



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XIII. Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI

2018/1, año 7, n° 13, 167 pp.

Editor: **Oswaldo Estrada**

DOI: 10.23692/iMex.13

"Todo lo perdido regresa travestido": los anexos de *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre

(pp. 46-59; DOI: 10.23692/iMex.13.3)

Tamara R. Williams

Abstract: ¿How does one re-member the histories of those whose sex has been denied by History, or, in the words of Judith Butler, "the sex that cannot be thought, a linguistic absence and opacity" (Butler 1999: 13)? This essay explores this question in the two poems annexed to "El retablo de sodomitas novohispanos" and incorporated into *La sodomía en la Nueva España* (2010) by the Mexican poet, Luis Felipe Fabre: 'Villancicos del Sto. Niño de las Quemaduras' and 'El monumento fúnebre a Gerónimo Calbo'. More specifically it demonstrates how, through a combination of intertextual parody and ekphrastic writing, the two texts activate an anti-heteronormative, transgressive, irreverent, and simultaneously poignant reflection focused on the burning at the stake of fourteen persons for the sin of sodomy in Mexico City on the 6th of November of 1658. Through this story of persecution from the era of Colonial Mexico, finally, the essay argues, the poems invite consideration of the persistence of the same repressive heteronormative powers in the present that determined the horrors of the past.

Keywords: villancico, anti-heteronormative, ekphrasis, auto sacramental, Luis Felipe Fabre



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

[Website:](#)

www.imex-revista.com

[Editores iMex:](#)

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

[Redacción iMex:](#)

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

**"Todo lo perdido regresa travestido":
los anexos de *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre**

Tamara R. Williams
(Pacific Lutheran University)

"Estamos", nos asegura la inimitable Georgina Sabat-Rivers en su ensayo sobre *El Neptuno alegórico* de Sor Juana, "en la época barroca, cuando el poder absolutista español organiza y concretiza en la urbe complicadas procesiones, catafalcos, justas, lidia de toros, saraos, pirámides, carros y arcos triunfales por todas partes y se escriben minuciosas relaciones de estas fiestas para conmemorarlas" (Sabat-Rivers 2005). Y continúa: "Es época de contrastes y contradicciones. En España, Lope, Góngora y Quevedo han logrado combinar lo ilustre y lo vulgar porque como recuerda Maravall: "'Todo lo puede el ingenio humano'. El 'suspense' y la invención se llevan a sus últimos límites" (ibíd.). Precisa la crítica que en la capital de México, esta especie de

fiesta barroca, había volado rápidamente al imperio 'plus ultra' donde el régimen español implantó los mismos conceptos religiosos y políticos de la península a pesar de la lejanía, dificultad en las comunicaciones y del 'Obedezco pero no cumplo', confirmando así la tesis de Maravall de que la cultura barroca no es cuestión geográfica ni racial sino social e histórica (Sabat-Rivers 2005).

Dentro de esta panoplia de actividades, el auto sacramental ocupa una posición privilegiada al funcionar de manera fundamental como vehículo de promoción –como género dramático cómplice– del dogma católico y los valores de la Iglesia y el Imperio. Ejecutados en carretas móviles en espacios públicos y montados para estimular todos los sentidos por medio de la arquitectura, los adornos efímeros, la música, el canto, el baile, la máscara, los orlados de flores, las cintas de colores, el vestuario y la interpretación de los diálogos –de la loa, el auto mismo y los villancicos y retablos que solían acompañarlo– se entremezclaban con el calor y el hedor del pueblo para producir un espectáculo alargado, deslumbrante y cautivador.¹ Y es que, volviendo aquí a Sabat-Rivers, "el brillo, la magnificencia y la pompa se hacían asequibles a la mayoría para impresionar por medio de la admiración y canalizar, así, el miedo a las calamidades y acallar descontentos. La ciudad entera se convierte en escenario, en 'teatro del mundo' donde todo el pueblo participa y donde un conjunto de artes se ponen al servicio de otros valores menos éticos" (2005).

¹ Véase Schmidhuber (2000: 43s.).

Comparto esta alargada puesta en escena a manera de contextualizar el espacio discursivo que informa, pero también ante el cual incide, *La sodomía en la Nueva España* (2010), parodia del auto sacramental canónico elaborada por el poeta y ensayista mexicano, Luis Felipe Fabre. En este extraordinario texto, Fabre rescata, repite, se conforma y a la vez transgrede las normas prescritas para el auto sacramental según su indiscutible maestro, Calderón de la Barca.² Lo hace en la medida en que el 'asunto' que *La sodomía* abarca es el tema eucarístico del sacrificio y la redención requeridos por el 'auto sacramental'. Lo hace, sin embargo, entramando en un 'argumento' histórico y como figuras cristológicas, es decir como encarnaciones del sacrificio y la redención, al gay travesti, Cotita de la Encarnación, al indio Luis Urbina y al mestizo Gerónimo Calbo, tres de los catorce hombres ajusticiados y condenados a ser quemados en la hoguera por el pecado de la sodomía el 6 de noviembre de 1568 en la Albarada de San Lázaro en la Ciudad de México. Por medio de la apropiación y la recontextualización de fragmentos de textos extraídos de documentos, cartas, actas relacionados al incidente anteriormente mencionado, Fabre activa una re-escritura de la historia que es a la vez lectura de un presente en el que persisten el silencio y la ausencia – Fabre diría "agujeros"³– revelación del ahora desde donde se piensa el pasado, pero también revelación 'en el ahora' de la continuidad de las mismas fuerzas heteronormativas represivas que determinaron los horrores del pasado.

