

PABLO LÓPEZ

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

pablolopezlopez512@gmail.com

ORCID: 0009-0003-5318-5782

“BEAUTIFUL, LONELY, THICC HAMLET”: LA QUEER-IFICACIÓN
RACIALIZADA DE LA TRAGEDIA DANESA EN *FAT HAM* DE JAMES LJAMES

“BEAUTIFUL, LONELY, THICC HAMLET”: THE RACIALIZED
QUEER-IFICATION OF THE DANISH TRAGEDY IN *FAT HAM* BY JAMES LJAMES

Palabras clave:

Fat Ham, identidad
queer, masculinidad,
intertextualidad.

En *Fat Ham*, ganadora del Premio Pulitzer a Dramaturgia en 2022, Hamlet, aquí llamado Juicy, es “*thicc*, hermoso y gay”.¹ Así lo describe James Ijames en sus acotaciones, entre las que aclara que su héroe trágico es un hombre negro en el sur estadounidense, lector ávido de Shakespeare, a quien invitan a una parrillada en casa de sus padres, para celebrar el matrimonio de su madre viuda y su tío. *Fat Ham*, transgresiva, fluctuando entre reverencia al texto de Shakespeare y un impulso por profanar y apropiarse del canon, resignifica la trama de *Hamlet* desde lo *queer*. La obra rechaza las interpretaciones tradicionales de *Hamlet* y torna su mirada inquisitiva a sus figuras parentales. La tragedia de *Fat Ham* ocurre en los márgenes del *Hamlet* shakespeariano, en lo sugerido y aludido. En el escenario, Juicy se apropia de la teatralidad del hipotexto, a la vez que lo descontextualiza y reinterpretar. Este casi-Hamlet hace del soliloquio clásico un arte confesional cargado de humor que literaliza el “ser o no ser”, pues ya no son el destino ni el honor lo que le atormentan, sino la performatividad de una masculinidad violenta que le pide asesinar al agresor de su padre y que suprime su propio *ser-queer*. La obra, en su recontextualización y su intertextualidad explícita, se apropia del deber-ser masculino de Hamlet y le hace revelar las masculinidades violentas que impulsan la trama de la tragedia del príncipe danés.

¹ Todas las traducciones de la obra de Ijames son propias.

Keywords:
Fat Ham, queer
 identity, masculinity,
 intertextuality.

In *Fat Ham*, winner of the 2022 Pulitzer Prize for Drama, Hamlet —here called Juicy— is described as “thicc, beautiful, and gay.” This is how James Ijames portrays him in his stage directions, where he clarifies that his tragic hero is a Black man in the American South, an avid reader of Shakespeare, who is invited to a backyard cookout at his parents’ house to celebrate the marriage of his widowed mother and his uncle.

Transgressive, oscillating between reverence for Shakespeare’s text and an impulse to profane and appropriate the canon, *Fat Ham* re-signifies the plot of Hamlet through a queer lens. The play rejects traditional interpretations of Hamlet and turns its inquisitive gaze toward its parental figures. The tragedy of *Fat Ham* unfolds on the margins of Shakespeare’s Hamlet, in what is suggested and alluded to. On stage, Juicy appropriates the theatricality of the hypotext while simultaneously de-contextualizing and reinterpreting it.

This quasi-Hamlet transforms the classical soliloquy into a confessional art form charged with humor, literalizing “to be or not to be,” as it is no longer fate or honor that torments him, but rather the performativity of a violent masculinity that demands he kill his father’s aggressor and suppress his own queer self. Through its recontextualization and explicit intertextuality, the play appropriates Hamlet’s masculine ideal and exposes the violent masculinities that drive the plot of the Danish prince’s tragedy.

