

Género y fotografía en *Juchitán de las mujeres de Graciela Iturbide*

David William Foster*

UNIVERSIDAD DE ARIZONA (EE.UU.)

Juchitán ha tenido éxito en mantener su integridad como ciudad zapoteca mientras que al mismo tiempo ha tomado ventaja de las oportunidades que le ha presentado el mundo exterior. De ninguna manera es esta una ocurrencia común en México o en ninguno de los demás países Latinoamericanos que cuentan con poblaciones indígenas considerables.¹

1. INTRODUCCIÓN

Las mujeres de Juchitán»: ¿hay una frase en la cultura mexicana —por lo menos la cultura mexicana femenina/feminista— que evoque más resonancia que ésta? ¿que conjure más imágenes del llamado México profundo, del otro México que, según muchos, amenaza con desaparecer bajo el insostenible peso de la globalización, del neoliberalismo, de las culturas híbridas y de las nuevas realidades fronterizas? La imagen de estas mujeres entradas en carnes, arreglando los asuntos de su mundo a su libre albedrío, sostiene un comunismo primitivo que desde estridentemente la historia oficial, propio de un pueblo zapoteca² que habita un espacio socioeconómico en el que los elementos de la sociedad capitalista son episódicos y precarios. Hay cierta pátina romántico-sentimental del cultorema Juchitán que este introito podría seguir fomentando. La singularidad social, política y económica de Juchitán de Zaragoza ha dado mucho de qué hablar a antropólogos y se recia en el imaginario popular —y, por cierto, internacional— lo que se pondera científicamente en los tratados especializados que han provocado más de un sueño de grandeza profesional.³

El imaginario popular almacena las imágenes de mujeres que disfrutan de un homosocialismo estrecho que les permite bailar entre ellas cual novias y amancebadas y gracias al cual el tradicional machismo mexicano queda inoperante, posibilitando así un comportamiento en/entre hombres que cuestiona la ley de la masculinidad mucho antes que se acuñara la consigna «la crisis de la masculinidad».

También se habla de fuertes vínculos matrilineales entre madres e hijas y entre hijas y abuelas que pareciera recuperar —y solidificar— una versión del comadrimo que en otras zonas del México, y entre mexicanas en el exterior, se ve reducido a meros formalismos tradicionales sin el extenso lenguaje social transmitido que se les atribuye a las mujeres de Juchitán. De ahí que la juchiteca se perfila como un grado cero de alteridad que es profundamente seductora en una sociedad caracterizada por la homogeneidad del proyecto de la modernidad.

2. EL JUCHITÁN DE LAS MUJERES: FEMINISMO Y POSMODERNIDAD.

Cuando se editó en 1989 *Juchitán de las mujeres*, con fotografías de Graciela Iturbide y textos de Elena Poniatowska⁴ —dos de las más insignes productoras culturales de México de hoy— no sólo se renovó un entusiasmo de larga duración por esta microsociedad mexicana, sino que se puso en circulación uno de los libros de fotografía más cotizados en América latina: *Juchitán* no solamente dio en la tecla de un ya largo proceso en el que se han cuestionado proyectos de modernidad en México, sino que también empalmó con una enorme corriente de feminismo en el continente, especialmente un feminismo “radical” que ponía en tela de juicio los paradigmas patriarcales. Feminismo y posmodernidad serán caras de la misma moneda, una moneda que queda más enfáticamente tridimensional cuando se le agrega a los parámetros ideológicos en función de su dimensión: no sólo un feminismo que cuestiona el estamen-

*Regents Professor of Spanish, Humanities and Women's Studies. Department of Languages and Literature. College of Liberal Arts and Sciences.

¹ A. PETERSON BOYCE, *Prestigio y afiliación en una comunidad urbana: Juchitán, Oaxaca*, México, D.F., 1975.

² O, zapoteco: las dos formas morfológicas se encuentran.

³ Varios investigadores, sin embargo, se inclinan a frenar la idealización de la mujer juchiteca, entre ellos el antropólogo norteamericano Howard Campbell (63-64) y su mujer Obdulia Ruiz Campbell, juchiteca; Ruiz Campbell sirvió como asesora del documental *Blossoms of Fire*. En este sentido vid. O. RUIZ CAMPBELL, «Representations of Isthmus Women: A Zapotec Woman's Point of View», en CAMPBELL, H. et al. *Zapotec Struggles: Histories, Politics, and Representations from Juchitán*, Washington, 1993, pp. 137-41.

⁴ G. ITURBIDE, *Juchitán de las mujeres*. Fotografía: Graciela Iturbide. Texto: Elena Poniatowska. Edición: Pablo Ortiz Monasterio. Ediciones Toledo, México, D.F., 1989.

to masculinista, sino que también cuestiona conceptos de cómo ser mujer en México, al minar los presupuestos de la heteronormatividad que es parte de la higiene pública de la sociedad moderna. Asimismo vuelca la mirada de dos productoras culturales de la icónica megalópolis latinoamericana sobre un rincón casi inaccesible del país, al retratar un mundo que, si no es definitivamente matriarcal, dista mucho de los esquemas patriarcales, y al escrutar otras alineaciones de género, sexualidad y deseo de las todavía muy burguesas narrativas metropolitanas, *Juchitán de las mujeres* es casi un libro único en la cultura nacional.

