no tener fin, que no va para ningún lado y que se realiza por el placer de la analogía. Cuando el albur se ha implantado en la dinámica de una conversación no hay manera de pararlo, puede seguir ocurriendo aunque los contertulios sigan la conversación días o semanas después. La escritora mexicana Laura Esquivel define con claridad esta dinámica: “[...] genitals are spoken about without mentioning them. Chewed up and imagined. Detected by the word that hides them, we find them, as it were, not where they belong, but rather on the tip of our tongue” (Esquivel, 1996)

Apelando a esta tradición ancestral de los albureros, gran parte del cabaret de Francis se basa en chistes nacionalistas y chauvinistas/machistas, que por lo general son homofóbicos y políticamente incorrectos. Es importante también situar el albur en el cabaret dentro de la dinámica teatral mexicana de “hablar mal de sí mismo”, fácilmente apreciable en personajes populares como La India María o Cantinflas, quienes hacen burla de sus condiciones de clase y género. Con diferentes grados de aceptación entre el público, estos personajes representaron el estereotipo del estúpido, el pobre, el indígena o, simplemente, el

humilde mexicano que al final se muestra más inteligente que el resto del mundo. En el show de Francis esta estrategia se distingue al ser usada por un travesti homosexual como sujeto escénico. Si bien los chistes y las representaciones de gays y ‘vestidas’ abundan en la cultura popular mexicana como objetos teatrales, es decir como personajes pintorescos estereotipados que nunca abandonan el lugar señalado para ellos por el discurso patriarcal, el caso de Francis es diferente. Para naturalizar su apariencia, las así llamadas ‘vestidas’ construyen sus identidades mediante píldoras hormonales, inyecciones de aceite y, por supuesto, los cosméticos, que en muchos casos tienen una muy dudosa procedencia. A pesar de sus esfuerzos, estas ‘vestidas’ no consiguen un cuerpo perfecto. Al usar términos ofensivos como “nalgas de cebolla” o “nalgas de asiento de aeronave de mexicana”, Francis enfrentaba directamente el tabú del cuerpo del travesti como un cuerpo antinatural, artificial y lo comparaba con las nalgas de las mujeres, que nunca alcanzarían la perfección idealizada por los medios de consumo. Era implícito en sus chistes que todas estas nalgas no estaban hechas por medio de una cirugía estética. Aunque la representación que hacía Francis de su cuerpo era desfavorable, en cuanto que la referencia era negativa, con esta estrategia rápidamente se ganaba a la audiencia femenina produciendo una especie de solidaridad de género, ya que las mujeres podrían entender mejor hasta qué punto Francis se había hecho a sí misma y así había alcanzado los estándares de cuerpo y belleza necesarios para sobrevivir como mujer (artificial o ficticia, pero al fin y al cabo mujer). Simultánea e indirectamente, Francis naturalizaba la manera como la mujer construía su cuerpo al llegar a los extremos necesarios para alcanzar el ideal patriarcal de la feminidad. Francis reforzaba así las estructuras patriarcales con sus estándares de belleza y, al mismo tiempo, retaba a una sociedad patriarcal en su estrategia de esclavizar a la mujer a un cuerpo idealizado.

Como una diva travesti que luchaba por encontrar un espacio dentro de la cultura popular, Francis confrontaba a la audiencia de una manera vulgar. Teatralmente hablando esto implica ganar poder a partir de la intimidación de la audiencia utilizando los temores homofóbicos del público heterosexual. Ejemplo de ello son preguntas como: *¿Por qué estás tan apendejado? ¿Qué? ¿Nunca habías visto un puto o qué te pasa?* (García Escalante, 1997: audiocasete). Además de este comportamiento agresivo, Francis tenía una ideología conservadora, cuasifascista, que fácilmente irritaba a la intelectualidad mexicana, gay o no. García Escalante no tenía conciencia sobre la importancia de la defensa de los derechos humanos relacionados con la comunidad gay o con cualquier otra minoría. Como si fuera una heterosexual compulsiva, Francis consideraba estas manifestaciones gregarias homosexuales como prueba del morbo y la perversión de la cultura gay, una cultura a la que no estaba interesada en pertenecer. A pesar de esto, Francis demostró generosidad haciendo contribuciones para ciertas causas sociales. Por ejemplo, donó todas las ganancias de su presentación número 500 al fondo de jubilación de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) en 2000. Esta faceta de la travesti mexicana no fue muy conocida ni publicitada. En general, hubo una apreciación muy modesta de su cabaret entre los círculos gays en México en los últimos 20 años. No obstante, cuanto más perdió prestigio dentro de los sectores progresistas, paradójicamente el cabaret de García Escalante se volvió más popular dentro del género de la revista, el cual contemporáneamente tiende a ser bastante conservador.

Modificando su show –como resultado de una implícita y larga negociación entre el artista y su público, ya que su audiencia se fue ampliado en los últimos años, pues Francis se presentaba tanto en bares exclusivos en los que costaba de 20 a 30 dólares la entrada, como en el popular Teatro Blanquita (5 a 10 dólares), orientado hacia un público de bajos ingre-

sos y donde cosechó más logros— en los últimos diez años antes de su muerte su cabaret se distanció de su versión original. Por ejemplo, la artista tomó decisiones económicas basadas en el hecho que su público era predominantemente de clase baja o media baja. Esta audiencia, además del “morbo” heterosexual que implicaba ir a ver un espectáculo travesti, estaba interesada en las imitaciones de los cantantes latinoamericanos más populares ya que la mayor parte de ellos no pueden pagar para verlos en vivo. En consecuencia, Francis redujo la parte de su espectáculo correspondiente a *stand-up comedy*. Igualmente, debido a que ciertos elementos del espectáculo del show travesti pueden ser muy fuertes para la audiencia heterosexual, éstos fueron gradualmente eliminados. Así, convirtió su espectáculo en uno más inclusivo para el estilo de vida heterosexual. Sin embargo, los chistes dirigidos contra los heterosexuales siguieron funcionando como mecanismo de distensión y de originalidad, de tal manera que Francis ofendía a su audiencia lo suficiente como para que se asombrara por la novedad, pero no tanto como para que no volviera a su cabaret. Con el paso del tiempo, la artista se volvió una experta en convertir un espectáculo travesti en un espectáculo para heterosexuales compulsivos, sin perder el aspecto belicoso y beligerante de su personalidad que es lo que le dio sello característico en el género de la revista.

