

# PARA BAILAR CON BARBA SE NECESITA UN POCO DE GRACIA Y OTRA COSITA...

PARA DANÇAR COM BARBA PRECISA-SE DE UM POUCO DE GRAÇA E UMA  
OUTRA COISINHA...

Gloria Luz Godínez Rivas<sup>166</sup>

**RESUMEN:** La Bamba ha sido utilizada como himno veracruzano, pero más allá del regionalismo, fuera de Veracruz se ha convertido en símbolo nacionalista para músicos, poetas, compañías de danza folclórica, migrantes, chicanos, anuncios comerciales y políticos mexicanos que se han apropiado de ella para bien y para mal. En este texto revisamos subjetividades y corporalidades que demuestran la multiplicidad de identidades derivadas de esta canción popular, las diferentes capas que hay en cada zapateo y sus polifonías. A través del análisis teórico y del montaje fotográfico cuestionamos la teatralización folclórica, porque Veracruz es una zona a la que ninguna morena sonriente quisiera representar con el vestido manchado de sangre y vísceras. La violenta realidad de nuestra región nos exige deconstruir las operaciones políticas e intelectuales que ponen en escena lo popular para cuestionar los estereotipos de la nación y el género, con este artículo queremos extender la sospecha de la pareja heterosexual hombre-mujer perpetuada por los ballets folclóricos.

**PALABRAS CLAVE:** Postidentidad; folclor; nacionalismo; México.

**RESUMO:** “A Bamba” tem sido usada como hino veracruzano, não obstante, além do regionalismo, fora de Veracruz ela tem se tornado símbolo nacionalista para músicos, poetas, companhias de dança folclórica, migrantes, *chicanos*, anúncios comerciais e políticos mexicanos que têm se apropriado dela para o bem ou para o mal. Neste texto revisamos subjetividades e corporeidades que demonstram a multiplicidade de identidades derivadas desta canção popular, as diferentes camadas que há em cada sapateio e as suas polifonias. Mediante a análise teórica e a montagem fotográfica questionamos a teatralização folclórica dado que Veracruz é uma zona à qual nenhuma mulata sorridente gostaria de representar com o vestido manchado de sangue e vísceras. A violenta realidade de nossa região exige-nos desconstruir as operações políticas e intelectuais que põem em cena o popular para questionar os estereótipos da nação e o gênero, com este artigo queremos estender a suspeita do casal heterossexual homem-mulher perpetuada pelos balés folclóricos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Postidentidad; folclore; nacionalismo; México.

---

<sup>166</sup> Doutora em Literatura y Teoría de la Literatura pelo Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe, da Universidad de Las Palmas de Gran Canaria – Espanha. Pesquisadora do Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana – México.

## 1. INTRODUCCIÓN

La Bamba es sin duda el más conocido de los sones jarochos, perteneciente al repertorio de sones de pareja que se bailan en los fandangos de diferentes comunidades del Sotavento veracruzano; es una de las canciones populares que mejor define la identidad del jarocho; ya desde el siglo XVII pueden encontrarse referencias a bailes y a coplas con su nombre (FIGUEROA, 2007, p. 50). En los versos de este son hay una constante referencia a la historia de más de tres siglos de navegación con la que se entrelazaron el puerto de Veracruz, el sur de España, así como las islas Canarias y las Antillas:

De la Habana vinieron  
nuevos pintores  
a pintar a la virgen  
de los Dolores.

Arribita y arriba  
ya van llegando  
como las palomitas  
que van volando.

Dime niña bonita  
¿quién te mantiene?  
los navíos de España  
que van y vienen. (MELÉNDEZ, 2017, p. 27)



“Ballet Folclórico de la Universidad Veracruzana”. Fotografía: Miguel Vélez Arceo.

