

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y LITERATURA

VESTIDAS DE ALEGRÍA: LA DIVA TRAVESTI TRAS BAMBALINAS EN AL
DIABLO LA MALDITA PRIMAVERA Y LOCAS DE FELICIDAD

CANDIDATA A MAGÍSTER EN LITERATURA:
DIANA MARCELA HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

DIRECTORA: Dra. MARIA MERCEDES ANDRADE RESTREPO

2014

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por su paciencia y apoyo incondicional.

A *Ana Sixta Hernández Prada* por su ayuda, confianza, ejemplo y estímulo.

A la profesora *María Mercedes Andrade* por su guía y colaboración.

A los profesores *John Freddy Zapata* y *Rafael Hernández* por sus enseñanzas y motivación.

A *Javier G. Arias* por devolverme la pasión por la literatura.

A *Mario Andrés Hernández Hernández* por tomarse el tiempo para ilustrar mis ideas.

A mis divas, por ser una inspiración.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	4
II.	Capítulo 1: Al límite de la periferia.....	16
III.	Capítulo 2: La Diva no nace, se hace.....	40
IV.	Capítulo 3: Vestidas de felicidad.....	70
V.	CONCLUSIÓN.....	101
VI.	BIBLIOGRAFÍA	109

I. INTRODUCCIÓN

Desde el siglo XX la literatura latinoamericana ha representado al travesti como un sujeto transgresor y desestabilizador de un orden sexual y cultural que evidencia y parodia estructuras de poder represivas y excluyentes. De esta manera, podría decirse que estos personajes, que desacatan los convencionalismos y construyen su identidad al margen de la institucionalidad, cuestionan el orden cultural establecido por el sistema heteronormativo a través de la deconstrucción del cuerpo y de la identidad de género, dando lugar a nuevos discursos que evidencian grupos sociales hasta ahora censurados e ignorados.

En este sentido, recientemente la crítica latinoamericana ha propuesto la interpretación de algunos personajes travestis como una metáfora de la identidad de sus pueblos, como es el caso de Nelly Richard, quien ha resaltado la importancia de la estética gay en el campo artístico al establecer lazos entre “identidad sexual y represión social..., [entre] cultura patriarcal y utopía libertaria de revolución del deseo” (65). Del mismo modo, autores como Jossianna Arroyo introducen el término “travestismo cultural” para señalar que:

...la performatividad del género, la raza y la sexualidad, organiza una estrategia de escritura en donde se negocian los límites del cuerpo (racializado, sexuado) y su trascendencia cultural... Es así como para los intelectuales latinoamericanos y caribeños (en particular para los que se han interesado por describir las contradicciones de sus culturas nacionales) el travestismo cultural y la estrategia travesti ha servido para negociar aquellas diferencias raciales, sexuales y de género e integrarlas de un modo performativo a lo nacional. Las culturas nacionales son, como la pose travesti, un “hacerse” constante del

gesto o de los gestos performativos de un imaginario cultural en donde se negocian los elementos “difíciles” de aprehender o asimilar. (2003, 42)

Adicionalmente, con el auge que han experimentado los estudios de género se ha iniciado un sólido cuestionamiento sobre el carácter “natural” de los géneros sexuales y su papel como mecanismos de control y poder. Dicho cuestionamiento ha dado lugar a la revisión de algunos de los fundamentos del feminismo, principalmente del hecho de mantener a “la mujer” como sujeto político que paradójicamente reafirma el sistema de género que la ha excluido a lo largo de la historia. Así, se evidencia una nueva etapa para los estudios sobre identidad y sexualidad, y las luchas por el reconocimiento social de los sujetos marginados y subalternos.

A partir de estos antecedentes, y reconociendo la importancia de la literatura como un medio que permite difundir y al mismo tiempo medir el impacto de dichos discursos en la sociedad, esta tesis parte de la inquietud por averiguar qué lugar han tenido los personajes travestis en el contexto literario colombiano. Así, tras una búsqueda en la que se rastreaban obras con protagonistas travestis, se hallaron muy pocas referencias hasta el siglo XX, como lo son el cuento “Besacalles” (1969) de Andrés Caicedo y la obra de teatro “¡Ay! días Chiqui” (1987) de José Manuel Freidel. Cabe aclarar que estos resultados no fueron sorprendidos, puesto que la producción y difusión de lo que se podría denominar “literatura queer”¹ en Colombia aún es muy escasa y se limita principalmente al tema de la homosexualidad.

En este punto es importante señalar que aunque en términos generales las obras colombianas de temática queer halladas no han incluido personajes travestis

¹ Entiéndase “literatura queer” como “los escritos de temática no heteronormativa: gay, lesbiana, bisexual, transgénero, intersexo, etc.” (Balderston, 2006).

recurrentemente, resultan relevantes para este trabajo en cuanto han generado una tradición de literatura de temas no heteronormativos y de transgresión sexual en el país. Entre ellas cabe destacar autores como Porfirio Barba Jacob, referencia de la poesía homoerótica no sólo en Colombia sino en toda Latinoamérica; Marvel Moreno, enfocada en la representación de la mujer en la vida social, histórica, cultural y sexual desde una perspectiva feminista; Raúl Gómez Jattin, poeta continuador de la expresión del deseo homoerótico; Jaime Manrique Ardila, considerado por *The Washington Post* como el escritor gay latino más consumado de su generación; Albalucía Ángel, definida por el crítico norteamericano Daniel Balderston como la escritora lesbiana más importante del país; Gustavo Álvarez Gardeazábal, autor abiertamente homosexual, defensor de los derechos gais en Colombia; Fernando Vallejo, uno de los más sobresalientes autores contemporáneos nacionales que ubican la temática homosexual en un lugar central de su obra; y Fernando Molano, autor homosexual de culto, en cuyas obras se privilegió la autobiografía.

Ahora bien, en cuanto a la tradición de “literatura travesti” es preciso destacar que si bien en el país no se ha cultivado ampliamente, en el ámbito latinoamericano se hallan importantes antecedentes que incluyen autores como Severo Sarduy, Manuel Puig, Mario Bellatín, Pedro Lemebel, Pedro Juan Gutiérrez y Mayra Santos Febres, tan sólo por nombrar algunos de los más sobresalientes.

Retomando la búsqueda señalada, entrado el siglo XXI aparecen dos propuestas relevantes en el contexto colombiano: la novela *Al diablo la maldita primavera* del vallenato Alonso Sánchez Baute (1964) y los relatos de *Locas de felicidad* del

barranquillero John Better (1978), a partir de los cuales se desarrollará esta tesis debido al lugar central que otorgan al travesti y a la completa representación que ofrecen de su mundo. Dado que los libros de Sánchez Baute y Better son relativamente recientes, se ofrecen a continuación algunas generalidades sobre ellos para ilustrar al lector.

Tras haber sido rechazada en varias editoriales, *Al diablo la maldita primavera* (2002) pudo ser publicada y popularizarse gracias a ganar el Premio Nacional de Novela Ciudad de Bogotá. Desde entonces ha generado diferentes opiniones entre el público, pues así como algunos han destacado el libro por dar visibilidad a un grupo social marginado, otros han criticado el carácter estereotipado que ofrece del travesti al interpretarlo como una burla. Al respecto, Balderston señala que gran parte de las observaciones de su protagonista “sobre el mundo gay, y sobre la masculinidad y la femineidad, se pueden entender como performances de los estereotipos genéricos, no como afirmación de su necesidad” y por tanto una recepción negativa de la obra indica que “no se ha atendido lo suficiente a la ironía del narrador, que demuestra un reconocimiento y un goce del lado performativo de su homosexualidad” (2006, 29-30). En cualquier caso, como señala Lina Aguirre, la novela “ha demostrado ser capaz de desestabilizar los imaginarios de identidades y roles de género de su público, abriendo espacios para la libertad sexual en un contexto cultural fuertemente reglamentado” (2007).

Pese a que no considera su obra como panfletaria, Sánchez Baute ha criticado fuertemente la exclusión de identidades periféricas en el país a partir de su experiencia personal como homosexual. De allí su preocupación por generar un discurso que acabe con los mitos en torno a la homosexualidad y promueva actos de respeto. En el 2008 declaraba

en el periódico El Espectador: “En Valledupar la vida humana no tiene valor, es peor ser homosexual que corrupto, cuando lo primero no hace daño a nadie y lo segundo es un delito” (Lara Salive).

Por su parte, *Locas de felicidad* (2009) es publicada por la editorial independiente La Iguana Ciega (que hasta entonces sólo publicaba libros sobre música) después de recibir el visto bueno de Pedro Lemebel, quien prologa el libro. La obra de este joven barranquillero (que incluye verso y prosa), aún poco conocida, resulta, como lo señala Ricardo Rondón, desmitificadora (*El Universal de Cartagena*, 2011), pues en ella se exponen no sólo las experiencias de los travestis de clase baja, sino también se evidencia una compleja realidad colombiana en la que lo sórdido se mezcla con lo cómico, desde una mirada sarcástica, en palabras de Lemebel: “la vida es el carnaval del importunio, la madrugada pálida que desgarrar el escote y el rímel corrido tatúa la decepción” (Better 9).

La obra de Better reúne influencias que van desde la literatura, el cine y la música, hasta la experiencia personal. Así, *Locas de felicidad* se ubica entre la realidad y la ficción, dejando entrever en más de una ocasión la labor testimonial del autor, quien respecto a la construcción de su obra señala:

Lo he comparado con una labor de ciencia forense: extraer, desenterrar ciertos recuerdos y personajes que pasaron por mi vida en Bogotá y en Barranquilla. Ha sido como meter, sin escrúpulos, la mano en el agua estancada y contar cómo sucedieron en realidad las cosas, pero expresándolas de una manera literaria. (Villamarín 2009)

En consonancia con el espíritu de carnaval que impregna ambas obras, se ha privilegiado en ellas el tono jocoso y gozoso, y la vivacidad del lenguaje, por lo que es preciso destacar la particular narrativa de los autores. Definida como “referente de la

literatura urbana colombiana” por Álvaro Antonio Bernal (2004) y adaptada para el teatro por Jorge Alí Triana, *Al diablo la maldita primavera* expone un lenguaje innovador que mezcla el uso constante de vocabulario y referentes propios de la comunidad homosexual con intencionales problemas de sintaxis y un ritmo que evocan la oralidad y buscan mantener el realismo de la narración. Al respecto el autor ha señalado:

Yo tengo una influencia narrativa por mi condición vallenata que es supremamente fuerte. Valledupar es una ciudad de mucha oralidad de mucha cuentería, es una ciudad en la que el chisme pulula, y acá veo el chisme en sentido positivo, es decir, el chisme es el cuento, la historia que se va formando a partir de cualquier pendejada pero que se va corriendo como bola de nieve generando un historia que al final termina convertida en una novela o en una película. (Bernal, 2004, 57)

De manera similar, en el lenguaje de *Locas de felicidad* se percibe la influencia del neobarroco latinoamericano, hecho por el que Ricardo Rondón define a Better como “el Pedro Lemebel colombiano” (*El Universal de Cartagena*). Así, sus comentarios agudos y sus crudas descripciones son posibles gracias al uso de un vocabulario desbordante, vivaz, cargado de modismos gay, metáforas y expresiones propias del caribe colombiano.

En términos generales, la novela de Sánchez Baute resulta especialmente valiosa en tanto se ocupa de detallar con exactitud la vida homosexual y travesti de Bogotá; su exclusión, pero también los espacios que estas comunidades han conquistado. En cuanto a los relatos de Better, sobresale no sólo la originalidad de historias desconocidas por la literatura colombiana, sino también la habilidad del escritor para narrar lo cotidiano de manera extraordinaria, dejando entrever sus apasionadas lecturas de autores como Porfirio Barba Jacob, Truman Capote, Charles Bukowski, Pedro Lemebel, Manuel Puig, entre otros.

Ahora bien, tras la lectura de estas obras, pese a que en ellas se abordan personajes técnicamente distintos (Sánchez Baute escribe sobre un drag queen y Better sobre

travestis), se pueden encontrar varios puntos en común en las representaciones hechas. Entre ellas se destacan la fuerte influencia de divas hollywoodenses en el imaginario travesti y la capacidad de sus protagonistas para construir fantasiosas personalidades empoderadas a pesar de la exclusión y las dificultades económicas. Además, aparece un factor definitivo en ambas obras: la búsqueda constante de la felicidad y el disfrute de la vida.

A partir de dichas observaciones, esta tesis se ha propuesto dos objetivos principales: en primera instancia analizar las feminidades construidas por los personajes travestis; los modelos que las sustentan y la forma en que los imaginarios extranjeros repercuten en estas identidades colombianas, para así definir hasta qué punto éstas pueden considerarse transgresoras o reproductoras de estereotipos patriarcales y comerciales. En segundo lugar, delinear el posible carácter subversivo de dichos personajes, lo cual es visto en su constante búsqueda de la felicidad que se erige como un estilo de vida que antepone la belleza, el deseo y el placer a la pobreza y la exclusión, dando lugar a una actitud de diva que a través de la fantasía logra el empoderamiento y la felicidad. Adicionalmente, el seguimiento de los anteriores objetivos implica una constante valoración del lugar de la apariencia y el artificio como elementos fundamentales en la constitución de los sujetos.

Con el fin de desarrollar la propuesta señalada se expondrán tres capítulos: en “Al límite de la periferia” se rastrea la representación del travesti como sujeto periférico en el contexto colombiano y las dificultades socioeconómicas a las que se enfrenta. A la par, se hace un seguimiento de la evocación que hace el travesti de imaginarios del espectáculo para construir una identidad fantástica que posibilite el empoderamiento. Además, se revisa

la jerarquización que surge en la escena travesti con la llegada del drag queen y el sistema de exclusión que surge alrededor de la belleza. En “La Diva no nace, se hace” se propone un análisis de los modelos femeninos seguidos y promovidos por el travesti y de la forma en que éstos permiten problematizar la identidad femenina establecida por el patriarcado. También se señala cómo el carácter sexualmente subversivo de estos modelos de mujeres, divas, es clave para el empoderamiento del travesti, pero no logra escapar completamente de la reproducción de estereotipos problemáticos para la construcción del género femenino. Finalmente, en “Vestidas de felicidad” se revisan los espacios en los que el travesti logra el empoderamiento deseado y se miden los logros y límites de su subversión de acuerdo a la identidad construida y a su realización en pos del deseo y la felicidad.

Para tratar de establecer los alcances críticos que permite abordar la identidad travesti en las obras estudiadas y las repercusiones sociales y económicas que puede llegar a tener la deconstrucción de género, se recurrió principalmente a dos autoras centrales de la teoría queer: Teresa de Lauretis y Judith Butler, quienes han analizado no sólo el carácter performativo de los géneros sexuales, sino sus implicaciones a nivel de exclusión y violencia. También ha resultado muy útil para este trabajo el estudio de Annaliza Mirizio sobre el travestismo masculino en el carnaval. Además, con el fin de abordar el tema desde una perspectiva latinoamericana, han sido consultados los análisis de Severo Sarduy y Nelly Richard sobre el significado del travesti en nuestro contexto. Finalmente, para sustentar el carácter subversivo del travesti, fueron claves los planteamientos de autores como Michel Foucault y Roland Barthes, quienes discutieron ampliamente las limitaciones de la transgresión cuando se vive inevitablemente inmerso en el poder y delinearon las pautas de lo que podría constituir una verdadera revolución.

Por otra parte, es necesario hacer claridad sobre un punto que ha resultado problemático en el desarrollo de este trabajo. Como se mencionó anteriormente, una de las principales críticas que se han hecho a las obras estudiadas, especialmente a la de Sánchez Baute, es la presentación estereotipada del travesti. Al respecto es preciso aclarar que, como parte de una ficción, los personajes que se analizarán constituyen una parodia de la realidad; son derivados de las experiencias y la observación de los autores, pero no han llegado intactos a las páginas. Sus actitudes, acciones y caracterizaciones pasaron por el filtro del ojo del escritor; llevan implícita una crítica social y por tanto, en ocasiones, la exageración es necesaria. Lo anterior es clave para determinar el carácter de esta tesis, ya que no se trata de un análisis sociológico; se propone aquí una revisión de la representación artística de un sujeto que resulta clave para abordar la construcción de género en un contexto colombiano construido desde la interpretación de los autores.

Para concluir por el momento, el aporte que pretende hacer esta tesis está enfocado en el reconocimiento. En primera instancia referido a la diversidad sexual y los discursos marginales emergentes. En este punto es preciso reconocer que si bien la construcción de género sigue siendo uno de los pilares de las diversas culturas y pretender su abolición es todavía una utopía, es necesario replantear la forma en que se conciben los géneros. Así, como lo propone Judith Butler, sería pertinente ampliar el espectro de los géneros para dar lugar a todas aquellas identidades que no logran encajar en el reducido estándar binario masculino/femenino y que, como lo evidencian las obras estudiadas, se ven obligadas a enfrentar situaciones de violencia y pobreza que atentan contra la dignidad humana. No obstante, esta apertura enfrenta sus limitaciones, pues si la posibilidad de desarrollo de dichas identidades no se da en un marco de genuina libertad, se podría caer en la trampa de

generar nuevas categorías no en pos de la equidad, sino para monitorear y controlar, hecho que sólo puede generar más violencia y represión en contra de los sujetos que se alejan de la norma heterosexual.