El telón de fondo de la popularidad cada vez mayor de Francis y lo que la hizo quizá más paradójica dentro del teatro popular mexicano, fue la situación política del país. Desde la llegada del PAN al poder (2000), expresiones de violencia física contra los homosexuales se volvieron comunes, particularmente en regiones aisladas en las que este partido dominaba la escena política. De acuerdo con Juan Pérez Cabral, México es un país en donde ocurre, en promedio, un asesinato brutal de origen homofóbico cada tres días (Pérez Cabral). Carlos Monsiváis, distinguido escritor y miembro de la “Comisión Ciudadana de

Crímenes contra el Odio por Homofobia” (CCCOH) explica la brutalidad de ellos:

141 hombres y mujeres, por lo menos, fueron victimados en un año porque su conducta les pareció a sus asesinos una “afrenta moral y social”, porque consideraron que nada se perdía con su muerte, y que al proceder muy violentamente contra ellos ejercían el derecho de extirpar a la cizaña, lo aborrecible por antinatural. Esto explica la crueldad en hoteles de paso y departamentos y encuentros callejeros, el gusto en la repetición de los movimientos del exterminio. Por eso, es relativamente fácil localizar el trazo homofóbico de un asesinato: la ferocidad agotadora, 40 ó 50 puñaladas, golpes, torturas. El criminal por odio efectúa lo que, desde su perspectiva, es un acto de justicia inmanente. ‘Este puto, este maricón, no merece vivir, y ya que la ley los deja libres, me toca a mí reparar la omisión’. (Carlos Monsiváis, citado por Escobedo, 2004)

Ahora bien, a pesar de esta intolerancia hacia la comunidad LGBT, en la multifacética e híbrida cultura mexicana existen elementos de representación democrática de ciertas minorías. Con respecto a la comunidad gay es de conocimiento público que, pese a los logros que ha conquistado, ésta se encuentra dividida, ya que como afirman *Fernando Morales y Martha Vera*, no estamos hablando sólo de homosexuales, lesbianas, travestis y transexuales, sino que además hay maestros, estudiantes, artistas, empresarios y obreros. “Los hay, además, radicales y tolerantes, los que aseguran que ‘no ha cedido la intolerancia y la represión’ y los que reconocen que hoy en día existe ‘mayor tolerancia, mas no aceptación’” (Morales y Vera, 2001). González de Alba y José María Covarrubias, líderes del Círculo Cultural Gay y organizadores de la Semana Cultural Lésbico-Gay reconocen que aunque todavía no hay una aceptación abierta

del movimiento lésbico y gay, sí hay más tolerancia. Toda esta oscilación entre la persecución y la tolerancia tuvo influencia en la percepción del cabaret de Francis. Es evidente que lo que en un principio era solamente una curiosidad morbosa, para gran parte del público se convirtió luego en el deseo legítimo de ver un espectáculo artístico travesti en el que se imita a los cantantes más populares y se hace una burla de la heterosexualidad compulsiva. Es claro que cuanto más provincial sea el teatro más morbosamente es percibido el show. Un ejemplo se puede apreciar en el siguiente comentario sobre la presentación de Francis en Zacatecas en 1998:

En Zacatecas ha despertado un muy especial interés en el Show de Francis 98, ya que, siendo una sociedad conservadora, “buscamos una razón del porqué decidió cambiar su identidad masculina por una femenina, ¿qué estaría pensando?”, comentaron algunas personas asistentes a la Feria. (Ramírez, 1998)

Uno podría decir que aun en áreas urbanas como la ciudad de México, la pregunta de porqué Francis cambiaría su identidad estaba subyacente en la mente de la audiencia, ya que ésta veía al travesti más como una curiosidad de circo que como a un artista del teatro de revista. En este sentido, cabe explorar la relación entre el circo, el teatro de carpa y el travestismo en la cultura mexicana. Para ello voy a hacer una digresión sobre el problema de los rasgos femeninos vistos o interpretados como antivalores dentro de la cultura mexicana. Debido a que el travesti es considerado femenino, la cultura mexicana lo coloca en una posición más allá de lo marginal (o marginal de lo marginal) ya que esta polarización hacia lo masculino, existe incluso entre las comunidades gay y lesbiana. De acuerdo con Dusty Araujo, de la Comisión Internacional de los Derechos de los Gays y Lesbianas, los crímenes más horribles de violaciones de los derechos humanos se cometen contra los

travestis (Araujo). Esta hipermasculinización en el tejido sensible de la cultura produce inevitablemente la exclusión de los homosexuales femeninos de posiciones sociales, económicas y políticas de poder. Mientras que los hombres que presentan conductas afeminadas sufren abuso verbal y físico, los hombres que tienen sexo con otros hombres, pero son percibidos culturalmente como sexualmente dominantes, son considerados “machos” y prácticamente no sufren el estigma social. Por el contrario, las lesbianas no sólo son invisibles sino inconcebibles, puesto que la razón de su lesbianismo solo puede explicarse patriarcalmente por no haber tenido todavía verdadero sexo (Reding). Este imaginario heterosexual compulsivo expone a las mujeres que muestran su lesbianismo públicamente a la violencia física, debido a la percepción del macho de sentirse en la obligación civil de darles el sexo que no han tenido. Por esta razón, es casi imposible ver travestis representados en la cultura popular sosteniendo posiciones de mando o como sujetos escénicos. Al igual que muchos personajes femeninos, la representación de las vestidas dentro del teatro popular, las comedias y telenovelas mexicanas no pasa del prostituto, el peluquero histerico o, si acaso, el glamoroso diseñador de modas. Profesiones que, por otro lado, son espacios de sobrevivencia, resistencia y de legitimación de la cultura travesti. No obstante esta limitada teatralización del travesti, Francis pudo conseguir un cierto nivel de poder y de autodeterminación de su propia representación debido a su inteligencia y a sus dotes como performer de cabaret. Al mismo tiempo, gran parte de este logro se debió al espacio creado por la tradición del teatro de carpa (teatro itinerante en barrios y colonias pobres de la ciudad de México bajo una carpa semejante a la de un circo). En sus orígenes, la carpa mexicana albergó dentro de sus personajes de circo a eskecheros (término mexicano para el *stand-up comedian*) que, al expandir el papel del payaso, realizaban personajes arquetípicos de la vida popular. Algunos ejemplos son el borracho, el vagabundo, el mandi-

lón (término mexicano para el hombre dominado por su esposa), el ladrón, la prostituta, el mariguano o el maricón. Dentro de estos personajes-tipo estaba la vestida. La referencia a la tradición de la carpa en la que Francis basa su cabaret, le permitió legitimar su profesión como cabaretera. La carpa –como heredera de los espectáculos decadentes del circo– le dio la posibilidad a Francis de hacer el viaje desde los márgenes (teatro travesti) al centro mismo de la cultura popular mexicana (teatro de revista). Viaje, por otro lado, muy común en importantes producciones culturales latinoamericanas como el bolero, la samba, el tango y la salsa, géneros que se iniciaron en los bajos fondos de ciudades latinoamericanas.