Por ello, La Bamba ha sido utilizada como himno veracruzano, pero más allá del regionalismo, fuera de Veracruz se ha convertido en símbolo nacionalista para músicos, poetas, compañías de danza folclórica, migrantes, chicanos, anuncios comerciales y políticos que se han apropiado de ella para bien y para mal. En este sentido podemos decir que hay una multiplicidad de identidades derivadas de esta canción popular. En las próximas páginas de este artículo queremos mostrar la pluralidad de bambas, las diferentes capas que hay en cada zapateo y sus polifonías.

## 2. LA NACIÓN

El nacionalismo mexicano ha intentado fijar identidades arraigadas fuertemente en la música y en los bailes populares, transformándolos en estampas folclóricas basadas en la pareja hombre-mujer, hombres sobrios de fuertes movimientos al lado de mujeres ataviadas con trajes de colores, hermosas y sonrientes, como si ellas fueran la imagen de la patria. Sin embargo, detrás de esas

danzas y esos cuerpos están los puntos inestables, las heridas sangrantes y las “suturas históricas” (JÁUREGUI, 2008, p. 573) del discurso nacionalista.

En 1921, cuando José Vasconcelos asumió la recién creada Secretaría de Educación Pública, se pone en marcha un intenso trabajo de los intelectuales para construir el imaginario de “lo mexicano”, basado en la cultura popular y los íconos de la revolución: indigenismo, tierra, patria, lucha armada y libertad. Con las Misiones Culturales se intentó alfabetizar a las poblaciones rurales más marginadas y, al mismo tiempo, se recopilaron músicas y danzas tradicionales que más tarde se transmitirían en las escuelas y en los festivales artísticos del centro del país. Con estas representaciones folclóricas se crearon estereotipos que cumplieron el papel de dar cuerpo al nacionalismo.

En estos primeros años del siglo XX se inicia lo que García Canclini ha llamado “la puesta en escena de lo popular” (2009, p. 191), en otras palabras, se construyó la noción melancólica (BARTRA, 2005) de la tradición mexicana con la finalidad de dar forma e imagen a una nación unificada, ignorando “las divisiones económicas, lingüísticas y políticas que fracturaban al país” (GARCÍA CANCLINI 2009, p. 198). Bajo estas demandas unificadoras, se organizaron los primeros bailes folclóricos y se crearon los trajes oficiales de cada región, entre ellos el jarocho que se ve en la imagen de abajo. Las instituciones públicas comenzaron con un proceso de fagocitación cultural del que aún se nutren, legitimando su poder mediante representaciones musicales basadas en los géneros tradicionales.



“Ballet Folklórico de Amalia Hernández”. Fotografía: Lulú Urdapilleta.

Hacia finales de los años cincuenta se funda el Ballet Folklórico de México dirigido por Amalia Hernández, esta compañía extendió la estética nacionalista y se convirtió en la embajadora de la cultura mexicana; contribuyó muchísimo a la difusión internacional del son jarocho. Sin embargo, esta popularidad implicó un proceso de estereotipación del son “que para muchos significaría el estrangulamiento de la tradición jarocho” (FIGUEROA, 2007, p. 90).

En el centro del país surgieron bailarinas de academia que interpretaban sones jarochos en cuerpos de baile a favor del espectáculo, las mujeres con grandes atuendos blancos brillaban bajo las luces y el maquillaje teatral, mientras que las morenas fandangueras que intervenían en el ritual de la tarima del Sotavento quedaban orilladas, relegadas a lo étnico.

Una niña en un baile  
rompió un vapor  
una tinaja de agua

y un comedor.

Ay arriba y arriba  
y arriba iré  
yo no soy marinero  
por ti seré.