De otra parte, el reconocimiento también se refiere a la publicación y difusión de obras literarias que aborden temas como el presente. Actualmente la literatura colombiana observa una apertura a la temática queer que da cuenta de los procesos políticos y culturales que se adelantan en pos del respeto de la pluralidad social y sexual. Sin embargo, las dificultades que ha enfrentado la promoción de obras como *Al diablo la maldita primavera* (que de no haber ganado un concurso quizá no se habría hecho popular) y *Locas de felicidad* (que aún requiere una mayor difusión), permite reflexionar sobre los vacíos y los espacios que aún son marcados por el prejuicio. Así, este tipo de libros siguen siendo desconocidos dado que las prevenciones frente a sus temáticas tienden a impedir que lleguen a ser leídos. Por tanto, la popularización de estas obras es necesaria no sólo para enriquecer la literatura nacional, sino también para promover el conocimiento y en consecuencia el respeto de las sexualidades periféricas. Además, también es importante llamar la atención de la academia sobre este tipo de producciones cuyo valor no se halla ligado a la relevancia de un canon, sino a la función social que desempeñan. Al respecto, cabe citar la crítica de Balderston:

Si la literatura latinoamericana ha sido reticente a tratar la homosexualidad, más aún lo han sido las historias literarias de América Latina. Los historiadores de la literatura emplean diversas estrategias para eludir estos temas. Sus argumentos y, sobre todo, sus silencios ponen de manifiesto cómo los prejuicios forjan los cánones literarios. (2004, 27).

En consonancia con lo anterior, la presente tesis parte de la convicción de que sumado a su valor estético, la literatura debe tener un valor social. Y no se trata de un fin

panfletario, sino de la oportunidad que tiene el escritor de exponer formas alternas de entender la realidad y lo humano. En este sentido, *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad* representan un gran logro de expresión en un país que poco a poco abre espacios que, con suerte, con el tiempo no serán señalados como “inclusión” (ya que este término mantiene un enfoque normalizador que presupone la existencia de un “otro” al que se debe “aceptar” y “adecuar”), sino como “reconocimiento” de la dignidad de los sujetos que han sido marginados.

*Girls can wear jeans
And cut their hair short
Wear shirts and boots
'Cause it's OK to be a boy
But for a boy to look like a girl is degrading
'Cause you think that being a girl is degrading
But secretly you'd love to know what it's like
Wouldn't you?
What it feels like for a girl...*

What it feels like for a girl, Madonna

II. Al límite de la periferia

Si verdaderamente hay que hacer lugar a las sexualidades ilegítimas, que se vayan con su escándalo a otra parte: allí donde se puede reinscribirlas, si no en los circuitos de la producción, al menos en los de la ganancia.

Michel Foucault, Historia de la sexualidad I

Al diablo la maldita primavera y *Locas de felicidad* exponen una realidad social hasta ahora poco abordada en la literatura colombiana. Sus autores rescatan las voces de grupos homosexuales y travestis² que revelan un país diverso pero conservador, que sigue confinando a la oscuridad y al abandono a los sujetos que construyen su identidad al margen de la institucionalidad y que, como lo señaló Michel Foucault, el poder regulador determina y califica como “perversos” (1991, 48).

En medio de tal exclusión, los personajes travestis, en los que se centrará este estudio, han sido interpretados como seres subversivos que logran incomodar al sistema regente y poner en cuestión su estabilidad. Así, al asumir una vida opuesta a los fines de la

² Pese a que la obra de Sánchez Baute presenta un personaje drag queen, y la de Better, travesti, en este trabajo se generalizará el término “travesti” con la intención de promover un lenguaje libre de jerarquización. Es cierto que teóricamente existen diferencias entre el drag y el travesti, principalmente el hecho de que el drag sea un personaje artístico y el travesti una identidad de género. Sin embargo, en la lectura de las obras estudiadas se llega a apreciar que la gran discrepancia entre estos dos personajes es realmente de corte socioeconómico. Así, el drag desprecia al travesti porque lo considera ligado a un estigma de pobreza y prostitución. De tal manera, dado que se halla un trasfondo excluyente en esta distinción, y que en cualquier caso, el hecho de usar prendas culturalmente adjudicadas al sexo opuesto, en el contexto que sea, obedece a la acción de “travestir”, se generalizará este término en gran parte del desarrollo del texto.

heterosexualidad y una identidad que no encaja dentro del esquema binario de los géneros sexuales impuestos por la heteronormatividad, el travesti, como lo señala Judith Butler, puede ser propuesto como “un ejemplo que tiene por objeto establecer que la ‘realidad’ no es tan fija como solemos suponerlo” (2001, 23). Esto posibilita plantear que un sujeto transgresor de la noción de género es una amenaza no sólo para la heteronormatividad, sino para toda la cultura, pues dentro de este marco, el travesti permite reevaluar la mitificación de la dualidad alma/cuerpo, la cual, desde una perspectiva cristiana y cartesiana ha considerado al cuerpo como “una materia inerte que no significa nada, o más específicamente, que significa un vacío profano, el estado de la caída: engaño, pecado” (Butler 160). En contraste, el énfasis en la apariencia y el artificio del travesti logran rescatar la importancia del cuerpo como espacio significativo en el que se evidencian los diversos discursos que construyen el género, los cuales, a través de la normatividad, han convertido el “alma” en “la prisión del cuerpo” (Butler 167) al establecer categorías y correspondencias arbitrarias entre sexo, anatomía y género bajo el título de “orden natural”.

En consecuencia, los controles y las tecnologías³ desplegadas por los entes de poder para garantizar un “orden sexual” que produzca identidades predeterminadas y manipulables para el sistema heterosexual, han censurado y segregado todas aquellas conductas que se escapan de lo institucional. En este orden, el travesti resulta ser un caso especial, en tanto que, a diferencia del homosexual, que puede decidir ocultar su orientación sexual para evitar el escándalo, éste exhibe su identidad de género alegremente

³ A partir de Foucault, De Lauretis propone que “el género, como representación y como autorepresentación, es el producto de diversas tecnologías sociales, tales como el cine, y de discursos, epistemologías y prácticas críticas institucionalizadas, así como de prácticas de la vida cotidiana.” (Millán y Estrada 205)

por las calles, llamando la atención de una ciudad desconcertada ante el artificio de su indumentaria⁴.

Sumado a lo anterior, cabe resaltar la importancia de dichas identidades periféricas en un contexto como el colombiano, en el que la etiqueta de “país en desarrollo” nos permite hablar de una marginalidad al límite, ya que el travesti es discriminado no sólo en el ámbito sexual, sino que también es anulado como sujeto de derechos en una sociedad inmersa en los conflictos políticos y económicos del “tercermundismo”. Así, a fuerza de carencias económicas y a merced de la exclusión, los personajes de Alonso Sánchez Baute y John Better se presentan como “desterrados” del “mundo real” y son obligados a refugiarse en la fantasía, pues como lo señala Judith Butler, la sociedad constantemente castiga a quienes no representan bien su género, ya que “los géneros diferenciados son una parte de lo que ‘humaniza’ a los individuos dentro de la cultura contemporánea” (171).

No obstante, pese a dicha problemática, el travesti observado en estas obras, lejos de sumirse en el sufrimiento y la miseria, asume una actitud desconcertante de eterna alegría y felicidad; ante su exclusión de la realidad social, el travesti construye un nuevo mundo de ilusiones en el que puede “existir”, empoderándose a través de una particular identidad femenina que le permite liberar emociones, sentimientos y comportamientos que como “macho”, culturalmente, estaba obligado a reprimir. De esta forma, su mundo y su existencia se verán determinados por el género que ha decidido asumir, evidenciando que,

⁴ En este punto es preciso aclarar que aunque las identidades expuestas en las obras estudiadas son tanto homosexuales como travestis, estas dos elementos no se manifiestan siempre a la par y no obedecen a una misma definición, ya que la homosexualidad señala una orientación sexual y el travestismo una categoría de género. Más adelante se revisará la propuesta avalada por Severo Sarduy respecto al carácter artístico del travestismo y su conexión con una búsqueda de belleza que no se halla necesariamente relacionada con una inclinación sexual.

como bien lo ha señalado Teresa de Lauretis, el hecho de que el género sea una representación⁵ “no quiere decir que no tenga implicaciones concretas reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de las personas” (Millán y Estrada 2004, 205).

Ahora bien, si los travestis en cuestión buscan un empoderamiento a través de la identidad escogida, parecería contradictorio recurrir precisamente a la evocación del género femenino, que la cultura patriarcal califica como débil. Sin embargo, las identidades construidas en estas obras permiten dar cuenta de unos modelos femeninos que representan la excepción del prejuicio. Las mujeres admiradas y emuladas por estos travestis son divas; estrellas del espectáculo que rompen con el paradigma femenino tradicional y ofrecen una imagen de clase, glamour y poderío.

Es importante señalar que una de las características claves de estas divas es el lugar privilegiado que ocupan desde la escena hollywoodense (mezcla de fantasía y opulencia), lo que se ve reflejado en los estereotipos y modas norteamericanas y europeas que promueven, y que se evocan en busca de distinción. Es por ello que resulta pertinente incorporar a este enfoque la propuesta de Nelly Richard, quien ha ofrecido una interpretación del travesti como “sátira poscolonial”; una parodia de la construcción de una identidad latinoamericana basada en el consumo y la imitación, y una crítica periférica a “la sacralidad del modelo fundante” (1993, 68), lo cual permite analizar los imaginarios extranjeros presentes en las construcciones de estas identidades periféricas.

⁵ Para De Lauretis “el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino ‘el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales’...” (205)

A partir de los anteriores planteamientos, el presente capítulo se propone describir la situación de rechazo social vivida por el travesti debido a su identidad de género, y señalar las condiciones económicas que lo ubican en la marginalidad y pobreza. Con este fin, se revisarán los mecanismos de exclusión a que es sometido y los nuevos espacios construidos por su fantasía para escapar de la nulidad a la que se le condena. A la par, se abordarán los conflictos y las diferencias socioeconómicas que surgen al interior del mundo travesti cuando se tratan de establecer nuevos parámetros de aceptación y dominio. Finalmente, se iniciará la reflexión sobre los alcances críticos que se pueden adelantar desde las representaciones de las obras estudiadas y que se profundizarán en los siguientes capítulos.

Los guetos de la felicidad

...At least my cage is filled with light.
Madonna

Según Lauretis, los géneros sexuales constituyen un sistema que determina factores como la identidad, el prestigio, el estatus en la jerarquía social, etc. (Millán y Estrada 208), llegando a construir a un individuo en función de una “clase”⁶, a partir de una ideología patriarcal-heteronormativa que asume lo masculino como universal. Citando a Joan Kelly, la autora resalta la operación en conjunto de los órdenes sexual y económico:

...en cualquiera de las formas históricas que toma la sociedad patriarcal (feudal, capitalista, socialista, etc.), un sistema sexo-género y un sistema de relaciones productivas

⁶ El término “clase” es usado por la autora en el sentido marxista para referirse a “un grupo de individuos unidos por intereses y determinantes sociales que no son ni elegidos libremente, ni establecidos arbitrariamente.” (207)

operan de manera simultánea (...) para reproducir las estructuras socioeconómicas y dominadas por los varones de ese orden social particular (211).

Por la misma línea, Foucault llamó la atención sobre la “especificación de los individuos” a partir de la “incorporación de las perversiones”. Así, las “rarezas del sexo” se convierten en factores ya no privados y aislados de la conducta del sujeto, sino en determinantes de su identidad; “Nada de lo que él es *in toto* escapa a su sexualidad” (56). Por tanto, el lugar que ocupa el travesti en la sociedad y las oportunidades que tiene para desarrollarse en ésta, se hallan íntimamente ligadas a su identidad de género y sus hábitos sexuales.

Lo anterior da lugar, como se ha señalado, a una múltiple marginalidad de los personajes estudiados: el sistema heteronormativo censura al travesti por traicionar la herencia patriarcal al elegir una identidad evocadora del “sexo débil”, en lugar de continuar el legado de poder que culturalmente le otorga su sexo masculino. A este factor se le suma la exclusión vivida por el travesti al interior de la comunidad homosexual, en la cual la imagen del “macho” continua siendo un paradigma a seguir y la feminidad es despreciada.

Este último hecho permite constatar los alcances del discurso heteronormativo que legitima su poder a través de la inscripción de valores arbitrarios como el género binario sobre los cuerpos. Así, negar al sujeto la oportunidad de construirse al margen de los preceptos señalados culturalmente, incluso dentro del mismo grupo homosexual, indica que en la sociedad sigue presente la creencia en unos roles específicos que otorgan al sujeto una superioridad o inferioridad de acuerdo a unos supuestos biológico-culturales, a partir de los cuales, como indica Butler, “la cultura se convierte en destino” (41). Por tanto, junto con Richard, es posible afirmar que el sujeto travesti resulta ser la “persona periférica” más

potencialmente subversiva “enfrentando a los sistemas de categorización unívoca de la identidad normativa” (73).

Por otra parte, económicamente, el travesti se enfrenta a una situación de pobreza que incluye, por lo general, cuadros familiares irregulares, acceso denegado a trabajos dignos, violencia, muerte, supervivencia en las calles y, en consecuencia, prostitución. No obstante, es preciso señalar aquí una diferencia fundamental entre las dificultades económicas del drag queen, personaje de *Al diablo la maldita primavera*, y los travestis de *Locas de felicidad*. En el caso de Edwin, la pobreza se halla disfrazada por la apariencia del lujo. Así, a pesar de que en realidad no tiene dinero, ni cuenta con un trabajo estable, este personaje construye una imagen de clase media-alta a través de cuantiosos e insólitos préstamos cuyo pago logra evadir de manera astuta, pero nunca definitiva. Este caso particular permite observar la maestría del joven drag no sólo para “interpretar” distintos géneros sexuales, sino también para, a través de las apariencias y el artificio, travestir la realidad y simular una clase social y un estatus que no coinciden con el lugar al que la sociedad lo ha confinado originalmente. Por su parte, los travestis de *Locas de felicidad* no se muestran afanados por incorporarse a una clase social alta, sino por hacerse un lugar dentro de su propia comunidad, hecho por el que, como se señaló, la supervivencia marca la pauta de su economía.

Adicionalmente, cabe resaltar que la situación económica de estos personajes también es definida por la migración del travesti de pueblo hacia las ciudades centrales del país con el fin de hallar un espacio menos prejuiciado, que permita la experimentación y construcción de una identidad propia y, como se verá más adelante, globalizada. No

obstante, el sueño de la ciudad cosmopolita, en la que florecen la tolerancia y el respeto, queda truncado en cuanto el travesti se descubre a sí mismo confinado a un pequeño “gueto” de la urbe que la sociedad patriarcal difícilmente soporta.

Ahora bien, pese a estar constituidos por marginados que conocen los estragos de la discriminación, dentro de estos guetos también se generan diferencias, luchas por el poder y problemas de exclusión. Por tanto, se hace necesario establecer dos tipos de escena travesti; dos “clases” socioeconómicas. Por un lado se encuentran los drag queens, artistas de clubs nocturnos, que se ubican en un estrato socioeconómico medio y tienen la posibilidad de cruzar los límites de “su mundo” para “rozarse con la sociedad”; y por otro, están los travestis de clase baja, que sobreviven entre los peligros y las complicaciones de barrios pobres, sombríos y abandonados, alejados de las luces del “mundo real”. A continuación se presentan algunas generalidades sobre la situación específica de los personajes estudiados a partir de los guetos que conforman.

En *Al diablo la maldita primavera*, Edwin, un joven homosexual costeño, llega a la ciudad de Bogotá huyendo de la discriminación sexual de su pueblo con la ilusión de abandonar las diversas artimañas de que debió valerse desde la infancia para no ser anulado. Sin embargo, ni siquiera en el campo académico, donde esperaba hallar una población diversa y desprejuiciada, encuentra cabida. En sus palabras: “las cosas continuaron igual, y mis compañeros de estudio, a pesar de que se me arrimaban por aquello de que era buen estudiante, nunca reclamaron mi compañía para asuntos, digámoslo así, “extraacadémicos” (Sánchez Baute 2002, 20).