Comencemos por el título, un tropo elocuente de la frase antropológica. Ésta sirve para identificar una subcategoría dentro del universo semántico de «Juchitán», una subcategoría que —a pesar de las conclusiones teóricas que se pudieran extraer de las investigaciones de campo en la zona fundamentada en cuestiones de género y sexualidad— se encuentra tensada en el binarismo de la identidad de género. Como la antropología se ha ocupado mayormente de los hombres, siendo las mujeres una dependencia de aquéllos, la creación de un campo de investigación relacionada con las mujeres, con o sin la implicación de las mujeres (que constituyen el grupo social más importante), con o sin la implicación de los hombres que son, en este caso, dependientes de aquéllas, constituye en sí un recalco énfasis en la importancia de las mujeres, cosa que queda confirmada con el reiterado enfoque de la bibliografía que se ha llegado a elaborar. En el caso del proyecto Iturbide-Poniatowska, al hacer un tropo de la frase antropológica, se afirma precisamente que las mujeres predominan en Juchitán, que Juchitán es, o una subcategoría del universo semántico de las mujeres (se supone que habrá otras subcategorías, todas de las misma clase conceptual «lugar», aún cuando todavía queden sin descubrir —por ejemplo, posiblemente, el Paraguay de las mujeres—) o que, mediante otra interpretación de la proposición «de», se trata de una relación, no de ubicación, sino de posesión: Juchitán les pertenece a las mujeres y que ellas dominan en ese lugar.

Semejante conjugación de los términos —y más aún cuando se trata de un tropo relativo a una configuración ya consagrada— se destina a producir necesariamente un *frisson* de entendimiento. Desde el punto de vista de un feminismo volcado hacia la reivindicación del poder real de las mujeres, la propuesta de que pueda existir semejante lugar en el país (hablando, estratégicamente, desde la óptica nacional de un libro producido en México), podrá ser alentadora. Desde el punto de vista de cualquier sujeto social que sostiene, consciente o inconscientemente, la «naturalidad» de una jerarquía de los dos sexos a favor de los hombres, la construcción verbal aquí o les parecerá sumamente rara o, simplemente, carecerá de sentido. La función de los textos

de Poniatowska servirá para puntualizar la existencia de un ambiente social en el que se puede contemplar otro orden de las cosas.

3. LA REALIDAD DE JUCHITÁN A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE GRACIELA ITURBIDE

Juchitán no se parece a ningún otro pueblo. Tiene el destino de su sabiduría indígena. Todo es distinto, a las mujeres les gusta andar abrazadas y allí van avasallantes a las marchas, pantorrilludas, el hombre un gatito entre sus piernas, un cachorro al que hay que reconvenir: «Estáte quieto». Caminan tentándose las unas a las otras, retozando, invierten los papeles: agarran al hombre que desde la valla las mira, tiran de él, le meten mano mientras le mientan la madre al gobierno y a veces también al hombre. Son ellas quienes salen a las marchas y les pegan a los policías⁵.

Hay que verlas como torres que caminan, su ventana abierta, su corazón ventana, su anchura de noche que visita la Luna. Hay que verlas llegar, ellas que ya son gobierno, ellas, el pueblo, guardianas de los hombres, repartidoras de los víveres, sus hijos a horcajadas sobre la cadera o recostados en la hamaca de sus pechos, el viento en sus enaguas, floridas embarcaciones, su sexo panal de miel derramando hombres, allí vienen meneando el vientre, jaloneando a los machos que a diferencia suya visten pantalón claro y camisa, guaraches y sombrero de palma que levantan en lo alto para gritar: «Viva la mujer juchiteca».

3.1. Análisis de las imágenes más conocidas.

Una de las imágenes más conocidas de *Juchitán de las mujeres* —en cierto sentido, algo como una fotografía bandera del cuaderno— es «Nuestra Señora de las Iguanas».⁶ Uno se fija en seguida en la evocación del catolicismo mexicano, especialmente en su dimensión que permite la imparable creación de nuevos santos populares, con o sin la venia de la iglesia oficial. En este caso, más propiamente se trata de la evocación de la Virgen María, con una intertextualidad explícita con el paradigma de la religión en México, Nuestra Señora, la Virgen de Guadalupe, que no sólo goza de un lugar de privilegio en la constelación de venerados, sino que detenta también una posición oficial dentro de la identidad del pueblo mexicano mucho más allá de su identidad esencialmente religiosa —o, por decirlo de otra manera, la cualidad religiosa de esta figura constituye un núcleo esencial de la identidad nacional más allá de la Iglesia oficial: no hay que ser católico para entender cómo la Virgen de Guadalupe funciona como un mito fundador de México como nación soberana—. En el caso de una mujer de Juchitán, este hecho a su vez empalma con la legendaria disidencia

⁵ Vid. H. CAMPBELL, *Mexican Memoir: A Personal Account of Anthropology and Radical Politics in Oaxaca*, Westport, 2001 y H. Howard et al. *Zapotec Struggles...*