La mujer que yo quiero  
es una morena  
porque baila la bamba  
que es cosa buena. (MELÉNDEZ, 2017, p. 27)

No obstante, como señala García Canclini, las culturas populares son prósperas y se reinventan, así, las bailadoras tradicionales siguieron desarrollándose, transformando la identidad jarocho a través de la música y la danza. Entre las jóvenes fandangueras de hoy en día hay que destacar a Rubí Oseguera Rueda<sup>167</sup> como creadora de un estilo propio, utiliza brazos y manos de forma precisa y seductora, incluso llega a mover el torso libremente, lo cual no suele verse en otras zapateadoras; su discurso como bailadora jarocho es siempre muy claro y coexiste entre la tradición y la apropiación de otras técnicas. En este sentido esta bailadora es portadora de lo híbrido o, con palabras de García Canclini, podríamos decir que ella incorpora lo “posmoderno”, pues no se define a partir de “un estilo” sino de “la copresencia tumultuosa” de varios estilos (2009, p. 307). Rubí Oseguera, como otras que no nombramos ahora, realiza cruces o hibridaciones entre las convenciones populares y las renovadas propuestas de la escena contemporánea<sup>168</sup>. En esta imagen se le ve bailando en primer plano, parece estar en un teatro y no en un fandango

<sup>167</sup> Es bailadora, antropóloga, directora y gestora de puestas en escena que vinculan el trabajo de bailadoras y cantadoras del son jarocho con los escenarios teatrales respetando las tradiciones.

<sup>168</sup> Violeta Romero indaga diferentes formas de moverse a través del convivio entre el baile y la música africana. Desde otros registros, podemos citar a Nandy Luna quien ha hecho interesantes asociaciones entre el zapateo y el lenguaje de la danza contemporánea. También es notable el trabajo “A ocho horas y un océano de distancia” de la bailadora flamenca Lya Morgana en el que se propone un encuentro con la bailadora jarocho Miroslava Cruz. Los cuerpos de estas jóvenes creadoras expresan tanto la asimilación como la reconversión de formas estéticas establecidas.

popular, no obstante, en los vestidos hechos a mano que se utilizan en la región de Veracruz, los rostros sonrientes sin la exageración del gesto teatral, el faldeo sutil para mostrar los pies y en el maquillaje discreto observamos la diferencia respecto a las bailarinas de folclor. Si pudiéramos apreciar el baile observaríamos muchas otras diferencias en el ritmo, la música en vivo, el contrapunto, la mudanza y la tranquilidad de un cuerpo al que no se le ha impuesto coreografía sino que está abierto a la improvisación natural del son jarocho.



Rubí Oseguera: “Al sol y al sereno”. Fot. Rodrigo Vázquez

### 3. VERACRUZ SE ESCRIBE CON Z

“Veracruz se escribe con Z” es el título de una crónica de la joven escritora Fernanda Melchor (2013, p. 85-102) en la que hace alusión al grupo de violencia organizada y narcotráfico “Los Zetas”. En este y otros textos de periodismo narrativo, Melchor hace referencia a las extorsiones, secuestros y homicidios que este cartel realiza en la región de Veracruz desde hace una década. A partir de estas terribles condiciones, escritores, académicos, bailarines y actores nos vemos obligados a deconstruir las operaciones políticas e intelectuales que ponen en escena lo popular. En este artículo trabajamos desde los estudios de danza, revisamos y cuestionamos la teatralización folclórica porque no nos sentimos identificados con la historia oficial de la región, porque Veracruz es una zona a la que ninguna morena sonriente quisiera representar con el vestido manchado de sangre y vísceras.

Cómo quieres que vista  
de ropa blanca  
si yo soy carbonero  
de la barranca.

Ay arriba y arriba  
y arriba voy  
yo no soy marinero  
por ti lo soy.

A la mar que te vayas  
iré contigo  
para ver si vencemos  
al enemigo. (MELÉNDEZ, 2017, p. 27)

La gran crítica a la modernidad ha sido el poder que el Estado se atribuye para formar al pueblo en nombre de la nación y su historia oficial. Lyotard (1993, p. 83) cuestionaba los “grandes relatos” y las pretensiones autoritarias de toda