La sodomía constituye, por consiguiente, una parodia antiheteronormativa definida aquí con el sentido que le da Judith Butler, es decir, como un regreso inquietante, una estrategia de repetición / reiteración subversiva que "expone las categorías fundamentales del sexo, del género y del deseo como formaciones específicas del poder" (1999: xix).⁴ En efecto, en *La sodomía* Fabre despliega una variedad de estrategias de repetición que combinadas activan una relectura profundamente transgresora de los discursos teológicos, jurídicos y literarios generados por el Imperio español que, por un lado, expone la manera en que éstos producían, regulaban y normalizaban la heterosexualidad obligatoria. Por otro, explora las maneras en que el legado de estos mismos discursos persiste en producir la distorsión, la negación, el silencio, o bien la ausencia de sentido en torno a toda variación, per-versión o des-viación del heterosexismo obligatorio, como lo son la ambigüedad sexual, la bisexualidad, el travestismo y el deseo homosexual.

² Para una elaboración de las reglas prescritas del auto sacramental según Calderón de la Barca, véase Parker (1943: 62).

³ Véase *Leyendo agujeros* (Fabre 2005).

⁴ En lo siguiente, todas las traducciones por parte de la autora.

Además del texto central de la *Sodomía*, 'El retablo de sodomitas novohispanos',⁵ los dos poemas anexos constituyen parodias de otros dos géneros literarios ligados estrechamente con la expansión del Imperio español y la promulgación de la fe; géneros cómplices, por consiguiente, en la producción de la heterosexualidad obligatoria, cuyo modelo ideal de la masculinidad es el Vir: el vasallo fiel, cristiano, dotado con el honor y la fuerza viril para luchar en las guerras para su Rey y el Imperio.⁶ En efecto, la estructura tripartita de *La sodomía* –comenzando con el ya mencionado auto sacramental, seguido por dos anexos, los 'Villancicos del Sto. Niño de las Quemaduras' y el 'Monumento fúnebre a Gerónimo Calbo', evoca explícitamente las representaciones dramáticas callejeras tan centrales a la promulgación de la Fe durante los años de la expansión del Imperio. Entre ellas destacan las asociadas con las fiestas populares que festejaban el Corpus Cristi, día de celebración en el calendario litúrgico que celebra la eucaristía, es decir, el sacrificio y la redención del cuerpo y la sangre de Cristo. En el texto de Fabre, sin embargo, se despliegan los tres géneros literarios para elaborar un memorial histórico-poético a "la encarnizada persecución de homosexuales registrada en la Nueva España durante 1657-1658" (Garza Carvajal 2000: 81). Más específicamente, se explora la persecución que promulgaron el Duque de Alburquerque, homófobo obsesionado, junto con el Magistrado de la Sala Real de Justicia en la Ciudad de México, Don Juan Manuel de Sotomayor, quien en 1658 llegó a declarar que la sodomía se había vuelto "un cáncer endémico en el Nuevo Mundo que contaminaba las provincias de la Nueva España" (Garza Carvajal 2000: 206).

A continuación demuestro cómo Fabre recupera esta historia de persecución en el México colonial en los dos poemas anexos a 'El retablo de sodomitas novohispanos': 'Villancicos del Sto. Niño de las Quemaduras' y 'El monumento fúnebre a Gerónimo Calbo'. Ante todo, el objetivo es demostrar cómo, por medio de una combinación de la parodia intertextual y la escritura ekfrástica, Fabre activa una meditación anti-heteronormativa transgresora, irreverente pero a la vez profundamente conmovedora sobre la ambigüedad sexual, el silencio que amordaza esta ambigüedad y la violencia que persigue a los que la profesan.

"Vayamos, pastoras, al Belén de la repisa": los villancicos travestidos

El juego intertextual en el poema 'Los villancicos del Santo Niño de las Quemaduras' es explícito y deliberado. Es explícito en la medida en que Fabre usa como epígrafe para los seis 'Villancicos' un fragmento de la fuente histórica que las inspira, un fragmento escrito por el Magistrado Juan Manuel de Sotomayor al Rey Felipe IV en el que describe el caso del

⁵ Para un estudio extendido de este texto ver mi ensayo, 'Queering the *Auto Sacramental*' (Williams 2014).