⁶ Las imágenes en la edición original de 1989 no llevan título; los títulos los he recogido de la antología fotográfica de Iturbide, *Images of the Spirit*, fuente de las que aparecen en este estudio (G. Iturbide, *Images of the Spirit; Photographs*. Preface by Roberto Tejeda. Epilogue by Alfredo López Austin. New York, 1996). Cito esta edición precisamente por la dificultad de acceder a la edición original agotadísima de *Juchitán de las mujeres*. Por esta misma razón, las apreciaciones de Poniatowska que aparecen en *Juchitán de las mujeres* se citan por su edición posterior en un libro de ella, *Luz y luna, las lunetas*, al que acompañan algunas de las imágenes juchitecas de Iturbide reproducidas en el libro conjunto. Para otro cuaderno de imágenes sobre las mujeres de Juchitán, muchas muy parecidas a las de Iturbide vid. R. DONIZ, *El Ayuntamiento Popular de Juchitán, fotografías*, Juchitán, 1983.

política de la zona y de su repetida oposición al gobierno centralista, especialmente en su mayoritaria versión en la personería priísta (es decir, el Partido Revolucionario Institucional, que manejó el poder presidencial ininterrumpidamente a lo largo de más de setenta años). De hecho, entonces, emerge una triangulación muy sobrecargada de significados nacionales: la Virgen de Guadalupe como mito fundador, el PRI y su expropiación rigurosamente laica y antieclesiástica de los mitos nacionales, inclusive los religiosos (la Iglesia material en México pertenece al patrimonio nacional, la instalación más famosa es la Basílica de Guadalupe, tanto la antigua como la nueva), y la cultura política de Juchitán en la que una comunidad histórica se sustrae del poder institucional.

En términos de una configuración de género, si la Virgen de Guadalupe la impone a México, a pesar de un milenarismo machismo transmitido reiteradamente a lo largo de la cultura mediática popular, una resonancia matriarcal: los ángeles no tendrán sexo, pero Nuestra Señora, la madrecita de todos, goza de una identidad femenina que ha de ser el paradigma de todas y, en la rama masculina de los guadalupanos, de todos. En la imagen de Iturbide, se ve la figura de una mujer imponente, con una mirada lo mismo altiva como tranquila en su auto-abastecimiento anímico. Es indudable que la fotógrafa se interesó en retratar una de las milenarias figuras matriarcales de Juchitán que son uno de los principios de organización del cuaderno, cuya tapa ostenta, botella de su mercancía en ristre, la adiposa presencia de una de las afamadas vendedoras de Coca-Cola en las playas pesqueras de la zona. La imagen que nos proporciona Iturbide es casi una estampa religiosa por la manera en que capta una presencia humana que trasciende la cotidianidad, para perfilarse como un ícono de la inmanencia de la mujer en la sociedad juchiteca.

Si la mujer que aparece en la tapa de *Juchitán de las mujeres* trasunta el pequeño comercio que sustenta la vida diaria de la zona, Nuestra Señora de las Iguanas remite a una trascendencia espiritual. Esto no precisamente por su pose de Virgen de estampa, sino en el hecho de que lleva en la cabeza, no la aureola de rigor de los santos canónicos, sino una corona de iguanas. Ni la corona de espinas de Jesucristo mártir, corona que se hace extensiva a otros santos y santas mártires, sino una corona aureólica de la materialidad de la vida juchiteca. No se sabe si esta mujer es vendedora de iguanas (delicioso plato de carne preparada, por ejemplo, con mole poblano) o si se trata de alguna manera de la representación de un ritual de implicación religiosa, como en otros pueblos los manejadores de serpientes o los domadores de víboras. La iguana es un reptil venenoso, a pesar de ser manjar cotizado, y no debe ser empresa fácil trenzarlas vivas cual pámela —y no huelga decir que se ve claramente en la fotografía en cuestión que están vivas—. ¿Debemos entender que el poder raigal de esta santa mujer de la tierra es capaz de apaciguarlas con su mera presencia femenina? Si los reptiles venenosos cifran la hostilidad de la naturaleza con la que el ser humano tiene que luchar para sobrevivir, sin dejar de tomar en cuenta el legendario simbolismo del reptil dentro de la mitología judeo-cristiana, el poder de la mujer juchiteca se perfila enorme en su incor-

poración del pequeño animal —animalucho o animalejo a los ojos de muchos espectadores urbanos— a su regia indumentaria.

Pero hay otra resonancia que no podemos dejar de comentar aquí, otra vuelta de tuerca en la ideología sexual que subyace al cuaderno Iturbide/Poniatowska, que tiene que ver con el aspecto genital del reptil. Es archisabido que el reptil, no solamente en las interpretaciones freudianas, sino también en una lectura determinada de la historia del pecado original del hombre (lo que la serpiente lleva a Adán y a Eva a conocer en el Jardín del Edén es el sexo, que signa la caída de gracia del ser humano), es una de las representaciones del falo. Además, la iguana, como una de las especies de reptil, es en particular rolliza, cual debe ser el pene del macho cabrío. Nuestra Señora de las Iguanas, al convertir la variante del falo masculino que es la iguana en un elemento de su atuendo de santa patrona afirma la primacía de la mujer en el manejo de las relaciones entre los sexos. Esta mujer no es asexual, como esperaríamos encontrar en las estampas religiosas, donde la mera mirada lela de las santas y de los santos los extraerá del ámbito del deseo erótico. Todo lo contrario: la profundidad de sus ojos, la cualidad tersa de su piel y la condición rolliza del único brazo que vemos, la firmeza esculpida y simétrica de sus labios, la aparente suavidad de su cuello son todas cualidades muy concretas y para muchos muy deseables de su presencia como firme cuerpo de mujer. Pero se trata de una mujer imponente y domadora, de una mujer que maneja la sexualidad a su antojo con la misma pericia con la que maneja a las iguanas venenosas.