Así, su conflicto social se magnifica, pues “ya no se trataba simplemente del pequeño círculo” (20) del pueblo, y confirma que en la ciudad tampoco existe un escenario para “ser” en libertad y convivir al mismo tiempo. Se hace preciso entonces buscar el gueto (“me fui a buscar a los míos, a los gays, a los que pensaban como yo” (21)); el espacio paralelo que se construye como subversivo y secreto. Para Edwin, ingresar a este círculo implica renunciar a la ciudad y construir una nueva realidad en la cual pueda luchar por el empoderamiento que le ha sido negado. Es por ello que define nuevas pautas de convivencia y dominio entre las que identifica algunas reglas claves para acceder al poder, como las siguientes: “para la gente homosexual lo único que cuenta en esta vida es la belleza masculina” (21); “hay que preferir lo light, porque es lo único que le interesa a la sociedad” (22); “hay que ser perra para sobrevivir manteniendo la alegría, tal como viven las arpías” (23); y “cuando se es marica sólo hay dos caminos para ganarse el respeto ajeno: con fama o con dinero” (179). Dichas pautas permiten entrever los cuadros de exclusión que señalaremos al interior de la escena travesti.

Pese a vivir en su propia “realidad”, Edwin es consciente de que para fines prácticos (principalmente económicos), sigue dependiendo del “mundo heterosexual”, por ello se ve obligado a transitarlo y desenvolverse en él, ya no en la posición de “mujer arpía” con que suele distinguirse, sino en condición de subalterno, reconociendo la hipocresía como el mecanismo idóneo para la interacción, tanto de su parte como de los demás. Cabe señalar que aunque este personaje no ejerce la prostitución, su vida laboral se ha visto marcada por el rechazo de su condición sexual, lo cual no impide que trate de construir la ilusión de una vida opulenta de lujos pasajeros a través de préstamos bancarios nunca pagados y deudas exorbitantes que lo obligan a abandonar el país.

A partir de estas experiencias Edwin concluye que la sociedad colombiana es un escenario conservador que rechaza al homosexual, pero maneja un doble discurso para parecer políticamente correcta:

... todos los días somos mencionados en la prensa y los *straight*, que son lo más de hipócrita, se rasgan las vestiduras cuando están entre ellos y dicen que eso es el colmo, que nosotros no tenemos derecho, que cómo así, que ese es el ejemplo para sus hijos; pero cuando están con nosotras ahí sí vienen con carita de yonofui y dicen que en este país sí hay justicia, que qué berraquera es la equidad, que no podemos quejarnos porque todos somos iguales. Una parranda de hipócritas es lo que son..." (137,138).

Así, el drag pasa a convertirse en un personaje carnavalesco (en sentido peyorativo). Su "mundo de fantasía" es un espectáculo para quienes lo observan desde "la realidad", y sólo puede despertar el interés de la sociedad si acepta convertirse en el bufón de la comunidad heterosexual, puesto que la ridiculización del disfraz relegitima "el modelo heterosexual para presentarlo como original y normativo" (Segarra y Carabí 2000, 148), por lo cual los espacios de acción de estos sujetos son generalmente restringidos y denigrantes:

... eso de ser gay está ahora de moda y la gente nos llama y nos invita y *vení a la fiestecilla que doy e mi apartacho este viernes, pero vení en drag que a la gente eso le encanta*, y uno va, sabiendo que lo invitan como el payaso que se encarga de la diversión" (Sánchez Baute 2002, 68)

Por su parte, *Locas de felicidad* expone un contexto de contrastes, producto de un proceso de colonización interminable que insertó el progreso a medias en los países periféricos, dando lugar a una caótica realidad de miseria y exclusión que continuamente se traviste de "primer mundo", maquillando y ocultando a los sujetos que ponen en evidencia su compleja y desafortunada identidad:

¿Qué de qué ciudad vengo?.. Un nido de ratas que inmigraron hace años y convirtieron este tierral a orillas del río en su madriguera, con sus hipermercados y country clubs, boutiques y restaurantes fusión; pero también nosotros hicimos una ciudad con piedras y palos, aunque ellos traten de ocultarla, aunque no aparezca en las postales del directorio de teléfonos... (Better 2009, 15)

Insertos en este confuso espacio, los travestis de Better son conscientes de que viven en una sociedad corrupta, en la que las normas son fácilmente violadas, y es de esta forma que empiezan a darse un lugar, a espaldas de la institución, reconociendo la legalidad como algo manipulable:

...en ciudades como Barranquilla donde casi siempre todo es un carnaval, se han pasado las reglas y las advertencias por el forro. Es así como desde finales de los años sesenta se vienen celebrando en la ciudad ceremonias clandestinas, falsos matrimonios que hacen mofa a toda norma establecida. (56)

Dichos travestis enfrentan, en su gran mayoría, una situación de inframundo. Habitan, ya no en un mundo paralelo a la sociedad como el drag, sino entre las sombras de la ciudad; “una ciudad que es como una maqueta de césped y vidrio por un lado y, por el otro, un callejón infestado de orines y heces de una legión que subsiste bajo los ductos y las piezas de mala muerte del centro y sur de la urbe” (21). Se trata de un espacio construido alrededor del vicio, la muerte y la ilegalidad que se ofrece libremente para el intercambio económico con aquellos de la “ciudad heterosexual” que se vean atraídos por sus promesas de placer ilícito.

Estos sujetos miméticos experimentan a diario los percances de la violencia y el abandono en “el país del Drapeado Corazón” (38). Han aprendido los “trucos de la supervivencia travesti, como robar a sus clientes sin siquiera pestañear...” (41) o sobrellevar el peligro diario de caer en manos de un “sujeto que las golpea y las deja tiradas en cualquier potrero” (29). No obstante, en medio de esta compleja situación, también ellos tienen deseos de empoderamiento que se pueden satisfacer a partir de dos parámetros que remplazan y se intercambian con las carencias económicas: juventud y belleza. Así ocurre, por ejemplo, con Estrellita, protagonista de “Estrellas fugaces”, a quien “la belleza la miró

con desgano, pero por lo menos aún era joven y tenía esos labios carnosos que pintaba y repintaba de rojo...” (62).

Finalmente, un elemento clave en la construcción de dichos guetos travestis es la configuración de un lenguaje propio que conlleva a rebautizar la ciudad a partir de referencias gay. Así, Edwin maneja un vocabulario eclético, en el que reúne la jerga de la comunidad homosexual (*bomba, hembrito, gatito*), los extranjerismos que considera indispensables para construir su identidad globalizada (*my Dragness, partie, light, femme*), y los términos regionales de su costa caribe o colombianos en general (*paila, mancito, boleta*). Los puntos clave de la ciudad son parodiados, como ocurre con el supermercado *Carulla de la 63*, denominado “Gayrulla” “porque es el levantadero más grande de la ciudad, ya que está ubicado en pleno Gay Hills [Chapinero Alto “que es donde vive la mayor cantidad de locas en Bogotá” (27)]” (Sánchez Baute 2002, 43). Del mismo modo, en *Locas de felicidad* los términos criollos se mezclan con los extranjeros exhibiendo la abrupta influencia del “primer mundo” en tierras colombianas, hecho que da lugar a contrastes cómicos y sórdidos. Así, por ejemplo, al miserable y fangoso barrio 7 de abril se le denomina sarcásticamente “Venecia tugurial” (Better 67), y a la cárcel, que se convierte en el segundo hogar de las prostitutas travestis, se le apoda “Hilton penitenciario” (96). Igualmente, sobresalen las alusiones al cine y la música, especialmente en los nombres de lugares, como la “Sala de belleza Tiffany’s” (107)⁷.

⁷ En el tercer capítulo se retomará el tema del lenguaje de estos guetos y sus implicaciones en la búsqueda de un empoderamiento. No obstante, es preciso aclarar que las obras estudiadas ofrecen un rico material para un amplio estudio de corte sociolingüístico que el presente análisis, por cuestiones de tiempo y extensión, no pudo desarrollar.

Hasta el momento se ha evidenciado que los travestis de ambas obras construyen realidades alternas o submundos en los que, como se verá más adelante, los parámetros determinantes para alcanzar el poder son la juventud y la belleza, dos transitorias virtudes que se pueden sumar o remplazar con el dinero y la fama, dependiendo de la “posición social” que se ocupe. Por otra parte, si bien la conformación de los guetos ya es prueba de la exclusión, se encuentran dos factores que refuerzan el estigma travesti: el uso frecuente de sexo, alcohol y drogas como estimulantes, y el sida; elementos que no son ajenos a la sociedad heterosexual, pero que en la “nueva caza de las sexualidades periféricas” (Foucault 56), se identifican como síntomas de vicio, excesos y perversión inherentes a estos sujetos. No obstante, más allá de los prejuicios, estos factores pueden ser interpretados como distintas formas de percibir y reconfigurar la realidad.

Para empezar, las prácticas sexuales y el consumo de sustancias psicoactivas resultan definitivas para la construcción de realidades fantásticas. Al respecto, Edwin señala: “Hay quienes dicen que a las locas nos gustan mucho las drogas” (Sánchez Baute 2002, 33), y más adelante agrega: “De sexo, de eso sí que sé yo” (47). Pese a lo superficiales que podrían parecer este tipo de afirmaciones, miradas desde la configuración de las identidades estudiadas no resultan nada deleznable, al contrario, tienen repercusiones profundas en una forma de asumir la vida. El sexo, el alcohol y las drogas, tomados como elementos que llevan a estados de placer, se convierten en medios para acceder a una realidad ideal, en la que desaparecen los límites sociales, los prejuicios y las preocupaciones mundanas.

Como lo describe Severo Sarduy, en el artificio “lo letal no es (...) más que una forma extrema, el exceso del despilfarro de sí mismo” (1999, 1269). Así, este tipo de situaciones límite pueden ser vistas como búsquedas de un “yo” que va más allá de sus fines; hacen parte de la máscara travesti que desplaza al sujeto masculino para perderse en el deseo femenino. El sexo realiza al travesti en tanto le permite escapar de los esquemas en que la sociedad lo encierra de acuerdo a una anatomía y unos deberes culturales, y el alcohol y las drogas propician un ambiente desinhibidor en el que el cambio de percepción hace posibles, aunque sea momentáneamente, otras realidades.

Para los travestis de Better, las drogas y el alcohol son también un escape en el que “pálidas sobre el terciopelo de las píldoras, van buscando realidades más complejas que la de ser una loca ordinaria del tercer mundo” (Better 53). A través de las drogas se inicia un descenso al infierno, un “camino espinoso y minado” (43) del que pocas veces se retorna cuando se vive entre las sombras. Por otra parte, el sexo es un negocio, un bien que se intercambia en cualquier rincón de la ciudad y que, como señalaba Sarduy, subvierte el sistema económico proyectando el “deseo *de barroco* en la conducta humana” (1269) mediante el derroche. Derroche en el erotismo que se plantea como un disfrute del sexo sin fines reproductivos, y en un mimetismo inútil “que no representa más que un deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática...” (1269). En otras palabras, la búsqueda constante del placer y el éxtasis se propone como un estilo de vida necesario para mantenerse en la eterna alegría, abstrayéndose de las preocupaciones materiales y los problemas económicos⁸.

⁸ Este tema se ampliará en el tercer capítulo.

Paralelamente, el sida es el “enemigo oculto” en la mascarada (Better 52). La “fiebre rosa” (73) atacó sin piedad en los noventa, “Y quienes cargaron con toda la culpa, quienes recibieron con el pecho abierto todos los embates de esta epidemia moderna fueron los maricas de todo el mundo” (69). En “Lo que el sida se llevó” Better denuncia la novelesca canción de Willie Colón sobre el “Gran Varón”, quien muere a causa de la epidemia que recibe como castigo por desafiar la autoridad patriarcal y convertirse en una “sofisticada mujer” (70). La canción y este tipo de historias, según el autor, reforzaron el estigma homosexual y funcionaron a manera de prevención para la sociedad heterosexual.

En el mismo sentido, para Edwin, la muerte es “como una constante homosexual” (Sánchez Baute 2002, 60) y el sida llega para reforzar la exclusión, hecho que genera frustración y desconsuelo, como lo revelan sus palabras: “esa maldita alergia de mierda que no sé en qué momentos vino a jodernos la hijueputa vida, cuando todas las cosas estaban saliendo bien para los gays en todo el mundo y nuestros derechos eran reconocidos por todos” (193). Se convierte así la muerte en un hecho cotidiano que inserta la culpa a manera de castigo divino en la población abyecta.

Como se ha visto, grosso modo, los guetos conformados por la población travesti ponen en evidencia que a partir de unas diferencias sexuales, el sistema heteronormativo genera diferencias sociales, las cuales se reproducen también al interior de esta comunidad de acuerdo al éxito o dificultad para alcanzar unos ideales de belleza y juventud que se ven traducidos en un estatus personal. Es preciso ahora hacer una revisión más detenida de los dos tipos de identidad travesti que se han señalado y la forma en que se interrelacionan.

Travestis vs Drag Queens

Si bien las diferencias entre travestis y drag queens se manifiestan claramente en la situación económica, no es a partir de ella que surgen, pues la ruptura real tiene origen en el carácter de sus identidades. Aunque en ambas situaciones se trata de la performatividad de una personalidad femenina, la diferencia principal radica en los límites entre “vestirse” y “disfrazarse”. Según Annalisa Mirizio, en los sistemas tradicionales estos dos comportamientos son considerados radicalmente distintos, pues

...están separados en un sistema binario y opositivo donde el primero se ofrece como norma y el segundo como desviación, excepción, juego, alteración y ocupa una posición limitada y circunscrita en el tiempo (sólo determinados días) y en el espacio (sólo determinados lugares) (Segarra y Carabí 139).

Dicho sistema también establece una oposición binaria entre lo masculino y lo femenino que “ratifica y reafirma tanto la separación como la jerarquización entre los sexos” (136). De este modo, ser hombre o mujer implica no sólo asumir unas actitudes determinadas, sino respetar una serie de “expectativas sociales” entre las cuales el atuendo es parte fundamental de un rol sexual. Es esta la manera en que “el sistema asegura una concordancia entre las instituciones sociales, las normas referentes a los roles sexuales y las diferentes personalidades” (137).

A partir de estas pautas, el travesti (masculino) es el hombre que “viste de mujer”, es decir, se asume como femenino mediante sus prendas. En cambio, el drag queen se “disfraza de mujer” para una puesta en escena; su feminidad constituye un personaje que se representa en un espacio y tiempo limitados, por lo general relacionados con el mundo del espectáculo.

Ahora bien, a aquella diferencia se le suma el estatus que hemos mencionado, pues mientras los drag queens son vistos como “artistas del género” inspirados en divas, que se mueven en un círculo social medianamente cómodo, los travestis se relacionan comúnmente con la calle, la prostitución y el vicio. Edwin comenta sobre la aparición del drag en el país: “...en Bogotá ni siquiera conocíamos el término drag queens. Y lo más parecido que teníamos eran los travestis que se vendían al mejor postor en las calles de la Quince y eran perseguidos por la policía” (Sánchez Baute 2002, 24).

El drag queen es entonces para estos personajes un producto extranjero, proveniente de Nueva York, hecho que le da categoría y clase a su exponente. Para Edwin, el simple nombre ya es motivo de distinción:

Sé que *queen* es reina, pero hasta ahí (...) en inglés, siempre es que las cosas suenan como más bonitas ¿cierto?, porque la gente puede apreciar que uno no es una cualquiera y que tiene clase y distinción y conoce de lenguas foráneas y esas cosas que a los ignorantes siempre los descrestan... (123)

Se vuelve a observar aquí la necesidad de incorporar elementos extranjeros, especialmente norteamericanos, para construir una identidad empoderada. En palabras de Nelly Richard:

...el travesti pintado desenmascara la vocación latinoamericana del *retoque*. Retoque de la falta de lo “propio” (por el déficit de originalidad que marca las culturas secundarias como culturas de la reproducción) mediante la sobremarca cosmética – extranjerizante- del disfrazarse con lo ajeno (68).

No obstante, el mundo que se evoca aparece como una ilusión, un ideal del que no se tiene un conocimiento real, pues todo se mueve en el campo de la fantasía y por tanto el “modelo real” pierde relevancia; deja de existir.

Loa anterior da lugar a una compleja construcción de identidad que logra incorporar distintas influencias culturales y jugar los dos roles de género, como es el caso de Edwin, que en su diario vivir asume una identidad masculina (en él forzada, pues su espíritu es siempre femenino), y en noches especiales, de show, se transforma en mujer. Es de resaltar aquí el hecho de que “convertirse en mujer” implica una posición subalterna, pues para el círculo homosexual es “*un atentado contra su masculinidad*” (Sánchez Baute 120). De esta forma, el factor que permite al drag convertirse en mujer empoderada es la ilusión del espectáculo hollywoodense; ser una diva a la usanza norteamericana, en tierras latinas, se convierte en la clave del éxito del travestido.