La paradójica popularidad de Francis con los medios de comunicación más conservadores se vio reflejada en sus apariciones en televisión, concretamente en telenovelas, programas de entretenimiento y aún en *talk-shows* supuestamente familiares como “Hasta en las mejores familias”, uno de los más populares en la televisión mexicana hasta que fuera prohibido precisamente por su contenido “morboso”. En una entrevista con Francis, al preguntársele si pensaba que la gente veía su show porque querían saber más sobre el aspecto mórbido de si era un hombre o una mujer, Francis contestó:

Al principio tal vez, pero ahora lo que menos importa es el sexo. La gente va porque se quiere divertir. Hay una buena producción, buen vestuario, coreografías, la gente va a ver todo. Para el éxito se requiere de atractivos, que son los que tiene el show. (Mendoza de Lira, 1998)

Para entender mejor el proceso del surgimiento (emergencia) y posterior legitimación de Francis dentro de la cultura popular, voy a comparar el cabaret de Francis con la producción cultural de uno de los más grandes baluartes de la canción mexicana, Alberto Aguilera Valadez, mejor conocido como Juan Gabriel.

Juan Gabriel es indiscutiblemente “el” cantante nacional; ha grabado temas para más de 200 artistas, tanto mexicanos como internacionales y ha vendido más de 40 millones de discos. Mientras que Francis es constantemente cuestionado acerca de su sexualidad y su estatus como travesti, Juan Gabriel es un cantante gay a quien los medios de comunicación mexicana tratan de forma muy diferente. Como afirma el crítico chicano Gustavo Arellano en su artículo “Juan Gabriel helps Mexicans bring out their inner queer”, antes de Juan Gabriel la producción cultural de los cantantes masculinos era drásticamente diferente:

Thirty years ago, a beer bottle on the head and a stab in the stomach would've greeted any Mexican male singer who dared to express wussy sentiments. The early '70s were the heyday of ranchera music, the virulently nihilistic ballad form of Mexican popular song, where women are ingrates, alcohol is your only true companion and emotion is for los jotos (fags). (Arellano, 2003)

De acuerdo con Arellano, antes de la aparición de Juan Gabriel, José Alfredo Jiménez era el ícono masculino de la canción popular. En las letras de José Alfredo al *macho* se le permitía llorar siempre y cuando tuviera el control de sus emociones. No obstante, las mujeres lo abandonaban, lo cual desde luego le rompía el corazón y era la excusa para construir simbólicamente a las mujeres como unas desalmadas. Aunque este tipo de letra todavía está de moda en la cultura mexicana, Juanga (como se le conoce a Juan Gabriel en México), ha construido sobre el escenario un imaginario fuertemente disidente a esta hipermasculinización del sentimiento. Juanga no se avergüenza de mostrar sus debilidades, especialmente su rol de perdedor en la relación sentimental hombre/mujer. Tomando la noción del despecho de José Alfredo Jiménez, Juan Gabriel ha alterado la representación sentimental masculina expresando públicamente un

aspecto femenino de la masculinidad nunca antes permitido por la cultura heterosexual compulsiva. Esta modificación en la representación del modelo de comportamiento masculino por parte del más importante artista mexicano de todos los tiempos, ha impactado claramente la cultura popular. De acuerdo con los paradigmas patriarcales, las mujeres mexicanas siempre vuelven al hombre, aun si ellas han sido psicológicamente manipuladas, torturadas o violadas. Un claro ejemplo es que en las telenovelas mexicanas más recientes y supuestamente de temas contemporáneos como “Clase 406”, se ve cómo el hombre con el cual una joven tiene su primera relación sexual automáticamente adquiere derechos de propiedad sobre ella. El espectáculo de Juan Gabriel muestra un tipo de relación amorosa alternativa a este modelo, en la cual al hombre se le permite perder sin pensar en la venganza y a la mujer se le permite decidir su regreso, e incluso se contempla la herética y culturalmente inconcebible posibilidad de que no regrese jamás. Este cambio en la narración lírica del amor no sólo afecta a la audiencia masculina, sino que ha afectado igualmente a la audiencia femenina, que básicamente venera al cantante.

Al comparar las producciones culturales de Juan Gabriel y Francis, el cantante gay públicamente en el clóset y el travesti abiertamente fuera del clóset respectivamente, se pueden encontrar diferencias sustanciales en la manera como cada uno ha alcanzado su legitimación. Juan Gabriel nunca aparece llevando plumas, ni usando malas palabras. Por el contrario, se presenta elegantemente vestido y con una imagen de dandi “a lo Oscar Wilde” mexicano muy respetable. Esto alimenta el juego con la ambigüedad de su sexualidad, ya que puede ser percibido como un hombre delicado, o bien como un cantante ligeramente afeminado. Muchos de sus fanáticas, especialmente mujeres, niegan su mariconería (o carácter gay), aun sabiendo que cuando se le ha preguntado sobre su orientación sexual, Juanga ha afirmado frases como

“lo que se ve no se pregunta” (Fernando del Rincón). Podríamos decir que la ambigüedad de Juanga no va más allá de los límites que establece la cultura oficial para un artista gay. Juan Gabriel, a diferencia de Francis, sigue las reglas asignadas por el patriarcado para los homosexuales masculinos manteniendo su mariconería básicamente en la esfera privada. En su casa él es el padre de cuatro niños, concebidos por la esposa de su amigo y secretario personal, según sabemos por la entrevista que le diera a Elena Poniatowska (“Juan Gabriel”). Esto no debería sorprender porque es la norma en muchos países para cantantes masculinos en el (semi) clóset. Un ejemplo de esta dinámica de semiclóset en lo público y gay en lo privado se puede ver en Estados Unidos con Michael Jackson, quien tiene tuvo niños y se casó un par de veces. Aunque Jackson nunca aceptó públicamente su orientación sexual, su estilo de vida y su comportamiento parecen ser consistentes con el patrón que se pretende establecer.