No se ven las manos de Nuestra Señora de las Iguanas, pero el motivo de las manos es recurrente en *Juchitán de las mujeres*, lo cual no es sorprendente si tenemos en cuenta no solamente el papel tradicional de las mujeres como las hacedoras de los ínfimos pero tan esenciales quehaceres domésticos, sino como en una sociedad todavía premoderna como la de Juchitán, casi todo lo que se hace se hace con las manos. «Manos poderosas» es otra de las imágenes muy repetidas del cuaderno, no solamente por la consagración como reliquias de las manos, sino también por lo que nos transmite de las relaciones matrimoniales de dicha sociedad. Dentro de lo que parece ser una suerte de enramada, como si se tratara de un nicho de veneración, dos mujeres sostienen en sus manos sendos pedestales en los que se ostenta una mano tallada de madera. Son una mujer mayor/abuela y una joven/nieta. La mano reliquia de cada una corresponde con su edad, pues la de la abuela es tres o posiblemente cuatro veces más grande que la de la nieta. Cada mano está abierta en su máxima extensión como una ofrenda al feligrés que llega a contemplarlas: las manos de las mujeres son poderosas y se ponen al servicio de la comunidad o de la humanidad para llevar a cabo las faenas de la supervivencia. El valor magnificado de la mano femenina (es decir, la mano que es de la mujer, la mano que es, con la simbología filológica que permite la lengua castellana, de identidad femenina) se patentiza en la manera en que las dos mujeres, que se asemejan en el tipo de vestido, en el arreglo de su pelo y su pose ante la cámara, sostienen el pequeño pedestal para que la cara de cada una quede prácticamente

tapada por la mano de madera. Se ven mejor los ojos, aunque casi perdidos entre las sombras que produce el nicho en el que están, de la mujer mayor. Esto le da mayor dominio a la abuela, dejando a su nieta más sumida en un segundo plano de dependencia ante la que es más vieja y, por ende, más vivida, más sabia, más poderosa. La relativa diferencia de grado entre las dos mujeres, en términos de su edad, su estatura, su presencia ante la cámara y, lo que es más elocuente, en el tamaño de la mano que cada una sostiene pautiza la jerarquía que tiene que existir entre ellas, en un circuito de poder donde, como una mano se da a otra, se transmite la sabiduría propia de su sexo.

3.2. Los hombres en el *Juchitán de las mujeres*

Al ojear las páginas de *Juchitán de las mujeres*, se admira el status de los hombres. Si los hombres estuvieran ausentes de estas fotografías, uno podría entender el enfocarse exclusivamente en las mujeres como una «corrección de balance», en el sentido en que tanta producción feminista se dedica a rescatar a la mujer, en su representación social y, por extensión, artística, del olvido y de la marginación. Ocuparse de dar una presencia a la mujer y de mostrar cómo se puede sustraer de la dependencia simbólica y, por consiguiente, real en el hombre, es una digna tarea feminista que ha dado como fruto antologías de la escritura de mujeres, amén de un abanico de representaciones artísticas —en particular fotográficas, como en el caso de la obra de la gran fotógrafa neoyorquina Annie Liebowitz, *Women*⁷ (ver también Neumaier⁸)— de la mujer “en sus propios términos”.⁹ Pero los hombres no están del todo ausentes del cuadro Iturbide/Poniatowska. Si hay un par de imágenes en las que los hombres, en un sentido completamente convencional, no marcado, están presentes, como en algunas imágenes, muy pocas, de pareja, la presencia de los hombres en *Juchitán* que sí se desprende de la fotografía de Iturbide es la de los travestis.

Estoy usando «travesti» aquí como un término comodín para captar el sentido de la palabra inglesa *queer*, tal como ha comenzado a difundirse en varios dialectos del castellano y, en particular, en España.¹⁰ También «travesti» se prefiere aquí porque la manera en que los hombres de las tres fotos que quiero discutir son *queer*, tiene que ver con la

manera en que se travisten de ropa convencionalmente reconocida como femenina. Se trata de las imágenes que llevan por título «La cantina», «Magnolia» y «Magnolia [bis]». Si por «queer» se entiende cualquier modo de ser en la sociedad que desafía las normas heteronormativas del patriarcado masculinista, el travestismo es uno de los más manifiestos, dada la importancia que históricamente ha desempeñado la ropa en la imposición y la conservación del binarismo de la identidad sexual. Hasta uno podría llegar a preguntarse si tanta importancia atribuida a la ropa y la histeria (por no decir la violencia: el mayor pecado de Juana de Arco era travestirse de hombre y sólo una concesión papal, por servicios militares prestados al Vaticano, permitía que Catalina de Erauso, la Monja Alférez, lo hiciera impunemente) que provoca no respetar la a veces muy rigurosa disyunción entre «ropa de hombre» y «ropa de mujer» no tendrá que ver con el hecho de que la supuesta diferencia entre los sexos es menos pronunciada y más precaria y ambigua de lo que se cree, siendo la ropa y adláteres un formalismo destinado a afirmar categóricamente lo que no existe ni funciona como tal.