⁶ Véase Garza Carvajal (2000: 76).

sacrilegio cometido por el "sodomita" Luis Urbina, al prenderle fuego a una estatuilla del Niño Jesús:

... entre los referidos de que se hizo justicia se hallo vn yndio ladino de buena razón el qual era casado y un día que se hallo con su muger aviendo tenido con ella acto carnal de rabia que no hubiera sido con el hombre con quien se comunicava nefandamente cogió una vela y pegó fuego a un Sancto Niño Jesús que tenía un altar junto a su cama al qual se le quemó la cara y las espaldas y se le yncharon los brazos y se le llenó el cuerpo de cardenales ... (Fabre 2010: 53).

El fragmento activa de inmediato el eje paródico de los 'Villancicos' ya que el niño Jesús al que está dedicado el poema de Fabre dista de la inocencia, la pureza, la sencillez, la luminosidad de la imagen depurada y estática del Santo Niño Jesús rodeado de sus padres, José y la Virgen María, que anticipan los pastores del villancico navideño tradicional. En efecto, lo que se presenta en el fragmento de Sotomayor es una estatuilla tallada en madera que es profanada en el contexto de un drama doméstico complejo que toma lugar no en un establo en Belén sino en una habitación al lado de una cama todavía tibia de un acto carnal, al parecer violento y sin amores, entre esposos. Protagoniza en el drama Urbina, indio ladino y homosexual, angustiado y colérico, quien, enfurecido por la heterosexualidad que le es impuesta por el matrimonio, pega fuego a la imagen del niño Jesús que atestigua las relaciones de la pareja desde la mesa de cama. La cara, las espaldas y los brazos de la imagen quedan distorsionados produciendo el mismo efecto, según los testimonios recogidos por Sotomayor, del de un ser humano retorciéndose en una hoguera tal como habría de ser con Urbina, uno de los catorce "sométicos" ajusticiados y condenados a muerte por el Duque de Alburquerque en 1658.

Más notable aún es la versión de los hechos en el lapso discursivo de Sotomayor en el cierre del mismo fragmento citado anteriormente: "...y el fuego hizo en él los mismos efectos que si hubiera sido en carne humana como parece de los testimonios que remito a VM y porque quando Jesucristo Nuestro Señor nació murieron todos los sométicos como refieren algunos sanctos..." (Fabre 2010: 53). El cierre es notable porque introduce un lapso irónico en la lógica de la versión de los hechos narrados por Sotomayor. La ironía reside en que, al describir los efectos del fuego en la figura de la estatuilla del Niño Jesús quemada, el Magistrado, aparentemente sin querer, los compara a los cuerpos de "todos los sométicos" que han muerto desde que Jesucristo nació. La comparación implícita entre Jesús con los sométicos, aún siendo sin querer, constituye una desacralización de la imagen del Niño Jesús, y, por ende, una blasfemia desde la perspectiva de la lógica heteronormativa de la Ley inquisitorial. Desde la lógica de la parodia antiheteronormativa, sin embargo, la equivalencia

realza el silencio, el vacío o la grieta, e invita a una exploración de la muy visible y estrecha identificación homoerótica entre Urbina y la figura del Niño Jesús.

Es en este *lapsus* que Fabre se detiene para darle vuelo a sus villancicos. Detenido allí, abre la grieta y la explora como si fuera una ventana, una puerta de entrada o una salida de emergencia: un modo extremo de inscribir el vacío para abrirse al mundo.⁷ En sus 'Villancicos al Sto. Niño de las Quemaduras', por consiguiente, Fabre, maestro indiscutible en la manipulación de fragmentos, explota el silencio de la cita epigráfica para activar un juego intertextual paródico y una versión poética y reimaginada de los hechos que subvierte el silencio histórico, opresivo y persistente en torno a la ambigüedad sexual para darle expresión a la furia vengativa de los ajusticiados amordazados.

'Los villancicos' de Fabre se apropian de la cita epigráfica de Sotomayor sobre Urbina y la imagen del Niño Jesús quemado para elaborar un poema ekfrástico, paródico e irónico que reimagina la estatua de madera quemada como un objeto devocional que encarna el dolor, la pasión frustrada, la rabia arrasadora, el sacrificio y la redención de toda persona cuya sexualidad es ambigua e indefinida. Y quien es, por ende, invisible e innombrable ante la Ley, y a quien, por consiguiente, se le niega el derecho de desear y amar. La resignificación o el 'voltear' del carácter iconográfico del objeto devocional tradicional se hace evidente a partir del primer villancico que introduce *in medias res* la imagen de la estatua quemada y distorsionada del Niño Jesús como una que, en el claroscuro creado por el parpadeo de la vela encendida, revela una identidad que a la vez oculta un secreto, una presencia, apenas iluminada, en el devenir:

Ve la vela: parpadea:
ay, que se apaga, ay, que se enciende:
escúchala: chisporrotea: tea, tea que en este altar
apenas alcanza a iluminar la mitad de un Niño de madera:

un Santo Niño Jesús
mitad estatuilla y mitad secreto,
mitad bulto

y mitad tiniebla,
mitad nacido y mitad naciendo
hasta que llegue la Aurora y lo alumbre entero (Fabre 2010: 55).