ideología; en este sentido, el folclore mexicano ha sido parte de esas narrativas nacionalistas fracasadas<sup>169</sup>. La construcción de subjetividad del jarocho nos plantea dolorosas preguntas que tenemos que contestar desde un país herido, salpicado de cadáveres donde la violencia está gestionada por los grupos de poder en la política y en el narcotráfico. A partir de esta condición postmoderna, en este artículo buscamos también resaltar las postidentidades o densidades que surgen al analizar lo jarocho bajo la sombra de la necropolítica, categoría crítica que el filósofo camerunés Aquille Mbembe propone para explicar cómo la soberanía del “Estado privado”<sup>170</sup> consiste en “ejercer un control sobre la mortalidad” (2011, p. 20). Hay que decir que Mbembe es uno de los filósofos contemporáneos más leídos en México por la resonancia que el contexto africano tiene en nuestro país. Aquí la muerte ha dejado la ritualidad y los festivos colores para hacerse presente en la vida cotidiana, en las carreteras, en los puentes y en los verdes paisajes sembrados de huesos y restos humanos hallados en las fosas clandestinas más grandes del territorio mexicano<sup>171</sup>.

Desde los estudios culturales García Canclini describe las prácticas culturales surgidas después del desgaste modernista o modernizador de la primera mitad del siglo XX en las que se observan interacciones e integraciones entre lo culto, lo popular y lo masivo. Entre estas prácticas el autor señala a los performancers transfronterizos y artistas chicanos que trabajaron en los años ochenta inspirados en la estética “transterritorial y multilingüe” (2009, p.304). Algunos colectivos como La Pocha Nostra utilizaron el cuerpo como portador de discursos estéticos híbridos mediante el montaje de objetos y vestidos populares tanto de México como de

---

<sup>169</sup> Néstor García Canclini (2009), Roger Bartra (2005) y Bolívar Echeverría (2005) son autores que han señalado las fracturas del proyecto moderno en México.

<sup>170</sup> La figura del Estado, capaz de frenar o regular ciertas violencias particulares o privadas, nunca ha correspondido con el gobierno de nuestros países colonizados cuya “política depredadora invalida toda distinción entre el crimen y las instituciones” (MBEMBE, 2016). Por eso Mbembe le llama “Estado privado”.

<sup>171</sup> Entre los colectivos de familias que buscan desaparecidos en Veracruz destacamos a El Colectivo Solecito, un grupo formado, principalmente, por madres de familias convertidas en antropólogas forenses y ciudadanas politizadas que luchan ante la indiferencia de las autoridades. En otro artículo (GODÍNEZ, 2017) trabajamos específicamente el duelo de las madres de los desaparecidos en México mediante la recreación figura de la Llorona.

Estados Unidos. Mediante estrategias visuales y performáticas, estos artistas propusieron identidades fluidas o múltiples, rompiendo con esquemas de nacionalismos y género. En este artículo mostramos dos fotografías inspiradas en el desmontaje transfronterizo.

La propuesta fue utilizar exclusivamente símbolos regionales del folclor veracruzano, tramoya teatral que nos hace pensar en las puestas en escena y accesorios sadomasoquistas que nos remiten a la situación violenta que se esconde bajo la típica postal de los ballets folclóricos. Junto con alumnos de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana<sup>172</sup> hemos deconstruido la imagen jarocho que se ha erigido a favor del espectáculo, el consumo y el orgullo nacionalista -ya que como lo vimos en la fotografía anterior, las bailadoras populares son portadoras de otra estética, algunas de ellas van a los fandangos en pantalones y cabello corto-.

---

<sup>172</sup> Agradezco al fotógrafo Sebastian Kunold, a Amayrani Peralta, Ángeles Jezabel Zambrano y a César Jiménez Rincón por modelar y crear juntos estas fotografías, así como a Héctor Zavala por el estilismo. También un agradecimiento especial a Anaid Chávez, directora del Teatro del Estado de la ciudad de Xalapa, Veracruz, por permitirnos tomar estas fotografías en la sala Dagoberto Guillaumin.



“Morenas de Veracruz” de Gloria Godínez. Fotografía: Sebastián Kunold.