Por ejemplo en el caso de los dos hombres de estas tres fotos, lo que más los marca como feminizados (y no digo afeminados, porque no se trata de portarse como mujeres, sino de hacerse pasar como si lo fueran) no es la ropa en su sentido más lato de la palabra: una determinada prenda básica y acompañantes (un vestido y los zapatos a juego, por ejemplo o una falda y su blusa correspondiente), sino un collar de perlas que se remata, como pendiente, en lo que parece ser o una concha o el caparazón de un cangrejo.¹¹ De hecho, la presencia del mismo collar en las tres imágenes nos permite deducir que el tipo de «La cantina» (por lo menos, el de la izquierda, porque no es del todo evidente que la persona de la derecha sea necesariamente una mujer, dado el hecho de que la cantina, en México, es paradigmáticamente un espacio totalmente homosocial:¹² las únicas mujeres que se admiten son prostitutas o travestis, que suelen ser tomados, en todo sentido, por prostitutas) es también el hombre llamado Magnolia en las otras dos. Sin embargo, el Magnolia (llamémoslo así, entonces) de “La cantina” lo que viste no es propiamente ropa de mujer, amén de las perlas: se ve que viste un pantalón, ajustado con un potente símbolo de la masculinidad, el cinturón de cuero

⁷ A. LEIBOWITZ, *Women. Essay by Susan Sontag*, New York: 1999.

⁸ D. NEUMAIER, *Reframing. New American Feminist Photography*, Foreword by Anne Wilkes Tucker, Philadelphia, 1995.

⁹ *Let Us Now Praise Famous Men; Three Tenant Families*, de James Agee y Walker Evans es uno de los cuadros fotográficos más famosos de Estados Unidos. Aunque las imágenes sobre campesinos norteamericanos que viven una abyecta miseria durante la Gran Depresión en el sur del país incluye a mujeres y a sus hijas, el título del cuadro (amén de una tronante ironía retórica) hace desaparecer la presencia de las mujeres: *men* en este tipo de contexto en inglés nunca da a entender la existencia de *women*, ni por extensión ni por inclusión. Vid. J. AGEY y E. WALKER, *Let Us Now Praise Famous Men; Three Tenant Families*, Boston, 1960.

¹⁰ En este ensayo me fundamento en los principios que desarrollo en castellano en *Producción cultural e identidades homoeróticas*. Para puntos fundamentales de partida en España, vid. R. LLAMAS y Fco. J. VIDARTE, *Homografías*, Madrid, 1999; A. MIRA NOUSSELLES, *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, 1999; O. GUASCH, *La crisis de la heterosexualidad*, Barcelona, 2000 y O. GUASCH, *La sociedad rosa*, Barcelona, 1991.

¹¹ Que yo sepa, «concha» en México no tiene el significado vulgar que tiene en la Argentina = la vagina, aunque nunca se sabe, con la circulación transaccional de la lengua castellana, una verdadera caja de Pandora en cuanto a estas cuestiones. Esto se observa en la forma en que el argentinismo «coger» (aunque nunca con su ortografía argentina popular, «cojer») ha llegado a divulgarse en México, desplazando al más local «chingar», como sinnónimo de «copular».

¹² En el sentido de Eve Kosofsky Sedgwick: una relación de estrecha solidaridad que sirve para confirmar la ley del patriarcado y la exclusión de las mujeres de las esferas —tanto simbólicas como materiales— del poder. Vid. E. KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*, New York, 1985.

(preferido instrumento para la imposición del poder del macho a través del castigo, lo mismo a niños, mujeres y otros hombres), y lo que parece más bien un holgado camisón campesino, como los que son frecuentes en Oaxaca, región de la que Juchitán es parte, que una blusa. La imagen en cuestión está en parte borrosa, especialmente en lo que respecta a la cabeza del hombre. Así que es difícil ver si gasta peluca o si se trata de un corte de pelo propio, estilo "paje". Lo mismo se puede decir en cuanto a la mirada: si se trata de una sonrisa neutra de "hombre" o una dulce mirada que convida de "mujer", como es el caso del individuo —sea hombre o mujer— de la derecha en "La cantina".