A pesar de la negación de la homosexualidad del cantante por parte de muchos fans, el espectáculo de Juan Gabriel tiene elementos que pertenecen claramente a la cultura gay:

JuanGa wears scarves, flies through more costume changes than the cast of Carmen, and carries himself with the airs of an antebellum debutante—his preference for gaudy outfits assured sequin makers that their businesses wouldn't crash after the death of Liberace. (Arellano, 2003)

Estos elementos claramente *queer* o evidentemente desviados de la norma de la canción ranchera masculina, no contradicen el hecho que Juan Gabriel nunca haya declarado explícitamente su orientación sexual. En reconocimiento a su “buen” comportamiento, los medios de comunicación mexicanos raramente le preguntan sobre este tema o sobre cosas

que pudieran amenazar su papel como ídolo. Esta actitud hacia Juan Gabriel entra en contradicción con la actitud de los medios de comunicación hacia Francis, quien se quejó mucho de esta doble moral, como se puede ver en esta entrevista para el periódico *La Jornada*:

¡Ah, ya sé! Me vienes a preguntar cómo meto el pito. A mí no me vengas con eso. A mí preguntame sobre mi espectáculo [...] ¿Por qué no le vas a preguntar a Juan Gabriel por qué jotea² en el escenario? Lo que él hace es más gay que lo que yo hago. En mi espectáculo me visto de mujer porque el guión me lo exige, pero no estoy haciendo proselitismo ni nada. (Garcilazo, 1999)

La protesta de Francis es legítima porque las producciones culturales de ambos, Juan Gabriel y Francis, retan el papel compulsivo de la heterosexualidad masculina en una cultura patriarcal. Asimismo, es cierto que ambas producciones son parte de una desviación o perversión de la norma sexual; ambas producciones son parte de lo que se podría llamar una emergencia cultural que lucha por encontrar una visibilidad. El término “perversión” es usado aquí en el sentido que Teresa de Lauretis le da en su libro *The Practice of Love* (1994), la expresión “perverse desire” constituye una reconsideración de la construcción lesbiana del deseo mediante una relectura de Freud (desde una perspectiva feminista que se basa en Laplanche y Lacan). No obstante el enfoque del libro en el deseo lesbiano, es posible abrir esta interpretación a otro tipo de sexualidades. Así *queerness* (mariconería) es usado por De Lauretis como el término que propaga la idea que las identidades sexuales no son fijas, ni determinan quién es el individuo. *Queerness* sugiere que no tiene mucho sentido hablar en general sobre género masculino, femenino, gay o lesbiano, ni sobre ninguna otra categoría de grupo, ya que

2 “Joto” es el término mexicano para “maricón” o “puto” en otros países de Latinoamérica.

nuestras identidades consisten en una multiplicidad de elementos que interactúan a un mismo tiempo. Una pretensión de absolutismo en un fenómeno tan híbrido sería absurda. Partiendo de esa idea, asumir que la gente pueda ser culturalmente analizada sobre la base de una característica compartida limita drásticamente la investigación de artistas como Francis y Juan Gabriel. Por esta razón, las sexualidades (normativas o perversas) que pertenecen a las así llamadas culturas marginales o subalternas, localizadas fuera de los sectores dominantes del mundo occidental, son muy apropiados para ser analizados por la *queer theory*. *Queerness* no es, entonces, solamente sinónimo de las subalternidades lesbiana y gay porque los espectáculos de Juan Gabriel y Francis no solamente impactan el segmento homosexual de la cultura mexicana. El *queerness*, es decir, la desviación de la norma, o el impacto que esta perversión realiza, se ejerce sobre la cultura mexicana en general y no exclusivamente en la “subcultura” gay o lesbiana.

Debido al esfuerzo genuino de Francis y Juan Gabriel por hacer visible esta desviación y asimismo a la imposibilidad de reprimirla en términos absolutos, la cultura oficial la ha justificado y les ha asignado a estos artistas un espacio social legítimo. En el caso de Juan Gabriel, este espacio es el centro mismo de la cultura, la canción mexicana; en el caso de Francis, es el teatro de revista. Esto es el resultado de la incapacidad de la cultura dominante por alcanzar el control total de aquellos fenómenos emergentes y resistentes que, en última instancia, han surgido de necesidades de la cultura misma y que Gayatri Spivak, parafraseando a Raymond Williams, denomina como *oppositional in the emergent* (Spivak, 1999). Sin embargo, estos lugares de legitimación *queer* no pueden ser conseguidos sin una negociación, generalmente implícita, ya que las digresiones de la norma de Francis y Juanga retan y amenazan el campo simbólico de la representación del “macho” en la cultura popular, si bien también la afirman hasta cierto punto.

Para Juan Gabriel, la negociación está relacionada con su orientación sexual ya que mientras no declare abiertamente su homosexualidad, la cultura le permite continuar como el divo que es ('el divo de Juárez' es uno de sus apelativos). En el caso de Francis, esta negociación tendría que ver con el hecho que ciertos elementos de su espectáculo fueron desmantelados para dar paso a los estereotipos más comunes de los homosexuales en México.

Existió un aspecto claramente subversivo en el cabaret de Francis que sobrevivió a la negociación entre la producción cultural emergente travesti y la cultura oficial. Este componente puede ser observado en la mayoría de los chistes de Francis, en los cuales se asume que la audiencia masculina habría tenido previamente experiencias homosexuales:

Las damas no se me asusten mis reinas, no se me asusten, porque aparte de mis palabrotas y de los cuentos colorados que les voy a contar no hay nada nuevo ni diferente. Y los galanes también tranquilos, tranquilos papacitos sobre todo los de aquí adelante porque como ven que ya empecé a chingar al de la primera fila, se les frunce el fundillo a los demás y están pensando: 'y está cabrona que me va a decir al rato' **tranquilos que no les voy a hacer nada que no hayan hecho antes** (la negrilla es mía). (García Escalante, 1998: audiocasete)

Esta estrategia le permite a Francis enfatizar lo que a sus ojos es una doble moral. Para Francis, el comportamiento ideal masculino mexicano (casarse y tener hijos) está en contradicción con lo que realmente muchos hombres mexicanos hacen detrás de las puertas (tener un novio o amante masculino). En esta cita, Francis pone en entredicho la distinción entre el modelo predominante para el género masculino y el comportamiento sexual real de muchos hombres.

Para entender esta estratagema debemos entender que lo que muchos en Europa occidental y Estados Unidos llaman homosexualidad y bisexualidad, en México, Centro América y gran parte del Caribe, es entendido simplemente como un componente de la masculinidad. Para ser masculino o tener atributos masculinos se necesita que un hombre tome el papel activo en su relación sexual sin importar de qué sexo sea su compañero o compañera. De igual modo, para ser femenino, se debe tomar el papel pasivo. Esta topología del imaginario sexual es la que justifica lo que a los ojos de Francis aparece como inconsecuente y contradictorio. Aunque tal rasgo se asume como parte de la sexualidad masculina en México, las mujeres, los travestis y los homosexuales femeninos ven en este comportamiento una doble moral debido a que ellas son víctimas de este desequilibrio en el tejido social. Los homosexuales y los heterosexuales "machos", física y psicológicamente marginan a sus amantes femeninos. Debido a que Francis pertenece a este sector marginado y considera injusto este estado de cosas, teatralmente pone al descubierto y ridiculiza en escena esta base ideológica del machismo homosexual y heterosexual.