El segundo villancico indaga más a fondo en la sexualidad oculta de la estatua al introducir una escena retrospectiva, reminiscente del anteriormente citado fragmento de Sotomayor, sobre el momento en que Luis Urbina, en un ataque de rabia por haber tenido "acto carnal" con su esposa y no "con el hombre con quien se comunicaba nefandamente", toma una vela y prende

⁷ Véase Fabre (2005: 14).

fuego a un Niño de Jesús de madera (Fabre 2010: 53). Pero Fabre, el poeta, añade lo que Sotomayor suprime al imaginarse una explicación del acto que va más allá de un ataque de rabia. Tomando en cuenta que queda establecido, en el Villancico I, el carácter oculto e indefinido del objeto devocional, el segundo villancico de Fabre aclara la causa de la aparente "profanación" del Niño: porque "sírvele al indio Miguel / el Niño Jesús / de lienzo / en donde copiar los incendios de amor que el corazón le llagan" (ibíd.). Es decir, el objeto devocional se torna en un simulacro iconográfico que subvierte la imagen tradicional del Sagrado Corazón de Jesús, símbolo del infalible amor divino de Jesús hacia la humanidad. De este modo pone en juego una dinámica de proyecciones de imagen y semejanza cuyo eje gira en torno al devenir compartido de la estatuilla y Urbina, que es el sacrificio y la redención. Concluye el villancico:

Y el Niño le ilumina
un destino:
miren:

el Niño
se vuelve espejo
donde el Niño Miguel se mira,
ay, ardiendo entre futuras llamas (Fabre 2010: 57).

La identificación y la equivalencia entre el Niño Jesús y Urbina se intensifica en el tercer villancico al efectuarse otra parodia intertextual explícita, esta vez con el villancico navideño, 'Vamos pastores vamos'. El imperativo de la canción navideña se repite a la vez que se altera al feminizar a "los pastores" en el refrán, "Vamos *pastoras* vamos" (mi énfasis). La llamada es a un grupo de travestis entre los cuales están varios que eventualmente acompañan a Urbina a la hoguera: La Zangarriana, La Morosa, Señora la Grande, La Estampa, La Luna, Las Rosas, La Martina de los Cielos, Cotita de la Encarnación y la Conchita. La insistencia del refrán, "Vengan pastoras, vengan", asimismo, no es para que acudan a contemplar el esplendor del Niño Dios recién nacido, sino para que vayan todas a otro Belén, el de la repisa de la hoguera inquisitorial, a ver a su Niño –"a sus Niños"– sacrificados. El acudir, sin embargo, enciende "la Estrella de la Venganza". Representa, por consiguiente, un gesto contestatario que interpela directamente al Niño Dios y prueba los límites de su comprensión y misericordia ante el deseo homoerótico que eventualmente los condena a la hoguera:

que vengan los pastores descarriados: los pastores
que se visten de pastoras: que vengan
las pastoras

vela en mano
a encender la Estrella de la Venganza: [...]

Santo Niño de lumbre: Centella de nuestra Rabia.
Santo Niño de tizonas, Santo Niño de flamas:
a ver si comprendes
a las que ardemos
de ganas (Fabre 2010: 59).

A partir del cuarto villancico el espacio del poema se ve convertido en un infierno en llamas y el tono de "regocijo" prescrito para el villancico navideño gira hacia el crescendo de un motín bullicioso de agresión desafiante. Hay, además, una insistencia en crear sonidos, en disparar, en pregonar, que produce el efecto de una intervención ruidosa y caótica en el silencio opresivo que ha dominado la expresión del deseo homoerótico. Domina, además, el imperativo, que interpela a los lectores invitándolos a participar en la bulla:

¡Fuego!
En vez de trompetas,
cornetas, sacabuches, suenen:
en este villancico, arcabuces: suenen:
¡Fuego, fuego, fuego! [...]

Disparen
Angélicas milicias: publiquen
por los aires, con salvas, con albas,
seráficas escuadras, las nuevas de este infierno:
¡Fuego, fuego, fuego! (Fabre 2010: 60)

En efecto, para recalcar esa apertura de espacio textual/sexual, el comienzo del quinto villancico insiste: "Hagan plaza, hagan plaza,/ y que el tocotín/ del indio Miguel ya comience" (Fabre 2010: 61). A esta apertura, Fabre añade otra, la que textualiza la identidad indígena de Luis Urbina por medio de la inclusión de vocablos nahuas recogidos por Fray Alonso de Medina en su texto, *El vocabulario en lengua castellana y mexicana*:

Miguel cuiloni,
Miguel tecuilontiani,
pues cuiloni, pues tecuilontiani,
les nombran los naturales (Fabre 2010: 61).