Pero es en la doble representación de Magnolia con ropa de mujer donde se ve en particular la quintaesencia de lo *querer*, tanto en la cualidad de la situación humana captada por la fotografía como en su propia mirada ante ella. Por ejemplo, en la primera de las dos imágenes específicamente identificadas como pertenecientes a él (y sigo usando el pronombre masculino aquí por razones que aclaro en un momento), lo vemos de cuerpo entero (parece un cacho de hombre imponente), vestido en un largo vestido floreado, con escote y bajo fruncidos y mangas abombadas, dando la impresión de un atuendo suelto, característico de una fiesta de tarde dominguera. Sin embargo, calza los típicos huaraches (sandalias) del campesino mexicano, por lo cual se ven los dedos gruesos de sus pies de hombre grande. Amén del collar de perlas que remata su ropa en las tres imágenes, Magnolia tiene el pelo y la cara arreglada de una manera muy femenina, con una mirada expresiva de una mujer muy dueña de sí misma, con los ojos levantados de profundo ensimismamiento. Esta no es la mirada fija, vacante pero vacía, directa a la cámara que se asocia con el sobrio hombre mexicano, mirada que caracteriza el enorme grueso, por ejemplo, de las fotos de los machos revolucionarios de comienzos del siglo veinte (por ejemplo, las muy reproducidas imágenes de Pancho Villa). La consigna del hombre mexicano es que hay que ser feo, fuerte y formal, y los afeites de Magnolia desdican elocuentemente de semejante imperativo. Además, el gesto de ensimismamiento que no se le permite al hombre (autosuficiencia, sí; ensimismamiento, nunca), lo vemos contemplarse en un espejo sostenido de tal modo que la imagen de su cara se duplica para la cámara. Ya es suficientemente transgresivo que le veamos descubiertos los brazos musculosos a Magnolia (nótese que en la foto en la que viste ropa de hombre, ostenta las mangas largas que exige tradicionalmente el machismo mexicano¹³) y el narcisismo de reflejarse meditativamente en el espejo lleva la transgresión de su travestismo a un segundo grado.

Es importante conservar el pronombre masculino al referirse a Magnolia en estas dos imágenes, porque de ninguna manera parece este hombre disfrazarse de mujer. Si éste fuera su intento, no solamente se ocuparía de ocultar ostensiblemente cualquier rasgo masculino (como sus pies o sus brazos musculosos—no es que una mujer no pueda tener brazos musculosos, pero al querer pasar por mujer, el hombre transgénero procura evitar cualquier duda), sino que aumentaría de una manera redundante los signos de «mujer» (quedaría evidente que me estoy fundamentando, de una manera general, en toda la teorización sobre la construcción del género y la conjugación de los signos de la misma que asociamos con Butler).¹⁴ Entonces, es menester preguntarse cómo se caracterizaría el proyecto de travestismo de Magnolia, si no es el tipo de travestismo del hombre que quiere hacerse pasar por mujer, que tenemos, por ejemplo, en la gran película de Arturo Ripstein, *El lugar sin límites* (1978), en la que La Manuela se arropa con todas las de la ley para «bailarle flamenco» a su cliente/prestado, el muy macho camionero Pancho, en el burdel, administrado por la hija de La Manuela, donde trabaja ella.¹⁵ La Manuela quiere hacerse pasar por mujer y es sólo cuando se deja públicamente claro lo que Pancho siempre sabía, que él no tiene otra opción que matarla: la ficción de la construcción de género ha quedado en descubierto.

Sin embargo, semejante esquema no es operante en el universo de la foto de Iturbide, pues difícilmente uno se equivocaría pensando que Magnolia es una mujer: no, Magnolia es un hombre —lo cual queda muy manifiesto— que le gusta retocarse de mujer. Este tipo de juego, que es lo que se entiende en buen inglés vulgar como *gender fucking* (joder con el género), atenta contra el binarismo de los géneros que, en gran medida, se mantiene a través de los rasgos sexuales terciarios de la ropa,¹⁶ a diferencia del travestismo propiamente dicho, en el que se aspira a hacerse pasar por el otro género (mayormente masculino —> femenino), aspiración, claro está, que mantiene el binarismo del sistema sexual. Cómo Magnolia combina lo masculino y lo femenino, en un paradigmático gesto intersexual con el que se conjuga lo mismo lo masculino con lo femenino, se ve en «Magnolia [bis]». En esta imagen, Magnolia viste un tipo de enagua de seda o satén (telas consideradas muy femeninas) que se remata con un complicado diseño de fantasía que puede ser floreada, aunque no queda claro en la foto. El enagua se ajusta en los hombros de Magnolia con delicados breteles y el escote parece llevar algún relleno para insinuar senos apenas pubescentes. Finalmente, Magnolia estira para un lado el borde de la enagua en un gesto de modelo de pasarela, leadea su cara y mira hacia la distancia, como se

¹³Se recuerda la famosa anécdota que cuenta Luis Buñuel en su autobiografía, de cómo le pidió al actor Pedro Armendáriz, uno de los machos paradigmáticos del cine mexicano, que usara una camisa de mangas cortas en un rodaje, para que Armendáriz le increpara con que «eso es de maricones».

¹⁴En el idioma zapoteco que se habla en Juchitán, *muxe's* es la palabra para los hombres de lo que Bennholdt-Thomsen llama el «tercer sexo», vid. V. BENNHOLDT-THOMSEN, «Los muxe's, el tercer sexo», en V. BENNHOLDT-THOMSEN, coord. *Juchitán, la ciudad de las mujeres*, Oaxaca, 1997, pp. 279-305. Vid. etiam C. MÜLLER, «Amor entre mujeres en una ciudad centrada en la mujer», en V. BENNHOLDT-THOMSEN, (coord.), *Juchitán, la ciudad...*, pp. 261-78. En este sentido vid. etiam J. BUTLER, *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990.

