



ANALES DE ANTROPOLOGÍA



Anales de Antropología 59-2 (julio-diciembre 2025): xxxx

www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia

Artículo

Documentales muxe: discursos, horizontes y mercados en el cine y la televisión

Muxe Documentals: Discourses, Outlooks and Markets on Cinema and Television

David Antonio Jurado González*

*Instituto Mora. Plaza Valentín Gómez Farías #12, colonia San Juan Mixcoac, alcaldía Benito Juárez,
C.P. 03730, Ciudad de México, México.*

Recibido el 28 de octubre de 2024; aceptado el 29 de septiembre de 2025; puesto en línea el 6 de noviembre de 2025.

Resumen

El presente artículo analiza documentales sobre la comunidad *muxe* realizados entre 1994 y 2024. Se parte de los estudios cinematográficos y semiótico-discursivos, con apoyo en estudios etnográficos sobre la comunidad y en diálogo con estudios sobre la historia de las representaciones de las comunidades originarias. El análisis identifica modalidades textuales, retóricas testimoniales y *performance* de género dominantes. Establece a su vez los horizontes político-culturales desde donde han sido realizados (multiculturales, interculturales y transculturales), los cuales determinan unas negociaciones temáticas sobre un “ser *muxe*”. Se concluye que el estilo de vida que tiene la comunidad se ha vuelto un perfil reconocible y transable en el mercado de las industrias audiovisuales y en el contexto de una cultura neoliberal-multicultural, lo que ha generado procesos de *zapotecuización* mediática.

Palabras clave: documental; cine; televisión; representaciones de género; comunidades de Oaxaca; medios audiovisuales; antropología visual.

Keywords: documentary; cinema; television; gender representations; Oaxaca communities; audiovisual media; visual anthropology.

Introducción

En los últimos 30 años se han realizado al menos diecisiete documentales sobre la comunidad de tercer género del istmo de Tehuantepec.¹ Esta comunidad, que

Abstract

This article analyzes documentaries about the *muxe* community filmed and produced between 1994 and 2024. Parting from film and semiotic-discursive studies, it draws on ethnographic research on the community, and engages with scholarship on the history of representations of Indigenous communities. It identifies dominant textual modalities, testimonial rhetorics, and gender performances, while also establishing the political-cultural horizons within which these works were produced (multicultural, intercultural, and trans-cultural), which in turn shape thematic negotiations around “being *muxe*”. The article concludes that the community’s lifestyle has become a recognizable and tradable profile within the audiovisual industries market and in the context of a neoliberal-multicultural culture, generating processes of media-driven Zapotecization.

se autodenomina *muxe* –término nativo que identifica a varones con una identidad de género distinta a la masculina y a la femenina (Flores Martos 2010)–, ha logrado

¹ Situados en el istmo de Tehuantepec de Oaxaca, el grupo étnico de los zapotecas –*binnizá* en su propia lengua– ha llamado la atención por la importancia que tiene en él la mujer cultural y socialmente, así como por la diver-

sidad en la expresión de géneros (hombres, mujeres, *muxes* y *nguiú*). Si bien conviven con los huaves, mixes y zoques, son el grupo étnico hegemónico. Por su ubicación estratégica, han tenido que enfrentar unos procesos de modernización rápidos y violentos (Miano 1998; Flores 2010; Graul 2022).

* Correo electrónico: djurado@institutomora.edu.mx / <https://orcid.org/0000-0001-9212-6847>.

doi: 10.22201/ia.24486221e.2025.59.2.89999

ISSN: 0185-1225/ Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas. Éste es un artículo Open Access bajo la licencia [cc-by-nc 4.0 deed](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

ocupar espacios mediáticos importantes.² No obstante, la profusión de estos contenidos también tiende a ser reiterativa y, en ocasiones, estereotipada. Ante esta sobredosis mediática, propiciada a su vez por la entrada de las plataformas de *streaming* (Muñoz *et al.* 2024) y por un contexto en el que se da valor a la “autenticidad” de las culturas originarias (Iturriaga 2024; García 2019), vale la pena hacer una pausa para identificar los alcances, retos y tensiones de estos contenidos a lo largo del tiempo.

Lo primero que habría que mencionar es que la mayoría de estos audiovisuales no nacen de la iniciativa de la comunidad, sino de organismos o individuos externos a ella. Fueron producidos desde los centros urbanos de México o de Europa y Estados Unidos de América (EUA). En otras palabras, estos documentales dan continuidad a la fascinación que ha manifestado la metrópoli por esta región y esta cultura (Flores Martos 2010). Hasta 2010 se trató de producciones independientes. Después de ese año, muchas de ellas han sido financiadas por canales o plataformas privadas transnacionales (Fox, Home Box Office [HBO], Vice, Nowness, NatGeo) y organismos multilaterales (Banco Interamericano de Desarrollo [BID], Ford Foundation). Este cambio es significativo pues da cuenta de un fenómeno mediático creciente que evidencia, de nuevo, la presencia de una mirada desde afuera.

Al ser producidos desde la metrópoli, estos documentos nacen de procesos comunicativos interculturales que abren preguntas sobre las negociaciones y transacciones de distintos significados sobre un “ser *muxe*”: ¿puede mencionarse que estas producciones promueven procesos de integración intercultural o se trata de procesos de expropiación cultural?, ¿cuáles son los distintos significados que circulan sobre la identidad *muxe* y cuáles son los puntos de tensión o malentendidos que se transmiten?, y, finalmente, ¿qué tipo de discurso documental ha predominado a lo largo de los años?

Empezaré por la última pregunta y me apoyaré en los análisis del discurso, especialmente en la obra de Jean-Michel Adam, quien propone partir de las secuencias tipológicas dominantes de los textos, y en la de Judith Butler, para quien la identidad de género no es innata, sino una construcción reiterativa de los distintos lenguajes humanos que expresan deseos y anhelos sobre una identidad de género (Butler 2015b). En la segunda parte abordaré la pregunta dos e identificaré los temas dominantes tratados por los documentales y sus desviaciones o generalizaciones. Finalmente, en la tercera parte, trataré de responder a la primera pregunta, según la idea de que los medios de comunicación de la era de las plataformas necesitan de perfiles transables para sobrevivir en un mercado de la atención, uno de los cuales sería el “perfil *muxe*”.

Balance discursivo de la producción documental sobre la comunidad *muxe*

Para el presente balance de lado los reportajes y entrevistas. Es decir, aquellos documentos conducidos por periodistas identificables en pantalla y cuya principal función es la de informar. Sólo retengo documentales para cine y televisión, que no necesitan de esta guía periodística, sino que adoptan otros recursos, que por lo general solicitan una mayor atención de quien está viendo. Para identificar los documentales, realicé una búsqueda en catálogos, plataformas y entrevistas realizadas a personajes de la comunidad disponibles en Internet. La lista no es exhaustiva, pero sí representativa.

Según los datos recabados, entre 1999 y 2025 se han realizado cuatro medimétrajes, nueve largometrajes y cuatro cortometrajes, para un total de diecisiete documentales. Entre ellos, cinco fueron estrictamente para la televisión. Los picos de más alta producción fueron entre los años 2005 y 2013 y entre 2023 y 2025. El cuadro 1 recopila esta información con los títulos de cada uno de los trabajos.

De los documentales contenidos en el cuadro 1, sólo dos han sido realizados por personas cercanas a la cultura zapoteca, *Atempa, sueños a la orilla del río* y *Letanía para una muxe*. Edson Caballero, director del primero, es un realizador mixteco oriundo de Oaxaca y Ernesto *Noba* Regalado, director del segundo, es originario de Juchitán. El resto de las producciones fueron realizadas por personas más o menos ajenas –por no decir “lejanas”– a la región. En la misma tabla también se puede notar la presencia relativamente reciente de las cadenas transnacionales en la producción de estos contenidos, así como la importancia de Estados Unidos como segundo país productor después de México.

En estos documentales, el recurso discursivo más común es el testimonio. Por esta razón, adoptan una retórica particular (Jurado 2019): tanto quien da el testimonio como su contenido son presentados como ejemplares y verídicos; este carácter fortalece su función persuasiva, que a su vez depende del prestigio y credibilidad social del mediador o de su capital de autoridad. La manera en la que esta retórica testimonial se despliega en cada caso es distinta, pero, al identificar el género discursivo y su modalidad textual dominante (Adam 2011), así como la modulación semiótica del *performance* de género (Butler 2015b), se puede clasificar el corpus en tres grupos.

En el primer grupo se encuentran los documentales cuyos discursos son educativos. En estos audiovisuales, los testimonios de la comunidad siempre están acompañados por entrevistas formales y especializadas que explican el porqué antropológico o social de la existencia de la comunidad *muxe*. En este sentido, la *explicación* es la modalidad textual dominante. *La vela de las Auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro* (María del Carmen Lara, 1999), por ejemplo, inicia con imágenes de Amaranta Gómez, *muxe*, en un recorrido por Juchitán en su vestido de tehuana. Sin embargo, la primera entrevista no es de ella, sino de Marina Meneses, una socióloga juchiteca,

² Ver, por ejemplo, las entrevistas: “La verdad sobre la comunidad *muxe* en el istmo de Tehuantepec” de la Deutsche Welle (Alemania) o “Amaranta Gómez” de Canal Encuentro (Argentina). O las películas de ficción: *Carmen tropical* (Rigoberto Pérez Cano, 2014), *Muxe* (Michael Satzinger, 2016) y *Finlandia* (Horacio Alcalá, 2021).