De otra parte, en la obra de Better, enmarcada en un submundo, las alusiones a las drag queens son escasas. No obstante, su breve mención obedece a la evocación nostálgica de una edad de oro en la que travestir era un arte, en la que el drag se ofrecía como un espectáculo histriónico que constituía todo un ritual de iniciación en el show de la belleza y la extravagancia:

Hoy por hoy, en un clausurado escaparate repleto de pelucas, tacones y vestidos de noche, la mímica travesti dio su último show. Quizá la señorita Invierno en Okinawa sea el último vestigio flotante que queda de aquel gran buque fantasma con rumbo a la ciudad travestida, lo único que evita que este crucero gay no se hunda del todo. (Better 52)

En contraste, la escena travesti de barrio es, no sólo desprestigiada, sino vulgar y decadente. Frente a ésta, el drag queen permite encontrar un artificio más elaborado, copias más exactas de las divas, pues no sólo se viste como ellas, con prendas traídas del extranjero (la sobra consumista norteamericana según Richard), sino que también canta y actúa de acuerdo a sus famosas personalidades. Además, en él la copia del glamur de la diva, aunque carente de un conocimiento real de lo que se posa, es aceptable en cuanto no

pasa de ser un personaje momentáneo y abiertamente ensayado; una parodia en primer grado.

Contrariamente, el travesti de la calle se convertirá en “parodia de la parodia de una parodia” (Richard 68). Edwin explica su desprecio del travesti y la gran diferencia con su personaje:

...para que no nos confundan con esa gentecilla de quinta que se vende en la quince: [las drags] *se diferencian de los travestis, básicamente, porque no tienen ninguna connotación sexual. Los travestis, al menos en nuestro país, nos han acostumbrado a entenderlos como hombres vestidos de mujer que se venden al mejor postor en una esquina cualquiera cada noche. Las drags, en cambio, buscan tan sólo un impacto teatral que logre llamar la atención sobre sus figuras femeninas* (Sánchez Baute 123. Cursiva del texto original).

Se evidencia aquí que el estigma central del travesti es la prostitución. Sus necesidades económicas lo llevan a convertirse en un objeto sexual denigrado y su identidad “de segunda” se hace más dramática en tanto su atuendo no es producto ni siquiera de la reventa norteamericana, sino del closet de ropa vieja de las descuidadas madre o hermana, llevándolo a exponer un “brillo prestado” que nunca puede lucir muy bien por la pobreza (Better 62).

Sin embargo, aunque el travesti pobre elabora un artificio visiblemente imperfecto, establece con él un compromiso más fuerte que el drag queen. Para él no se trata de “aparentar”, sino de “ser” femenino. No tiene un modelo específico por imitar, no es doble de divas, sino versión femenina de su identidad corriente. No obstante, el imaginario del espectáculo se mantiene presente, pero antes que como algo accesible, se admira con reverencia y distancia, como un panteón de bellezas intocables. Así le ocurre a Martincito en “No me llames hija”, al descubrir una Barbie: “Te quedas mirándole fijamente. Quieres

descubrir qué hay tras esos pequeños y azulados ojitos de muñeca americana” (Better 98, 99).

Pese a las diferencias señaladas, tanto drag queens como travestis se construyen a la sombra de un estrellato que vende sueños de realización automática, especialmente en la gran pantalla. Citando a Estrella de Diego, Mirizio indica que “puesto que disfrazarse de mujer implica, en términos sociales, una pérdida de poder, ‘al vestirse de mujer el hombre tratará de no perder sus atribuciones y le resultará más ventajoso transformarse en una mujer poderosa”” (Segarra y Carabí 141). Sirviendo a este fin, las grandes divas norteamericanas reproducen estereotipos femeninos de elegancia y distinción que se imitan con la ilusión de recibir algo de la admiración que ellas inspiran. Esta identidad plena de dignidad y respeto, opuesta a la realidad de exclusión y atropellos que enfrentan el travesti y el drag queen, es la base para la construcción de un mundo idealizado que rompe barreras sociales y económicas en pos de la felicidad.

Además, para finalizar este apartado, es importante aclarar que en ambas obras estudiadas el travestir es visto no sólo como una construcción de identidad de género, sino también como un arte, en palabras de Sarduy: “relacionar el trabajo corporal de los travestis a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente ingenuo: ésas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla ‘natural”” (1298). Así, la mascarada travesti constituye una búsqueda de belleza que privilegia la feminidad pero no se restringe a ella, sino que trata de construir una nueva estética que va más allá de los parámetros tradicionales.

Alcances y límites críticos

El análisis crítico que se propone en los siguientes capítulos parte, en primera instancia, de que como se ha mencionado, el travesti permite problematizar dos nociones de identidad: por una parte, cuestiona la naturaleza binaria de los géneros y los mecanismos de poder ejercidos a través de éstos, y en ese sentido, se presta también para analizar el concepto de “mujer” construido culturalmente. Por otra parte, permite observar la influencia de imaginarios y estereotipos provenientes del espectáculo en las identidades periféricas estudiadas para revelar individuos que se construyen a través del consumo y que terminan apropiándose de elementos extranjeros que dan lugar a nuevas manifestaciones culturales. Todo esto para evidenciar los diversos discursos inscritos en los cuerpos y señalar, como lo ha hecho Butler retomando a Mary Douglas, “que los límites del cuerpo son los límites de lo socialmente *hegemónico*” (Butler 2001, 163).

Por lo pronto, a partir de la breve descripción de la situación de los personajes que se ha hecho hasta el momento, se concluye que en las obras estudiadas se vislumbra una sociedad que excluye, pero que no puede evitar la toma subrepticia que adelantan los sujetos marginales, quienes entienden que la hipocresía y la doble moral existentes son indicios de que “parecer ser” es la base del progreso.

Dentro de este marco, hemos de interpretar a Edwin como un sujeto que asume la cultura como un atributo tan performativo como el género, y por ello puede mantenerse en constante negociación con los modelos extranjeros. No obstante, esta negociación no se da entre iguales; él se reconoce como subalterno y mediante la precisión de su artificio desea disimular este hecho, en busca de una “identidad de primera”. En cuanto a los travestis de

Better, se observan identidades que parodian al extremo los modelos de “mujer” y “desarrollo”, y cuya única opción de “ser”, en medio del abandono, es la subversión asumida desde la ilegalidad y la fantasía del disfraz.

Por otra parte, se observa que los “guetos” constituidos por las comunidades travestis, pese a surgir como testimonios de exclusión de los sujetos que representan un problema para el sistema económico y heterosexual en tanto no son sexualmente productivos, pueden ser reapropiados a través de la fantasía, llegando a convertirse en espacios de libertad. En el tercer capítulo se revisará hasta qué punto los travestis de las obras estudiadas logran apropiarse y resignificar dichos guetos, y si más allá de la aceptación de la sociedad heterosexual, lo que buscan es afirmarse al margen de ésta, rechazando así las verdades que se les han impuesto.

Además, nos preguntaremos, a propósito de la sátira poscolonial propuesta por Richard, cómo se puede interpretar el consumo y la imitación de las imágenes del espectáculo hollywoodense en estas construcciones de género en la periferia. Aquí cabe resaltar que la importación del “drag queen” representa un ascenso social y económico para el travesti. De esta manera, si ya no se trata del hombre que se viste de mujer para venderse al mejor postor en las calles, sino de un artista que encarna el glamour de las grandes divas, travestir cobraría un nuevo significado, lo cual también habría de tener repercusiones en la manera en que la sociedad heterosexual asume y entiende la performatividad de género. Adicionalmente, habría que cuestionar si las divisiones de “clase” al interior de la comunidad travesti están dando lugar a nuevas exclusiones, y si esto ocurre, ¿será posible pensar en una marginalidad libre de las dinámicas del poder?

Finalmente, tras exponer la realidad social de los personajes estudiados, en los próximos capítulos se hará énfasis en las identidades y mundos construidos por la fantasía para alcanzar el empoderamiento deseado y con él, la felicidad.

*My mama told me when I was young
We are all born superstars
She rolled my hair and put my lipstick on
In the glass of her boudoir*

(...)

*" I'm beautiful in my way,
'Cause God makes no mistakes
I'm on the right track, baby
I was born this way*

(...)

Don't be a drag, just be a queen...

Lady Gaga, Born this way

III. La Diva no nace, se hace

*I don't mind living in a man's world
as long as I can be a woman in it.*

Marilyn Monroe

En “La simulación” Severo Sarduy escribe:

¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién?... la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. (1266).

Al definir como simulación y no como copia al artificio travesti, el autor cubano plantea la posibilidad de que en esta dinámica no existan entidades realmente definidas, por lo que el concepto de mujer resultaría tan problemático como la identidad travesti. De esta forma, la feminidad exagerada e hiper-estereotipada que se observa en la simulación, da cuenta de que, como lo señala Cristina Peri Rossi, lo que el travesti escenifica es el “deseo de ser mujer” (1991, 166).

A partir de estas afirmaciones surge una importante pregunta subyacente a la problemática de género que expone el travesti: ¿qué es ser mujer? Como se mencionó en el capítulo anterior, el análisis de las representaciones del travesti en las obras estudiadas permite no sólo indagar sobre este sujeto particular, sino problematizar los imaginarios presentes en la cultura sobre la feminidad, la forma en que son asumidos, y las consecuencias socioeconómicas y culturales que implican.

Por tanto, el presente capítulo se propone hacer un seguimiento a los modelos de mujer que dan lugar a la identidad travesti en *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad*. Para ello, será preciso abordar la crítica al concepto de “mujer” que surge desde los estudios de género y que representa hoy un reto para el feminismo. A la par, se revisarán las figuras de poder femenino promovidas por el espectáculo (divas) y que son la inspiración del personaje travesti. Finalmente, se analizarán los resultados del artificio, la feminidad que se construye a partir de los imaginarios promovidos por las divas del espectáculo, para ver hasta qué punto estos elementos le permiten al travesti estudiado empoderarse en su realidad.

La femme n'existe pas

La mujer no nace: se hace. En el proceso su humanidad es destruida. Se convierte en símbolo de esto, símbolo de aquello: madre de la Tierra, puta del universo, pero jamás se convierte en ella misma porque eso le está prohibido...

Andrea Dworkin

Haciendo eco de Lacan, Sarduy señala que intentar “ser *toda* la mujer” sería una fantasía, pues “...la mujer no existe, justamente, más que por el hecho de no ser ese todo” (1298); “*ella* es una apariencia” (1267). De esta manera, el autor cubano evidencia la relevancia que el artificio y la fantasía han tenido históricamente en la construcción del género femenino, hecho criticado por Simone de Beauvoir, quien advierte la ausencia de estos mecanismos en la construcción del género masculino, lo que llevaría a considerar al hombre como un sujeto genérico de la raza humana y a la mujer como un derivado de éste,

una costilla de Adán, según el mito bíblico. Beauvoir propone que en contraposición al hombre, que “no comienza jamás por presentarse como individuo de un determinado sexo: que él sea hombre es algo que se da por supuesto.” (3), la mujer se ve siempre obligada a definirse a partir de su género, de lo que se desprende que el sujeto “mujer” no es equiparable al “hombre”. Así, se construye un presupuesto social en el que lo masculino representa a la vez lo positivo y lo neutro (3), mientras lo femenino aparece como lo negativo, “ya que toda determinación le es imputada como limitación, sin reciprocidad” (3). Según Butler, estas concepciones desembocan en considerar que “sólo los hombres son ‘personas’ y [que] no hay ningún género más que el femenino” (2001, 53), pues como lo indica Wittig, “lo masculino no es lo masculino, sino lo general” (53).

Beauvoir continúa su crítica denunciando que el hombre ha definido “a la mujer no en sí misma, sino con relación a él”, sin considerarla como un ser autónomo (Beauvoir 4), propuesta que retoma Lauretis al aclarar que el enfoque psicoanalítico “define a la mujer en relación con el hombre, desde el mismo marco de referencia y con las categorías analíticas elaboradas para dar cuenta del desarrollo psicosocial del hombre” (224). En consecuencia, la mujer no es concebida como una entidad “real”, pues su identidad es completamente abarcada por el género femenino, el cual constituye una representación cultural, artificial, producto del deseo masculino.

Ahora bien, independientemente de las identidades originales que pudieran comprender los conceptos de hombre y mujer,⁹ las anteriores reflexiones permiten

⁹ Dado el enfoque de este estudio no se profundizará aquí en la identidad que hombres y mujeres pueden constituir más allá del género, sin embargo, es justo señalar que es este un complejo tema aún en discusión, pues como explica Butler, existen grandes dificultades para hablar de una naturaleza prediscursiva del cuerpo, ya que este “siempre está en estado de sitio, aguantando los estragos de los

evidenciar, como lo promueve la teoría queer, que lo femenino y también lo masculino no son propiedades inherentes de los cuerpos, sino discursos culturales que se legitiman socialmente. De tal manera, ser hombre o mujer, antes que estar determinado por la anatomía de un sexo, obedece a la interiorización de unas nociones sociales de masculinidad o feminidad que pueden variar de una cultura a otra y que desde el sistema heteronormativo limitan al sujeto en función de unos estándares de “normalidad”.

Así, al plantear que “uno no nace mujer, llega a serlo” (109), Beauvoir pone en evidencia que el carácter subalterno del sexo femenino, que se ha legitimado como un mandato de la naturaleza, obedece en realidad a un sistema de exclusión patriarcal. Con este aporte de la feminista francesa se empieza a desenmascarar la práctica machista que ha hecho de lo masculino el referente humano, ubicando a la mujer como una carencia; una alteridad construida para reafirmar el poder del hombre. Según Butler, “el análisis de Beauvoir plantea implícitamente la pregunta: ¿a través de qué acto de negación y desconocimiento se presenta lo masculino como una universalidad desencarnada y lo femenino se construye como una corporeidad no reconocida?” (2001, 44).

Estas críticas, que revelan la “realidad” y equidad que se le han negado a la mujer para justificar su exclusión del sistema socioeconómico, siguen siendo hoy en día problemáticas, tanto para el feminismo, cuyo sujeto político es “la mujer”, como para la teoría queer, que llama la atención sobre que “La identidad sexual no es la expresión instintiva de la verdad prediscursiva de la carne, sino un efecto de re-inscripción de las prácticas de género en el cuerpo” (Preciado 2002, 25). A propósito de esta discrepancia

términos mismos de la historia”, por lo que su exposición libre de discursos como el género implicaría quizá una “destrucción corporal” (2001, 161).

Lauretis argumenta que el énfasis que hace la teoría feminista en el “género femenino” es un arma de doble filo:

Que las mujeres continuemos convirtiéndonos en Mujer, que continuemos atadas al género -como el sujeto de Althusser a la ideología-, y que persistamos en esa relación imaginaria aun sabiendo, como feministas, que no somos *eso*, sino sujetos históricos gobernados por relaciones sociales reales, que incluyen principalmente el género, tal es la contradicción sobre la que debe formarse la teoría feminista, y su propia condición de posibilidad. (Millán y Estrada 2004, 213)

De esta forma, agrega Butler, la legitimación del “género femenino” mantiene a la mujer atada a un sistema de género que históricamente la ha ubicado en desventaja:

La construcción de la categoría de las mujeres como sujeto coherente y estable ¿es una reglamentación y reificación involuntaria de las relaciones entre los géneros? ¿Y no es tal reificación exactamente contraria a los objetivos feministas? ¿En qué medida logra estabilidad y coherencia la categoría de las mujeres sólo en el contexto de la matriz heterosexual? (2001, 37-38)

Adicionalmente, según Donna Haraway, “La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo” (9), lo que ha generado fracturas al interior del feminismo al reducir los alcances de su discurso a mujeres blancas, de clase media, occidentales y de mediana edad.

Ante esta doble problemática en la que a la mujer se le construye como una alteridad frente a un masculino universal, y en la que se hace cada vez más difícil agrupar en un solo concepto la gran disparidad de “identidades subalternas femeninas”, es importante resaltar que lejos aún de ideales como abolir el “sistema social de la sexualidad”¹⁰, es clave tomar conciencia de la exclusión histórica que ha representado la

¹⁰ Para Haraway el “sexo” es la categoría política naturalizada en la que se basa la sociedad heterosexual”.

mujer y de que por tanto su “re-construcción”, ya sea por parte de la misma mujer o del travesti, requeriría un cuidadoso análisis de qué es lo que se quiere representar.

Además, partiendo de la propuesta de que, como lo indica Beatriz Preciado, “El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico” (Preciado 25), hemos de subrayar dos hechos: que la identidad que constituye el sujeto “mujer” no puede reducirse a las condiciones anatómicas de un cuerpo ni al constructo normativo de un género, y en consecuencia, que la feminidad no es un atributo natural a un sexo, sino un discurso del sistema heteronormativo.

Por tanto, el análisis que se presenta a continuación parte del reconocimiento de que la simulación del travesti estudiado no obedece a una imitación, sino a una representación de un constructo cultural: el género femenino, el cual, pese a ser presentado como naturalmente constitutivo de la identidad de la mujer por el sistema heteronormativo, es revelado por el travesti como performativo, al alcance de ambos sexos.

Así las cosas, en adelante se revisará, no la mujer que quiere ser el travesti, sino los estereotipos que nutren el modelo femenino evocado por los personajes de las obras estudiadas, para, a partir de ello, tratar de establecer qué aportes pueden representar estos sujetos para construir una feminidad periférica contemporánea que contemple las problemáticas anteriormente descritas.