Que el poema documente la lexicografía precolombina para designar a los hombres que deseaban a hombres en las sociedades prehispanas tiene un doble efecto. Por un lado, produce un texto poético que va a contrapelo de las historias oficiales de la época colonial que negaban o vilificaban su existencia. Por otro, recupera un discurso histórico que reconoce la existencia de las comunidades homosexuales precolombinas, haciéndolas visibles, afirmando así su existencia y re-integrándolos en la historia.

El sexto y último villancico registra un desenlace anti-climático a la vez que reflexivo. Vuelve el poema a la meditación ekfrástica en torno a la estatuilla quemada del Niño Jesús,

que ahora es indistinguible de Urbina tras haber sido quemado éste en la hoguera. Ni las llamas, ni el calor del fuego, ni el griterío, ni el motín, entregan el consuelo de la redención prometida. El poema concluye con una interrogación que invoca otra tradición navideña, 'La Canción para Pedir Posada', que pregunta si hay pecho para darle posada al Sto. Niño de las Quemaduras encarnado en Luis Urbina, o bien, a los trece hombres que ardieron en la Albarada de San Lázaro y, por extensión, a cualquier hombre que vive el infierno de la negación y la invisibilidad de su deseo: "Cuajos de tiniebla, ceniza apagada,/ entre hielos negros/ yace// un corazón maltrecho:/ ¿qué pecho le dará posada?" (Fabre 2010: 63-64.).

En conclusión, como el rescate paródico del auto sacramental efectuado por Fabre en el 'Retablo de los sodomitas novohispanos', el poema-apéndice, 'Los villancicos del Santo Niño de las Quemaduras', es una parodia de un género literario ligado estrechamente al doble proceso de expansión y evangelización del Imperio español. Asimismo y como extensión, está ligado a la imposición violenta y represiva de la heteronormatividad obligatoria. Juntos, los dos textos constituyen una plataforma familiar desde la cual activar el proceso que Butler llama el "descentramiento" respecto a los cimientos de la heteronormatividad obligatoria. Dicho de otro modo, en el espacio entre el discurso coercitivo-represivo del villancico tradicional que le niega al Niño Jesús su sexualidad y la repetición y variación subversiva en los 'Villancicos al Sto. Niño de las Quemaduras', Fabre expone los huecos en el *corpus* homosexual "a través de y en contra de", como lo plantearía Butler, "el mismo discurso que busca repudiarlos" (Butler 1993: 224). Es en este espacio donde el silencio y los espasmos de los cuerpos ardientes de Urbina y sus amigos se tornan audibles como una "dolorosa canción del deseo en la voz de un/ castrati" (Fabre 2010: 39).

Si bien la parodia intertextual de los géneros literarios sacros logra subvertir y exponer el grado de complicidad que compartían con los discursos de poder y represión sexual, también ponen el dedo en otra llaga que cala más hondo. Me refiero al silencio que persiste en torno a la sexualidad de Jesús, un silencio que, si llegara a destaparse, marcaría otro tipo de final y un nuevo comienzo para los discursos legales y teológicos que por el momento persisten en justificar la perpetuación de la violencia heteronormativa.

"Ay: todo regresa / pero traducido en otra lengua: irreconocible"

El segundo apéndice y el que le da cierre a *La sodomía en la Nueva España* consiste en una oda elegíaca en seis partes titulada 'El monumento fúnebre a Gerónimo Calbo'. De modo similar a los 'Villancicos', el poema recupera una práctica literaria del Siglo de Oro, en este caso la recuperación de los clásicos grecolatinos y, en particular, la mitología de esta tradición. El poema, asimismo, efectúa una parodia que desgozna y desestabiliza sus fuentes

creando algo nuevo, una recreación poética y moderna del mito de Apolo y Jacinto elaborada como una oda homoerótica con matices míticos y religiosos pero también profanos e irreverentes; un psicodrama que da vuelo, en una estructura narrativa nítida y extraordinariamente expresiva, a los temas de la agonía y el éxtasis del amor homoerótico, a los celos y la traición, a la muerte y a la redención.