En el centro de esta imagen podemos ver a una familia atípica. Tenemos a dos padres de pie con la hija a su custodia, pero ¿quién es mamá y quién es papá? Hay una mujer que porta el traje del varón jarocho, pantalón y guayabera, su rostro, de naturaleza mestiza, lleva aretes y tocado de flores. Un hombre usa falda blanca y blusa escotada, mantiene el abanico cerrado cerca del pecho, su rostro maquillado es ambiguamente masculino, lleva sombrero y barba. La hija está con las piernas abiertas, a nada de mostrar lo que se esconde debajo de la falda; trae puestas las botas dominatrix y de su entrepierna sale una tela roja que se arrastra hasta el suelo, parece una cascada de sangre, pero no es más que el simple rebozo de todos los bailes folclóricos jarochos. La hija con una expresión desconcertante estira su cabello,

deshecho de cualquier arreglo. La mujer de pantalones jala el cabello del lado derecho remarcando muy bien el puño, el poder. La mujer barbuda no hace nada, sólo cierra la boquita maquillada. A los pies de la familia hay unos pétalos de rosa esparcidos. Algo se rompió, quizá la paz veracruzana, el rojo nos hace pensar la sangre, en homicidios, secuestros, asaltos y feminicidios en el Estado.

El domingo 15 de noviembre de 2015 el exgobernador de Veracruz Javier Duarte entregaba su quinto y último informe de gobierno, simultáneamente, afuera del Palacio de Gobierno y el Ayuntamiento de Xalapa, cientos de bailarines vestidos de jarochos imponían el record Guinness bailando La Bamba: “la concentración masiva de bailarines causó expectación y asombro entre la población, los asistentes quedaron sorprendidos y conmovidos con esta muestra de folclore popular”, decían los periódicos. Seríamos muy inocentes si pensáramos que la sincronía de estos acontecimientos fue casualidad. En el mejor de los casos, podría haber sido una performance de protesta masiva. Sin embargo, fue una distracción, pactada o no. Cientos de trajes blancos se abrieron como abanicos y extendieron sus rebozos rojos sobre el suelo, pero lo que las bailarinas ignoraron es que detrás de esas enormes faldas se escondió uno de los políticos que más ha robado, censurado y asesinado en el Estado. Ese día afuera del Palacio de Gobierno el pueblo conmovido no pidió cuentas al gobernador, ese día se bailó al ritmo de La Bamba con el orgullo nacionalista-regional que todo lo cubre: “los fantasmas del suelo y la sangre, racismos, xenofobias, guerras o purificaciones étnicas” (DERRIDA, 1998, p.101).

Cuando canto la bamba  
me siento ufano  
porque sé que es el himno  
veracruzano. (MELÉNDEZ, 2017, p. 27)



“La Bamba Récord Guinness” Fotografía: *El Heraldo de Veracruz*.

#### 4. POSTIDENTIDAD CARIBE

Con este texto queremos cuestionar las identidades fijas de género y nación repetidas en la Bamba. En el marco de un discurso postcolonial y postmoderno en el que se conciben los problemas entre nacionalismo y política, queremos retomar el prefijo “post” para proponer una “Postidentidad Caribe” con la que se reconozca Veracruz como parte del Gran Caribe, más allá de la nación, más allá de lo que debe ser un hombre y una mujer en la tradición folclórica, más allá del terror y la necropolítica que se sufren en México. Queremos apelar a otra experiencia de la singularidad, a una postidentidad caribeña, como en su día Gloria Anzaldúa se refería a la personalidad plural de la “*new mestiza*” lesbiana que se desarrollaba tolerando contradicciones y ambigüedades entre ser “una india” en la cultura mexicana y ser “mexicana” desde el punto de vista estadounidense: “alma entre dos mundos, tres, cuatro/ me zumba la cabeza con lo contradictorio./ Estoy norteadada por todas las voces que me hablan/ simultáneamente” (1987, p. 77).