Cuadro 1.
Documentales sobre la comunidad *muxe* realizados entre 1999 y 2025

Formato	Título	Año	Realización	Producción o principal fuente de financiación	Origen
Cortometraje	<i>La fascinante historia de los muxes</i>	2016	Paula Corzo	BID	México-Estados Unidos
Cortometraje	<i>Muxes</i>	2017	Ivan Olita	National Geographic	México-Estados Unidos
Cortometraje	<i>Muxes. Mexico's third gender</i>	2017	Shaul Schwarz	The Guardian	México-Reino Unido
Cortometraje	<i>Muxe. Serie TransFormar</i>	2023	Fernanda Tovar	Canal 14	México
Mediometrage	<i>La Vela de las Auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro</i>	1999	María del Carmen de Lara	Canal 22 (Serie Calacas y Palomas)	México
Mediometrage	<i>Ti Muxe</i>	2013	Javier Solórzano	Independiente	México
Mediometrage	<i>Las intrépidas buscadoras del peligro</i>	2013	Bernardo Loyola / Serie miscelanea mexicana	Vice	México
Mediometrage	<i>Tierra de muxes, ni hombre ni mujer, diversidad de género en México</i>	2023	Teresa Martín - En Portada - RTVE	CORPORACIÓN RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA (RTVE)	España
Largometraje	<i>Blossoms of fire</i>	2000	Maureen Gosling	Film Arts Fondation	Estados Unidos
Largometraje	<i>Juchitlán de las locas (Juchitán, Queer paradise)</i>	2005	Patricio Henriquez	Macumba International	Canadá
Largometraje	<i>Muxes. Auténticas, intrépidas buscadoras del peligro</i>	2006	Alejandra Islas	Independiente (Focine)	México
Largometraje	<i>Muxes of Juchitán</i>	2008	Yorgos Avgeropoulos	Small Planet	Grecia
Largometraje	<i>Tabú latinoamericana. Cambio de género</i>	2009	Adriana Mariño	FoxColombia-NatGeo	México-Colombia-Estados Unidos
Largometraje	<i>Atempa. Sueños a la orilla del río</i>	2013	Edson Caballero Trujillo	Independiente (Fonca)	México
Largometraje	<i>Muxes</i>	2023	HBO	HBO	México-Estados Unidos
Largometraje	<i>Letanía para una muxe*</i>	2025	Ernesto Noba Regalado Morales	Independiente (Estímulo a la Creación Audiovisual en México y Centroamérica para Comunidades Indígenas y Afrodescendientes-Netflix-Ambulante)	México
Largometraje	<i>Muxe: The Language of Art & Culture</i>	2025	Hugo Ximello-Salido	Luminous Art Production	Estados Unidos

* Este documental todavía no era accesible en el momento en el que se redactó este trabajo. Se añade a la lista, pero no se toma en cuenta para el análisis.

quien da el tono didáctico y etnográfico que tiene el documental. Su entrevista, centrada en la definición de Juchitán como una “gran familia” en la que la comunidad *muxe* tiene un lugar asignado, “enmarca” los planos y comentarios de Amaranta Gómez. De igual forma, cuando se aborda el tema del trabajo como eje de integración de la persona *muxe*, el testimonio sólo confirma lo aseverado por la socióloga: “la gente gay aquí en Juchitán nos caracterizamos por ser muy trabajadores” (11:04), dice José, *muxe*. Como en este ejemplo, los testimonios se ven reducidos a acotaciones que dan razón a la explicación docta y validan su superioridad epistémica.

Estos documentales tienden así a construir un relato “sobre el otro”. Es decir, marcan una distancia entre “nosotros” y “ellos”, como si se tratara de explicar y exponer al “otro *muxe*”. Si retomamos la retórica testimonial, en este tipo de trabajos el valor de verdad y ejemplaridad parece incontestable, pues se recurre a un discurso que

se legitima en un valor de objetividad, que además busca ratificar la confiabilidad del mediador. Se diría que éste sólo ilustra con imágenes y testimonios la explicación formal de un hecho social. En este sentido, la performatividad de género, su descripción, es construida por el discurso y la autoridad del mediador. Por lo tanto, dicha performatividad tiende a ser ejemplarizante y a movilizar un consenso sobre un “ser *muxe*”. En efecto, estos documentales pretenden fijar la identidad de género apoyados en un conjunto de formulaciones cultas y de casos ilustrativos, lo que conduce a definiciones normativas o institucionalizadas.

En el segundo grupo se encuentran los documentales de corte etnográfico. Aquí el lenguaje audiovisual (la cámara, el sonido, la puesta en escena, entre otras cosas) es una herramienta que facilita una observación participante (Ardèvol 2013). En estos audiovisuales, los testimonios nacen de una interacción con quienes están

detrás de la cámara o de situaciones provocadas por ella. De hecho, la cámara es más espontánea y suele estar al hombro o en posiciones apenas justas o incómodas. Puede haber también un “enmarcamiento culto”, pero éste es menos invasivo que en los documentales del primer grupo. Las entrevistas suelen ser menos formales o dirigidas. Prima entonces el *diálogo* como modalidad textual dominante.

En *Muxes. Auténticas, intrépidas buscadoras del peligro* (Islas, 2006), por ejemplo, la realizadora genera distintas situaciones en donde dos o más personajes interactúan. En una de ellas, dos *muxes* ven una película de El Santo, el enmascarado de plata, más precisamente, un encuentro entre dos luchadores. Una de ellas le señala al otro que esas peleas le parecían homoeróticas cuando era niño. Después de lo cual, los dos personajes, entre risas, describen el enfrentamiento como si fuera un encuentro sexual. Esta escena es provocada para la cámara, pero da cuenta de la complicidad de los personajes, de su atracción por los hombres, que expresan una identidad de género masculina marcada, y de su propia sensualidad. El ejercicio etnográfico permite así una mayor libertad en la expresión corporal y una mayor penetración de los espacios de la comunidad (figura 1).

Al darle prioridad a los testimonios y a las interacciones entre los distintos personajes, estos documentales son, a su vez, corales y, por lo tanto, reúnen una diversidad de puntos de vista. En el mismo documental de Alejandra Islas, por ejemplo, dos *muxes* discuten si Juchitán es o no un “paraíso *queer*”, calificativo que recibió en los años 2000 por la aceptación social de un tercer género, pero desde entonces objeto de múltiples cuestionamientos. En otra escena también se discute el tema del feminismo que excluye a las personas *trans*, algo que se repite en el documental de Yorgos Avgeropoulos. El mismo aspecto conflictivo y coral permite que las distintas historias de vida parezcan más diversas.

Por lo anterior, estos documentales tratan la alteridad ya no desde la distancia, sino desde el encuentro “con el otro”. Hay una mayor cercanía entre el equipo de realización y los personajes, lo que da pie a un tratamiento temático más detallado y complejo. Si retomamos la retórica testimonial, en estos audiovisuales el valor de verdad y ejemplaridad ya no es incontestable, pero tampoco cuestionable, sino más bien relativo. A medida que avanzamos en su visionado van apareciendo nuevas capas de sentido y nuevos interrogantes que relativizan la ejemplaridad de cada historia o de cada opinión, al tiempo que develan un contexto social heterogéneo, controversial y vivo. Como dice uno de los personajes de la película de Yorgos Avgeropoulos, “aquí no hay homosexuales, hay homosexualidades”.

En este contexto, el mediador pone su credibilidad o superioridad epistémica en riesgo, pero sale favorecido por un acercamiento menos unilateral al tema. En casos así, el *performance* de género ya no es ejemplarizante, sino que desarticula lo ejemplar, ofrece contraejemplos. Los personajes llevan a la escena discursiva un lenguaje deseante, con capacidad de innovación y diferencia. Incluso cuando se pone el acento en sólo una historia, como es el caso de *Atempa...*, o en una selección restringida de ellas, como en *Muxes. Mexico's third gender* (Schwarz, 2017), el discurso audiovisual valora su singularidad y no lo que pueda haber de común entre ellas.

En el tercer grupo se encuentran los documentales cuyos discursos son más expresivos. En estos trabajos se da rienda suelta a una mirada estetizante que busca cautivar al espectador a través del universo estético *muxe*. Los testimonios, breves acotaciones explicativas y narrativas o breves diálogos entre *muxes*, aparecen como telón de fondo. La centralidad está dada a la descripción de los vestidos, los peinados, los cuerpos, los gestos, los espacios, de los cuales se realiza un retrato fragmentado. A esto se suma una cámara que privilegia los primeros



Figura 1. *Muxes. Auténticas, Intrépidas, buscadoras del peligro*, Alejandra Islas, México, 2006.

y primerísimos planos y los movimientos estilizados. En tres de estos documentales, por ejemplo, se observa un paralelismo entre el paisaje tropical de la región y la fotogenia de les *muxes*. Ya sea por un efecto de composición de cuadro o por el montaje, los paisajes, reiterativos se vuelven metáforas del carácter exótico, bello y romántico de un “ser *muxe*”.

Por otro lado, dada la poca presencia de lo testimonial, en estos documentales la enumeración descriptiva tiende a despersonalizar a quienes están siendo retratadas. De hecho, en la mayoría de los casos los testimonios se escuchan en *off*, recurso que privilegia una edición basada en el encadenamiento de imágenes atmosféricas, estilizadas y cautivantes.

Uno de los ejemplos más llamativos se encuentra en el documental de Ivan Olita, donde hay una secuencia de un minuto y medio (2:50 a 4:20) en la que se sucede un conjunto de planos-retrato diversos: después de ver a Felina, una de las protagonistas, caminar de *vestida* o con atuendo tehuano por entre las miradas admirativas de las mujeres del mercado, vemos los ojos atractivos de una *muxe* conductora de un mototaxi; otre *muxe* bellamente vestida en el centro de un patio austero, rodeada de niños, como una gran matriarca; otre *muxe* con un traje apretado de leopardo se reclina de manera erótica en la calle; dos *vestidas* junto a un árbol y una fogata en el atardecer; dos *muxes*, los torsos desnudos, se maquillan en el salón de belleza; otre *muxe* posa a la cámara con strapless, medias veladas y un tocado o “resplandor”³ en medio de la calle mientras pasa una carreta tirada por una yunta de bueyes; tres *muxes* caminan, seguras de sí mismas, en cámara lenta, celular en la mano, en la noche de Juchitán; una *vestida* ante la cámara; otra más, pero en un plano más cerrado, con un rostro firme; y, finalmente, una *muxe* en ropa deportiva, bajo un sol candente, camina entre un caos de mototaxis. Todo esto se ambienta por una música que mezcla sonidos autóctonos con sonidos electrónicos de *rave*.