Mientras que este imaginario sexual permite una concepción más abierta y plural de la sexualidad masculina (si se compara, por ejemplo, con el imaginario sexual masculino angloamericano), por otro lado obliga a la homosexualidad, la bisexualidad y al comportamiento travesti a permanecer en el clóset, ya que ese comportamiento únicamente es aceptado dentro de la esfera privada de la cultura mexicana. Por esta razón, no sólo Francis, sino muchos artistas y escritores rechazan ser parte de una cultura gay y se irritan cuando los académicos europeos o estadounidenses los incluyen en antologías de escritores o artistas gays o lesbianas. Esta actitud, desde luego, no es absoluta, varía de persona a persona y depende de un sinnúmero de factores. El estatus social, el nivel de ingreso, la educación recibida o la mayor o

menor vinculación a las tradiciones familiares, religiosas o sociales son usualmente buenos indicadores del grado o la forma en la cual una persona homosexual en México se presenta como fuera del clóset, en el clóset, o en el semiclóset como el caso de Juan Gabriel. No obstante esta diversidad de elementos, es posible observar que en México las clases medias y altas están más expuestas a las culturas gay estadounidenses y europeas. Por esta razón, tienden a preferir los valores y los imaginarios europeos y estadounidenses, como expresar abiertamente su mariconería/*queerness* en público. Siguiendo este patrón, algunas lesbianas y gays en México piensan inclusive que es de más “clase” o “alcurnia” estar fuera del clóset. Por otro lado, muchos homosexuales están realmente comprometidos en la construcción de una comunidad lesbiana, gay, bisexual y travesti igualitaria y luchan por causas relacionadas con problemas sociales como la prevención del sida o el matrimonio de personas del mismo sexo.

Cualquiera que sea la razón para ser un homosexual en público o en privado (clóset o semi-clóset) en México, es importante entender que el cabaret de Francis estaba dirigido a una audiencia popular, mayormente de clase baja y clase media baja. En estos sectores, especialmente en la ciudad de México los jóvenes machos, llamados “mayates”³, conocen a sus parejas homosexuales, las afeminadas “vestidas”, en lugares públicos e incluso pueden invitarlas a bailar. A pesar de esta demostración pública, el “mayate” siempre desempeña un papel activo en la relación sexual (Dowsett). Tal comportamiento es entendido por la cultura como una forma de liberación de las tensiones sexuales de los jóvenes “mayates”, frustrados por ciertas tradiciones familiares, las cuales requieren que sus novias o prometidas permanezcan vírgenes hasta el matrimonio. Tener intercambio sexual con un “pasivo” en tales circunstancias no in-

dica que el “mayate” sea un puto, aunque sí implica que lo es la vestida (Lumsden).

En sus chistes de cabaret era claro que a Francis le gustaban los hombres y le gustaba representarse como mujer seduciendo a los hombres. Sin embargo, debido al juego de palabras, al “albur” mexicano que ella usaba y a su condición como travesti deliberadamente ambigua, era difícil saber cuándo Francis estaba jugando sobre el escenario el rol pasivo o el activo. Un buen ejemplo de esto es cuando decía “Si me paso un hombre por debajo de las piernas como Gloria Trevi, pues le saco un ojo” (García Escalante). Gloria Trevi, una de las cantantes más populares que ha tenido la cultura mexicana, fue muy famosa por su agresividad en el escenario ya que usualmente tomaba hombres de la audiencia para desnudarlos o atacarlos sexualmente durante su espectáculo. En este ejemplo, en pro del chiste y por la ambigüedad de la construcción social de la masculinidad mexicana, Francis hacía explícita la posibilidad de tener los dos sexos. Aunque aparentemente para ella los dos roles –masculino y femenino– están claramente definidos fuera y dentro de su cabaret, esta dinámica podría confundir al espectador. Por ejemplo, cuando un periodista le pregunta cómo prefería ser llamada, Francis usualmente contestaba agresivamente:

A veces me pregunto cuánto debo esperar para que ya no me pregunten si deben tratarme de él o de ella... es una patada... ¡en los güevos! Yo he vivido así toda la vida y quien pregunta eso es por puras ganas de chingar, de minimizarte. Me vestí de mujer, recibí aplausos y me di cuenta que Francisco [su nombre “verdadero”] nunca sería tratado así, porque Francisco es un gay, un chavo muy normal y muy introvertido. Me reflejo mediante Francis. Qué bueno que Francis tiene un Francisco atrás, porque el espejo es lo más canijo. (Cruz Bárcenas, 2001)

3 Proviene de la palabra náhuatl *máyatl* que significa “escarabajo alado” o “escarabajo estercolero”. En algunos sitios de México, Centro América y California, un mayate es una persona de color, de raza, un negro, no importa si es mujer u hombre.

Sobre el escenario, este cambio de los roles masculino y femenino produce una alteración en la posición simbólica del homosexual pasivo dentro de la cultura mexicana. Como explicó Francis, un gay normal e introvertido Francisco no habría tenido la posibilidad de tener éxito en la vida. Francis tomó el imaginario social histérico-extravagante y pendenciero del travesti, para desarrollar un personaje teatral con un discurso humorístico coherente. Así, Francis usó esta dinámica travesti-extravagante sobre el escenario para posicionarse como sujeto de un discurso, más allá de que sea o no reaccionario. Al hacerlo, se desplazó a la esfera masculina, ya que la feminidad siempre ha implicado la pasividad y el silencio.