La Bamba ha sido bandera de chicanos y mexicanos en Estados Unidos con la interpretación que hicieron Los Lobos en 1987 para la película del mismo nombre, este son jarocho se convirtió en un *hit* de ventas ese año. Hoy en día, independientemente de esta versión rock, La Bamba tradicional sigue siendo interpretada fuera de la región veracruzana, podemos escucharla en los fandangos urbanos de la Ciudad de México, Tijuana, Guadalajara, San Diego, Los Ángeles, Nueva York y Barcelona por mencionar algunas ciudades, ya que el fandango jarocho, como la cultura caribeña, ha rebasado fronteras y se ha extendido por todo el mundo.

En el fandango jarocho florece el pensamiento *creol*<sup>173</sup> del Caribe así como el chicano porque son dos formas híbridas de ver el mundo con las que se aniquila “la falsa universalidad, el monolingüismo y la pureza” (BERNABE, CHAMOISEAU y CONFiant, 1989, p. 24).

“Ay, soy migrante del mundo/ soy migrante del mundo, crucé la mar/ de la tierra fecundo/ de la tierra fecundo para luchar” canta Laura Reboloso<sup>174</sup> estos versos durante el Fandango Fronterizo que se realiza anualmente desde 2007, en las playas de Tijuana y San Diego divididas por el muro que separa a México de Estados Unidos. El Fandango Fronterizo destaca entre otras celebraciones como una performance o instalación colectiva itinerante frente al muro, es fiesta y protesta que rebasa regionalismos, nacionalismos y folclores edulcorados.

---

<sup>173</sup> Lo *creol* designa, en sentido estricto, la lengua y la cultura creadas por la fusión del francés y otros idiomas provenientes del tráfico de esclavos africanos al Caribe (Louisiane, Haití, Guadalupe, Martinica). “Nosotros nos declaramos *creoles*” escriben desde la isla de la Martinique Jean Bernabe, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant (1989, p. 24), afirmando que la *creolidad* “es una especificidad abierta” y no “un simple mestizaje”.

<sup>174</sup> Laura Reboloso es conocida por manejo de la “leona”, instrumento de cuerdas típico de un ensamble de son jarocho, así como por sus composiciones musicales y décimas que hablan desde una perspectiva femenina como la maternidad y el parto, por sólo mencionar algunos.



“IV Fandango fronterizo”. Fotografía: Julio Blanco.

## 5. POSTGÉNERO

En este artículo donde revisamos las postidentidades derivadas de La Bamba hay una cuestión más, la teatralización del género. Los ballets folclóricos que siguieron los pasos de la compañía de Amalia Hernández siguen repitiendo hoy en día cuadros de sones jarochos estereotipados y limitados en los que la música suele acelerarse para lucir el zapateado, sobre todo el de los hombres que levantan los pies y golpean con mucha fuerza, mientras que las mujeres, siempre coquetas, ondulan las blancas faldas y sonríen luciendo vestidos y accesorios. No es casualidad que los ballets folclóricos, a diferencia de los bailes populares, legitimen los nacionalismos dentro de una cultura hegemónica cuya masculinidad se define a partir de la virilidad. Las formas de representación de lo masculino en la danza escénica, escribe Tortajada “pretenden perpetuar el poder de los hombres, haciéndolos aparecer como

heterosexuales, protegiendo sus cuerpos y reforzando la noción de una masculinidad monolítica” (2001, p. 78).

Hay que decir que uno de los espectáculos de danza que se sale de este esquema es “Jarocho” (2004) dirigido por Richard O’Neal, al menos en una de las escenas, los bailarines dejan de lado la figura de pareja y la nación para zapatear al estilo *Riverdance*. Las mujeres y los hombres vestidos de pantalones negros lucen el zapateo con la misma fuerza. No obstante, a decir de muchos críticos de danza, entre la parafernalia del musical estilo Broadway y la mala fusión de lenguajes escénicos se pierde el aura del fandango tradicional.