Como en el primer grupo, aquí se establece una distancia entre “nosotros” y “ellos”, con la diferencia de que

los documentales no se hacen “sobre le otre”, más bien que, al ser retratos, se hacen “para le otre”. Si volvemos a la retórica testimonial, en estos audiovisuales el valor de verdad y ejemplaridad es incontestable, pero no porque reivindique una objetividad –como en el primer grupo–, sino porque se reapropia de una estética *muxe*. Se diría que la hace subjetiva, en el sentido de que se la apropia para que pase por una mirada auténtica de lo que sería “ser *muxe*”. En este caso, el *performance* de género ya no es ejemplarizante, sino protoejemplarizante. Los actos que se muestran y el lenguaje que los articula resultan empoderados y enaltecidos por la estética *muxe*.

Finalmente, cabe señalar que en estudios recientes se resalta que los documentales de este grupo ponen en escena cuerpos disidentes que expresan una performatividad fluida de género capaz de crear espacios de hibridación que desarticulan el binarismo de lo heteronormado (Subero 2013; Díaz 2021). Si bien es cierto que estas puestas en escena descriptivas exteriorizan, de manera dramática, deseos y anhelos de un “ser híbrido” (Díaz 2021) y de un “ser poderoso” (Flores Martos 2010), también lo es que el carácter protoejemplarizante de su *performance* idealiza una idea de fluidez, que además resulta difusa e impersonal, por no estar encarnada en personajes, sino en figurantes. Además, esta exhibición de empoderamiento no necesariamente reclama una fluidez de género, sino el lugar de un tercer género en el espacio cultural heteronormado de la metrópoli.

De nuevo, el caso más llamativo está en el documental de Ivan Olita, que cierra con una escena confrontativa: una *vestida* camina hacia el altar de la iglesia, lo ve con tranquilidad, se da media vuelta y, como si el corredor central del templo fuera una pasarela, gira de nuevo, regresa y mira fijamente hacia el altar (figura 2). Mientras tanto, una voz en *off* en zapoteco explica que en esta lengua no existen géneros, como sí los hay en la que trajeron los conquistadores. Tanto la voz en *off* como los gestos de la *vestida*, por su fuerza y contundencia, transmiten un sentido de valentía y orgullo. Estas ideas son reforzadas con planos que resaltan las curvas y la centralidad de su



Figura 2. *Muxes*, Iván Olita, Estados Unidos, 2017.

³ Prenda que se pone en la cabeza, adoptada de prendas europeas, presente en películas icónicas, como *Viva México* de Eisenstein.

figura. La no sincronización entre la imagen y la voz le da un aire místico y sublime a la escena, como si se tratara de un universo exótico, misterioso y cautivante en donde eso que trajeron los conquistadores debe adecuarse a la presencia de una *muxe*.

El cuadro 2 clasifica los documentales según su género discursivo, su modalidad textual y su performatividad. Se puede observar que la mayor parte de producciones forman parte del primer grupo. Esta separación, por otro lado, tiene algo de arbitraria, pues hay documentales que se encuentran en la frontera entre uno y otro tipos. El de Edson Caballero, por ejemplo, al tener secuencias oníricas, se acerca a un discurso expresivo, a la vez narrativo y descriptivo, típico del tercer grupo, sólo que el conjunto de elementos no lleva a concluir que vehicule una representación protoejemplar de la performatividad de género. En pocas palabras, no hay documentales puros. La repartición en cada grupo responde a rasgos más o menos dominantes y a la necesidad de identificar tendencias documentales que permitan entender mejor el conjunto de la producción.

Temáticas recurrentes y tensiones de sentido: horizontes ideológicos del cine documental *muxe*

Habiendo realizado una distinción discursiva y performativa de los documentales, interesa indagar en los temas reiterativos que definirían el “ser *muxe*”. No se trata sólo de responder a cuáles son los distintos significados

que circulan y los puntos de tensión o malentendidos que se transmiten, sino a cuáles son los idearios político-culturales con los cuales pueden ser asimilados. Todo esto sobre el supuesto de que el tratamiento de estos temas depende más de unos horizontes de sentido que de incomprendimientos interculturales (Grimson 2006).

A partir del visionado del corpus documental se identificaron unas variables de sentido o temas reiterativos en distintos ámbitos: familiar, mítico, social e íntimo. A continuación, abordaré cada uno y me detendré en los tratamientos que pueden prestarse a generalizaciones o folclorizaciones y que dan cuenta de sentidos en tensión. Al final, propondré tres diferentes tipos de horizontes político-culturales que estarían detrás de dichas tensiones.

Variables temáticas reiterativas

En el ámbito familiar se reiteran las historias de auto-reconocimiento temprano o precoz en un contexto familiar en donde puede haber otros *muxes* y en donde los padres acaban por aceptar la identidad de género de su hijo; se repite también la idea de que la persona *muxe* contribuye con la economía del hogar y, cuando los demás hijos e hijas fundan una familia aparte y se independizan, con el cuidado de los padres; finalmente, se trata de manera constante la alianza afectiva y de protección recíproca entre le *muxe* y su madre.

En el ámbito mítico, los documentales insisten en que los *juchitecas* creen que le *muxe* nace, no se hace,

Cuadro 2.
Clasificación de documentales por género discursivo y performatividad de género

Género discursivo y modalidad textual	Performatividad	Formato	Título	Año	Realización
Didactismos explicativos	Ejemplarizante	Mediometrage	<i>La Vela de las Auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro</i>	1999	María del Carmen de Lara
		Largometraje	<i>Juchitlán de las locas (Juchitán, Queer paradise)</i>	2005	Patricio Henriquez
		Largometraje	<i>Tabú latinoamérica. Cambio de género</i>	2009	Adriana Mariño
	Ejemplarizante	Mediometrage	<i>Las intrépidas buscadoras del peligro</i>	2013	Bernardo Loyola / Serie miscelánea mexicana
		Cortometraje	<i>La fascinante historia de los muxes</i>	2016	Paula Corzo
		Cortometraje	<i>Muxe. Serie TransFormar</i>	2023	Fernanda Tovar
		Mediometrage	<i>Tierra de muxes, ni hombre ni mujer, diversidad de género en México</i>	2023	Teresa Martín - En Portada - Radiotelevisión Española
Etnográfias dialogales	Contraejemplarizante	Largometraje	<i>Blossoms of fire</i>	2000	Maureen Gosling
		Largometraje	<i>Muxes. Auténticas, intrépidas buscadoras del peligro</i>	2006	Alejandra Islas
		Largometraje	<i>Muxes of Juchitán</i>	2008	Yorgos Avgeropoulos
		Largometraje	<i>Atempa. Sueños a la orilla del río</i>	2013	Edson Caballero Trujillo
		Cortometraje	<i>Muxes. Mexico's third gender</i>	2017	Shaul Schwarz
Creaciones descriptivas	Protoejemplarizante	Cortometraje	<i>Muxes</i>	2017	Ivan Olita
		Mediometrage	<i>Ti Muxe</i>	2013	Javier Solórzano
		Largometraje	<i>Muxes</i>	2023	HBO
		Largometraje	<i>Muxe: The Language of Art & Culture</i>	2025	Hugo Ximello-Salido

en el sentido de que son un don más de la naturaleza. El mito de origen, basado en la historia del santo patrono de Juchitán, Vicente Ferrer, a quien se le habría roto la bolsa en donde llevaba semillas masculinas y femeninas mezcladas justo en esta región, refuerza esta creencia.

Dentro de la variable social se encuentra la identificación de le *muxe* con un rol laboral culturalmente asentado: el diseño y manufactura de vestidos, la preparación de escenografías y de comida para eventos, el estilismo y, de manera marginal, la venta en los mercados. Las velas realizadas por la comunidad *muxe* son a su vez centrales en los documentales, sobre todo aquella organizada por el grupo de las Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro.⁴ De la vela se retienen, sobre todo, escenas de la preparación de les *muxes* en el salón de belleza, el desfile nocturno y su expresión *queer*, la coronación de la reina y la misa. Finalmente, en la mayoría de los documentales es central la reivindicación del ser *muxe* como algo propia o auténticamente zapoteco.

En el ámbito de lo íntimo se reitera el ritual corporal de lograr una apariencia más o menos femenina, según sea el caso, a través de “trucos” (espuma, escote, maquillaje, etcétera) u operaciones, y de manifestar una preferencia sexual por hombres con una performatividad de género masculina marcada.

Ámbitos temáticos en tensión

En el ámbito familiar resulta problemático que algunos documentales idealicen los procesos de autorreconocimiento temprano, cuando muchas veces les *muxes* son maltratadas por sus padres por no adoptar los roles de un varón, lo que deja traumas y conflictos latentes (Flores Martos 2010). Es el caso de *La fascinante historia de los muxes* (Paula Corso, 2016) y de *Tierra de muxes* (Teresa Martín, 2023). En estos documentales también se da a entender que tener una *muxe* en la familia sería una “bendición”, cuando esto contradice la experiencia de parte de la comunidad (Mirandé 2016).

Estos dos documentales y *La vela...* también incurren en generalizaciones sobre el tema de la contribución económica a la familia y el cuidado de los padres, pues hay actitudes disidentes o críticas al respecto. En los documentales de Alejandra Islas, Yorgos Avgeropoulos, Shaul Schwarz y de HBO, por ejemplo, hay personajes que no adhieren o que cuestionan este comportamiento. Además, las políticas del cuidado no se limitan a los padres, sino que se extienden a la comunidad misma. En efecto, algunos audiovisuales abordan la historia del grupo de las Auténticas, intrépidas buscadoras del peligro desde su activismo y sus campañas para la prevención del VIH, lo que puede también derivar en retratos heroicos superficiales, pues no se describen de manera consecuen-

te los retos y problemas que enfrentan. Esto es frecuente en los que componen el primer grupo del cuadro 2.