“JUICY es thicc. De veinte a veintidós, negro. Es hermoso. Está solo. Es inteligente; una especie de Hamlet ... Es gay” (10).² Así nos presenta el dramaturgo James Ijames a Juicy, el protagonista de *Fat Ham* (2021). Tras esta introducción, Ijames da a conocer a la familia y amistades de Juicy, habitantes negros del sur de Estados Unidos, quienes juegan papeles equivalentes a los de la “tragedia danesa”, *Hamlet* (1603), de William Shakespeare. Tedra es Gertrude; Rev es Claudius; Opal es Ophelia; Larry es Laertes. La acción se traslada de una imaginada Escandinavia al patio de una casa en los suburbios negros de Carolina del Norte (que, en palabras de Ijames, podría también ser Virginia o Maryland o Tennessee, pero no

² Las traducciones del inglés al español de la obra de Ijames y de los textos secundarios (a excepción de Muñoz) son propias. Sin embargo, para denotar el coloquialismo y el uso no estándar del inglés en la obra de Ijames, incluyo algunas citas sin traducir en las notas al pie. En este caso, por ejemplo, “thicc” hace una referencia pícaro a la corpulencia del personaje, mas resulta un juego de lenguaje imposible de preservar en traducción.

Mississippi o Alabama).³ El “reino” en disputa es un restaurante de *barbecue* y el asesinato del “rey”, cometido en este caso por un sicario, ocurre mientras el padre de Juicy está en la cárcel por haber asesinado a uno de sus empleados. La distancia cautelosa entre *Fat Ham* y *Hamlet* se ve reflejada en el *dramatis personae* donde, al final de la descripción de cada una de sus figuras cuasi-hamletianas, Ijames agrega la frase calificativa “una especie de” junto al nombre del personaje correspondiente de la tragedia shakespeariana. De esta manera, el dramaturgo da un toque de ligereza a lo que podríamos denominar una omnipresencia, o presencia abrumadora, del sentido hamletiano que podría resultar pesada, academicista o demasiado obvia en la trama de *Fat Ham*.

Si bien la sombra de *Hamlet* recubre el conflicto de la trama de *Fat Ham*, la letra shakespeariana es desplazada del centro a los márgenes. Para la obra de Ijames, el texto de Shakespeare es, por una parte, una suerte de influencia parental, que quizá juega con, a la vez que reniega de, el modelo de influencia angustiante como motor creativo propuesto por Harold Bloom en su famoso *The Anxiety of Influence*, 1973/1997, donde el crítico norteamericano sostiene que toda obra literaria surge del temor y la lucha que emprende un autor contra los modelos anteriores, desviándose de obras pasadas por medio de una malinterpretación creativa (*poetic misprision*) (19-45). Y, lo que quizá es un argumento crucial que motiva la parodia shakespeariana en *Fat Ham* es que Bloom ve en Shakespeare, el “poeta más grande de nuestra lengua” (el inglés) (11), una excepción a esta regla de influencia, por considerarlo un “gigante” anterior a y no contaminado por la ansiedad creativa. En *Fat Ham*, la ansiedad hostil en contra de los modelos anteriores, tanto literarios como filio-parentales, alimenta la parodia de *Hamlet*, permitiendo una nueva articulación de las tensiones

³ La diferencia entre estos estados marca una especificidad temática y geopolítica en los eventos de la obra. Mississippi, Alabama y Florida, pertenecientes a la agrupación histórica, económica y social de un “Sur profundo” (Deep South), son estados con un pasado (y presente) especialmente virulento en cuanto a violencia racial y precariedad económica. El “Sur profundo” está compuesto por estados cuya economía durante el siglo XIX dependía en mayor parte de la esclavitud como sistema comercial. Las acotaciones de *Fat Ham* sitúan la acción dramática en un “Sur no profundo” (Upper South), en el que estados como Virginia, Maryland y Tennessee son territorios de relativamente menos violencia racial exacerbada y mayor afluencia económica. Como ejemplo, Maryland y Virginia son estados en los que la mayoría de la población ha votado por el partido demócrata en las últimas cinco elecciones. La obra argumenta que las condiciones socioeconómicas, políticas, sexuales y raciales que se intersectan a lo largo de la acción dramática son específicas a estos estados.

de poder, masculinidad y performatividad entre los hombres de la tragedia, por medio de la “malinterpretación creativa” de la figura paterna, ya sea literaria o natural. De este modo, *Fat Ham* resurge como el drama de un hijo que resuelve los dolores de su identidad y lucha contra las órdenes de su padre y su tío, al tiempo que confronta, desde la apreciación estética, esa gran tradición literaria.