¹⁵D.W. FOSTER, *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*, Austin, 2003. Ripstein se basa en la novela homónima [1966] del chileno José Donoso, vid. D.W. FOSTER, *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, Austin, 1991. D.W. FOSTER, *Producción cultural e identidades homoeróticas; teoría y aplicaciones*, San José, 2000.

¹⁶Los primeros son genitales; los segundos son otros rasgos físicos del cuerpo relacionados directamente con los primeros, como la relativamente mayor pilosidad del hombre o la profundidad de la voz.

recomienda para la mujer que baila danzón (ver las recomendaciones que la protagonista de *Danzón* [1991], de la directora mexicana María Novaro, le da a su amigo travesti que quiere aprender a bailar danzón como mujer).

Sin embargo, a pesar de todos estos detalles de feminización —y quisiera recalcar aquí el sustantivo agencial, pues se trata del esfuerzo de retocarse como mujer, no el ser circunstancialmente lo que se dice afeminado— Magnolia queda siendo muy evidentemente un hombre, de un cuerpo por otra parte muy varonil: peludas piernas musculosas, manos fuertes, pies grandes con un dedo gordo sugestivo, brazos firmes de alguien que ha hecho trabajos duros. Además, la cintura de Magnolia es gruesa y el talle de la enagua, si no ha sido hecha ex profeso para/por él, será de una mujer imponente. Finalmente, se remata con un sombrero ostentoso de charro mexicano, uno de los grandes símbolos en México de la virilidad del hombre. El saldo de estos detalles, entonces, es que Magnolia en ninguna de las tres imágenes alcanza la meta del travesti de hacerse pasar por mujer. Magnolia, como hombre, asume, se asimila a, diversos rasgos de la mujer, empezando por su nombre: no hay nombre de mujer más paradigmático que el de una flor, si no es de las primeras santas del panteón católico.¹⁷ En términos generales, en la cultura de Occidente, por no decir que en la cultura mundial, en la que la mujer, si no se margina de forma radical, ocupa un lugar secundario al del hombre, el travestismo masculino, del hombre que quiere hacerse pasar por mujer, el primer paso en una cadena de transexualismo que culmina en la reconfiguración quirúrgica del cuerpo masculino para que sea uno de mujer —proceso que, como ya se dijo, conserva de una manera contundente el binarismo de los géneros—, es considerado una abyección susceptible a discriminaciones y persecuciones, a veces marcadamente violentas: ¿por qué un hombre quisiera humillarse al grado de identificarse con el género descatégorizado? Si esta pregunta resume una tremenda perplejidad en la sociedad machista, en el caso de la sociedad de mujeres que es la de Juchitán, es todo lo contrario: el hombre que se retoca de mujer estará aspirando a asimilarse a lo que detenta el mayor poder simbólico. No puede ser un caso de abyección (salvo posiblemente en el fracaso del intento), sino de la gala a mucha honra de la Otra femenina, potente. Y al realizar semejante gesto honorario, los Magnolia, lejos de mantener el rígido binarismo heteronormativo y lejos de borrar las ostensibles diferencias materiales de los cuerpos humanos, procuran incorporar al suyo signos de la poderosa mujer juchiteca.

4. CONCLUSIONES

Las fotos que más predominan en *Juchitán de las mujeres* son las que tienen que ver con la sociedad de las mujeres, con su homosocialismo y con el circuito de comunicación simbólica, corporal y afecto que se mantiene en su dominio apartado del machismo mexicano en general.¹⁸ «Marcha política» nos hace acordarnos de la militancia política de las juchitecas, mientras que «Quince años» es otra de las muchas fotos que recalcan la transmisión de la cultura de la mujer entre las juchitecas (es interesante notar que un muchachito espía a través de una ventana enrejada el mundo de las mujeres en esta foto). «Limpia de pollos», en la que no se ven las caras de las mujeres, sino solamente las manos trabajando en concierto, insinúan el trabajo ritual comunitario que ellas ejercen, mientras que «Doña Guadalupe» retrata la persona de toda una matrona digna del pueblo a la que contempla maravillada una niña de pocos años. *Images of the Spirit*¹⁹, colección fotográfica de la que estoy citando, no reproduce dos imágenes señeras de la edición original de *Juchitán de las mujeres*, una en la que se ve a cuatro mujeres, vestidas para una gran fiesta o un importante día de santo, realizan, sin la presencia de ningún hombre, los pasos de un baile; en la otra, en la que tampoco está presente ningún hombre, seis mujeres se han juntado para comadrear: una apoya sus brazos tomados por las manos de una forma muy tierna en el cuello de otra, las dos con manifiestas expresiones de mutua confianza. No quiero insistir de ninguna manera en el homoerotismo de estas imágenes. Bien podría existir en el trato social y personal entre las mujeres de Juchitán. Pero lo que sí capta Iturbide con su cámara y lo que Poniatowska enfatiza en sus textos, es la profundidad de la relación homosocial entre ella, una relación que afirma su poder simbólico y real en su reino. Como dejan muy evidente, *Juchitán de las mujeres* se trata de un reino en el que la mayor fascinación para las autoras tenía que ver con un universo de género y sexo en el que las cosas no eran “como debían ser” en la sociedad mexicana dominante.