La alianza y protección mutua entre le *muxe* y su madre es uno de los temas más recurrentes. En estos casos subyace la idea –equivoca– de que la sociedad juchiteca es matriarcal y no matrifocal.⁵ Si bien tal aseveración no resulta explícita, permanece latente en los documentales que no insisten en esta diferencia. Ahora bien, los casos de mayor tensión son aquellos en donde la madre acaba siendo relegada a una figura protectora, es decir, cuando no se alcanzan a visibilizar los roles de poder que tiene la mujer en la sociedad zapoteca y que, siguiendo a Verónica Bennholdt-Tomsen (1997), son los que permiten no sólo identificar que la sociedad es matrifocal, sino que es precisamente por ello que existe un espacio institucional para un tercer género que simpatiza con la mujer. Así, si en los primeros títulos, *Blossoms of fire*, *La vela de las Auténticas*, *Juchitán de las locas* y *Muxes. Las Auténticas...*, todavía se distinguía la importancia de la mujer istmeña en el sistema de comercio y fiestas; en los documentales subsecuentes esto se diluye y, por lo tanto, deriva en descontextualizaciones.

Respecto a la variable mítica, es común encontrar en los documentales entrevistas espontáneas a ciudadanos juchitecos que afirman que les *muxes* son aceptadas porque “así son” y al párroco de la ciudad, que suele contar el mito de Vicente Ferrer y que manifiesta que en Juchitán les *muxes* son aceptadas por la Iglesia porque ésta no discrimina.⁶ Más allá de que esto dé cuenta de una visión esencialista de género (Gómez y Miano 2008), las escenas muestran el reconocimiento institucional y público de la comunidad *muxe* en una cultura, la de Oaxaca, donde el catolicismo es hegemónico. Se podría incluso decir que estas escenas dan indicios de una *zapotequización* de la Iglesia o que la adopción local del catolicismo pasó por procesos de aculturación transcultural (Giménez 2017). Si bien se adoptó el catolicismo, una religión fundada en un modelo binario de género, ésta se acomodó a la existencia de un tercer género.

Sin embargo, estas narrativas tienen dos variantes. La primera consta de entrevistas al párroco y, en ocasiones, a la gente de Juchitán, junto con planos de *muxes* dentro de la iglesia, en medio de una misa. Así se construye la imagen de una Iglesia abierta. La segunda suele tener tomas y montajes atrevidos o provocadores, en donde se confronta a la Iglesia. La escena del documental de Iván Olita citada anteriormente, una del documental de Javier Solórzano y el inicio del de Patricio Henríquez, *Ju-*

⁵ La idea de que la sociedad juchiteca está basada en un modelo matriarcal ha sido cuestionada desde finales del siglo xx. Lo que existe es un sistema de repartición del trabajo que permite a la mujer ocuparse tanto del comercio, como del sistema comunitario y festivo, pero no del espacio de la política y de la sexualidad, por lo que su libertad y poder es parcial, aunque sea mayor que en otras regiones del país (Gómez y Miano 2008).

⁶ “La Iglesia somos nosotros, los humanos. Entonces, no se puede estar diciendo, ni el jerarca católico, que se van a condenar por ser homosexuales, así nacieron. Dios es amor, misericordia. El cristiano tiene que aceptar a esos hermanos y hermanas tal y como son”, explica el párroco (*Tabú Latinoamérica. Cambio de género*, 00:08:30).

⁴ Fundado en 1975, este grupo se consolidó como una asociación civil sin fines de lucro. Es reconocido en la región por defender los derechos de las personas *muxe*. A partir de los años ochenta destacó por su participación en campañas de sensibilización frente al VIH/sida. En la actualidad, está compuesto mayoritariamente por *muxes yaxhos* (mayores).

chitán de las locas, son ejemplo de este tipo de montajes. En el de Javier Solórzano, una *muxe* vestida de tehuana recorre, en la noche y entre unas calles vacías, como si fuera un vigía espiritual, los alrededores de la iglesia. Por su parte, Patricio Henríquez monta en paralelo tiros de la iglesia y los ojos de su santo patrono con tomas de un encuentro íntimo entre dos *muxes*, mientras, en *off*, se cuenta el mito de Vicente Ferrer. Como en el documental de Olita, son escenas confrontativas y crean sentidos en tensión, pues no es lo mismo presentar la iglesia como un refugio abierto donde les *muxes* legitiman su aceptación social que como un lugar al que hay que enfrentar o vigilar para que sea abierto. Se demuestra entonces que la *zapotequización* del catolicismo no está dada, pues se encuentra en constante negociación.

La reiteración de los roles laborales institucionalizados, así como de la fiesta *muxe*, también posee características que dan cuenta de un tipo de mirada. En este caso incide el hecho de que predomine en pantalla la representación de la *muxe guna*, es decir, *muxes* con apariencia femenina, “las vestidas”, en relación con los *muxe ngüüu*, aquellos que mantienen una apariencia más próxima a lo masculino (Barbosa 2016). En ocasiones, la predominancia *guna* invisibiliza ciertos trabajos, margina las diferentes escenas de preparación a las fiestas de los *ngüüu* y nutre estereotipos.

En el ámbito laboral resulta clave entender que les *muxes* pueden acceder de manera relativamente fácil a los espacios propios de la política, la educación y la cultura si aceptan vestirse de hombres, lo que no significa que tengan que vestirse de mujeres si quieren realizar los oficios que les han sido reservados (Mirandé 2014). Estos matices se pierden cuando los documentales se focalizan en las *muxes guna* o las que adoptan una apariencia femenina. Ahora bien, es cierto que la estricta división sexual del trabajo de la sociedad juchiteca permite a aquellas que quieren adoptar una apariencia femenina lograr una autonomía económica si se dedican a los oficios culturalmente asignados. Este rasgo etnográfico es notable, pues contradice la posición según la cual la eliminación de la división sexual del trabajo ayudaría a superar las injusticias contra grupos subalternos y además ayuda a entender que tal vez el problema no es la división en sí, sino cómo se divide (Bennholdt-Thomsen 1997).

En *Muxes. Mexico's third gender*, por ejemplo, Vidal, una de las protagonistas, trabaja como bordadora. Cuenta, entre lágrimas, que si tuviera hijos no dejaría que vieran lo que ella vivió. Su relación con sus padres no fue la mejor, acabó por independizarse, pero esto significó ser maltratada, primero en el mercado y, después, en el mundo de la prostitución. En este sentido, el trabajo del bordado, uno culturalmente asignado, se transformó en una nueva oportunidad.

En el ámbito festivo, la predominancia de la *muxe guna* es a veces explotada a tal punto que pareciera que el atuendo tehuano, portar huipil, fuera de uso cotidiano de toda la comunidad, cuando hasta hace muy poco ha sido un distintivo de clases sociales bajas y usado de ma-

nera casi exclusiva en las velas (Mirandé 2016). Esto es visible en los documentales *En portada: tierra de muxhes* o *Tabú Latinoamérica. Cambio de género*.

Por otro lado, el vestido tehuano de las fiestas, un distintivo cultural autóctono reconocido gracias a intelectuales y artistas como Frida Kahlo, resulta ser a tal punto cautivante que a veces es omnipresente. En *Tierra de muxes*, Felina, vestida con un huipil, es entrevistada en una tienda de huipiles; en *Muxes* de HBO las *muxes guna*, todas con huipiles, posan en un plano monumental frente a la iglesia; o en *TransFormar: Muxes* (Tovar, 2023) se hilan los testimonios mientras les dos personajes se ponen sus huipiles. En otros documentales, como *La vela de las Auténticas* y *La fascinante historia de los muxes*, primerísimos planos de huipiles siendo tejidos sirven de *leitmotiv* de las transiciones visuales entre secuencias.

En las imágenes evocadas, el huipil homogeneiza la figura de la *muxe* y corre el riesgo de perder su carácter simbólico, como sí lo tiene en la historia de Vidal, quien borda un huipil, pero no necesita usarlo. También podría decirse que este tipo de tomas *muxeizan* imaginarios exótico-coloniales sobre la mujer juchiteca, identificada constantemente con este atuendo (Campbell y Green 1999), en provecho del reconocimiento público y global de la comunidad. Aun así, su omnipresencia en los documentales más recientes ha hecho poco visibles las performatividades disidentes de algunas *muxes* cuya vestimenta para las velas era diversa y fuera de lo común, aquellos que se venían en las películas de Alejandra Islas o Yorgos Argeropoulos.

Durante las últimas dos décadas la comunidad *muxe* se ha reapropiado de códigos tradicionales de su propia cultura, reivindicando incluso la palabra “*muxe*”, antes estigmatizante, en concordancia con un proceso de autoconciencia étnica (Flores Martos 2010). Este giro por lo “autóctono” puede ser interpretado como una reacción a la cultura *queer* de la metrópoli y a la violencia farmacológica del culto a un cuerpo objetualizado y pornográfico (Gómez 2004; Preciado 2008), en línea con una aculturación antagonista (Devereux y Loeb 1943); pero también puede ser interpretado como una adopción de dinámicas propias a la patrimonialización de estilos de vida “autóctonos” asociados con la necesidad de atraer turismo e inversión desde el extranjero (Iturriaga 2024), en línea con una aculturación mercantil. Esto es notable en distintos documentales; en *La fascinante historia de los muxes*, un personaje, fuera de cámara y en zapoteco, habla de la “grandeza cultural e histórica” (11:40) del “ser *muxe*” mientras se muestran planos de una *vestida* en una fiesta en Juchitán.

Las escenas, donde la lengua, el territorio, el atuendo y el orgullo cultural forman parte del “ser *muxe*”, vuelven una y otra vez en los distintos documentales, transformando a la *muxe* en una guardiana de la cultura zapoteca. Esta imagen “purista” del “ser *muxe*” está también asociada a la centralidad del grupo de las Auténticas, intrépidas buscadoras del peligro, cuya historia política (su relación con la Coalición Obrera, Campesina, Es-

tudiantil del Istmo [COCEI]), así como su posición ante nuevas generaciones de *muxes*, en general, es poco explorada en los documentales.⁷ Resulta llamativo que en documentales donde los protagonistas vienen de afuera o no son del Istmo, como es el caso de *Las intrépidas...*, no se alcanza a notar el celo que tienen las zapotecas *muxes* de cuidar su identidad desde un “nacer y vivir” en el territorio (Mirandé 2016).