Por otra parte, y en simultáneo, la tragedia shakespeariana en *Fat Ham* es blanco de transgresiones y críticas ideológicas frontales: Ijames no sólo reinterpreta y reescribe, sino que también inventa, experimenta con (y de este modo cuestiona) algunas de las interpretaciones comunes de *Hamlet*. De esto deriva que haya en la obra de Ijames una reinención genérica de *Hamlet*: es una comedia divertida e irreverente, pero también profunda, que despoja a sus personajes shakespearianos de las partes trágicas, derivadas en parte de los códigos de “nobleza”, y les recibe y envuelve en el gozo de la sensibilidad *queer*,⁴ *camp* y negra de una comedia contemporánea.

Al centro de *Fat Ham* hay una inversión del impulso dramático de la tragedia shakespeariana: Ijames pone en tela de conversación crítica dos interpretaciones clave de *Hamlet*. Por un lado, *Fat Ham* se opone a la interpretación famosamente expresada en el prólogo de la adaptación cinemá-

⁴ Sin ignorar la continua elasticidad del término, entiendo “*queer*” como una subjetividad difícilmente totalizable que abriga “una coalición de autoidentificaciones sexuales culturalmente marginadas” (Jagose, 72). El término apunta a una subjetividad construida desde elementos constituyentes del género y la sexualidad que no se pueden “hacer significar de manera monolítica” (Sedgwick, 7). Lo *queer* es “todo aquello que se sale de lo normal y pone en cuestión lo establecido” (Sáez, 381); aquello que “no tiene ninguna intención de integrarse al centro” (y, especialmente relevante para la *extravaganza* anti-trágica de la última escena de *Fat Ham*, “lo *queer* aún no ha llegado ... es un modo *estructurante* e inteligente de desear que nos permite ver y sentir más allá del atoradero del presente” (Muñoz, 29).

Elijo, además, no hispanizar la palabra “*queer*” a sus varias formas (*cuir*, *cuy[r]*, etc.) por el esfuerzo localizante detrás de dicha traducción transgresiva, expuesto por Diego Falconí Trávez (2021). Falconí propone el uso de “*cuy(r)/cuir*” para el análisis de la configuración localizada de la disidencia sexual en el sur latinoamericano. Esta hispanización representa también un esfuerzo por elaborar una interpelación “a estructuras, prácticas, personas e instituciones que mantienen intacta desde el norte (y con complicidad de agentes del sur), la geopolítica del conocimiento” (8). Si bien la interseccionalidad ilustrada por *Fat Ham* también declara la insuficiencia del término “*queer*” para capturar la subjetividad racializada, elijo mantener la palabra para insistir en la necesidad de los adjetivos “negro” y “racializado” para marcar esta misma insuficiencia de lo “*queer*” en el mismo norte global.

tica de Laurence Olivier (1948), aquella que presenta a la shakespeariana como una “tragedia de un hombre que no podía decidirse” (00:02:41-00:00:02:50); por otro, se invierte la interpretación freudiana de *Hamlet*, aquella que ve en la ira y la confusión del héroe una reacción edípica ante el matrimonio de su madre (Jones, 1976). Nuestro “casi Hamlet”, Juicy, no se encuentra excesivamente turbado por la decisión dramática de asesinar a su tío (o no, o cuándo y cómo hacerlo), ni tampoco guarda un rencor sexualmente cargado hacia Tedra, su casi-Gertrude.