La Mujer Araña

-Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.

Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*

Como ya se ha mencionado, el empoderamiento buscado por el travesti requiere un modelo de mujer particular, que se salga del rol de sumisión y pasividad patriarcal tradicional. En palabras de Estrella de Diego:

...en lugar de mujeres cualquiera; se sienten más atraídos [los transformistas homosexuales] hacia las imágenes de las mujeres poderosas o malvadas *camp*, en la línea Mae West quien, en el fondo, reproduce a través de su disfraz de mujer descarada un tipo de alusión sexual directa muy en la línea de lo que habitualmente se considera el lenguaje masculino (Segarra y Ángels 141-142).

A estas mujeres bellas y poderosas, “divinidades” del espectáculo, la escena hollywoodense otorgó el título de “divas”, en el pasado reservado a las glamurosas cantantes de ópera. Las divas son, como señala Madonna en su famosa canción “Vogue”, “damas con actitud” que han sabido combinar una bella apariencia (construida a partir de artificios) con talentos artísticos, especialmente en el campo del cine y la música, y su principal atractivo reside en que, pese a pertenecer a una industria masculina, han logrado imponerse como figuras de autoridad y respeto. Son múltiples las personalidades a citar bajo este título, como Marlene Dietrich, Greta Garbo, Bette Davis, Rita Hayworth, Grace Kelly, Elizabeth Taylor y Audrey Hepburn¹¹, sin embargo, aquí destacaremos dos divas que resultan claves en los imaginarios travestis estudiados: Marilyn Monroe y Madonna.

En la década de los cincuenta Marilyn Monroe entró en escena y se convirtió en el ícono sexual del espectáculo hollywoodense. Su imagen de mujer sexy e “ingenua” era un tributo

¹¹ Nótese que la mayoría de estas divas fueron estadounidenses y que quienes no lo eran originalmente (Dietrich y Garbo) terminaron asumiendo esta nacionalidad, lo cual permite entrever el carácter netamente norteamericano de este fenómeno.

a la feminidad delineada por el ojo masculino. Pese a su natural belleza, Monroe debió construir un personaje estereotipado a través del artificio para alcanzar la fama, así surgieron la rubia cabellera, los labios voluptuosos, el icónico lunar y su delicada y sensual voz característica. No obstante, su reproducción de estereotipos no correspondía a un simple capricho consumista, sino que constituía una subversión del sistema, pues lejos de la ingenuidad, la bella rubia supo usar y explotar la imagen femenina promovida por el patriarcado para construir una mujer poderosa. Así, sus atributos físicos se convirtieron en un medio para apropiarse de los privilegios y el protagonismo que usualmente les correspondían a los hombres. Años más tarde, las litografías de Andy Warhol, en las que se reproducía repetidas veces la imagen de Monroe, reflejaron el impacto de la imagen de la diva en la sociedad de consumo que se dedicaría a evocarla eternamente.

Tres décadas después surge el fenómeno de “la ambición rubia”; Madonna irrumpió en escena y se convirtió en “La Reina”. Para esta artista que imitó la imagen de Monroe, el objetivo ya no era tan solo destacar su feminidad, sino ponerse aún más allá del esquema patriarcal, mezclando el rostro sensual con un carácter fuerte y dominante que generó confusión y alarma social. Madonna fue conocida y criticada por asumir actitudes masculinas y exponer impudicamente el disfrute de su cuerpo y sexualidad. En 1987, en una entrevista con Jane Pauley, cuando la periodista exigió una pista a la inquietante duda sobre quién es Madonna, la diva sólo respondió: “no soy un hombre”. ¿Por qué hacer esta aclaración?¹²

¹² Valga agregar que la diva ha tenido que repetir esta afirmación a lo largo de toda su carrera. En el 2005 declaró: “Creo que sigo siendo un ícono gay, porque me siento como un hombre homosexual encerrado en el cuerpo de una mujer”.

Monroe, Madonna y las divas hollywoodenses que señalaremos como modelos del travesti hacen parte de una tradición de *femme fatales* que “usurparon” unos códigos masculinos de dominio y actividad sexual para empoderarse en el mundo del espectáculo. Su poderío consistió en explotar la temida sexualidad femenina como un arma, pues como señala Susana Castellanos de Zubiría:

El miedo que la mujer inspira al hombre se basa en el misterio de su sexualidad y de su temperamento, y ha sido fuente de tabúes, terrores y leyendas, y la ha hecho un receptáculo ideal de todo lo que tiene que ver con lo extraño (Castellanos 2010, 8)

Así, estas mujeres son “consideradas soberbias y altaneras por atreverse a ingresar en el espacio masculino de lo público, de lo aventurero, de lo osado, de lo cruel, pues sus actos destruían la imagen maternal, abnegada, virtuosa y bondadosa...” (10). La *femme fatale* hace un derroche de sensualidad femenina ofreciéndose como objeto de deseo masculino, pero esta fachada se revela como una máscara cuando se descubre que es en realidad un sujeto con deseos propios, y que ha decidido usar sus encantos para satisfacer sus intereses.

Entronadas como imágenes de autoridad, estas divas se convierten en el modelo a seguir por los travestis estudiados, quienes descubren en la belleza y la sensualidad femeninas del glamur hollywoodense una ancestral arma de empoderamiento. Por otra parte, es necesario aclarar que la alianza entre divas y travestis trasciende esta instancia, pues la admiración de los fanáticos ha logrado llamar la atención de las artistas, generando una relación recíproca, como lo evidencia Edwin al referirse a Elizabeth Taylor: “...Liz, que tantas obras hace por nosotros...” (Sánche Baute 67). Surge entonces un interés

Adicionalmente, algunos de sus detractores han señalado despectivamente que su imagen es la de “un hombre en drag”.

también de parte de la diva por estas identidades periféricas, hecho que en la actualidad no se limita a las causas humanitarias, sino que ha permitido la exploración de nuevas estéticas en la “cultura pop”, ya que como se puede observar en artistas como Lady Gaga, ahora las divas incorporan imágenes propias de los cuerpos travestis y transgénero a sus indumentarias¹³.

En síntesis, a partir de las anteriores observaciones hemos de plantear que las divas y sus “discípulos travestis” aparecen como sujetos transgresores que logran desestabilizar los roles culturalmente establecidos para el género femenino y constituir identidades que incorporan rasgos tanto femeninos como masculinos. Cabe aclarar que esta dinámica se da aún dentro de un contexto machista y promueve unos valores falocéntricos, pues los estereotipos seguidos continúan siendo los mismos del patriarcado. No obstante, es justo señalar que el hecho de que hombre y mujer puedan intercambiar roles sexuales representa un avance para la deconstrucción de la noción de género y el reconocimiento de que “lo que hemos tomado como un rasgo ‘interno’ de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos mediante ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados” (Butler 2001, 16).

Ahora bien, tras haber perfilado el patrón femenino detrás de las representaciones estudiadas, nos adentramos en la revisión de las Divas travestis que protagonizan las historias de Sánchez Baute y Better. En *Al diablo la maldita primavera*, Edwin manifiesta su repulsión por el rol sumiso y pasivo de la “mujER”, término que usa para referirse a las

¹³ Pese a no poder profundizar en este trabajo en el tema de la interacción entre divas y la comunidad LGBTQ, y las estéticas generadas en la cultura pop a partir de ella, hemos de señalar la importancia que tendría en este momento histórico adentrarse en una investigación de este tipo.

“niñas bien de la Normal para Señoritas”, las cuales han crecido interiorizando los verbos terminados en “ER”: “comer, coser, tejer, lamer, coger, meter...” (Sánchez Baute 2002, 76). A esta figura opone “la arpía”, cuyos estragos se justifican en la lucha que ha debido librar por darse un lugar entre los suyos:

...porque cuando soy mala soy la peor. Ni el áspid que mató a Cleopatra destila tanto veneno como yo. Pero ¡qué le vamos a hacer! La vida me obligó a caminar por este sendero y, total, todas mis amigas también son arpías, y yo no tengo porque dejarme de nadie. ¡A mí que me respeten, así me odien! (18)

Así, a esta Diva no le preocupan tanto el amor o la aceptación, sino imponerse como figura de respeto. Su despertar es similar al de la mujer que años atrás renunció al poder relativo que le otorgaba la sumisión, para reclamar su dignidad humana. Tal empoderamiento se da a través de actitudes agresivas en las que el subalterno rompe los grilletes que lo ataban al sistema opresor y se entrona con la misma violencia con que fue discriminado. No obstante, esto se recubre con una imagen indefensa, al estilo Monroe, como lo afirma Edwin: “Y si para eso hay que pasar por boba, ¿qué le vamos a hacer? ¡Si es mejor ser boba que estar sola!” (22).

Surge entonces, en el caso de Edwin, una Diva maquiavélica, consciente de que su construcción de identidad hace parte de un mecanismo de autopreservación en medio de la adversidad. Este joven drag acepta abiertamente que su personalidad es producto de la imitación de personajes como Alexis Carrington de *Dinastía*, quien responde a sus necesidades de notoriedad y dominio: “Es por eso que la amo tanto, a Alexis me refiero, porque ha sido mi luz, mi faro y me enseñó, como dije, que en la vida hay que ser perra para sobrevivir manteniendo la alegría...” (23). En este personaje, como se puede notar en la cita, la “maldad” de la *femme fatale* surge como respuesta a un pasado de maltratos que

deben ser reivindicados. Sin embargo, aquí cabe aclarar que la Diva-arpía es un caso particular y que no todos los modelos de divas tienen una connotación negativa. Edwin es producto de un pasado de exclusión y maltratos a los cuales se les suma la sed de fama. Se presenta ante la sociedad como una amenaza para prevenir ser convertido en víctima, y da rienda suelta a su fantasía femenina en secreto porque sólo siendo otro, empoderado como Diva, puede exhibir una personalidad amable sin que ésta lo haga vulnerable. Además, sus dos personalidades no se pueden mezclar, no tanto por temor a ser visto despectivamente como mujER, sino porque la agresividad de su conducta masculina pondría en evidencia la ambición y por tanto el ardid femenino.

Por otra parte, en su santuario también existen modelos positivos. Cobran aquí gran importancia las divas que, como se mencionó, han usado su poder para favorecer las causas subalternas y se han hermanado con ellas para empoderarlas, como ocurrió con Lady Di:

...para uno de gay la muerte de Diana fue algo muy trágico. Era uno de nuestros últimos grandes íconos vivos. Sí, ya sé, existen otros. Está, para comenzar, Madonna, que es nuestra reina insustituible; y está Barbra, que no hay quién la ame más que yo... (67).

De esta manera, en la construcción de Edwin, la Diva está llena de contrastes, es una mujer bella, conocida por su nobleza, amada por la gente, pero que guarda un lado oscuro, y está dispuesta a pasar por encima de los demás para demostrar su supremacía, haciendo efectivo el temor del hombre a la trampa que implica la *femme fatale*.

En *Locas de felicidad* también las divas son fuente de inspiración. En “Una tarde en la Isla bonita”, la música de Madonna orquesta la fantasía de un joven que convierte la sala de su casa en un escenario caribeño al viejo estilo hollywoodense: “De repente todo se oscurece y una luz cenital se derrama sobre una roca de esmeraldas sobre la que estoy

sentado de espaldas al público...” (Better 78-79). Como se podrá entrever en la cita, para el travesti de barrio las divas no son realmente accesibles; son conjuradas en episodios fantásticos para satisfacer una fama silenciosa que no necesita público, que se regocija en la ilusión, al estilo de los juegos infantiles. Además, estas Divas, pese a los ideales de glamour y sofisticación que admiran, han debido resistir la vida en las calles, hecho que lleva su necesidad de imponerse a otro nivel, como se describe en “De la moda y el pasar de los años”:

De la Bardot se puede decir que es una sobreviviente; muchos fueron los verdugos que se quedaron con el hacha empuñada para tajarle el cuello. Salió invicta ante el sida, ante las riñas con otras travestis que dejaron a más de una con los intestinos en la mano, a las redadas policiales y sobre todo a las matanzas de homosexuales durante la bonanza marimbera (36).

Sin embargo, nótese que, por ejemplo, este aguerrido personaje es enmarcado por un nombre de diva clásica y que es conocido por las imágenes de reinas que recorta de los periódicos y hasta de los empaques de jabón Dorado. Así, si bien los modelos de belleza son lejanos e inaccesibles, se hallan dispuestos en humildes altares que refuerzan la fe en la mujer sofisticada y gloriosa que llega al poder. Aquí la diva es todo un mito, como se puede ver en “Día de bodas”, donde a falta de una iglesia, Marilyn Monroe y Madonna, desde sus deificados afiches, son las “testigos internacionales” de una boda gay que se celebra en una peluquería (56). En otras palabras, ellas son la ley.

Adicionalmente, en “No me llames hija”, la mujer ideal es “...la señora Prada, la más bella del barrio, la que todos miran con cierta intriga cada vez que la doña sale todas las noches tan bien vestida” (97). Aquí la diva es la prostituta afortunada, la mujer que “se enriquece” explotando sus encantos y que incomoda a todos aquellos que perciben el poder

arrollador de su artificio femenino. Más aún cuando el estigma con el que pretenden señalarla se ha convertido en un arma de supervivencia que ella aprovecha a su antojo.

De otra parte, en “Sala de belleza Tiffany’s”, Leslie, travesti estilista, recuerda sus años amargos de sumisión junto a un jefe con “aires de diva hollywoodense”, frente al cual se reveló dejando de esconder sus encantos para llegar al trabajo vestido de mujer. Tras ser despedida, Leslie recoge un preciado retrato de “la Monroe” y montada sobre veinte centímetros de tacoagujas se dice: “La única estrella aquí eres tú” (108). En este cuadro se evidencia que el empoderamiento de la Diva no sólo se sobrepone al sistema heteronormativo, sino también a la exclusión dentro del mundo travesti que, como se ha señalado, compite en pos de ideales de belleza, juventud y fama.

Finalmente, hemos de destacar un elemento clave en la construcción de la Diva: el nombre. Como señala Richard, el travestismo del nombre constituye:

[la] primera ceremonia de refundación de la identidad en la que el travesti consume el acto de la desafiliación traicionando el nombre heredado como definitivo (el nombre propio) con nombres de paso (...) que lo rebautizan, pero ya sin el peso ontológico del santo de nacimiento profanado por la exuberancia de un capricho seudonímico (1993, 68).

Es tan definitiva la influencia de este elemento en la construcción de la identidad de género, que Beatriz Preciado en su *Manifiesto contra-sexual* propone:

Para evitar la reapropiación de los cuerpos como femenino o masculino en el sistema social, cada nuevo cuerpo (...) llevará un nuevo nombre que escape a las marcas de género, sea cual fuese la lengua empleada. En un primer momento, y con el fin de desestabilizar el sistema heterocentrado, es posible elegir un nombre del sexo opuesto o utilizar alternativamente un nombre masculino y un nombre femenino (2002, 29).

De esta manera, el nombre se revela como uno de los principales mecanismos para establecer y controlar el género, y su anulación y reelaboración implica no sólo dar lugar a una nueva identidad, sino también desautorizar al sistema patriarcal que lo impuso.

En *Al diablo la maldita primavera* se observan varias formas de desacralizar el nombre. En primera instancia, los homosexuales considerados “amanerados” suelen denominarse por su nombre de hombre o por su apellido, antecediéndolo con un artículo femenino, como ocurre con “la Romero”. No obstante, algunos sujetos de este mismo grupo omiten el artículo junto al nombre, pero lo usan en otras circunstancias, tal como lo hace Edwin para referirse a sí mismo: “Por eso decidí ser la mejor. O, como quien dice, la peor” (Sánchez Baute 2002, 23). Otra variación interesante de estos artículos es su uso en los nombres femeninos y apellidos de las divas: la Scarlett, la Monroe; y en los seudónimos de las drag queens famosas: la Ru Paul, la Divine, la Miss Verany, la Betty Beautiful, la Binetha Sheets. Para cerrar esta lista, las drag queens que junto con Edwin se presentan en La Caja de Pandora, asumen nombres artísticos: Assesinata, Wonder Woman, Pepa Tacones, La Perla.

Pese a todas estas variaciones, el nombre más importante aquí no se pronuncia. Edwin se niega a revelar su alias de drag queen, hecho que hace parte de su eterna táctica defensiva, pues sabe que como hombre no es apreciado en su círculo, y si esta imagen se mezclara con su encantadora personalidad femenina, perdería la popularidad y la aceptación ganadas. Así, sus identidades desarrollan distintos mecanismos de insertarse en la sociedad; mientras Edwin es una “arpía”, su drag es un sujeto público amado.