Como en 'Los Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras', 'El monumento a Gerónimo Calbo' explora eventos documentados en la historia. El poema se basa en un fragmento del ensayo 'Las Cenizas del deseo' de Serge Gruzinski, que también sirve como epígrafe. En el fragmento, el historiador francés, a manera de ejemplificar las cualidades, actividades y lazos afectivos que constituían la comunidad "somética" en la sociedad novohispana del siglo XVII, esboza un triángulo amoroso entre tres hombres, quienes incluyen a Urbina (aquí nombrado Miguel, no Luis), el protagonista de 'Los Villancicos', y Gerónimo Calbo, a quien es dedicado 'El monumento':

El medio que se perfila a través de nuestras fuentes se caracteriza ante todo por la intensa circulación de cuerpos. Así pues, Joseph Durán se acuesta con Gerónimo Calbo, un mestizo de 23 años, que resulta también ser amante de Christoval de Victoria (...) Por otra parte, obsesionada con la "inmundicia" del pecado, la justicia hizo poco caso de la dimensión afectiva y amorosa que podían tomar los lazos físicos. Basada en el deseo del otro o los demás, ignorando por completo las barreras de la piel o el estatuto, esta sociabilidad se fortalece al crearse relaciones más estables: Christoval de Victoria confiesa ser el amante, del "guapo" de Gerónimo Calbo; Miguel de Urbina prefiere manifestamente a su amante mientras odia a su esposa. La fuerza del lazo puede desembocar en crisis y escenas de celos... (Fabre 2010: 71).

Gerónimo Calbo, "el guapo", es quemado vivo en la pira inquisitorial junto con dos amantes, Miguel (Luis) de Urbina y Christoval de Victoria, por haber cometido el pecado de la sodomía. Sus muertes, junto con la de los otros once en la Albarada de San Lázaro ese 6 de noviembre es una calamidad devenida espectáculo grotesco al que concurre el pueblo como si fuera un escenario más del "teatro del mundo"; un espectáculo que juega un papel imprescindible en la producción, regulación y normalización de la heterosexualidad obligatoria durante el virreinato; un espectáculo, finalmente, que calla las voces, elimina los cuerpos y niega los afectos que compartían los tres hombres, dejando vacía y agujerada la historia social y cultural de la Nueva España del siglo XVII.

Sin borrar del todo el horror de estas persecuciones y ejecuciones, en el poema-apéndice 'Monumento fúnebre de Gerónimo Calbo', Fabre opta por dar cierre a su parodia del auto sacramental con un poema que eleva y celebra el amor y el deseo homoerótico de los condenados a muerte por medio de la recuperación de la amistad homoerótica celebrada en la mitología griega. Mientras que el poema mantiene la fidelidad a las formas y contenidos para

la oda prescritos por los clásicos del Siglo de Oro, también recurre a la mitología grecorromana para seleccionar un 'argumento' que recalca una variación del 'asunto' central del auto sacramental –el 'Retablo de sodomitas novohispanos'– que es el sacrificio y la redención del cuerpo y la sangre de los homosexuales, bisexuales, afeminados y travestis incinerados.

Muy apropiadamente, el autor selecciona el mito de Jacinto, mito que no solamente entrama un triángulo amoroso, sino que también celebra e idealiza la amistad y el deseo homoerótico en un desenlace que incluye la muerte y la redención. La versión más común del mito narra que Jacinto era un hermoso joven amado por el dios Apolo y preferido en el lanzamiento de discos. Un día cuando Apolo y Jacinto se lanzaban el disco, los espía Céfiro, quien, celoso de la amistad que Jacinto gozaba con Apolo, sopló el viento desviando el disco de metal e hiriendo a Jacinto mortalmente en la cabeza. Apolo se le acerca y observa que de la sangre derramada del joven brotan unas flores, los jacintos. Siendo un dios, Apolo convierte el cuerpo de Jacinto en un cuerpo celeste y lo incorpora en el cielo como una constelación.

El poema mitológico de Fabre se incorpora en una larga y distinguida circulación en la producción cultural de Occidente. El mito de Jacinto tiene sus orígenes en los himnos de Homero, pasa por Ovidio, Luciano y el mitógrafo Apolodoro. En las letras españolas, destaca el poema 'Al Céfiro' del humanista Esteban Manuel de Villegas, y los sonetos de Lope de Vega y Gustavo Adolfo Bécquer. En la música, el mito de Jacinto y Apolo inspira la primera composición operática de Mozart, a los siete años de edad. En la pintura también tiene una presencia constante. Se documenta el mito en el dibujo de Jacinto y el dios Céfiro en una jarra de barro del año V antes de Cristo y persiste en un cuadro del cardenal Francés Curzón, del siglo XIII, en el de Jacopo Caraglio de principios del siglo XVI, en el de Giambattista Tiepolo del siglo XVIII, y en los del Francés Jean Broc y del ruso Alexeyevich Kiselev en el siglo XIX. En la época moderna, destacan en el campo literario las reinenciones extraordinarias del mito en *L'Immoraliste* de André Gide de 1902 y *Muerte en Venecia* de Thomas Mann de 1912. Estos últimos, en particular, contribuyen de manera singular y potente a la homoerotización del mito, estableciéndolo de manera definitiva en el imaginario estético homoerótico del siglo XX y XXI.