El mayor acto de transgresión reinterpretativa de la obra es la preocupación existencial por el mismísimo “ser o no ser”, en este caso reapropiado como la confección y performatividad de una identidad *queer* y racializada que produce una ansiedad de irresolución. *Fat Ham* aprovecha el marco dramático de *Hamlet* para confrontar al autoritarismo de la estructura familiar, en donde la controversia en torno a una masculinidad no-hegemónica es producto de la vigilancia hostil por parte de las figuras paternas, muertas y vivas. Para esta obra, la intersección entre la sexualidad y la racialización⁵ las convierte en identidades inseparables: interactúan a manera de “vectores de la diferencia y de la discriminación mutuamente constitutivos” (Golubov, 245), de suerte que la identidad de Juicy es indivisible en estos. En el dolor y la confusión de Juicy se articulan “distintas formas de subordinación y explotación” (245) que rebasan los procesos aislados de racialización y sexualización: es decir, la racialización y el ser *queer* del personaje devienen una subjetividad específica y localizada no proporcional a la disidencia sexual blanca. En Juicy, la sexualidad y la racialización se provocan de forma mutua y, en su intersección, producen una controversia en torno a la performatividad y socialización de una masculinidad negra y *queer*.⁶ En el transcurso de la obra, sin embargo,

⁵ Entiendo “racialización” como un concepto que se opone y desnaturaliza la categoría “biológica” de la raza, nombrando el proceso de diferenciación (naturalizante) de grupos “como si existieran diferencias inherentes e inmutables entre ellos; como si ciertas características somáticas marcaran la presencia de características significativas de la mente, la emoción y la personalidad; como si algunos fueran mejores que otros” (Blum, 147). La racialización, dice Lawrence Blum, “atiende a la manera en la que un grupo es percibido, observado y tratado en una sociedad” (152) a partir de su color de piel. La subjetividad racializada, además de no ser natural o biológica, debe ser contextualizada.

⁶ Desde la perspectiva de la interseccionalidad, el entrelazamiento de identidades (género, racial o de clase, por ejemplo) y su articulación producen “distintas [y específicas] formas de subordinación y explotación” (Golubov, 245). De esta manera, los códigos opresores de masculinidad en *Fat Ham* no son necesariamente hegemónicos (en tanto que no

se resuelve la aparente irreconciliabilidad entre el contexto opresor y el sujeto interpelado mediante la reescritura de la forma del soliloquio como un espacio colectivo de experimentación identitaria y el uso transgresivo y apreciativo del texto shakespeariano.

La intersección de la identidad *queer* racializada aparece con particular énfasis en la reescritura del famoso soliloquio “ser o no ser” de la primera escena del tercer acto de *Hamlet*:

Cuando tenía justo siete años
le pedí a mi mamá una muñeca.
Una Barbie negra vestida de rosa.
[...]
Rasgué el empaque y encontré la perfección en tono marrón.
Adornos, ornamentos y piel fresca y café.
La muñeca era mía y me enseñó lo que era la belleza.
Pap tomó la muñeca que yo amaba y la tiró al asador.
Se rió. Dijo que era por mi propio bien.
[...]
¡Sé un hombre! ¡Sé más como los otros niños!
[...]
Dije: “a la chingada con todo” y pensé
en ahogarme en uno de los viejos estanques” (26).