Francis fue un homosexual femenino no pasivo, no sólo porque ella dirigió su espectáculo sino porque sus chistes la autorepresentaban como un personaje que desempeñaba sexualmente un papel activo. Lo cual no dejaba de ser paradójico ya que como David William Foster afirma, el papel del maricón en Latinoamérica está exclusivamente reservado para el ‘penetrado’-‘*insertee*’ (Foster, 1997: 14). Un ejemplo de este rol masculino en el cabaret de Francis es el siguiente: “Yo soy mujercita, pero con antena mi amor, y parabólica. Por el canal que vengas te conecto” (García Escalante). Esta dinámica masculina se vio enriquecida por el ambiente cargado de sexualidad de su cabaret. Sobre esta interacción masculina afirman Ana Luisa Liguori y Tomás Almaguer:

En México es muy evidente el juego sexual verbal e inclusive físico permanente que existe entre los varones cuando están reunidos. En las cantinas y en los centros de trabajo donde predomina la presencia masculina, se da una especie de cofradía o complicidad donde además de hablarse de proezas sexuales, se da un ambiente cargado de sexualidad. (Liguori & Almaguer, 133)

La reproducción de este ambiente sexual en el cabaret de Francis se producía mediante el cuerpo travesti, un cuerpo que Francis irónicamente consideraba artificial y de alguna manera deformado. Al final de su cabaret, este cuerpo deformado ya no sería más un misterio para la audiencia ya que Francis, pedagógicamente, les había ido explicando a los espectadores los diferentes trucos, cirugías plásticas y maquiillajes que conformaban su cuerpo de mujer. Aunque en su cabaret se trataba de que la audiencia se riera de estos procedimientos y tecnologías, tal estrategia pondría al descubierto todo estereotipo, malentendido o ignorancia sobre el cuerpo del travesti. Un buen ejemplo es lo que Francis diría sobre sus senos:

Las chichis [senos] para mí son un drama. Ustedes mis reinas como las traen pegadas de por vida, felicidades. Pero las mías que son ambulantes, puta, parece que caminan. El otro día se me fueron para atrás y terminé con cuatro nalgas. Y un día me fue peor, se me resbararon hasta por abajo y una señora salió diciendo: “Mira, ¡qué güevona está la Francis!” Y eso no es cierto, yo soy mujercita, pero con antena mi amor, y parabólica. Por el canal que vengas te conecto. (García Escalante, 1998: audio)

Aquí Francis representa su cuerpo como integrador de elementos de ambos sexos en un personaje simbólicamente cercano al hermafroditismo. Esta construcción teatral describe el cuerpo travesti como el de un ser incompleto sin senos o con senos que no le pertenecen. Francis necesitaba importar un gran número de elementos para completar su cuerpo. Sin embargo, pese a la posible connotación negativa, ella lo construyó como poseedor de ciertas ventajas si se lo compara con el cuerpo heterosexual de la audiencia, debido precisamente a su hermafroditismo. Mientras ella entendía que este cuerpo humorístico y satírico no le permitía ser reconocida como una entidad autónoma dentro del sistema compulsivo

heterosexual, Francis se aseguraba que en su cabaret su cuerpo fuera el de un personaje completo con un carácter extrovertido, belicoso y extravagante, que tendría pleno sentido teatral como unidad escénica. Esta ausencia/presencia de algunos elementos específicos del cuerpo travesti son los mismos elementos que teatralmente identifican a la mujer, al hombre, a lo masculino o lo femenino. Estos elementos (senos, antenas, maquillajes, trucos y cirugías) son los que constituyen la identidad. La necesidad de Francis de llevar “chichis” artificiales sería lo que le permitiría tener un cuerpo artístico y un cuerpo escénico si es que ella querría llegar a ser el personaje de cabaret Francis, y si ella querría distanciar su yo teatral de Francisco, su yo privado.

La prohibición del travestismo en la cultura mexicana se refiere al ámbito público y cotidiano, mientras que en el teatro y el arte hacen parte de un espacio circunscrito y limitado –y por tanto aceptable– como se observa en el show de Francis. Así, la prohibición del travestismo también configura la sexualidad compulsiva e idealizada de la cultura mexicana. En este contexto, se entiende por qué Francis se enojaba tanto cuando se le preguntaba con qué pronombre desea ser nombrada, porque era claro para ella que como artista, su identidad era femenina. Por otro lado, esto también ayuda a explicar por qué no hay contradicción entre el hecho de que muchas “vestidas” sean brutalmente asesinadas en las calles y que el show de Francis fuera socialmente aceptado.

En contraste, es interesante observar que cuando Francis mencionaba la presencia de su “antena”, estaba destruyendo la ilusión simbólica femenina sobre la cual ha construido su cuerpo artístico. Francis también construyó este cuerpo travesti para la ambigüedad sexual, la incertidumbre de género, la confusión masculina y la improbabilidad femenina. Al hacer chistes políticamente incorrectos sobre las dificultades de construir un cuerpo travesti, Francis mostraría indirectamente la inestabilidad de cual-

quier cuerpo en la cultura mexicana. El cuerpo de Francis era un cuerpo hermafrodita no reproductivo representado con aspectos positivos. A partir del cabaret, la construcción sexual de Francis invierte simbólicamente los intereses heterosexuales, los cuales siempre favorecen la reproducción en cualquier género. La ficción heterosexual del cuerpo mexicano en el cabaret de Francis está en clara desventaja frente al cuerpo travesti. Es más, su cuerpo falso/artístico ridiculizaba la ilusión de una compulsividad y reproductividad heterosexual organizada.

Otra forma de deconstruir esta ilusión patriarcal aparecía cuando Francis hablaba de la manera como los medios de comunicación en México presentaban las manifestaciones homosexuales. Francis enfatizaba que la cultura mediática leía los comportamientos gays como parte de un “estilo internacional”.

En su cabaret, Francis mostraría la doble moral de la televisión mexicana, en la cual se aceptaba irrestrictamente a la cultura gay “internacional” mientras otras manifestaciones de la cultura homosexual mexicana, eran descalificadas. Algunos programas de la televisión mexicana llamaban (y aún llaman) a este estilo gay “internacional” el “concepto andrógino”. Éste es un eufemismo usado por el muy popular Raúl Velasco, quien dirigía el programa “Siempre en Domingo” de la cadena Televisa en 1996. Velasco usó esta expresión para definir al grupo musical Locomía. Francis comentó al respecto en su cabaret:

Raúl Velasco, ese mismo que presenta a los extranjeros como dioses. El concepto andrógino. El grupo Jotomía [jugando con la acepción mexicana “joto”]. Y salen cuatro maricones con sus abanicos, se soplan la cara, la espalda, el culo. Qué putos son. Yo, comparada con ellos, soy Vicente Fernández. El concepto andrógino, el concepto nuevo. Yo toda mi vida

he sido andrógino y siempre me han llamado puto. ¿Dónde está lo nuevo?