En contraste, en *Locas de felicidad*, aunque en algunos casos se recurre al nombre de las divas para distinguirse (la Brigitte, la Bardot), la forma más común de bautizar al travesti de barrio es a partir de características propias del sujeto o anécdotas que lo hayan marcado. Se encuentran entonces nombres cuyo carácter cómico resalta la parodia que

constituyen identidades como la Terrorífica, la Horripila, la Sordomuda, la Padre Santo, la Gringa, la Paloma, la Pato, la Rana, la Poetisa, la Casti, la Perra Juárez, la Transatlántico y la Cero Cero. También sobresalen en este grupo los travestis que adoptan nombres femeninos extranjeros que adaptados al contexto latinoamericano terminan construyendo híbridos, como es el caso de la Xiomara Rosa, la Danitza o la Priscila. Finalmente, se hallan también los apellidos anteceditos del artículo femenino como “la Londoño” y, particularmente, los travestis que sólo usan el nombre femenino, como Leslie o Brandy. En cuanto al drag queen, su nombre deja claro que su artificio constituye un personaje artístico, como se puede notar en “Invierno en Okinawa”.

Como se observa en los anteriores datos, el uso del artículo femenino sobresale en ambas obras y representa, como lo indica Preciado, una forma de separarse del sistema, pues al desestabilizar el nombre y otros elementos gramaticales que lo acompañan, se propone una anulación de los géneros que construye la heteronormatividad. Así, estos sujetos nos serán fácilmente identificables ni como hombres, ni como mujeres. Además, es viable proponer que dicha costumbre implica cierta conciencia de que la identidad construida es un personaje, de que se está jugando el rol de “la mujer”. Del mismo modo, resulta particular el refuerzo del nombre femenino con el artículo, lo cual se ofrece como una parodia, alude a una feminidad de diva que excede el concepto tradicional de mujer (la diva es “La Mujer”).

Ahora bien, en cuanto a los nombres artísticos de las drag queens, principalmente se encuentran en ellos homenajes a las divas, como es el caso de “Perla”, la cantautora paraguayo-brasileña reproductora de éxitos del grupo ABBA, especialmente popular entre

la comunidad homosexual/travesti y evocada por los drags en sus presentaciones. El origen de Assesinata es resaltado en la historia, puesto que esta drag, triunfadora en Nueva York, es bautizada allí a partir de la mala pronunciación de un periodista norteamericano que trataba de decir “asesina”. Así, con un nombre que recuerda su éxito en el ámbito norteamericano y que expresa literalmente el carácter peligroso de la Diva, Assesinata se convierte en la drag más aplaudida. Por su parte, “Invierno en Okinawa” puede ser relacionado con los nombres de los disfraces del carnaval de Brasil, hecho que deja entrever la relación del travesti con los carnavales que se mencionará en el tercer capítulo.

Para concluir este apartado hemos de resaltar el hecho de que la diva, asumida como referente y “divinidad” travesti, podría verse ya no sólo como un modelo de mujer, sino como una variación del género femenino. Como se ha mencionado, la diva trata de escapar del sistema de opresión que define dicho género en la cultura patriarcal para empoderarse a partir de una nueva identidad que la sociedad no logra establecer ni como masculina ni como femenina. Por tanto, el poder de la *femme fatale* aterra no sólo al hombre, sino a todo el sistema heteronormativo que, al quedar imposibilitado para categorizar, empieza a percibir que ha entrado en crisis “la realidad del género” (Butler 2001, 22). Además su feminidad transgresora, da lugar a una subversión travesti en cuanto motiva la construcción de feminidades periféricas que poco a poco se alejan de la norma.

Tacones de altura social

*I live for the applause, applause, applause (...)
Live for the way that you cheer and scream for me
The applause, applause, applause*

Lady Gaga, Applause¹⁴

Tras haber revisado el lugar que ocupa la diva en el imaginario travesti, se hace imperioso analizar la forma en que esta figura es asimilada y reconstruida en las obras estudiadas, pues su glamour y el derroche de su espectáculo entran en una marcada contradicción con las vidas de pobreza y privaciones que llega a iluminar.

Para empezar, el disfrute por los estereotipos femeninos se remonta a la infancia, en la que sobresale un modelo crucial que introduce a las Divas: la Barbie. Como la muñeca norteamericana por excelencia, la Barbie no sólo propone una figura femenina construida a partir del deseo masculino, sino también promueve unas características raciales que exaltan la belleza y perfección de la mujer occidental. Esta muñeca que lleva los rasgos femeninos y sexuales al extremo (pues su imagen no es la de una mujer real), es el modelo ideal para transmitir los valores patriarcales de lo que se espera de una mujer para llegar a considerarla deseable.

Para Martincito, en “No me llames hija”, no existe otro juguete comparable a la solemnidad de esta muñeca: “...la reina de las muñecas en todo Toyland: la Barbie hada, con sus alitas tornasoladas y esa cascada rubia cayéndole hasta su cintura” (Better 97-98). Ensimismado en sus fantasías, el pequeño descubre violentamente el verdadero carácter de

¹⁴ Video recomendado sobre la diva y la fantasía travesti:
http://www.youtube.com/watch?v=9ld9cZ7d_2A

la rubia en miniatura al atreverse a llamarla “hija” y ser corregido por sus perversas amigas: “¡no la llames hija!, ¡las Barbies no son hijas, son Barbies!” (99). Más adelantadas que el chico en los “asuntos femeninos”, las niñas saben que ésta no es una muñeca cualquiera, que está hecha para ser contemplada e imitada, mas no para jugar. Así, su figura, que no implica ninguna característica infantil, se convierte en la antesala al mundo de los adultos; es la promesa de un ideal de género que el infante tarde o temprano querrá alcanzar, ya sea como imagen propia o como objeto de deseo.

Por otra parte, en el caso de Edwin hay una mayor conciencia sobre el papel de la Barbie. Dada su vocación y talento en la moda, convierte a las muñecas en sus modelos de pasarela: “Era mi distracción favorita: diseñar vestidos para las barbies, los más espectaculares vestidos del mundo...” (Sánchez Baute 2002, 20). Edwin se proyecta en la muñeca, la viste de la forma en que quisiera verse él mismo y la convierte en un fetiche de su feminidad. Posteriormente, Edwin y sus allegados apodaran “Barbie Gym” al gimnasio que frecuentan, dejando entrever el modelo femenino que aún desean alcanzar.

Como se puede notar, la muñeca norteamericana aparece en ambos casos como el modelo de diva que se instala en la mente travesti en la infancia. Desde esta etapa la ideología patriarcal queda establecida en los ideales personales del sujeto, destacando que lo más importante para la mujer ha de ser la imagen y la belleza, y no cualquier belleza, sino aquella que se ajusta a los estándares heteronormativos occidentales.

Sumadas a la complicidad con las muñecas, también se experimentan en la infancia situaciones de travestismo promovidas por las divas. En estos casos son importantes tanto los modelos cotidianos de mujeres “exitosas”, como las figuras del espectáculo más

sobresalientes. Cabe aclarar que el concepto de mujer exitosa en este caso no se refiere a un progreso académico o económico, sino a la belleza física y el deseo que ésta logra despertar en el sexo masculino, de manera que puede tratarse de prostitutas antes que de madres de familia. No obstante, los referentes familiares como madres o hermanas son indispensables para completar el ajuar prohibido.

Edwin describe las escenas de travestismo en la infancia como una situación natural y necesaria en su desarrollo:

Siempre me gustó vestir prendas femeninas. Y no se asusten, porque ¿qué tiene eso de malo si hasta el mismísimo Rod Stewart dijo que le gustaba usar los panties de Britt Eckland cuando eran novios? Yo, de niño, me encerraba en el baño de mamá y me probaba todos sus vestidos, sentado horas enteras frente al espejo maquillándome (Sánchez Baute 2002, 119).

Y en “No me llames hija” el pequeño Martincito descubre en los adornos del artificio femenino un mundo de fascinación:

No serías el mismo luego de aquella experiencia, en esa habitación el mundo se te reveló de una forma inimaginable, el mundo era un carrusel de trajes de noche, el mundo se contenía en la belleza de una boa de plumas zafiro, el mundo girando alrededor de un broche de madreperla, el mundo desde la altura de los más elegantes tacones de aguja, el mundo-closet de la doña se abría de par en par a tu presencia, como un paisaje de brillantes colores y texturas (Better 99).

Ahora bien, llegada la edad adulta es importante resaltar el logro que representa para el sujeto sentirse autor de sí mismo; la identidad del travesti es resultado de sus propios gustos y esfuerzos, y por tanto la satisfacción que le genera su imagen es una realización, como se describe en *Locas de felicidad*:

Hoy eres lo que siempre deseaste (...) Ahora eres otra. Esa que ves en el espejo la has forjado tú mismo a tu antojo: el cabello de ese color rubio (porque a las rubias les va mejor, como tú dices), el rostro grácil (casi una porcelana de largas pestañas y cejas arqueadas) y los labios rojos, “rojo como un corazón”, le dices a la otra del espejo. Eres casi

perfecta. Te acomodas la prótesis de goma en el brassier, ya falta muy poco para que tengas unas tetas reales y todo estará en su sitio, ¡ahora sí, a la calle! (Better 90)

Sin embargo, los estereotipos reflejados en la imagen descrita no obedecen a una construcción realmente original y personal. Vuelve a imponerse aquí la diva hollywoodense, cuyo cabello rubio ya no es una exigencia exclusiva de la mujer norteamericana, sino también de las feminidades periféricas que desean empoderarse. Además, aparece un rasgo femenino que representa la mayor dificultad para el travesti pobre: los senos. Por alcanzar este ideal, como se cuenta en “Travestiada”, muchos se muestran dispuestos a exponerse a dudosas cirugías baratas o incluso a inyectarse aceite industrial (28). Sumado a esto, la silicona resulta ser también un factor distintivo que establece jerarquías entre travestis, como lo demuestra la Dayana en “Locas de felicidad”, “que (...) vino (...) de Italia operada y con unas tetas a lo Dolly Parton, haciendo ver a las otras como meros esperpentos ante su belleza de porcelana, de bisturí europeo que la dejó como para la portada de la Playboy” (47).

Es importante rescatar aquí que el anhelo de tener senos no necesariamente apunta a configurar una identidad transexual. Como hemos dicho, el travesti desea objetos de la feminidad para incorporarlos a su cuerpo, y esta no es la excepción. En una cultura patriarcal que ha cosificado el cuerpo femenino, llegando a establecer estándares sobre forma y tamaño, los senos han dejado de ser parte de la “naturaleza” de la mujer para convertirse en un artificio manipulable por cirujanos plásticos. Así, ponerse senos resulta hoy equiparable a usar una peluca rubia o unos elevados tacones, todo en pos de corresponder a un estereotipo. A este respecto, Edwin es más consciente de que lo que él simula no es el cuerpo de una mujer, y por ello desprecia los implantes como algo de mal

gusto: "...cualquier cosa quisiera en mi cuerpo menos una parte tan gelatinosa..." (Sánchez Baute 2002, 227).

Por otra parte, la construcción de la Diva en Edwin también obedece a estereotipos extranjeros. Así, al caracterizar su belleza se compara con una top model internacional: "Cuando corrí al espejo no podía creerlo: era más hermosa que Naomi Campbell" (130). Esta descripción permite entrever uno de los conflictos que debe enfrentar el joven drag: su identidad subalterna no sólo está ligada a lo femenino, sino también a su raza. Por ello, resulta imperioso aludir a una Diva internacional que ha derribado los estereotipos racistas y ha demostrado que la belleza no tiene color. En el mismo sentido, Edwin comenta el caso de su amigo guajiro Roberto:

...es un personaje tan acomplejado de su destino que necesita arrojarse con el cuerpo de un ser inexistente para sobrevivir. De allí sus ínfulas de descendiente prehistórico de princesas y oropéndolas, de reyezuelos dorados rodeado por una pléyade profana de aristocracia inventada. Él mismo es un invento suyo. Al crecer seducido por la blancura de su piel en medio de una población indígena, vive engreído de su color, y de una sangre imaginada de Borbón criollo (32).

Dicho comentario evidencia que estas identidades latinas siguen considerándose herederas de un mundo occidental al que exigen ser tratadas como iguales. Además, deja claro que los estándares de belleza, incluso cuando se aplican a personas de razas latinas, siguen siendo los de una mujer blanca idealizada por la cultura del espectáculo.

Asimismo, dado que aspira a una identidad "globalizada", la Diva travesti se construye a través del consumo, no sólo ideológico, como se ha descrito, sino también físico, siendo el drag queen su principal exponente. Por ejemplo, pese a su difícil situación económica, Edwin establece como prioridad ofrecer una imagen de persona opulenta cuando entra en escena *Assesinata*, la drag queen recién llegada de Nueva York. Bajo el

lema “*apropiarme de lo mejor de la diva para mostrarlo como propio*” (25), Edwin modela una identidad femenina admirable, hace uno de los tantos préstamos que no pagará para viajar a Nueva York e iniciarse en “el mundo de las dragas”, y se muda a un lujoso apartamento que tampoco puede pagar. Del mismo modo, su preocupación por las modas y marcas extranjeras es esencial, lo cual asume como un detalle de buen gusto que lo diferencia de las travestis de barrio.

Por otra parte, en *Locas de felicidad* la situación es distinta. No todas las travestis tienen los medios para consumir los productos extranjeros, por lo que esto suele ser remplazado a través de la fantasía. Así, el diario vivir está marcado por ficciones que hacen la vida más llevadera e incluso placentera, de manera que, por ejemplo, la redada y encarcelamiento de un grupo de prostitutas travestis puede acabar convertida en un reinado de belleza en el que la estación de policía es un “Hilton penitenciario”, la celda una “suite presidencial” y los policías, edecanes que terminan participando en la celebración.

De igual manera, los nombres de las candidatas apuntan a la parodia de una identidad latinoamericana que evidencia una sórdida realidad tercermundista que se mezcla con ilusiones de felicidad del “mundo desarrollado”. Así surgen “Miss Perú: Azucena Vargas Llosa”, quien ostenta unos moretones en las piernas, que se aclara, “no son marcas de lipo, es un persistente sarcoma por no tomarse los retrovirales que le entregan en salud pública, ya que ella sale a revenderlos al mercado negro”; “Miss México: Karla Fuentes Khalo”, que “quedó coja cuando un espantapájaros bandido le disparó desde una camioneta blindada dejándola lisiada de por vida”; “Miss USA: Linda Luther King Carter” apodada “la Gringa”, quien “puteó aguerridamente por las calles de New York para poder pagarse”

un costoso modelito Lacroix y unas joyas de Tiffany's; y "Miss Colombia: Adriana Abdallah Uribe", proveniente de Barranquilla, "ciudad de fútbol y carnaval todo el año, de grandes híper mercados y enquistados tugurios que pululan tras las vallas publicitarias de las grandes firmas constructoras" (101).

De otra parte, las economías ficticias elaboradas por las Divas para emular a las acaudaladas estrellas y empoderarse al nivel hollywoodense son objeto de crítica dentro de los mismos círculos travestis. Edwin considera que la clase no sólo se define con dinero, sino que está ligada a la sangre y la herencia, por lo que oculta su origen humilde e inventa provenir de una familia pudiente. No obstante, critica a quienes mienten como él y señala:

...en Colombia la cosa es así: uno reconoce a las locas no porque sean amaneradas sino porque todas toditas son arribistas, y viven en un mundo de fantasía que ellas solitas se inventaron, en donde son reinas millonarias a quienes todo el mundo le debe hacer la zalá (Sánchez Baute 2002, 187).

Del mismo modo, en "Día de bodas" el factor económico marca grandes diferencias y genera exclusión en la comunidad travesti. Así la Catastrófica y la Rubí Ann, consideradas de alcurnia, llegan a su antiguo barrio pobre con aires de divas hollywoodenses:

...vestidas como para la boda de Lady Diana. (...) ensombreradas y todo, con mitones en los brazos a pesar de ese calor del diablo que hacía. Entraron a la peluquería abanicándose los peluquines, mirando con desprecio al grupo de locas que allí nos encontrábamos... (Better 57).

En estas manifestaciones de "arribismo" se puede percibir la parodia de una clase baja que, lejos de reconocerse en sus limitaciones, se alimenta de las identidades que le vende el espectáculo, convirtiendo la fantasía en un mecanismo ilusorio de escape de la miseria, pero al mismo tiempo en una trampa que la hace cada vez más manipulable.

A manera de conclusión preliminar resaltamos una reveladora cita de Truman Capote usada por Better que ilustra a la Diva y los mecanismos de empoderamiento mencionados: “Seré una oveja negra, pero mis pezuñas son de oro” (21). Reconociéndose como indeseable para la sociedad, el travesti periférico estudiado se engalana con una máscara de glamour femenino hollywoodense que le permite evadir los prejuicios e instaurarse como reina de su mundo, permitiendo observar que muchas veces el disfraz revela más de lo que oculta, pues el cuerpo, la apariencia y el artificio resultan fundamentales en la constitución del sujeto y su transformación de la realidad.