Finalmente, en lo que concierne a la vida íntima y sexual de les *muxes*, sobresalen las escenas de preparación para las velas, donde aparecen los “trucos” y el compromiso de les *muxes* por conseguir una apariencia llamativa y coqueta. Muchas de estas escenas son construidas a la manera de rituales lúdicos y de convivencia, pero también como una oportunidad para explotar la fotogenia de les personajes, aunque se corre el riesgo de objetualizarlos y volverlos presa de una mirada voyerista.

Respecto a su vida sexual, hay relativamente poco, pero esta escasez es significativa. Se aborda el tema del amor y del deseo por hombres con una expresión de género masculina y heterosexual marcada y, de manera marginal, el hecho de que sean quienes inician a los varones jóvenes en su vida sexual. Más allá de diferentes testimonios de hombres que han estado con *muxes* en los trabajos de, por ejemplo, Alejandra Islas y de Yorgos Argeropoulos, los documentales evaden entrar en dicho tema. Es cierto que la identidad *muxe* va más allá de una orientación sexual, pues está ligada a los aspectos culturales antes tratados. No obstante, aquí se encuentra otro espacio de tensión, pues exponer su vida sexual significa también definir expresiones de la masculinidad. El hecho de que no se considere homosexual al hombre que tiene una relación íntima y afectiva con una *muxe* o el hecho de que no todes les *muxes* sean pasives entra en tensión con las definiciones dominantes de las masculinidades de América Latina y de Occidente (Mirandé 2014; 2016).

A partir del análisis anterior se puede constatar la existencia de generalizaciones, exageraciones, descontextualizaciones y homogeneizaciones que dan cuenta de espacios de tensión entre distintas maneras de representar los ámbitos temáticos que dan contorno al “ser *muxe*”. Se puede decir que este fenómeno nace de lo que Mary Louise Pratt llama “zonas de contacto” (2017), es decir, de espacios comunicacionales donde confluyen varias culturas en condiciones asimétricas de poder, las cuales establecen negociaciones difíciles entre los valores de una y otra. Los tipos de negociación que estudia esta autora, –de “anticonquista” y de “autoetnografía”– pueden ser útiles para calificar estos espacios de tensión y de negociación, pero no suficientes, pues vienen determinados por un margen de acción específico: el análisis

de textos coloniales.⁸ A su vez, estas “zonas de contacto”, en el contexto de los medios de comunicación masiva, vienen determinadas no sólo por retóricas textuales, sino por disputas más amplias, sedimentadas en la historia social contemporánea (Grimson 2006). Por esta razón puede ser más conducente recurrir a los estudios sobre la gestión de la diversidad cultural en contextos sociales plurales o híbridos para determinar los horizontes de sentido que pueden estar detrás de estos espacios de tensión (Giménez 2017; Aguilar y Buraschi 2012).

Horizontes de sentido multicultural, intercultural y transcultural (estético)

La triada multicultural, intercultural y transcultural, central en los debates contemporáneos sobre la integración, es un punto de apoyo para reconocer idearios político-culturales que pueden estar detrás de estas negociaciones de sentido. En otras palabras, no hay incomprendimientos, sino intereses que modelan el contenido de los documentales en función de horizontes políticos respecto al contacto con culturas diferentes. Así, las producciones de cada uno de los grupos del cuadro 2 respondería a cada uno de estos horizontes.

Los horizontes multiculturales abordan la alteridad desde un reconocimiento esencialista y homogéneo que hace difusa su subjetividad. Es decir, difícilmente escuchamos la voz de “le otre”, pues se le presenta como radicalmente diferente, como una entidad monolítica aparte, incompatible con un “nosotros”. Es el caso de la mayoría de los documentales didácticos. Pero esta diferencia radical es celebrada como un valor en sí mismo, como algo que debe ser conservado y que no debe impedir el acceso de las minorías al mercado del trabajo. Recordemos aquí el caso de *La fascinante historia de los muxes*, proyecto financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo, cuyo mensaje promueve la integración económica de les *muxes* a través de préstamos diferenciados.

Los horizontes multiculturales, por otro lado, corren el riesgo de ofrecer retratos pintorescos y exóticos que obvian el carácter fluctuante y diverso de la cultura. Presentar a Juchitán como un “paraíso *queer*”, como en el documental de Patricio Henríquez, resulta exótico. A su vez, la focalización en el atuendo tehuano y la dominante *guna* o el predominio en pantalla del grupo de las Auténticas deriva, en algunos casos, en homogeneizaciones.

Por otra parte, al multiculturalismo se le acusa de ocultar desigualdades sociales al calificar el conflicto económico entre clases de “conflicto cultural” (Walsh 2008). La solución es entonces la tolerancia, que mantiene como inamovible el *ethos* capitalista y liberal. En efecto, en buena parte de los documentales didácticos poco se habla de desigualdad y de la larga historia de mo-

⁷ Las nuevas generaciones han creado sus propios grupos y velas como reacción a la popularidad mediática y la hipersexualización de la vela de las Auténticas (Graul 2022). El COCEI fue importante en la región, pues fue de los primeros partidos que lograron ganarle espacios políticos al hegemónico Partido Revolucionario Institucional (Borruso 1998).

⁸ Las negociaciones de “anticonquista” se refieren a los procesos retóricos a través de los cuales los actores con poder ocultan sus intereses hegemónicos y reivindican una inocencia y buena voluntad. Las negociaciones “autoetnográficas” aparecen cuando los actores en desigualdad de condiciones utilizan los códigos del colonizador para exigir un beneficio.

vimientos de resistencia popular en la región. En otros términos, el horizonte multicultural, aunque explica las diferencias existentes entre los zapotecas y la cultura de la metrópoli, asume que aquellos son minorías subalternas y oculta los procesos de colonialidad que las han marginado.

Desde los horizontes interculturales, la alteridad aparece como algo poroso cuyo contacto genera intercambios bidireccionales entre el “nosotros” y el “ellos”. Se restituye así la subjetividad del “otro” y se marginan los universalismos que vehicula el multiculturalismo. En este orden de ideas, los documentales dialogales propician un intercambio intercultural. Esto no quiere decir que no haya tensiones de sentido. Todo lo contrario, estos documentales están hechos de tensiones, de encuentros y desencuentros, de polarizaciones, acuerdos y resistencias. Volviendo, por ejemplo, a la escena dedicada al luchador El Santo, en el documental de Alejandra Islas, se observa que una referencia popular de la metrópoli sirve de puente entre dos culturas, así el contenido simbólico varíe entre una y otra. Los documentales dialogales construyen pues una imagen más humana de la comunidad, en el sentido de que les personajes son singulares, erráticos y están en contacto continuo y cambiante con la cultura de la metrópoli. Estos horizontes contemplan también un acercamiento crítico a las condiciones de vida de la comunidad. *Atempa*, trabajo de Edson Caballero, es particular, pues no sólo da cuenta de la vida de una *muxe*, sino que también aborda los conflictos socioeconómicos y populares que experimenta su pueblo, así como las creencias míticas que lo habitan y que están al margen del catolicismo.

Los horizontes interculturales también deberían poner en discusión la visión estática y esencialista de la cultura y de la identidad *muxe*, en una búsqueda por mejorar los espacios de convivencia. Si bien dichos documentales dialogales del corpus estudiado presentan una comunidad más diversa, no dejan de estar centrados en un territorio específico, el istmo de Tehuantepec. Es cierto que a través de los testimonios conocemos algo de las historias de aquellas personas que fueron a la capital, pero no se encontró un material que explore de manera etnográfica la vida de una *muxe* fuera de su territorio, lo que permitiría entender mejor los problemas a los que se enfrenta y la complejidad de las relaciones de poder en la metrópoli.

Por último, los horizontes transculturales transforman rasgos de la alteridad en algo común a las culturas en contacto, que vuelven vaga la diferencia entre “nosotros” y “ellos”. En estos casos la subjetividad no se restituye ni se destituye, sino que se comparte, por lo que se vuelve un valor común. Por eso la transculturalidad suele estar encarnada en personajes carismáticos que permiten “a actores de culturas diferentes aceptarse como partes de un mismo conjunto” (Giménez 2017, 204). Lo *queer*, en este caso, es lo que permite una identificación común entre la comunidad *muxe* y la comunidad LGTBIQ+ de la metrópoli. Los documentales expresivos, aquellos en

donde más se dramatiza un *performance* disidente y empoderado de género, tienden a instaurar este horizonte.

Sin embargo, los horizontes transculturales que instauran estos documentales corren el riesgo de hacer de lo *queer* algo meramente estético. El embelezamiento y el aumento gratuito de los valores de producción atenúan el carácter transgresor de lo *queer*, pues éste se estetiza, se vuelve de escaparate. ¿No es esto lo que sucede en los documentales descriptivos cuando se enumeran poses a veces románticas, a veces transgresivas, a veces conmovedoras de *muxes* cuyas historias no conocemos, cuyas voces apenas escuchamos?

En *Ti muxe*, por ejemplo, poco se dice de los personajes. La cámara flota entre los distintos espacios como si se tratara de planos subjetivos velados que sólo muestran cuán atrayente resulta este universo. Este subjetivismo, si bien exalta la *muxeidad*, su universo vernáculo, exhuberante y tierno, también encarna una mirada que no está lejos de la del “hombre observante” que Mary Louise Pratt (2017) identificaba en representaciones coloniales, aquellas que exotizaban al “otro”, con la diferencia de que este “hombre” es cuasipartícipe, en el sentido de que es un mediador al servicio de una estética de la comunidad.