Dentro de esta larga y distinguida genealogía, la versión poética del mito de Jacinto de Fabre se alinea con esta última línea en la medida que recalca el deseo homoerótico como el impulso central de la oda. A continuación, resumo las cuatro partes en las que cada una contiene un acontecimiento clave en la estructura narrativa del mito:

- I. Exposición de los tres personajes; del amor entre el espartano Jacinto y el Dios Apolo, y de los celos latentes de Céfiro.
- II. Céfiro espía a los amantes lanzándose el disco, sopla, desvía el disco que mata a Jacinto.
- III. Apolo se acerca a su amante herido, Jacinto, se lamenta y llora. De la cabeza de Jacinto mana sangre.
- IV. De la sangre derramada de Jacinto nacen flores.

La rearticulación del mito de Jacinto en manos de Fabre ejemplifica los parámetros de la afinidad y el diálogo que Fabre comparte con la tradición literaria. Revela, en particular, su conocimiento de la mitología clásica así como su afinidad con lo culto y libresco del barroco español, en particular con Quevedo y Góngora, con quienes comparte un compromiso con la forma pero también con el ingenio, la paradoja, la disonancia, lo lúdico e irreverente y lo escatológico.

'Monumento' preserva los personajes y los elementos básicos del mito así como su calidad espacio-temporal. La acción, por ejemplo, se ve suspendida fuera del tiempo humano e histórico salvo las pocas excepciones en las que se hace referencia a los hechos y los personajes históricos que ocasionan el poema elegíaco dirigido al ejecutado, Gerónimo Calbo. Por otro lado, sin embargo, desde el principio incide en el texto la mirada lúdica del hablante dándole un filo irónico solapado y lascivo. Los primeros versos del poema, por ejemplo, introducen este elemento de forma directa: "Oh Jacinto, bello espartano, de Apolo /el favorito: ¡cuidado! // una mano de viento está alzando la túnica" (Fabre 2010: 71). También se observa en el momento climático del poema, cuando Apolo lamenta la muerte de su amante y la sangre de éste se convierte en unas flores. Esta escena se ve transgredida, sin embargo, al ser transformada en una imagen sexual que a la vez sugiere una per-versión heterodoxa que combina dos milagros relacionados a la vida de Jesucristo –el Corpus Cristi y la Inmaculada Concepción–: "En líquidas nupcias se desposan /la sangre de Jacinto y las lágrimas de Apolo: /lágrimas de semen /pues lágrimas que preñan y de pronto flores: ¡flores! // ¡De la sangre de Jacinto nacen flores!" (Fabre 2010: 75).

En las partes V y VI, la mirada irónica del hablante ante lo narrado se intensifica. Se abandona el lirismo lúdico empleado en las primeras cuatro partes para asumir una postura de desconfianza intransigente ante lo narrado; postura que se hace patente en un cambio de tono y discurso abrupto, tajante, al bosquejar los hechos históricos relacionados a la condena de Gerónimo de Calbo y el sinsentido de su muerte. Rechaza, sin más, el mensaje de redención y el posible consuelo que éste implica. Simultáneamente, subvierte el mensaje central del Evangelio, que es la resurrección de Cristo:

Jacintos: nada que ver con los jacintos
Gerónimo Calbo, si acaso
con las malas hierbas,
si acaso

con la nada. Y con las yerbas secas
que alimentaron la hoguera donde ardía (Fabre 2010: 76).

Se recupera la imagen central del Jacinto, sin embargo, en la transformación metafórica de la flor en poesía –en el orlado de flores que es el poema– al declarar: "Para Gerónimo Calbo esta guirnalda de jacintos, jacintos, jacintos" (Fabre 2010: 76). Y en un final que recuerda la Oda 3.30 de Horacio, "Exegi monumentum aere perennius" ("He ergido un monumento más perene que el bronce"), el poema deviene monumento en tanto que lo erige el hablante como respuesta al vacío que dejaron los verdugos de Gerónimo Calbo, "a quien solo transformaron en ceniza" sin "más tumba que el viento de la ciudad de México" (Fabre 2010: 77).

El posicionamiento ideológico del mito al final del poema, junto con un cierre alentador que restaura y celebra la vida de Calbo por medio del mito griego entramada en la palabra poética, recuerda la postura de Foucault ante la cultura greco-romana.⁸ El poema invoca el mito de Jacinto y Apolo no como una alternativa sino como un ejemplo o modelo que ofrece la posibilidad de vencer formas modernas de la subjetividad y la vida, y así subvertir las instituciones coercitivas y normativas de la modernidad, tal como la heteronormatividad. Tanto el objetivo como el resultado de la recuperación genealógica, por ende, es la creación de un espacio de libertad generado por la distancia en el tiempo que logra deslegitimizar el presente por medio de un pasado radicalmente diferente. De hecho, como anexo y cierre de *La sodomía*, la reactivación del mito de Jacinto en el 'Monumento fúnebre a Gerónimo Calbo' sirve –tanto como *mise en scène* y como *grande finale*– para ampliar e insistir una vez más en