Yo no tengo nada contra que esos señores puteen. Pero que los pongan a putear en España. Aquí en México tenemos suficiente con Juanga y conmigo. (García Escalante 1998: audio-casete)

Francis, así, develaba el hecho que la televisión mexicana oscurece y neutraliza los elementos subversivos que cualquier manifestación gay implícitamente posee. En el caso de Locomía, es claro que los medios de comunicación mexicana les daban a estas producciones internacionales un nombre ambiguo (el concepto andrógino) para aislarlas como algo diferente. Esta designación premeditada tiene su origen en la ideología colonial, para la cual “todo lo que es nativo no debe ser bueno, y todo aquello que venga de afuera (especialmente del imperio) debe ser bueno”. Esta estrategia de la cultura mexicana oficial (evidente en el monopolio de Televisa y su complicidad con el Virreinato PAN/PRI⁴) es bastante efectiva porque no les permite a los mexicanos conectar la presencia internacional de la cultura homosexual con las producciones de la cultura gay latinoamericana. De esta forma, la televisión mexicana ha terminado por aceptar las producciones homosexuales como una manifestación de los países desarrollados, como Estados Unidos y Europa con los cuales no se tiene nada en común. Refiriéndose al grupo español Locomía como ‘Jotomía’, Francis destruye la estrategia patriarcal que ficticiamente separa producciones homosexuales del primer mundo con las mexicanas. De hecho, Francis argumentaba que las producciones de homosexuales del primer mundo y las mexicanas estaban más relacionadas de lo que el patriarcado quisiera saber y aceptar. Francis creía que la *mise en scene* de Locomía no era diferente de las produccio-

nes culturales mexicanas como Juan Gabriel e incluso su propia producción travesti.

Resulta importante señalar que en México muchos homosexuales se refieren a sí mismos o a sus amigos como “internacionales” y que muchos lo hacen porque admiran y copian estilos de vida de homosexuales extranjeros, principalmente de Estados Unidos y Europa, para los cuales los papeles femeninos y masculinos en una relación homosexual no son tan determinantes como en la cultura latinoamericana. Debido a esta imitación, los así llamados internacionales pueden tener roles sexuales femenino/masculino intercambiables. Como se ha explicado previamente, hay un componente de clase aquí que no es posible pasar por alto, debido a que los “internacionales” usualmente tienen más posibilidades de viajar o tienen más posibilidades de contacto con las culturas estadounidenses y europeas. Sin embargo, esto no implica necesariamente un rechazo o traición a una supuesta mexicanidad, ya que decir esto sería caer en un falso maniqueísmo entre lo “nativo” y lo “extranjero”, basado en la idea igualmente falsa que existen “culturas puras” e incluso, identidades y roles sexuales claramente compartimentados.

En su show, Francis desarrollaría una doble ficcionalización de su cuerpo. Su espectáculo era una ilusión y esa ilusión teatral era lo que se convertía en identidad. El performance de Francis era una parodia dramática y humorística del esencialismo usado como base de la construcción del género. La suya era una parodia que no estaba muy lejos de la ficción en la que habitaba la audiencia. Cuando Francis le decía a su público: “Tranquilos que no les voy a hacer nada que no hayan hecho antes”, implicaba la destrucción del acuerdo de ficcionalización común y la ilusión “natural” del discurso patriarcal, en el cual el género en cuanto rol heterosexual es el pilar de la sociedad mexicana. Las palabras de Judith Butler hacen innecesaria una mayor explicación de este fenómeno:

4 PAN (Partido de Acción Nacional), partido que está actualmente en el poder desde 2000, fecha en la que desbancó al PRI (Partido Revolucionario Institucional), el cual estuvo 70 años en el poder en México.

“The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed”. Esta idea establece una referencia claramente relacionable con el teatro, para la distinción entre sexo y género. Francis dramatizaba los mecanismos culturales responsables de establecer la coherencia patriarcal. Francis reconceptualizaba su cuerpo en un universo donde ya nada podía ser llamado original o natural.

Finalmente, hace falta analizar una dinámica de la interacción de Francis con el público masculino que se encuentra en el centro del tejido simbólico de cultura en cuanto a la sexualidad. Este aspecto es la habilidad natural de los travestis mexicanos de coquetear con el macho heterosexual. Sobre este rol particular en la cultura mexicana, Ligouri afirma: “Muchas veces, los travestis presumen de su habilidad para ligarse a ‘verdaderos hombres’. Cuanto más masculina sea su pareja, más femeninos se sienten” (Liguori & Almaguer, 1995). Francis jugaba con este presupuesto cultural e implícitamente añadía otro: muchos heterosexuales disfrutaban el hecho de ser seducidos por un travesti femenino para mostrar hasta dónde puede llegar su masculinidad, ya que incluso “cogerse” (penetrar) a un travesti frecuentemente es visto como una forma de afirmar la hombría. El cabaret de Francis duplicaba su género (femenino y masculino), y duplicaba su papel simbólico al no ser exclusivamente activo o pasivo (penetrador/penetrado). Este cuestionamiento a la jerarquía sexual

de la cultura implica, para esta investigación, que la sexualidad –al menos en el reino de la cultura mexicana (latinoamericana)– no es permanente o no ha sido totalmente establecida. La sexualidad es, entonces, negociable y es eso lo que le permitió a Francis conquistar un espacio tan importante dentro de la cultura popular.

El cabaret de Francis fue claramente una teatralidad desviada (*queer*) de la norma sexual mexicana, en la cual hombres heterosexuales pueden estar en contacto, teatralmente hablando, con una vestida o un travesti inteligente que los insulta mientras ellos callan. En consecuencia, lo que Francis lograría es paradójico. Por un lado, reforzaba las estructuras patriarcales, subrayando en muchos de sus chistes los estereotipos más comunes sobre los homosexuales y las visiones misóginas de la cultura compulsiva heterosexual. Por otro lado, liberaba simbólicamente la ambigua homofobia masculina que enmascara y disimula la realidad del deseo y de las prácticas sexuales de una masculinidad híbrida, subyacente a las categorías dominantes de la diferencia sexual.