Uno de los axiomas rectores de los estudios es que el mundo trasciende, en la realidad de la experiencia humana, la anémica versión proporcionada por el heterosexismo compulsivo. Como dijo Dorothy, al salir por la puerta de su casa aterrizada en Oz y al contemplar el nuevo paisaje ante el que abre grandemente sus ojos, «Esto no se parece a Kansas». La Juchitán de Iturbide/Poniatowska no se parece al México de, digamos, la televisión burguesa del país o al México romántico que le vende al mundo la vasta empresa

¹⁷Es importante recordar que en México los hombres pueden tener nombres femeninos que en castellano normalmente se reputan de mujeres si con ellos se evoca la religión católica: Guadalupe, Trinidad, Rosario son, por lo menos a nivel popular, permisibles para el hombre en México. Pero no Magnolia.

¹⁸Sobre el homosocialismo femenino de las mujeres de Juchitán, véase el estudio de Müller, amén del estudio global de Bennhold-Thomsen en el que se incluye. El documental de Maureen Gosling y Ellen Osborne, *Blossoms of Fire* (2000), también distribuido en castellano con el título *Ramo de fuego* hace hincapié en el homosocialismo femenino juchiteco; incluye también entrevistas con hombres y mujeres sobre las relaciones homoeróticas y, en el caso de los hombres, el travestismo.

¹⁹ G. ITURBIDE, *Images of the Spirit; Photographs*. Preface by Roberto Tejada. Epilogue by Alfredo López Austin. Aperture, New York, 1996.

del turismo nacional. Este Juchitán es otro México, un México en el cual se puede ver funcionar de otra manera la conjugación de los elementos de la identidad de sexo y género. Con razón este cuaderno se ha convertido en uno de los libros más cotizados de la cultura mexicana contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

AGEE, J. Y WALKER E., *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*. Boston, 1960.
 BENNHOLDT-THOMSEN, V., (coord.), *Juchitán, la ciudad de las mujeres*, 1997. Orig. 1994 en alemán.
 BENNHOLDT-THOMSEN, V., «Los muxes, el tercer sexo».
 BENNHOLDT-THOMSEN, V., (coord.), *Juchitán, la ciudad de las mujeres*, Oaxaca, 1997, pp.279-305.
 BUTLER, J., *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990.
 CAMPBELL, H., *Mexican Memoir; A Personal Account of Anthropology and Radical Politics in Oaxaca*. Westport, 2001.
 CAMPBELL, H. et al., *Zapotec Struggles; Histories, Politics, and Representations from Juchitán, Oaxaca*. Washington, D.C., 1993.
 DONIZ, R., *H Ayuntamiento Popular de Juchitán; fotografías*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Juchitán, 1983.
 FOSTER, D. W., *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, Austin, 1991.
 FOSTER, D. W. *Producción cultural e identidades homoeróticas; teoría y aplicaciones*, San José, 2000.
 FOSTER, D. W. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin, 2003.
 GUASCH, O., *La crisis de la heterosexualidad*, Barcelona, 2000.

GUASCH, O. *La sociedad rosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.
 ITURBIDE, G., *Images of the Spirit; Photographs*. Preface by Robereto Tejada. Epilogue by Alfredo López Austin, New York: Aperture, 1996.
 ITURBIDE, G. *Juchitán de las mujeres*. Fotografía: Graciela Iturbide. Texto: Elena Poniatowska. Edición: Pablo Ortiz Monasterio. México, D.F., 1989.
 LEIBOWITZ, A. *Women*. Essay by Susan Sontag, New York: Random House, 1999.
 LLAMAS, R. *Teoría torcida; prejuicios y discursos en torno a la «la homosexualidad»*, Madrid, 1998.
 LLAMAS, R. y F. J. VIDARTE. *Homografías*, Madrid, 1999.
 MIRA NOUSSELLES, A. *Para entendernos; diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, 1999.
 MÜLLER, C. «Amor entre mujeres en una ciudad centrada en la mujer», BENNHOLDT-THOMSEN, V., (coord.), *Juchitán, la ciudad de las mujeres*, Oaxaca, 1997, pp. 261-78.
 NEUMAIER, D., *Reframing; New American Feminist Photography*. Foreword by Anne Wilkes Tucker, Philadelphia, 1995.
 PETERSON BOYCE, A. *Prestigio y afiliación en una comunidad urbana: Juchitán, Oax.* México, D.F., 1975.
 PONIATOWSKA, E., «Juchitán de las mujeres». *Luz y luna, las lunitas*. con fotografías de Graciela Iturbide, México, D.F., 1994, pp. 77-95.
 RUIZ CAMPBELL, O., «Representations of Isthmus Women: A Zapoteca Woman's Point of View». CAMPBELL, H. et al., *Zapotec Struggles; Histories, Politics, and Representations from Juchitán, Oaxaca*. Washington, D.C., 1993, pp. 137-41.
 SEDGWICK, E. K., *Between Men; English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, 1985.