La posibilidad de un suicidio en el agua —el cual a un tiempo remite al de Ofelia y concretiza en palabras simples las consideraciones destructivas de Hamlet— es desplazada y transformada. No sólo está situada en el pasado del personaje (en vez del tiempo presente, como ocurre con el príncipe de Dinamarca), sino que su impulso es identitario. A diferencia del protagonista shakespeariano, este Hamlet elige la vida como camino definitivo, incluso cuando es atormentado por la persecución y marginalización de su masculinidad racializada disruptiva. Juicy busca la belleza y la revaloración de su identidad como hombre sensible, tomando como ancla el color y frescura de su propia piel y revelando así la producción socializada e interseccional de abyección en la apreciación estética y feminizada de su piel. A los ojos de los hombres que le rodean —en especial de su tío y su padre—, considerando los apuntes de Julia Kristeva sobre lo abyecto en

es una masculinidad blanca), pero son ciertamente patriarcales e insisten en una rigidez de su performatividad desde el estoicismo.

Poderes de la perversión, en su disfrute de la belleza masculina con marcadores de feminidad Juicy encarna aquello que “perturba la identidad, el sistema, el orden, [aquello] que no respeta las fronteras”, que se posiciona en el entremés y en la ambigüedad del Sujeto cuya autonomía es refutada (4). La respuesta agresiva del padre del protagonista en esta anécdota, así como su posterior exigencia de venganza al fratricidio que precede a la acción dramática, se reescriben, entonces, como esfuerzos por vigilar y reproducir códigos performativos específicos de una masculinidad racializada, para así poder domar al margen.

Asimismo, la metateatralidad de Juicy enfatiza su posición marginal frente al resto de los personajes: su performatividad identitaria disruptiva va de la mano con una ruptura deliberada de la cuarta pared, de modo que, al girar el rostro al público, Juicy comparte su subjetividad con ese entorno (ideológico y material) que, literalmente, reside fuera del escenario. Su primera habla directa al público o “ruptura de la cuarta pared” ocurre durante la primera confrontación entre Juicy y el fantasma de su padre:

PAP: No te soporto.

JUICY: Ahí lo tienen. (*Juicy nos mira. Sostiene el chocolate. Su actitud adquiere fortaleza. Quizá incluso feroz. Siente una especie de confianza correr por sus venas*). ¿Cómo lo ven?” (16)

En *Fat Ham* esta capacidad metadramática es exclusiva de Juicy. El abandono discursivo y dialógico de la realidad dramática resulta un escape afectivo del rechazo parental y masculinamente opresivo en el que el protagonista es empoderado por el exterior dramático y material, un espacio que únicamente le pertenece al margen. Aunque los otros personajes reconocen que Juicy se dirige a un “ellos” (16), no logran situarse en la subjetividad marginal que se configura y se reivindica desde la metateatralidad. Sin embargo, su habilidad singular no aísla a Juicy, sino que le permite descentralizar la normatividad familiar y recrearse desde el margen de la colectividad metadramática. Al extraerse de la escena, Juicy trasciende el soliloquio y abandona la interioridad ansiosa de Hamlet, para encontrarse y fortalecerse en la pluralidad del evento dramático.

La metateatralidad del protagonista se acentúa, además, por el uso de citas *verbatim* de *Hamlet*. En la ruptura de la cuarta pared intertextual de la reescritura dramática —es decir, en el reconocimiento de un texto fuente y la reescritura activa de sus palabras— Juicy encuentra un nuevo escape de las fronteras rígidas de la performatividad del género y la racialización.

Esto no ocurre como un proceso simple y transparente de referencialidad: Juicy saca de contexto las citas y las vulgariza, emprendiendo un esfuerzo de desacralización y resistencia estética en los juegos verbales que describe como “Shakespeare, más o menos” (42).⁷ Repite, por ejemplo, el monólogo completo (haciendo una pausa deliberada para cambiar la palabra “rey” por “cocinero”) que precede a la representación de “La ratonera” —la obra dentro de la obra en *Hamlet* por medio de la cual el príncipe busca detonar los sentimientos de culpa de su tío— antes de introducir su propia estrategia de descubrimiento: un juego de “dilo con mímica”. La ventriloquización de la palabra hamletiana, seguida de un juego que implica acción en silencio, efectúa un acto de apropiación y sátira que se rebela contra el canon occidental y contra las mismas críticas que recibe Juicy en su hogar. Al apropiarse de las palabras de Shakespeare de manera desacralizada, el personaje comete una transgresión del canon. Al mismo tiempo, el uso de estas palabras deja entrever una apreciación renovada del mismo canon, mediante el cual se forjan oportunidades para resistir y visibilizar la opresión localizada.