Yo creo que la homosexualidad, como cualquier otra manifestación de la sexualidad, es simplemente un gusto. A mí me gusta vestirme de mujer porque soy un hombre muy femenino, si fuera un hombre musculoso y peludo me metería de luchador de la Triple A. Francis

REFERENCIAS

- Alzate, G.A. (2002) La antidisidencia: Francis. En: Alzate, G.A. *Teatro de Cabaret*. Irvine, California: Editorial Gestos, pp. 113-130.
- Araujo, D. (2004) Un impactante transexual chino quiso ser Miss Mundo pero no lo dejaron. *Clarín*, año VII N.º 2894 del 4 de marzo [Buenos Aires]. Consultado el 28 de abril de 2004 de <http://www.clarin.com/diario/hoy/t-718395.htm>>.
- Arellano, G. (2003) Juan Gabriel helps Mexicans bring out their inner-queer. En: *OC Weekly.com* del 11 de julio. Consultado en abril 27 de 2004 de <http://www.ocweekly.com/ink/03/45/music-arellano.php>.
- Bonfil Battalla, G. (1987) *México Profundo: Una civilización negada*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública y Centro de Investigaciones y Estudio Superiores en Antropología Social.
- Butler, J. (1993) Imitation and Gender Insubordination. In: Abelove, Henry *et ál.* Eds. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, pp. 307-320.
- Cabral, J.P. (2001) Bush, Fox, Gays and Triumphant Love. En: *The Gully.com*, 14 de febrero. Consultado el 10 de febrero de 2003 en http://216.239.39.104/search?q=cache:6knjVgaoHMJ:www.thegully.com/essays/mex/010221gay_wed.html+PAN+homophobic+mexico&hl=en&ie=UTF-8.
- Cevallos, D. (1999). RIGHTS-MEXICO: 495 Murders of Gays Go Unpunished. *Word News*, 13 de agosto. Consultado en febrero 1 de 2003 de http://216.239.39.104/search?q=cache:OydQAJQRVgIJ:www.oneworld.org/ips2/august99/06_03_004.html+PAN+homophobic+mexico&hl=en&ie=UTF-8.
- Cruz Bárcenas, A. (2001) Voy a seguir trabajando porque la gente va a ver al artista: Francis. En: *La Jornada en internet* [México, D.F.], 18 de mayo. Consultado el 22 de marzo de 2004 en <http://www.nuclecu.unam.mx/~lajornada/010518.dir/25an1esp.html>
- De Lauretis, T. (1994) *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Del Rincón, F. (2002) Miami: Primer Impacto, Univisión, emisión del 17 de diciembre de 9:30 a 10:30 p.m.
- Dowsett, G.W. (1998,). Working-Class Homosexuality, Gay Community, and the Masculine Sexual (Dis)Order. In: *Revue*. Vol. 2 N.º 2. [Quebec] 26 de octubre Consultado el 20 de noviembre de 2003 de <http://www.unites.uqam.ca/dsexo/Revue/Vol2no2/2102a5.html>.
- Escobedo, J. (2004) Los últimos 3 bandos de la iglesia católica –finalización. *Gay Chile*. Gaychile, 6 de abril. Consultado en abril 15 de 2004 en http://www.gaychile.com/esp/det_news.php?cont=658
- Esquivel, L. (1996) Presentation of the book *Voluptuario at Rizzoli*, New York, 1996. En: Brian Nissen's webpage. Consultado el 12 de marzo de 2004 en <http://216.239.39.104/search?q=cache:JCzVZ-xNsgYJ:www.briannissen.com/esquiveltext.html+Mexican+albur&hl=en&ie=UTF-8>>
- Foster, D.W. (1997) *Textual Sexualities*. Austin: U. of Texas Press.
- García Escalante, F. (1998) *El sexto de Francis: Audiocasete*. Mexico City: Denver.
- García Escalante, F. (1997) *El Quinto de Francis: Audiocasete*. Mexico City: Denver.

- Garcilazo, S. (1999) El talento no tiene sexo. En: La Jornada en internet del 12 de septiembre. Consultado en diciembre 15 de 2003 en <http://www.jornada.unam.mx/1999/sep99/990912/esp-exhibicionismo.html>
- Jiménez, A. (1999) Con la reapertura del Blanquita, nuevos bríos al teatro de revista. En: La jornada, 17 de marzo. Consultado en diciembre 15 de 2003 en <http://www.jornada.unam.mx/1999/mar99/990317/cul-pompin.html>.
- Liguori, A.L. & Almaguer, T. (1995) Las investigaciones sobre la bisexualidad en México. En: Debate feminista 11, pp. 132-56.
- Lumsden, I. (1991) *Homosexuality, Society and the State in Mexico*. Toronto: Canadian Gay Archives, México: Solediciones, pp.13-48.
- Mendoza de Lira, A. (1998) Francis donará una función de su show al fondo de jubilación de la ANDA. El Universal [México, D.F.], 25 de agosto. Consultado en diciembre 2 de 2003 en <http://www.unam.mx/universal/net1/1998/ago98/25ago98/espectaculos/04-es-b.html>>
- Miano Borruso, M. (2001) Género y homosexualidad entre los Zapotecos del Istmo de Tehuantepec: el caso de los Muxe. En: IV Congreso Chileno de Antropología, Universidad de Chile, 19 al 23 de noviembre. Consultado en marzo 13 de 2004 en <http://216.239.41.104/search?q=cache:A1s7xp89HNjJ:rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s0908.html+vestidas+travestis+diferencias+mexico+&hl=es&ie=UTF-8>>.
- Morales, F. y Vera, M. (2001) El movimiento lésbico-gay en México. Discriminación y pugnas internas. Proceso del 20 de abril de 2001.
- Patiño, V.M. (1993) *Vida erótica y costumbres higiénicas. Historia de la cultura material en la América equinoccial*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Patterson, W. (2000). A Life of Fear for Gays: For homosexual men in Mexico, every day brings threat of danger. In: *San Francisco Chronicle*, 12 de octubre. Consultado en mayo 18 de 2003 en <http://www.augustana.ab.ca/rdx/eng/news/oct12gays.htm>
- Poniatowska, E. (1998) Juan Gabriel. En: Poniatowska, E. *Todo México*. México: Editorial Diana, pp. 123-140
- Ramírez, R. (1998) Francis: identidad perdida. Imagen. 9 de agosto. Consultado en noviembre 8 de 2003 en <http://www.imagenzac.com.mx/antteriores/i08-09-1998/Sociales2.htm>
- Reding, A. (2003) *Sexual Orientation and Human Rights in the Americas*. World Policy Institute at New School University. Consultado el 29 de abril de 2004 en <http://www.worldpolicy.org>
- Ross, J. (2000) Gay purge in Mexico. 14 de septiembre nowtoronto.com. Consultado en abril 7 de 2004 en <http://216.239.39.104/search?q=cache:zFDFVGQZ4-8j:www.nowtoronto.com/issues/2000-09-14/news2.html+PAN+homophobic+mexico&hl=en&ie=UTF-8>
- Silva, A. (2003) Editor. *Urban Imaginaries from Latin America*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Publishers.
- Spivak, G. (1999) *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Whaley, J. (1999). El teatro, heredero de la carpa y resquicio del espectáculo de revista. 21 de marzo. En: *La jornada*. Consultado en enero 29 de 2004 en <http://www.jornada.unam.mx/1999/mar99/990321/cul-blanquita.html>