⁸ Véase Best / Kellner (1991: 62): "While Foucault does not uncritically affirm Greek culture, and expresses his distaste for their hierarchical and patriarchal society (1982b: 231s), the unstated normative assumption is that Greco-Roman ethical practice is superior to Christian and modern moral systems. Foucault rarely explicitly states his moral and political preferences. Indeed, the most often made criticism of his work is that he fails to define and defend the implicit normative assumptions of his analyses and politics and hence provides no theoretical basis for his vigorous critiques of domination (see Fraser 1989; Rachjman 1985; Taylor 1986; Walzer 1986; Dews 1987; Habermas 1987a and 1987b). Nevertheless, Foucault seems to suggest that Greek and Roman cultures offer contemporary individuals elements of a model for overcoming modern forms of subjectivity and creating new forms of life that break with coercive normalizing institutions of modernity. Foucault seems to be embracing the reinvention of the self as an autonomous and self-governing being who enjoys new forms of experience, pleasure, and desire in stylized forms. In a rare moment of normative declaration, he proclaims that 'We have to promote new forms of subjectivity through the refusal of this kind of [normalized] individuality which has been imposed on us for centuries' (1982a: 216). But Foucault is adamant that the Greeks do not offer an 'alternative' (1982b: 231) for contemporary society, only an example of a non-normalizing morality which modern cultures will have to develop themselves: 'Trying to rethink the Greeks today does not consist of setting off Greek morality as the domain of morality *par excellence* which one would need for self-reflection. The point rather is to see to it that European thinking can take up Greek thinking again as an experience which took place once and with regard to which one can be completely free' (Foucault 1985: 7), 'free', that is, of nostalgia for a lost world or a past normative model to reproduce in the present".

el tema central de este texto, que es la necesidad de una exploración crítica y transgresora de los discursos teológicos y jurídicos que se empleaban en la producción, regulación y normalización de la heterosexualidad obligatoria durante el virreinato.

Junto con el 'Retablo de los sodomitas novohispanos' y los 'Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras', el 'Monumento fúnebre a Gerónimo Calbo' invita a considerar las maneras en que las microfísicas del poder, más allá del marco histórico virreinal, siguen distorsionando, silenciando o bien negando cualquier variación, perversión o desviación de la heteronormatividad obligatoria. Juntos, los tres textos que componen *La sodomía en la Nueva España* trascienden a la vez que rompen las barreras entre pasado y presente, sosteniendo una tensión discordante entre la forma arcaica del auto, del villancico y de la oda, por un lado, y el sujeto poético / activista gay del siglo XXI que la enmarca. Los tres textos, asimismo, suspenden a sus lectores entre el delirio de las posibles dimensiones homoeróticas del mito – ya sea del judeocristiano o del grecolatino– y un profundo escepticismo ante sus promesas. Ofrecen, finalmente, "un altar donde todas las imágenes están de cabeza" (Fabre 2010: 39), pero que es, a la vez, un requiem que rememora las historias de aquellos cuyo deseo ha sido negado por la Historia.

Bibliografía

BEST, Steven / Douglas Kellner (1991): *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford Press.

BUTLER, Judith (1999): *Gender Trouble*. New York: Routledge.

BUTLER, Judith (1993): *Bodies that Matter*. New York: Routledge.

CARTAGENA-CALDERÓN, José R. (2008): *Masculinidades en obras: el drama de la hombría en la España colonial*. Delaware: Juan de la Cuesta.

FABRE, Luis Felipe (2010): *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pre-Textos.

FABRE, Luis Felipe (2005): *Leyendo agujeros*. México: Fondo Cultural Tierra Adentro.

GARZA CARVAJAL, Federico (2000): *Vir: Perceptions of Manliness in Andalucía and Mexico, 1561-1699*. Geneva: Akademisch Proefschrift.

GUIJO, Gregorio Martín de (1952): *Diario: 1648-1664*. México: Porrúa.

PARKER, Alexander A. (1943): *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales*. Oxford: The Dolphin Book Co.

SABAT-RIVERS, Georgina (2005): 'El Neptuno de Sor Juana: Fiesta barroca y programa político'. En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-neptuno-de-sor-juana---fiesta-barroca-y-programa-poltico-0/html/44c32c97-6682-443c-88af-a20bbd60b8b3_4.html#I_0_ [05.01.2018].

SCHMIDHUBER, Guillermo (2000): *The Three Secular Plays of Sor Juana de la Cruz: A Critical Study*. Lexington: University of Kentucky Press.

WILLIAMS, Tamara R. (2014): 'Queering the *Auto Sacramental*: Anti-Heteronormative Parody and the Specter of Silence in Luis Felipe Fabre's *La sodomía en la Nueva España*'. En: Oswaldo Estrada / Anna M. Nogar (eds.): *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*. Tucson: The University of Arizona Press, 103-125.