Este acto de transgresión apreciativa sucede de otras maneras en distintos momentos de la obra. Por ejemplo, cuando Juicy reflexiona sobre Shakespeare —desacralizando y apreciando— su madre le contesta: “Ya me tienes hasta la madre de ese viejo blanco muerto. Nada que ver ese güey aquí. Te crees que él se sabe todas las respuestas. Pareces tarado citando a Shakespeare de a huevo” (130), a lo que Juicy responde “Me parece apropiado para el momento”.⁸ El parlamento de Tedra está compuesto por comentarios peyorativos ostensiblemente dirigidos a Shakespeare pero que, por implicación, ofenden a Juicy. Los insultos y burlas hacen de la apreciación literaria un acto que, en el espacio restrictivo e hipermasculino de la familia, adquiere connotaciones de abyección, cuando, irónicamente, en los valores estándar de la sociedad occidental se consideraría una conducta de privilegio y un modelo a seguir. Al invertir los valores tradicionales mediante el cambio de contexto, en este y otros momentos de la obra, se muestra una configuración performativa de una masculinidad no-normativa que, por implicación, contamina con su percibida abyección al texto literario y al acto de performarlo. Cuando los personajes describen a Juicy como “sensible” (29) o “suave” (18, 23, 40) por su forma de expre-

⁷ Original: “Shakespeare. Kind of.” (42)

⁸ Original: “If you bring up that dead old white man one mo time. Don’t nobody wanna talk about his ass. You act like he got all the answers. You look crazy out here quoting Shakespeare and shit ... It seems appropriate.” (130)

sarse, aluden de forma peyorativa a una masculinidad que se construye líricamente (es decir, desde un discurso poético que parece estar fuera de lugar en su contexto) y, aunque también está atada a lo corpóreo —pues la transgresión de Juicy, a ojos de su padre, radica en la valoración estética de su propia piel— no ejerce el control violento que ejercen su tío y su padre por medio del cuerpo. A partir de la repetición, relocación y reinterpretación de la poesía shakespeariana, Juicy transgrede tanto el canon blanco como la configuración de una masculinidad que, en reacción a la violencia sistémica, persigue el estoicismo del hombre resiliente que no lamenta la muerte de su padre y la violencia del hombre que compra la muerte de su hermano.

La transgresión y reconfiguración de la masculinidad *queer* y negra se sostiene por la supremacía de la apropiación por encima de la adaptación. Juicy y su familia expresan una distancia con la “universalidad” atribuida a la letra shakespeariana, reconociendo la incapacidad del canon de abrazar la subjetividad localizada de sus circunstancias. La apropiación desacralizada del texto reconoce el valor de uso de la obra de Shakespeare, pero no la entiende como un capital cultural a venerar y traducir, sino como un discurso dado para ser disecado y performado desde las migajas: Juicy, así como el mismo dramaturgo James Ijames, leen a Shakespeare a contrapelo y a su conveniencia. Juicy se adueña del instante dramático del “ser o no ser” hamletiano y le hace un texto *queer* y negro. Encuentra en la teatralidad de Hamlet el espacio en donde performarse como cuerpo racializado deseante y confesional. Habiendo descubierto este espacio íntimo en retazos de Shakespeare, consigue escapar del final violento de *Hamlet*, cuya posibilidad adquiere nuevas connotaciones culturales.