“Jarocho”. Dir. Richard O’Neal. Fotografía cortesía de Verónica Alanís Moreno

Como en los abanicos abiertos de las jarochas, en las diversas manifestaciones de La Bamba que hemos analizado se despliegan más y más contradicciones. Ahí están los patriotas, orgullosos del espectáculo, los patriotas secuestrando, hiriendo a los contestatarios, a los periodistas, a los normalistas. Los

patriotas “encañonados, gordos, pobres, hastiados de Sabritas van/ tus galanes, Patria” (BOULLOSA, 2011, p. 35). Cuando desmontamos las operaciones políticas que folclorizan a lo popular, se abren nuevas brechas como la de género: “Mi padre, anestesia tras anestesia, dormido delira:/ nos reconoce a todos sus hijos./ Incluso a mí./ Es mi Patrio”. Con estos versos, Carmen Boullosa (2011, p. 55) revela el travestismo bajo el que se cubre el poder hegemónico, asesinos que se esconden detrás de largas faldas de su madre, machos que torturan luciendo flores en el pelo, disfrazados de patriotas mientras crece la pujante industria del secuestro.



“Morenas de Veracruz” de Gloria Godínez. Fotografía: Sebastián Kunold.

¿Qué nos dice la madre con vestido blanco y cara de hombre, maquillada debajo de la barba? ¿Qué nos dice el padre de cabellos largos y barba postiza? ¿Por qué está sometida esa morena que viste accesorios de violencia y deseo

sadomasoquistas? ¿Qué esconde el bailarín bajo la sonrisa y falda blanca? Como la mexicana barbuda de nombre Julia Pastrana exhibida en el circo a mediados del siglo XVIII, estas morenas nos dejan ver el terror, la tragedia, los proyectos fallidos de un disfraz nacionalista que no podemos quitarnos en esta oscuridad. Ya lo señalaba Roger Bartra a finales de los años ochenta:

¿Vamos a entrar en el tercer milenio con una conciencia nacional que es poco más que un conjunto de harapos procedentes del deshuesadero del siglo XX, mal cosidos por intelectuales de la primera mitad del siglo XX que pergueñaron un disfraz para que no asistiáramos desnudos al carnaval nacionalista? (2005, p. 17)

Juan Villoro (2007) comparaba la atracción fatal que sentía por la Ciudad de México con el encantamiento que la mujer barbuda le provocaba a Tom, el joven libertino de la ópera de Auden. Nosotros extenderíamos ese mórbido disfrute del beso con bigote al resto del país, especialmente a Veracruz y su exuberante belleza natural, grandes extensiones verdes y frondosas bajo la que algo o alguien puede encubrirse, tensión y alegría, elocuente fascinación del defecto y rabia, mucha rabia ante la necropolítica con la que se gestiona el poder en México.

## BIBLIOGRAFÍA

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Book Company, 1987.

BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México: Random House Mondadori, 2005.

BERNABE, Jean., CHAMOISEAU, Patrick. y CONFIANT, Raphael. *Elogio a la creolidad*. Traducción de Gertrude Martin-Laprade y Mónica María del Valle. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1989.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2005.

BOULLOSA, Carmen. *La patria insomne*. Ciudad de México: Ediciones Hiperión coeditado con la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.

DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.

FIGUEROA, Rafael. *Son Jarocho. Guía histórico musical*. Ciudad de México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Random House Mondadori, 2009.

GODÍNEZ, Gloria. *Lloronas, madres y fantasmas. Necrobarroco en México*. Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México, v. 03, p. 129. El Colegio de México, 2017.

Disponible: <http://dx.doi.org/10.24201/eg.v3i5.120>

Consultado el 14/ 04/ 2017.

JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

LYOTARD, Jean François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.

MELÉNDEZ, Juan B. *150 Sones jarochos*. Recopilación y selección de Juan Meléndez. Ciudad de México: IVEC/ MINA, 2017.

MELCHOR, Fernanda. *Aquí no es Miami*. Monterrey: Editorial Almadía y Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.

TORTAJADA, Margarita. *Frutos de mujer*. Ciudad de México: CONACULTA/ INBA, 2001.

VILLORO, Juan. “El eterno retorno de la mujer barbuda”. En Lolita Bosch: *Hecho en México*. Barcelona: Mondadori, 359, 2007.

Recebido em 23/06/2017.

Aceito em 26/09/2017.