Según Mirizio, en este juego de apariencias el vestir aparece ligado al “deseo de gustar y de gustarse” (Segarra y Carabí 133) para, en el caso de las obras trabajadas, ser aceptado dentro de un círculo selecto que establece la belleza y la juventud como valores supremos. Esto debido a que mediante su aspecto visible el sujeto comunica “su estar en el mundo, su estilo, sus creencias” (134), proponiendo que lo que realmente cuenta “no es lo que está debajo, sino la superficie en sí misma, que se ofrece al otro como verdad y garantía de ser, y que para el sujeto acaba teniendo el valor del ‘sí’, del yo auténtico” (134).

Más allá de la Mujer...

Para cerrar este capítulo resaltaremos algunos puntos clave del análisis hecho hasta ahora. En primera instancia, se ha propuesto que el travesti no es un imitador y que su objetivo no es construir una mujer, sino simular una feminidad. Esto permite recordar, como lo ha señalado Lauretis, que el concepto de mujer aún resulta problemático para la teoría feminista puesto que el sujeto “mujer” no es necesariamente equivalente ni se reduce

al género femenino y hablar de ella implica tomar consciencia de una historia de exclusión y lucha por llegar a “ser”.

Así, prisionera de la representación, la mujer sigue siendo parte de un sistema de género que la ha excluido pero que paradójicamente se convierte en el único medio para cobrar “realidad” en la cultura patriarcal. En palabras de Lauretis:

La discrepancia, la tensión y el constante deslizamiento entre la Mujer como representación, como el objeto y la condición misma de la representación, y por otro lado, las mujeres como sujetos históricos, sujetos de ‘relaciones reales’, están motivadas y apoyadas por una contradicción lógica, e irreconciliable, en nuestra cultura: las mujeres están al mismo tiempo en el interior y en el exterior del género, a la vez dentro y sin la representación (Millán y Estrada 213).

En este orden de ideas, la representación de los estereotipos que realiza el travesti logra evidenciar, como hemos dicho, que el género sexual no es una noción que pueda compendiar, reducir y definir la complejidad de un sujeto. Por tanto, como apunta Mirizio, la teatralidad del travesti:

...demuestra que el vestido no hace a la mujer (...) Recrea lo femenino, lo que se tiene que poner en escena para que aparezca/parezca una mujer y muestra así la falacia de los estereotipos de género porque, a pesar de la estricta observancia de las normas, el resultado no es una mujer (Segarra y Carabí 145).

Por otra parte, es preciso agregar que el travesti estudiado no sólo incomoda socialmente por revelar el carácter artificial de los géneros, sino también porque en su búsqueda de belleza los estereotipos son llevados al extremo evidenciando la artificialidad de las bellezas femeninas icónicas del espectáculo construidas por la mirada masculina. Así, la exageración se ofrece como una parodia que incomoda ética y estéticamente al observador. De allí que, como lo indica Richard, el travesti sea “oficiante de una femineidad siempre ceremonial. Reverencia el culto profano a las *efigies* de lo femenino.

De ahí su pasión por el cine que deifica a la mujer en la leyenda aurática de la star” (1993, 71).

En este proceso, en el que el referente es la también hiper-estereotipada diva, el travesti da lugar a un nuevo “sub-género” femenino “que le rinde culto iconológico a la belleza” y que “involucra representaciones y no sustancialidades” (Richard 71). Así, el simulador “se precipita en la persecución de una realidad infinita, y desde el inicio del ‘juego’ aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable –ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer...” (Sarduy 1267-1268).

A partir de estas reflexiones hemos planteado también que la mascarada travesti no tiene originalmente una connotación sexual, pues su fin corresponde a un impulso estético. Según Sarduy “el travestismo como acto plástico es la continuación o radicalización del *happening*; se refiere a la intensidad que se ha dado, después de la *action painting*, al gesto y al cuerpo” (1999, 1299). Desde esta perspectiva, se podría asumir que el acto de travestir es en realidad, como lo hemos señalado respecto al drag queen¹⁵, una búsqueda artística, y que el travestismo no depende del deseo sexual, sino que hace parte de la forma en que el sujeto se relaciona con su cuerpo y la belleza.

Ahora bien, esta última propuesta nos permite abordar la discrepancia entre travestis y drag queens presente en las obras estudiadas. Como se ha señalado, las diferencias económicas han marcado allí una línea entre el arte y la supervivencia. La connotación sexual que ha

¹⁵ Edwin define al drag queen de la siguiente manera: “...las drags no son sino hombres vestidos de mujer con una fuerte expresión artística cuyo origen, sin duda, se remonta al teatro griego cuando los hombres vestían de mujer para representar papeles femeninos. En nuestra época, incluso, el teatro No y el Kabuki oriental mantienen esta tendencia (...) Son hombres comunes y corrientes que de día trabajan como ejecutivos y de noche crean personajes femeninos vestidos de manera fastuosa, con maquillajes fuertes y dramáticos que acentúan sus rasgos” (Sánchez Baute 2002, 123, cursiva del autor).

tomado el travesti pobre debido a su conexión con la prostitución, lo ha alejado, a los ojos de la sociedad, del arte corporal. Se le concibe como una copia grotesca de la mujer, cuyo fin es el sexo, no el artificio. No obstante, la precaria pero apasionada obstinación de estos travestis por alcanzar unos ideales de belleza indican que su intención sigue siendo la “producción de un efecto” (Sarduy 1266-1267) que podríamos calificar como artístico. Por otra parte, el drag queen, montado en un escenario y creador de personajes femeninos, representa un ascenso social para el travesti, pues su artificio ya no es asumido como determinante inevitable de una sexualidad, sino que se reconoce como una vocación, un oficio ligado al arte.

Estas observaciones nos llevan retomar a Foucault y vislumbrar una sociedad que a medida que “pone en discusión la coherencia de los códigos vestimentarios que nos inducen a pensar que parecer es igual a ser, ver igual a saber, que el fuera del cuerpo (anatomía y biología) corresponde a rasgos psicológicos esenciales, definitivos y universales” (Segarra y Carabí 146) puede acabar con el mito de los “perversos” al dejar de categorizar y excluir a los sujetos a partir de su apariencia y conductas sexuales.

Finalmente, retomando la construcción de la Diva, proponemos que la evocación de estereotipos hollywoodenses, antes que obedecer a un deseo personal del travesti, constituye una necesidad impuesta por el mismo sistema que a lo largo de la historia ha exigido a la mujer cumplir con unos parámetros de belleza patriarcales y propios de la raza blanca. Por tanto, dejaremos abierto un cuestionamiento para el siguiente capítulo: si bien el modelo de Diva funciona como mecanismo de empoderamiento para el travesti en su mundo fantástico, ¿qué tan pertinente es este modelo al hablar de subversión cuando en

realidad reafirma estereotipos femeninos que han sido problemáticos para definir a la mujer?

*Todo aquel que piense que la vida siempre es cruel,
tiene que saber que no es así,
que tan solo hay momentos malos, y todo pasa.
Todo aquel que piense que esto nunca va a cambiar,
tiene que saber que no es así,
que al mal tiempo buena cara, y todo pasa.*

*Ay, no hay que llorar, que la vida es un carnaval,
es mas bello vivir cantando.
Oh, oh, oh, Ay, no hay que llorar,
que la vida es un carnaval
y las penas se van cantando.*

Celia Cruz, La vida es un carnaval

IV. Vestidas de felicidad

*Penas, penas
Salgan de mi pecho
De alegría me quiero vestir
Penas, penas
A volar al viento
Quiero ser libre,
alegre y feliz.*

Sergio Vargas

Asumir la vida como un carnaval en el que la belleza femenina conduce al fin máximo de la felicidad se ha planteado aquí como un hecho transgresor que impulsa a los personajes travestis de *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad* a ponerse por encima de la exclusión social y las dificultades económicas. Con tal fin, estos sujetos construyen realidades fantásticas que les permiten empoderarse, pero al mismo tiempo reproducen jerarquías y convenciones propias del sistema regente, lo cual nos ha llevado a cuestionar hasta qué punto su acción se puede considerar subversiva. Adicionalmente, es importante recordar que los alcances críticos que señalaremos surgen del análisis de las obras, mas no necesariamente hacen parte de una búsqueda consciente de los personajes estudiados.

Para sustentar dichas afirmaciones, en el capítulo anterior se propuso concebir al travesti, tal y como se suele hacer con el drag queen, como un “artista del género” debido a que su disfrute se halla en la construcción de un artificio; en convertir el cuerpo en un ideal de belleza femenina. Esta modelación de la apariencia ha sido señalada como necesaria

para respaldar una identidad que no se logra ajustar a un esquema heterosexual que ha establecido la existencia incontrovertible de “una relación causal entre sexo, género y deseo” (Butler 2001, 55) que da lugar a dos únicas formas de ser en el mundo: hombre o mujer. Como se podrá notar, refutar este esquema implicaría no sólo negar el carácter natural del género, sino también proponer una forma distinta de concebir lo humano (fuera de las categorías regentes), en pos de acabar con la estigmatización de los individuos a partir de su sexualidad.

En este orden de ideas, se ha propuesto también desligar la feminidad, reconocida como un producto cultural, del sujeto “mujer”. De tal manera, “ser femenina” obedecería al seguimiento de unos estereotipos y al consumo de objetos que permiten una proximidad con tales imaginarios. Mirado así, el género, lejos de obedecer a patrones naturales, “es la estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos –dentro de un marco regulador muy rígido- que se congela con el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (Butler 2001, 67).

Así las cosas, la concepción del género como performativo y de la feminidad como “apariencia naturalizada”, conlleva a un cuestionamiento clave para analizar el potencial carácter subversivo del travesti: ¿para quién se construye la identidad de género? Tanto Edwin como los travestis de Better, pese a no buscar necesariamente la aceptación de la sociedad, desean generar un impacto en el observador que evidencie el triunfo del artificio. Tal preocupación reside en el hecho de que, como ser social, el ser humano requiere la mirada del otro para afirmarse a sí mismo. En palabras de Richard:

La red de atracción y seducción en la que se enreda la pulsión narcisista del mostrarse travesti es necesariamente óptica, ya que es la mirada del otro la que sanciona el éxito o el fracaso de la trampa visual del pasar efectivamente por mujer (1993, 69).

De esta forma, como lo hemos propuesto, la imagen juega un papel central en la realidad del sujeto, hecho que nos permite retomar la disputa antes señalada entre cuerpo y alma, en la que se reivindica la apariencia, como lo ha propuesto Milan Kundera al reflexionar sobre la inmortalidad del ser humano:

...Es una ilusión ingenua creer que nuestra imagen no es más que una apariencia tras la cual está escondido nuestro yo como la única esencia verdadera, independiente de los ojos del mundo. Los imagólogos han descubierto (...) que es precisamente al contrario: nuestro yo es una mera apariencia, inaprehensible, indescriptible, nebulosa, mientras que la única realidad, demasiado aprehensible y descriptible, es nuestra imagen a los ojos de los demás. (1983, 96)

Con este énfasis en la imagen pública, es posible notar que aunque la construcción de la identidad, en este caso de género, pareciera una tarea muy personal e individual, los parámetros que lo determinan son establecidos fuera del individuo, en palabras de Butler: “ni mi sexualidad ni mi género son precisamente una posesión, sino que ambos deben ser entendidos como *maneras de ser desposeído*, maneras de ser para otro o, de hecho, en virtud de otro” (Butler 2006, 38).

Por otra parte, cabe resaltar que la construcción de una identidad ajustada a patrones heteronormativos se convierte en una necesidad para el sujeto en la medida en que sólo de esta manera puede ser aceptado en comunidad, lo cual implica que es la sociedad la que decide “quién reúne los requisitos de lo que se reconoce como humano y quién no” (Butler 2006, 15). Así, al optar por una identidad fuera de lo aceptable, el travesti sabe que será rechazado y que su humanidad será cuestionada. No obstante, como se expuso en los capítulos anteriores, quienes son marginados conforman sus propias comunidades dentro de

las cuales se establecen nuevas condiciones para “ser”. En este punto cabe aclarar que aunque dichas identidades se gestan al margen de la sociedad, en realidad siguen siendo construidas para otros. Sumado a esto, es preciso recordar que estas nuevas comunidades (“guetos”), pese a ser periféricas, reproducen esquemas del sistema que la excluye.

Desde esta perspectiva se puede proponer que ninguna identidad, sea homosexual o no, dado que es producto del diálogo con unos imaginarios sociales, llega a ser completamente original o subversiva. Así, la Diva travesti que hemos descrito sigue definiéndose desde una mirada heterosexual y patriarcal que ha sido legitimada por el cine y el espectáculo, medios que Lauretis ha señalado como “tecnologías de género” (Millán y Estrada 222). Por tanto, no es precisamente en la feminidad estereotipada, adecuada a las demandas del machismo y del espectáculo, que se encuentra la subversión de los travestis estudiados.

A partir de las anteriores aclaraciones, en el presente capítulo se revisará en qué sentido pueden llegar a ser subversivas las identidades en cuestión, siendo la imagen femenina un mecanismo que, pese a su convencionalismo, sirve a un fin liberador. Para ello, se presentará el análisis de tres momentos definitivos en la vida de los personajes estudiados, y que señalaremos como espacios de realización del travesti, en los que se apreciarán los alcances y los límites de su subversión en pos de la felicidad.

La ruta de la felicidad

Hemos propuesto el artificio travesti como un mecanismo para alcanzar la felicidad. Así, asumir la apariencia de una diva hollywoodense no es un fin en sí, ni hace parte de un proyecto banal, es una estrategia para lograr aquel estado de realización que la cultura prohíbe e impide cuando se busca fuera del esquema heteronormativo.

En las historias de Sánchez Baute y Better la felicidad aparece entonces como una constante búsqueda que llega a alcanzarse en tres contextos privilegiados: la noche, los reinados y el carnaval. Dichos espacios, ligados a la exaltación de la belleza y la juventud, de la sensualidad y el placer, son encaminados a hacer realidad el sueño de “ser reina por una noche”, de disfrutar de los “quince minutos de fama” prometidos por Warhol. A continuación se presenta una breve revisión de la transgresión que acompaña estos tres momentos de realización travesti.

“Vosotros tenéis el poder, nosotras la noche.”

Célula Armada de Putas Históricas¹⁶

La noche, antesala del mundo onírico, es el espacio ideal para disimular el artificio, cruzar los límites establecidos por la ciudad heteronormativa que duerme, y entronar al deseo como guía de aventuras. En ella, los drag queens ofrecen sus espectáculos cubiertos de lentejuelas bajo los reflectores, mientras los travestis se llenan de escarcha para desfilan por la pasarela nocturna de las calles oscuras que se iluminan con las luces de los furtivos

¹⁶ Primer comunicado de la Célula Armada de Putas Históricas:
<http://vimeo.com/91641696>

visitantes. Además, la noche es el momento del cotilleo, de la reunión con los iguales, donde siempre se es bienvenida, “el mundo mágico, la fantasía animada de la alegría y el placer, el sexo que como manzanas de oro se ofrece a quien pueda pagarlas” (Better 93).

“¡Oh noche! ¡Oh refrescantes tinieblas! ¡Sois para mí señal de fiesta interior, sois liberación de una angustia!” exclamaba Baudelaire en “El crepúsculo de la noche”, donde se advierte que este momento del día no tiene el mismo significado para todos. Para algunos representa la hora de paz, de descanso; para otros de los miedos y espantos; e incluso, para los más desafortunados, es el detonante de una excitación que raya con la locura. Pero para el travesti, como para el poeta, la noche es el momento de la liberación. Bajo su oscuridad el control de la ley disminuye y los seres de las sombras salen en busca de su satisfacción. Además, es un período auspiciado por la luna, espíritu femenino que favorece la sensualidad y destaca la belleza en pos del placer.

Por tanto, es este un momento para explorar la identidad sexual. En *Al diablo la maldita primavera*, la noche es fundamental para que Edwin exponga su personalidad, pues es sólo en los shows nocturnos de “La caja de Pandora” donde se presenta como drag queen. Como lo hemos señalado, aunque el travestismo no implica necesariamente ocultar la identidad detrás del artificio, en el caso de Edwin sí existe una preocupación por enmascarar al sujeto diurno y exaltar el “disfraz” nocturno, puesto que es a partir del segundo que se logra la aceptación del público. Así, durante el día Edwin explota la faceta que hemos descrito como “arpía” para sobreponerse agresivamente al rechazo heterosexual y a las rivalidades al interior de la comunidad travesti. Pero en la noche, protegido por la

mascarada y la fantasía, deja aflorar una personalidad amable, libre de intrigas y entregada a los demás.

En consonancia con esta dinámica de su personaje, Sánchez Baute ha agregado: “lo más bonito que trae la noche es que la gente se presenta tal cual es, sin corazas protectoras ni prevenciones de ninguna especie...” (2005, 14), lo cual podría conducir a proponer que la imagen “artificial” del travesti es una manifestación de su “yo real”. En dicha propuesta la línea entre el parecer y el ser se hace cada vez más delgada, e incluso, como lo hemos señalado, el parecer termina definiendo al ser, dado que es a partir del aspecto visible que el individuo se construye como sujeto social y por tanto real. De esta forma, la apariencia y el artificio que la acompaña se convierten en factores determinantes de una subjetividad, ya no única e “idéntica a sí misma” (Butler 2001, 50) como lo establece la norma heterosexual, sino móvil y cambiante, que convierte al género en un acto performativo manipulable.