La expectativa de violencia racializada, ya sea como necesidad dramática del proceso de adaptación o como una expectativa cultural racista, se resuelve en los últimos momentos de la obra. Claudio/Rev es víctima de su propia masculinidad, negándose a recibir ayuda de su sobrino ante una asfixia accidental porque no quiere ser tocado por otro hombre. Los otros personajes, habiendo convertido al villano de la obra en el bufón de una masculinidad teatralizada y exagerada, voltean a ver al público. “¿Saben lo que esperan ellos que nos pase ahora, no?” (165), pregunta Juicy. “Yo no me muero pa’ nadie” (165),⁹ responde Opal/Ofelia. Las distinciones proporcionadas por las acotaciones señalan que Juicy detona este movimiento colectivo: “(Juicy mira al público. De hecho, todos miran al público)

⁹ Del original: “I ain’t dying for nobody.” (165)

(165). Pareciera que, habiendo derrotado a la figura patriarcal de la obra, Juicy puede compartir su poder metateatral (y resolver así las ansiedades identitarias) con su familia y amigos. La obra, en ese momento, explota en lo que Ijames llama un “espectáculo de *drag* y *camp*” (170) y una apertura “a la celebración de lo femenino” (170). La última referencia textual de la obra a *Hamlet* está en los versos “En este sueño de muerte qué sueños vendrán” (169), cita shakespeariana que pronuncia Juicy mientras observa el cadáver de su tío. Quizá así, en una realidad alternativa que deje al fin de ser onírica, los Hamlets ficticios y reales del porvenir podrán liberarse de las masculinidades vigilantes y podrán (podremos) soñar despiertos con las bellezas de nuestros cuerpos y sus posibilidades.

Bibliografía

- BLOOM, HAROLD. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Segunda edición. Oxford University Press, 1997.
- BLUM, LAWRENCE. “*I’m Not a Racist, But...*”: *The Moral Quandary of Race*. Cornell University Press, 2002.
- GOLUBOV, NATTIE. “Interseccionalidad”, en *Conceptos Clave en los Estudios de Género*, vol. 1, CIEG y U-Tópicas, 2024: 235-55.
- HAMLET. DIRIGIDO por Laurence Olivier. Two Cities Films, 1948.
- IJAMES, JAMES. *Fat Ham*. Theatre Communications Group, 2023.
- JAGOSE, ANNAMARIE. *Queer Theory*. Victoria, Australia: Melbourne University Publishing, 1996.
- JONES, ERNEST. *Hamlet and Oedipus*. Segunda edición. Nueva York: Norton and Company, Inc., 1976.
- KRISTEVA, JULIA. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Traducción de León S. Roudiez, Nueva York: Columbia University Press, 1982.
- MUÑOZ, JOSÉ ESTEBAN. *Utopía Queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Traducido por Patricio Orellana, Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- SÁEZ, JAVIER. “Queer”, en Lucas Platero et al. (eds.). *Barbarismos “queer” y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra (2017): 381-88.
- SEDGWICK, EVE KOSOFSKY. *Tendencias*. Londres: Routledge, 1994.
- TRÁVEZ, DIEGO FALCONÍ. “La heteromarcageneidad contradictoria como herramienta crítica cuy(r) en las literaturas andinas”, en *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 7 (julio de 2021): 1-39. Disponible en línea: <<https://doi.org/10.24201/reg.v7i1.587>>.

Estudiante de la Licenciatura en Letras Modernas Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM. Es Ayudante de Profesor en el Colegio de Letras Modernas de la misma facultad. Es integrante del Seminario de Estudios sobre la Modernidad Temprana de la Facultad de Filosofía y Letras en colaboración con el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Es también miembro del proyecto PAPIIT *Cultura y literatura irlandesas en México: perspectivas y transiciones*, como parte de las actividades de Cátedra Extraordinaria Eavan Boland-Anne Enright de Estudios Irlandeses. Ha presentando múltiples ponencias en coloquios de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras UNAM y colaborado en eventos con la Biblioteca Vasconcelos y la Embajada de Irlanda en México.