La mercantilización de un perfil sobre la *muxeidad*

Hasta aquí se puede afirmar que los documentales no dan cuenta de un proceso de integración intercultural, sino de horizontes de integración multicultural, intercultural y transcultural, basados en retóricas testimoniales, modos textuales dominantes y maneras de concebir los *performance* de género. Queda por resolver la pregunta de si algunos de estos horizontes promueven procesos de expropiación cultural. Lo primero que habría que decir es que el multiculturalismo liberal irriga parte importante de la cultura mediática contemporánea, inmersa en un mercado global que se aprovecha de lo local (Roudometof 2021) para explotar los devenires actuales de la mirada turística (Urry 2002). En este contexto, el reconocimiento mediático de las minorías y las alteridades puede ser objeto de lucro. La racionalidad instrumental neoliberal aprovecha lo local y diferente para hacer sobresalir sus rasgos más auténticos, por no decir, exóticos (Teresa y Pérez 2019; Cusset *et al.* 2016), en una economía de la atención que necesita “atractores atencionales” (Citton 2014; 2017).

El universo visual *muxe* se ha vuelto atractivo y ha seguido el cambio observado en los medios audiovisuales en la última década respecto a la representación de las identidades *queer*, esto es, dejar de ser un tema marginal y potencialmente transgresor para ser uno aceptado y comercialmente prometedor, sin que ello signifique que dicha visibilidad detenga nuevos procesos de marginación (Ferreday *et al.* 2022). No hay que perder de vista que el documental de HBO, por ejemplo, se promociona, en su plataforma, junto a series y documentales, como *Veneno*,

Algo así, *Wig, Transhood, The legend of the underground*, entre otras, cuyas historias aspiracionales son protagonizadas por personajes *trans* y *queer*, y en donde prevalecen los universos excéntricos y sensuales. A su vez, *Muxes* (Iván Olita, 2017) ganó el premio a mejor documental en el Fashion Film Festival de Milán y luego fue adquirido por el canal National Geographic.

También es cierto que en el contexto de las economías de la atención ya no se valora la rareza de un bien cultural, sino la de las capacidades atencionales de recepción de estos bienes (Davenport 2010). Este vuelco en las dinámicas económicas de las industrias culturales ha puesto en alerta respecto a las formas y los excesos de buscar captar la atención para sacar provecho de una distracción. La industria se apoya entonces en productos que la sociedad ya reconoce, pues éstos poseen un “potencial atencional” (Beller 2006; Citton 2014). De acuerdo con este mismo argumento, la comunidad *muxe* no es necesariamente atractiva por su diferencia cultural, sino, lo contrario, por su cercanía con expresiones *queer* de la metrópoli.

La antropóloga Marinella Miano Borusso (1998) señaló que la estética y la cultura mediática del “Canal de las Estrellas” había influenciado a les *muxes* de los años 90, era un referente clave en su expresividad de género. Este aspecto transcultural, sumado a la adopción de desfiles y reinados *queer* en las velas, permiten plantear la hipótesis de que la entrada de la comunidad *muxe* al mundo mediático global nace también de un proceso de hibridación cultural propio de la comunidad. Se podría incluso decir que la cultura *muxe*, sobre todo en su vertiente *guna*, se ha vuelto un referente para la metrópoli y un atractor atencional para los medios, *zapotequizando* así el universo mediático *queer*.

Lo anterior no impide, sin embargo, que haya fenómenos de mercantilización que abusen de la comunidad a partir de la promoción de estereotipos. Como se mencionó al inicio, muchos de estos documentales fueron realizados por personas que venían de afuera y podían tener mayor poder de negociación por estar respaldadas por empresas productoras con un alto capital material. Esto no quiere decir que la comunidad haya dejado de negociar su propia representación, pero obviar el contexto material en el que se produce puede derivar en interpretaciones ingenuas. Ahora bien, declarar que los documentales que se alinean con horizontes multiculturales tienden a mercantilizar los contenidos sobre la comunidad *muxe* también puede ser una generalización, pues hay proyectos de este tipo financiados por entidades públicas o sin ánimo de lucro. No obstante, algunas producciones están determinadas por su carácter comercial o su inserción en las dinámicas atencionales de las industrias culturales.

No pretendo, sin embargo, hacer aquí un análisis de la producción de estos documentales desde la economía política —lo cual merecería un artículo aparte—. Prefiero mantener el hilo conductor del análisis del discurso. Por esta razón, se hace necesario introducir un último

concepto, el de perfil mediático. De acuerdo con Judith Butler (2015b), estos documentales dan cuenta de una performatividad de género, pues se reconoce en les *muxes* un lenguaje oral y corporal que expresa unos deseos y anhelos respecto a su identidad. A mi modo de ver, este lenguaje puede ser ejemplarizante, contraejemplar o protoejemplar. Pero puede derivar también en estereotipos que, desde las economías de la atención, se vuelven perfiles. Es decir, los *performances* de género, al estar determinados por dichas economías, también están expuestos a procesos de simplificación y determinación, a una curaduría audiovisual de la *muxeidad*, entendida ésta como una manera de vivir en el territorio.

Sigo la tesis de Hans-Georg Moeller (Moeller y D’Ambrosio 2021) según la cual los medios de comunicación y redes sociales de nuestra era promueven la creación de perfiles, válidos por su esencialismo identitario y por el ejercicio curatorial e interpersonal que se hace de ellos. Un perfil puede incluir estereotipos, pero lo importante es que está determinado por el público al que va dirigido, es decir, se crea pensando en el público que lo recibe, el cual está compuesto por personas “semejantes”, interesadas en mantener y seguir reconociendo y modelando dicho perfil.

El perfil es una creación interpersonal que adquiere valor de cambio en los medios de comunicación y redes sociales. Está relacionado con la búsqueda de una “autenticidad cultural”, pero no es lo mismo. Si la autenticidad depende de un juicio identitario forjado en un contexto que mercantiliza lo percibido como “autóctono” u “originario” para atraer la mirada del turista o del extranjero, el perfil está más cercano a una curaduría identitaria forjada en un contexto que mercantiliza lo percibido como afín a un público de nicho para captar su atención, en este caso, el público interesado en contenidos LGBTQ+ o en contenidos etnográficos. Lo que no quiere decir que dicho perfil no contenga características propias de lo “autóctono étnico” o, incluso, de lo “tradicional étnico”. Así, la especialización del universo visual *muxe* es indicio de la construcción de un perfil que, sobre todo en los últimos documentales, determina las negociaciones entre los agentes y facilita su circulación y comercialización en medios.

Además de contener estereotipos, que se pueden asociar con los espacios de tensión analizados en la segunda parte de este trabajo, el perfil *muxe* retoma y aprovecha características reconocibles y atractivas que se han ido construyendo a través de la representación visual y audiovisual de la comunidad a lo largo de los años, es decir, se funda en una tradición y en la actualización de la misma. Hay tres que me llaman la atención y que pueden darnos más pistas sobre este perfilamiento mediático.

La primera característica tiene que ver con las secuencias dedicadas a la relación de cuidado y de afecto entre les *muxes* y sus madres. Si en el documental de Alejandra Islas la figura materna poco a poco adquiere un lugar en el ejercicio testimonial y dialogal, en los documentales de RTVE y de HBO estas secuencias tienden a ser artifi-

ciales, postizas o algo forzadas, pues nada parece salirse de un guion preestablecido. Este tipo de secuencias cumplen con un perfil, construido por representaciones previas y, por lo tanto, basadas en un “deber ser” ligado a una tradición.

La segunda tiene que ver con el estilo de la mujer tehuana adoptado por una parte de la comunidad *muxe*. Howard Campbell y Susanne Green (1999) señalaron que la centralidad cultural de la mujer en la sociedad juchiteca llevó a colonos e intelectuales a retratarla haciendo énfasis en su fortaleza, su sensualidad, su desinhibición, su belleza misteriosa y lumínica y su indomable sexualidad, algo en comunión con la naturaleza salvaje que la rodeaba.⁹ En buena parte de los documentales se aprovecha este imaginario colonialista para modelar un perfil *muxe*, sobre todo en aquellos que son más expresivos y descriptivos.¹⁰ El retrato que se hace de la persona *muxe* adopta la representación mítica de cuerpos femeninos desinhibidos y eróticos, desde su propia autenticidad.

La última característica está relacionada con el espíritu coqueto y erótico del perfil, uno que busca atraer la mirada de los hombres. En *Muxes* (HBO, 2023), por ejemplo, hay dos escenas en donde la realización documental vehicula una mirada erotizante. En el primero, Kristhal, en un plano detalle de su rostro, toma una ducha y, en *off*, expresa que acepta su cuerpo tal y como es, de sexo masculino. En el segundo, Felina, su amiga y dos chicos, toman un baño en un yacimiento de agua. Mientras se habla del tipo de hombre que les gusta, los dos jóvenes, en un segundo plano, nadan, suben una roca o hacen lagartijas, exhibiendo así sus músculos.

En la primera escena, la cámara nos introduce en un espacio íntimo y sugestivo, configura una mirada voyeurista. En la segunda, las tomas de los dos chicos resaltan la complejidad de sus cuerpos. De esta forma, el deseo que expresa Felina respecto a los hombres se hace placer escópico en la cámara. Es cierto que, a primera vista, estos montajes no responden a la mirada masculina que cuestionaba Laura Mulvey (1975) y luego Iris Brey (2021): el testimonio en *off* de la primera escena da un espesor subjetivo al personaje, lo empodera, y la expresión sincrónica del deseo en la segunda justifica y vuelve reflexiva la presencia de los cuerpos de los dos jóvenes. Sin embargo, el testimonio de Kristhal se diluye en el erotismo de la escena, mientras los dos jóvenes no dejan de ser figurantes que alimentan el morbo del espectador. En ambos casos hay algo reiterativo y excesivo, que más que empoderar a los cuerpos filmados, empodera la mirada de quien filma, la satisface. En ese sentido, estas

escenas actualizan y aprovechan el fantasma de las representaciones escritas por esos “hombres mirantes” (Pratt 2017) que desde la Colonia buscan el arquetipo de la “amazona come-hombres”.

Estos aspectos son sólo tres ejemplos de la manera en la que se alimenta un perfil *muxe* que tiene la particularidad de aprovechar tanto características que las producciones audiovisuales han ido configurando como imaginarios que han persistido desde la Colonia y de los cuales la comunidad saca provecho para representarse. Entre la expresión de la tradición y de lo auténtico, se perfila una imagen mediática de la persona *muxe* coconstruida entre la comunidad y el conjunto de productores.

Ahora bien, de vuelta a la pregunta inicial de este texto, he de aceptar que no sería exacto hablar de expropiación cultural pues dicho perfil no está siendo reutilizado y la comunidad *muxe* participa de su curaduría.¹¹ Sin embargo, puedo hablar de una mercantilización cultural de lo diferente. La pregunta que se abre entonces es si esta mercantilización beneficia o no a la comunidad. Por un lado, el reconocimiento que adquiere dicho perfil, así como su valor de cambio como atractor de la atención, permite reclamar su propiedad y, por lo tanto, utilizarlo como un dinamizador de la economía local y como algo que debe ser protegido ante una eventual expropiación. Por otro, el endurecimiento de dicho perfil y el hecho de que dependa de un público externo inmerso en las economías de la atención puede ocultar problemas estructurales: la desigualdad en la región, la persistencia de crímenes homofóbicos, el abandono de les *muxes* mayores, entre otros (Mexfam 2022; Ramírez y Munar 2022; Graul 2022), temas poco tratados en el conjunto de documentales.

Conclusión

En uno de los documentos sobre la comunidad *muxe* consultados para este trabajo, Juan Antonio Flores Martos destaca en sus conclusiones la agentividad social, política y económica de los cuerpos de les *muxes* tanto por su performatividad de género como por su capacidad para ocupar espacios socialmente reconocidos y entablar puentes entre su propia cultura y la cultura global. Se trata de cuerpos que “expresan al mismo tiempo una búsqueda y ‘canibalización’ de lo exógeno –de imágenes y modelos de la globalización– y una ‘fuga’ de lo endógeno, de lo propio” (Flores Martos 2010, 21). Esta expresión de transculturalidad corporal poderosa es notable también en su presencia en documentales para cine y televisión, tal como se quiso exponer en este trabajo. No obstante, la potencia de estos cuerpos, al ser mediada por un lenguaje audiovisual y por las dinámicas

⁹ Desde el siglo xvi cronistas, arqueólogos y exploradores vieron en la mujer juchiteca una amazona matriarcal y primitiva, a la vez salvaje e inocente. Este imaginario es reconocible en la producción intelectual, artística y feminista del siglo xx, que acabó por ser excluyente en la búsqueda de un discurso nacional-indigenista. A este respecto se suele citar la obra de Frida Kahlo, Diego Rivera, Tina Modotti, Miguel Covarrubias, Elena Poniatowska y Graciela Iturbide (Campbell y Green 1999).

¹⁰ Las fotografías de Graciela Iturbide sobre las mujeres juchitecas, entre las cuales se encuentran algunas dedicadas a les *muxes*, sirven de referencia iniciática en este proceso de apropiación (Iturbide et al. 2010).

¹¹ Recuérdese el caso de la diseñadora Isabel Marant, acusada en dos ocasiones de tomar diseños autóctonos de México para sus colecciones (*El Universal*, 2020). La defensa del patrimonio cultural de los pueblos indígenas ante estos procesos de apropiación propició la adopción, en 2022, de la *Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas*.

propias de las economías de la atención, está inmersa en unos espacios de modelización textual y performática, de negociación semiótica y de transferencia mercantil que puede potenciar sus fuerzas caníbales o de fuga. Pero no sólo éstas, sino también aquellas fuerzas que los fijan en una representación “purista” o “esencialista”.

Aquellos documentales que tienden más hacia modalidades textuales expositivas, cuyas performatividades de género suelen ser ejemplarizantes, donde sus horizontes político-culturales pueden entrar en el ámbito del multiculturalismo y están sumergidos en las economías de la atención, potencian sus fuerzas de esencialistas. Mientras que los que responden a modalidades textuales más dialogales, cuyas performatividades de género tienden a ser contraejemplares, sus horizontes político-culturales pueden ser ubicados en lo intercultural y fueron realizados de manera más independiente, potencian sus fuerzas caníbales. Entre estos dos polos se encontrarían aquellos que tienden hacia modalidades textuales expresivas, cuyas performatividades de género suelen ser protoejemplares, sus horizontes político-culturales entran en el ámbito de lo transcultural y pueden o no estar sometidos por la industria de la atención. Estos documentales potenciarían fuerzas de evasión o de fuga que derivan en representaciones exóticas.

Esta separación formal y estructural da una idea de la producción de documentales para cine y televisión sobre la comunidad *muxe*. Expresada en un diagrama, esta catalogación se representaría como la figura 3. En él se distinguen tres tipos de documentales: expositivo, ejemplarizante y multicultural; expresivo, protoejemplar y transcultural y dialogal, contraejemplar y transcultural. Están unidos por círculos porque la separación no es rígida, sino que depende de una interpretación de tendencias formales dominantes. Además, puede haber

casos de documentales que estén en las fronteras de uno u otro. A su vez, estos tres tipos de documental reúnen un conjunto de temáticas en tensión que son el contenido de negociaciones semióticas sobre un “ser *muxe*”. Este espacio de negociación es a su vez la base en la que se construye un perfil sobre el “ser *muxe*” o respecto a la *muxeidad* que se nutre tanto de una tradición (t), como de expresiones de autenticidad (a), y que es el objeto inmaterial con valor de cambio en las economías de la atención en medios. Finalmente, se podría decir también que este espacio de negociación está sometido a campos de fuerza interculturales que pueden llevar a la construcción de representaciones “esencialistas”, “de evasión” o “caníbales” de los “cuerpos poderosos” de la comunidad, y que en el centro del diagrama hay una “m” minúscula que simboliza el poder de atracción de la comunidad. Se diría que esta “m” concentra imaginarios, fantasmas y a los cuerpos mismos como agencias de transformación de todo el diagrama.

Es cierto que les *muxes* han negociado en cada una de sus apariciones su performatividad de género. Han buscado ser reconocidos a través de la puesta en acto de un lenguaje oral y corporal que expresa deseos y anhelos sobre su identidad (Butler 2015a). Aun así, dicho performance está también sujeto a contextos de producción audiovisual que inciden en su consolidación discursiva, en el reconocimiento de la comunidad y en la comprensión de las condiciones materiales en las que viven. Sobre todo cuando se considera que hay documentales que fueron realizados desde una industria del entretenimiento que convive con un multiculturalismo neoliberal (Navarrete 2018).

Valga recordar que buena parte de estos documentales, sobre todo aquellos hechos a partir de 2010, han sido realizados en un momento en el que abundan los casos

Diagrama semiótico de documentales sobre la comunidad *muxe*

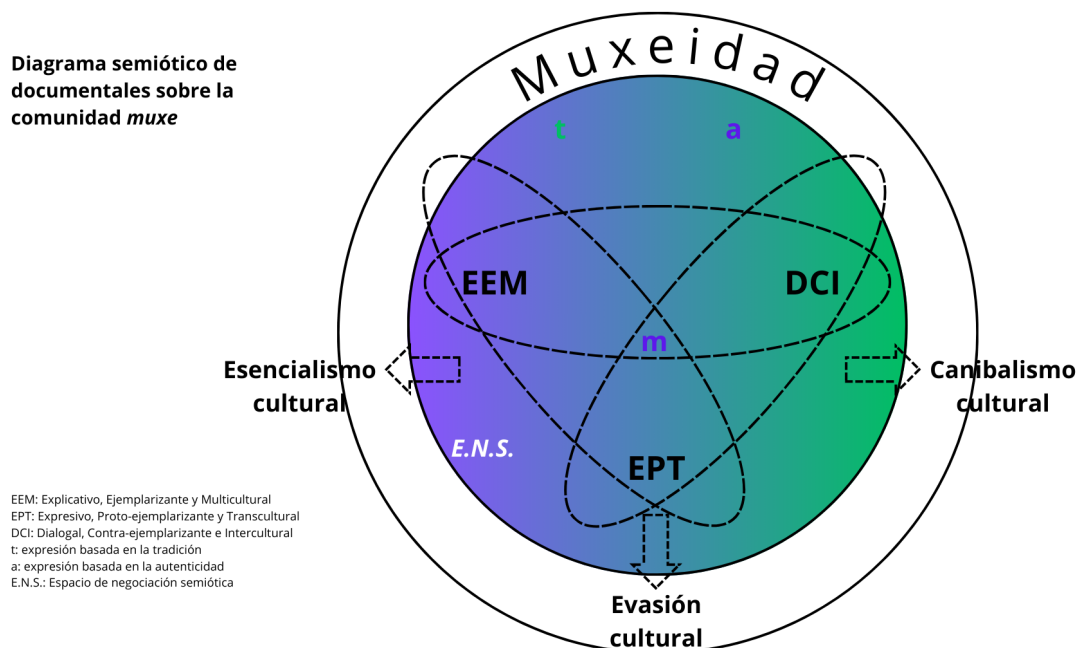


Figura 3. Diagrama semiótico sobre la producción de documentales para cine y televisión relacionados con la comunidad *muxe*.

de “expropiación cultural” (Harvey 2003; Delice 2022; Iturriaga 2024). Si bien se concluyó que los documentales no siguen estos procesos, no deja de ser algo sensible que un estilo de vida, el de les *muxes*, adquiera un valor de cambio transable en los medios a través de la curaduría de perfiles. Esto puede afectar a los cuerpos *muxe* y su potencial de experimentación caníbal. De hecho, valdría la pena analizar con mayor detalle la presencia de algunas figuras de la comunidad que no sólo son centrales en estos documentales, sino también en redes sociales. Queda también el interrogante de la producción artística que sale de la comunidad y que puede ofrecer un contraste con estos trabajos, hablo de la fotografía de Nelson Morales, la poesía de Elvis Guerra o los *performances* de Lukas Avendaño, por sólo mencionar algunos. Pero esto será tratado en otro momento.

Referencias

- Adam, Jean-Michel. 2011. *Les textes, types et prototypes: séquences descriptives, narratives, argumentatives, explicatives, dialogales et genres de l'injonction-instruction*. París: Armand Colin.
- Aguilar Idáñez, María José y Daniel Buraschi. 2012. “El desafío de la convivencia intercultural”. *remhu, Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana* 20, núm. 38. <https://remhu.csem.org.br/index.php/remhu/article/view/298>.
- Ardèvol, Elisenda. 2013. *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: UOC.
- Barbosa, Luanna. 2016. “Muxes: entre localidade e globalidade transgeneridade em Juchitán, Istmo de Tehuantepec” *Mandrágora* 22, núm. 2: 5-30. <https://revistas.metodista.br/index.php/mandragora/article/view/1274>.
- Beller, Jonathan. 2006. *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Lebanon: University Press of New England.
- Bennholdt-Thomsen, Veronika. 1997. *Juchitán, la ciudad de las mujeres*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- Butler, Judith. 2015a. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. Londres: Routledge.
- Butler, Judith. 2015b. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.
- Campbell, Howard y Susanne Green. 1999. “Historia de las representaciones de la mujer zapoteca del istmo de Tehuantepec”. *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas* 5, núm. 9: 89-112. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600905>
- Citton, Yves. 2017. *Médiarchie. Couleur des idées*. París: Du Seuil.
- Citton, Yves. 2014. *Pour une écologie de l'attention*. París: Du Seuil.
- Cusset, François, Thierry Labica y Véronique Rauline, eds. 2016. *Imaginaires du néolibéralisme*. París: La Dispute.
- Davenport, Thomas. 2010. *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business*. Sl: Summaries.
- Delice, Serkan. 2022. “Critiques of Appropriation and Transnational Labor Ethics.” *Fashion Theory* 4, núm. 26: 475-491. doi: <https://doi.org/10.1080/1362704X.2022.2046869>.
- Devereux, George y Edwin Loeb. 1943. “Antagonistic Acculturation”. *American Sociological Review* 8, núm. 2: 133-147.
- Díaz Zanelli, José Carlos. 2021. “Building Muxeninity: Identity, Gender/Native Performance and Family in Three Documentaries”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 18, núm. 3: 297-315. doi: https://doi.org/10.1386/slac_00057_1.
- El Universal*. 2020. “Por segunda vez señalan a Isabel Marant de plagiar diseños mexicanos”. *El Universal*, 28 de octubre. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/por-segunda-vez-senalan-isabel-marant-de-plagiar-disenos-mexicanos/>.
- Ferreday, Debra, Thomas Brassington y Danielle Girard. 2022. “Rethinking Marginality in New Queer Television”. *Queer Studies in Media & Popular Culture* 7, núm. 2: 3-8. doi: https://doi.org/10.1386/qsmcpc_00064_2
- Flores Martos, Juan Antonio. 2010. “Travestidos de etnicidad zapoteca: una etnografía de los muxes de Juchitán como cuerpos poderosos”. *Anuario de Hojas de Warmi* 1, núm. 15: 1-24. <http://hdl.handle.net/11441/61590>
- García, Marcos. 2019. “Autoridad científica y autenticidad étnica: una revisita del encuentro entre Gordon Wasson y María Sabina”. En *Cultura en venta. La razón cultural en el capitalismo contemporáneo*, editado por Ricardo Pérez y Ana Paula de Teresa, 243-279, 692-701. México: Debate.
- Giménez, Gilberto. 2017. “Interculturación y transculturación desde la perspectiva de la historia cultural”. *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*, editado por Gilberto Giménez, 191-220. México: UNAM, IIS.
- Gómez, Águeda, y Marinella Miano. 2008. “Dimensiones discursivas del sistema de sexo y género entre los indígenas zapotecas del istmo de Tehuantepec (México)”. *Papers. Revista De Sociologia* 88: 165-178. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v88n0.764>.
- Gómez, Amaranta. 2004. “Trascendiendo”. *Desacatos* 15: 199-208. doi: <https://doi.org/10.29340/16.1078>
- Graul, Stefanie. 2022. “Después del sismo y la pandemia: la resistencia cultural de lxs muxes del istmo de Tehuantepec”. *Con-Temporánea*, núm. 18: 51-69. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/contemporanea/article/view/20208>.
- Grimson, Alejandro. 2006. *Interculturalidad y comunicación*. México: Norma.
- Harvey, David. 2003. *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Iturbide, Graciela, Elena Poniatowska y Mario Bellatin. 2010. *Juchitán de las mujeres, 1979-1989*. Oaxaca: Amigos de Editorial Calamus-Consejo Nacional de Bellas Artes Y Literatura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-RM.
- Iturriaga, Eugenia. 2024. “Mercantilización de la cultura maya: consumo y moda en el capitalismo contemporáneo”. *Península* 19, núm. 2: 87-110. doi: <https://doi.org/10.22201/cephcis.25942743e.2024.19.2.89178>.
- Mexfam. 2022. *Documentación de casos de violencia y crímenes contra personas muxes y trans en el istmo de Tehuantepec*.

- México: Fundación Mexicana para la Planeación Familiar.
- Miano Borusso, Marinella. 1998. "Gays tras bambalinas. historia de belleza, pasiones e identidades". *Debate Feminista* 18, núm. 1: 186-236. doi: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe>. 1998. 18. 521
- Mirandé, Alfredo. 2014. "Transgender Identity and Acceptance in a Global Era: The Muxes of Juchitán". En *Masculinities in a Global Era*, editado por Joseph Gelfer, 247-263. Berlín: Springer.
- Mirandé, Alfredo. 2016. "HombresMujeres: An Indigenous Third Gender". *Men and Masculinities* 19, núm. 4: 384-409. doi: <https://doi.org/10.1177/1097184X15602746>.
- Moeller, Hans-Georg y Paul J. D'Ambrosio. 2021. *You and Your Profile: Identity after Authenticity*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 3, núm. 16: 6-18. doi: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Muñoz, Argelia, David Jurado, Rodrigo Gómez y Elena Fortes. 2024. *Ciudad de México: balance y diversidad de un distrito audiovisual*. México: Procine-Fiasco.
- Navarrete, Rodrigo. 2018. "Multiculturalismo e interculturalidad en clave decolonial". *Revista Stultifera de Humanidades y Ciencias Sociales* 1, núm. 2: 24-39. doi: <https://doi.org/10.4206/rev.stultifera.2018.v1n2-03>
- Pratt, Mary Louise. 2017. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 2da ed. Londres: Routledge.
- Preciado, Beatriz. 2008. "Pharmaco-Pornographic Politics: Towards a New Gender Ecology". *Parallax* 14: 105-117. doi: <https://doi.org/10.1080/13534640701782139>
- Ramírez, Jacobo y Ana María Munar. 2022. "Hybrid Gender Colonization: The Case of Muxes". *Gender Work Organ* 29: 1 868-1 889. doi: <https://doi.org/10.1111/gwao.12884>
- Roudometof, Victor. 2021. "Qu'est-Ce Que La Glocalization?". Traducido por Sarah-Louise Raillard. *Réseaux* 21, núm. 2: 45-70. doi: <https://doi.org/10.3917/res.226.0045>
- Subero, Gustavo. 2013. "Muxeninity and Institutionalization of a Third Gender Identity in Alejandra Islas's *Muxes: Auténticas, intrepidas, buscadoras del peligro*". *Hispanic Research Journal* 14, núm. 2: 175-193. doi: <https://doi.org/10.1179/1468273712Z.00000000022>
- Teresa, Ana Paula de y Ricardo Pérez. 2019. "De la cultura mercantil a la definición de la cultura por el mercado. Algunas consideraciones teóricas". En *Cultura en venta. La razón cultural en el capitalismo contemporáneo*, editado por Ricardo Pérez y Ana Paula de Teresa, 27-113. México: Debate.
- Urry, John. 2002. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Thousand Oaks: Sage.
- Walsh, Catherine. 2008. "Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado." *Tabula Rasa* 9: 131-152.

Filmografía

- Avgeropoulos, Yorgos, dir. *Muxes of Juchitán*. Grecia, Small Planet. 2008. 72 min.
- Caballero Trujillo, Edson, dir. *Atempa. Sueños a la orilla del río*. México. 2013. 86 min.
- Corzo, Paula, dir. *La fascinante historia de los muxes*. Estados Unidos-México, Banco Interamericano de Desarrollo. 2016. 14 min.
- Gosling, Maureen, dir. *Blossoms of fire*. Estados Unidos, Las auténticas. 1994-2000. 75 min.
- Henríquez, Patricio, dir. *Juchitlán de las locas (Juchitán, Queer paradise)*. Canadá-Chile, Macumba. 2005. 65 min.
- Islas, Alejandra, dir. *Muxes, Auténticas, intrépidas buscadoras del peligro*. México, Focine. 2006. 105 min.
- Lara, María del Carmen de, dir. *La Vela de las Auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro*. México, Serie Calacas y Palomas. 1999. 30 min.
- Loyola, Bernardo, dir. *Las intrépidas buscadoras del peligro*. México, Vice, Serie *Miscelánea mexicana*. 2013. 22 min.
- Mariño, Adriana, dir. *Cambio de género*. México-Estados Unidos-Colombia, Fox Latinoamérica-Nat Geo, *Tabú Latinoamérica*. 2010. 52 min.
- Martín, Teresa, dir. *Tierra de Muxes, ni hombre ni mujer, diversidad de género en México*. España, RTVE, Serie *En portada*. 2023. 44 min.
- Muxes*. Estados Unidos, HBO. 2023. 62 min.
- Olita, Iván, dir. *Muxes*. Estados Unidos, Newness-Nat Geo. 2017. 10 min.
- Regalado Morales, Ernesto *Noba*, dir. *Letanía para una Muxe*. México. 2025. 92 min.
- Schwarz, Shaul, dir. *Muxes. Mexico's third gender*. Reino Unido, The Guardian. 2017. 14 min.
- Solórzano, Javier, dir. *Ti Muxe*. México. 2013. 27 min.
- Tovar, Fernanda, dir. *Muxe*. México, Canal 14, Serie *TransFormar*. 2023. 25 min.
- Ximelo-Salido, Hugo, dir. *Muxes. The Language of Art and Culture*. Estados Unidos, Luminous Art Production. 2025. 72 min.