De otra parte, los travestis de Better, pese a no tener una hora específica para exponer su indumentaria, encuentran en la noche -parcialmente libre de las miradas que censuran durante el día- la ocasión para exhibirse con orgullo y usar su cuerpo como mecanismo de supervivencia. Estos travestis son expertos en sortear riñas callejeras y hacer que la exposición al peligro no sea un simple negocio, sino que se convierta en el escenario para desplegar su precario pero poderoso encanto femenino, el cual brilla con mayor esplendor en espacios oscuros y lúgubres, como el de Estrellita, quien en “el único lugar donde podía brillar era entre las sombras de algún callejón meado o en las aceras de la calle Murillo donde noche a noche taconeaba su delirio travesti con sus fleteadas promesas de

felicidad” (Better 62). Así, la penumbra es la aliada perfecta para esconder los defectos y las carencias económicas, a menos de que la ley irrumpa en escena con sus violentas luces para poner al descubierto “todos esos trucos que en la oscuridad se disipan: tacones desgastados, medias deshilachadas, ropa interior rota, rostros empastelados de base cosmética, dientes que faltaban en su sitio, grandes vergotas que colgaban como exóticas frutas del caribe” (97).

Es en este escenario nocturno de realización travesti que surge la primera manifestación de transgresión que señalaremos: el erotismo. Como expone Georges Bataille, “...en oposición al trabajo, la actividad sexual es una violencia que, como impulso inmediato que es, podría perturbarlo...” (2005, 53,54). Además, en contraposición a la “sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora” (Foucault 49) establecida por el sistema heterosexual patriarcal, la sensualidad y sexualidad travestis se manifiestan como “juego, pérdida, desperdicio y placer; es decir: erotismo” (Sarduy 1251). De esta manera, el derroche propio del espíritu barroco se entrona como una filosofía de vida que tiende a la felicidad y el placer en cuanto los sujetos marginales se niegan a complacer los fines utilitarios que la sociedad les exige para hacerse productivos para otros, y se entregan al disfrute del momento, a la realización propia, y a la vida agitada de quien privilegia el disfrute sensual.

Dicha forma de disponer la vida en pos del placer y la felicidad resulta subversiva en cuanto históricamente este privilegio ha estado reservado a las económicamente estables clases altas, pues, como lo señala Bataille, desde el pasado “Siguiendo la voluntad de todos, el soberano recibía el privilegio de la riqueza y de la ociosidad (...) [Así,] El juego antiguo

exigía que el espectáculo de los privilegios reales compensara la pobreza de la vida común” (2055, 170,171). Por tanto, inconformes con resignarse a observar el goce como un bien ajeno, el travesti y el drag se construyen como fantásticas identidades opulentas que tienen derecho a la prerrogativa del placer.

Además, la propuesta del placer como paradigma de vida, como “arte del destronamiento”, se conecta con la revolución promovida por Sarduy a través del neobarroco, el cual “recusa toda instauración, (...) metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida” (Sarduy 1253). Así, el goce pone en cuestión un sistema racionalista y productivo cuyo progreso se ve incompleto, inhumano y frustrado, frente a una vida de felicidad que reconoce nuevos valores para rescatar al sujeto, sus sensaciones y emociones, convirtiéndolo en el centro de la realidad.

En la misma línea, Roland Barthes hace una crítica a la connotación negativa que se le otorga socialmente al placer:

...el hedonismo ha sido reprimido por casi todas las filosofías, sólo entre los marginados se encuentra la reivindicación del hedonista: Sade, Fourier... (...) El placer es siempre decepcionado, reducido, desinflado en provecho de los valores fuertes, nobles; la Verdad, la Muerte, el Progreso, la Lucha, la Alegría, etc. (1993, 93).

Y a través de esta crítica el autor francés evidencia el gran vacío que ha dejado en el ser humano el “mundo del progreso”:

...se nos habla continuamente del Deseo pero nunca del Placer, el deseo tendría una dignidad epistémica pero el Placer no. Se diría que la Sociedad (la nuestra) rechaza (y acaba por ignorar) de tal manera el goce que no puede sino producir epistemologías de la ley (y de su impugnación), nunca de su ausencia, o mejor; de su nulidad. (93).

Perfila entonces una sociedad ideológicamente negada al placer, condenada a vivir a merced de un deseo eternamente insatisfecho. En contraste, en las obras estudiadas, el

placer surge como una realización, hecho que choca con los fines del sistema y por lo cual el travesti “hedonista” debe refugiarse en un gueto que lo oculte, pues la sola apariencia de su felicidad podría alertar a la masa insatisfecha. Además, cabe agregar que la presunción extra de Barthes: “lo ‘popular’ no conoce el Deseo, sólo los Placeres” (94), nos permite proponer que es precisamente en los espacios marginales, como los del travesti, abandonados y por tanto con menor vigilancia, donde se puede ir más allá de lo establecido por la Ley y otorgar al sujeto la oportunidad de desarrollarse plenamente.

Por otra parte, es importante aclarar que el erotismo descrito no apunta a un derroche inútil. El placer “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico” (Sarduy 1252). Es entonces un impulso demoledor que acaba con las certezas de lo productivo, como hemos señalado en lo referente a género y clase social. Barthes lo define como “epojé” (1993, 106), puesto que su “fuerza de suspensión” permite evaluar los valores establecidos, y lo compara con lo inútil-útil del “potlatch” (40), en el que el derroche no se reduce a una ostentación de superioridad, sino al compartir de un bien mayor que instaure nuevos valores sociales.

Ahora bien, adentrándonos en las obras estudiadas, dentro de este contexto, el desperdicio del drag queen está presente en su elaborado artificio, en la figura femenina que construye. Dicha figura hipertélica que expone un derroche de feminidad que va más allá de la mujer; más allá de sus fines (Sarduy 1293), es la materialización del deseo que apunta a ideales absolutos de belleza que sobrepasan la realidad y que por tanto proponen el mundo de la fantasía como digno de ser vivido.

En este sentido es preciso destacar que para Edwin la sensualidad es un atributo femenino que se ve obligado a disimular entre sus amigos “machos”. Además, en su círculo social el artificio, antes que obedecer al placer, se insinúa sólo como deseo. No obstante, cuando logra evadir los límites sociales y deja aflorar su verdadero “yo”, el drag se entrega a los placeres “ilícitos y populares” de los saunas gay o a los escenarios ocultos del “bajo mundo” como las salas de video porno y los bares de mala muerte del centro de Bogotá, donde el placer se brinda sin exigencias y el anonimato permite explorar sin miedo lo prohibido, por lo cual aclara: “...a mí me gusta es con quienes no me conocen, pues ellos no pueden decirle a nadie que me poseyeron” (Sánchez Baute 2002, 50). Así, se vislumbra que persiste en el placer un juego de poderes. Su artificio drag demanda una supremacía, y entregarse libremente al placer resulta problemático, pues esto podría acabar con su imagen de Diva, divina e intocable, para convertirlo en una mujer corriente, sin brillo, arrastrada por el poder de sus instintos. Nótese aquí que su simulación sigue fuertemente apegada al estereotipo de la femme fatale hollywoodense que se ofrece como objeto de deseo inalcanzable y misterioso.

Por su parte, los travestis de las calles presentan un cuadro más “terrenal”. En primera instancia, hemos de recordar que como lo señaló Foucault, en el mundo moderno la prostitución constituye uno de los “lugares de tolerancia” establecidos por el sistema para reinscribir a los “perversos” cuya identidad resulta inútil al sistema económico heterosexual. Así, en este espacio donde “el sexo salvaje tendría derecho a formas de lo real, pero fuertemente insularizadas, y a tipos de discursos clandestinos, circunscritos, cifrados” (Foucault 11), la sexualidad prohibida, si bien no satisface las demandas de reproducción de la heterosexualidad, entra en el esquema económico a medida que convierte

el sexo en un bien intercambiable que produce ganancias. Sin embargo, en estos personajes se observa un giro de dicha situación, pues aunque la prostitución constituye un negocio, es también una fuente de placer en tanto que el travesti no se ofrece como simple objeto para el disfrute de un cliente, sino se presenta como un sujeto que también espera una satisfacción sexual. De cierta manera esta postura implica un retorno a la forma de concebir la prostitución en la antigüedad, donde, según Bataille, el intercambio de “dones” no era una transacción mercantil (2005, 139). En palabras de Richard, el travesti prostituto logra

...confundir el límite que separa y opone el sistema de trabajo (con su moral del esfuerzo) al intervalo recreativo de la fiesta como antisistema: corriendo las fronteras dibujadas por una legislación del cotidiano que discrimina entre utilidad (lo puesto al servicio de una contabilidad del rendimiento productivo) e inutilidad (el placer de la diversión. (1993, 71).

De tal manera, los métodos creados para excluir, en este caso el oficio de la prostitución, son reapropiados por la población marginal que les da un nuevo significado acorde y favorable a sus necesidades. Dicha transgresión es expresada por Better de manera directa al introducir una noche común de las compañeras de la noche:

...la gran fraternidad travesti con sus banderas escarlatas en alto haciendo su propia marcha del orgullo madrugada tras madrugada, sin cámaras, ni fastuosas carrozas mecánicas con *full music*, ni nada de esos aspavientos, porque esta arenga no exige nada a este puto gobierno, sólo pide amor y unos cuantos billetes para celebrar luego ese amor y de paso tener un chocolate caliente servido en la mañana. (Better 93).

Se perfila entonces una “revolución sexual-sensual” que no busca el poder, sino el placer, y para ello, la libertad. En ella, la felicidad no se halla en logros económicos, sino en el triunfo del artificio que convierte al travesti en una figura femenina deseada y realizada en el placer que ofrece. Sumado a lo anterior, esta “revolución del deseo travesti”, como lo propone Richard citando a Ernesto Muñoz, logra quebrar “la realidad de la clase con el mapa de los deseos” (1993, 70) puesto que, libre de condicionamientos económicos y

heterosexuales, instalada en su fantasía, la sexualidad prohibida del travesti logra atraer los gustos más dispares tanto de clase social como de género sexual.

En síntesis, ofrecerse como objeto-sujeto de deseo en la noche, ya sea en el espectáculo o en la calle, implica un derroche del artificio femenino que satisface y realiza el placer travesti. Aquí la sensualidad; el disfrute de los sentidos animados por la fantasía, conduce al placer, hecho que resulta subversivo para una sociedad que le ha negado al individuo el derecho a gozar en pos de un desarrollo económico, y que ha convertido al sujeto femenino en un simple objeto, víctima de su artificio. Por tanto, ser deseado y entregarse a ese deseo constituye un acto transgresor que el drag queen maneja con la prudencia y teatralidad de la diva, y el travesti, en la libertad de su marginalidad, explora sin límites.

“Lo bello no es sino la promesa de felicidad.”

Henri Beyle Stendhal¹⁷

En segundo lugar, los reinados permiten observar la magnitud e importancia de la belleza y el rango que se puede alcanzar a través de ella. Constituyen un divertimento, pero también se asumen con la seriedad de una institución, pues “Juego o no, hay una corona, y quien ciñe una corona, no importa cuál sea, es una reina” (Better 102). La belleza femenina promovida por la escena hollywoodense es vista entonces como el principal medio de empoderamiento del travesti, y aunque generalmente se halla definida por estereotipos

¹⁷ Cita usada por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1995, 79)

promovidos por las divas, su reelaboración en cuerpos que culturalmente no se adaptan a estos fines resulta ser una subversión de la estética tradicional.

Así la belleza deja de ser concebida como un atributo “natural”, para definirse a partir de un artificio que busca explorar y materializar ideales que terminan incorporándose a la identidad de los sujetos, pues, como indicaba Baudelaire, “El hombre acaba por parecerse a lo que quisiera ser”, dado que

La idea que se hace el hombre de lo bello se imprime en toda su compostura, arruga o estira su vestido, redondea o alinea su gesto, e incluso penetra sutilmente, a la larga, los rasgos de su rostro. (1995, 76).

Pese a lo anterior, al igual que el placer, la belleza suele ser subvalorada culturalmente, siendo vista como una búsqueda banal y vanidosa. Además, la exaltación que en algunas corrientes artísticas se ha hecho de la naturaleza, ha señalado el artificio como una belleza falsa e incluso moralmente cuestionable. No obstante, el triunfo del travesti en un reinado transgrede estos preceptos y prueba que la subjetividad de la belleza escapa a la Ley y sus modelos. Se reivindica así el derecho a disponer del cuerpo y sus atributos, aun en la diferencia, pues como lo proponía Baudelaire, “todas las modas son encantadoras, es decir, relativamente encantadoras, al ser cada una un nuevo esfuerzo, más o menos feliz, hacia lo bello, una aproximación cualquiera a un ideal cuyo deseo excita sin cesar el espíritu humano no satisfecho” (123).

Ahora bien, como institución de la belleza, los reinados toman un lugar central en el imaginario travesti, como lo comenta Edwin:

Así como los *straight* saben de fútbol, no hay loca a la que no le apasione el tema de los reinados, con la diferencia de que nosotros ya ganamos un Miss Universo, en cambio ellos ni siquiera han pasado a una final en una copa mundo (Sánchez Baute 2002, 117).

De esta manera, inspirados por las reinas, deidades que encarnan ideales de juventud, belleza y prestigio, los travestis saben que la gloria y la fama son momentáneas y por ello disponen la vida para llegar a ese instante en que la apariencia los entrona como imágenes femeninas no sólo deseables, sino sobresalientes. Así, el artificio logra una categoría digna y superior que conecta al sujeto con una noción absoluta de belleza que no tiene nada de desdeñable. Según Baudelaire, el adorno de la apariencia femenina constituye un intento por “divinizar” la belleza, por tanto:

La mujer está en pleno derecho, e incluso cumple una especie de deber al dedicarse a aparecer mágica y sobrenatural; es preciso que sorprenda, que encante; ídolo, debe dorarse para ser adorada. Debe pues tomar prestadas a todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus. (124).

Del mismo modo, en los relatos de Better, ser reina, no importa de dónde o de qué, en “la tierra de los reinados más absurdos del planeta” (Better 102) es el sueño de todo travesti, hasta de la presidiaria que no se quita “la coronita hecha de alambre y papel celofán” que la erige como soberana del patio quinto (63), porque la corona simboliza un triunfo sobre el sistema, es una prueba de haber sido no sólo aceptada, sino sobre todo admirada. No obstante, es preciso señalar aquí que los parámetros que definen la belleza y sus alcances obedecen a unos estereotipos extranjeros, propios de un espectáculo que privilegia la superioridad de la raza blanca y obliga a sus seguidores a emularla, aún en los contextos periféricos, con el fin de lograr encajar en la fantasía de la diva. Por ende, tanto el niño que mira con envidia a sus amiguitas participantes de un concurso de belleza infantil (Martincito), como la travesti mayor (la Bardot) que tiene el baño empapelado con las envolturas de “jabón dorado, el jabón de la belleza, con sus perfumadas miss Colombia” (36), son conscientes del poder de los estereotipos de belleza, de lo prácticos que pueden

resultar a la hora de buscar la aprobación popular, y reconocen que al igual que el género, obedecen a una performatividad que se presta para alcanzar fama y prestigio.

Ahora bien, si la soberana travesti no demanda una parafernalia extravagante, pues sus reinados generalmente ocurren en el campo de la fantasía, el reinado de la drag queen es un evento que, al igual que su artificio, trata de cumplir con todos los requisitos de categoría. Para Edwin, ser reina es un título tan alto que no importa pasar por el soborno de jueces y la trampa en competencia. Él todo lo justifica bajo el supuesto de que a los bellos siempre se les debe rendir pleitesía y de que su “sangre no es azul sino dorada”, por su “corte real” (Sánchez Baute 2002, 49-50), lo que permite entrever la nueva categoría social fantásica que se funda a partir del artificio.

Además, resulta sobresaliente que al participar en un “Mis Universo” en el que el tema central es la belleza femenina, para Edwin, la selección del país a representar es un paso esencial que requiere un juicio de tipo socioeconómico: “...*qué mamera eso de representar a Colombia o a Venezuela o a cualquier país pobreducho del tercer mundo. Y como me decidí tarde para participar, resulta que miss USA lo pidió mi amigo Jorgito...*” (115). En efecto, la imagen de mujer empoderada que requiere el drag queen, preocupado por la aprobación de un público más amplio y exigente que el del travesti, es del “primer mundo”, pues es a partir de ella que su identidad cobrará un valor relevante capaz de anteponerse al rechazo heterosexual y las carencias económicas que vive en la cotidianidad.

Por otra parte, es importante señalar que así como la belleza es un elemento subversivo en cuanto plantea nuevas estéticas corporales, también puede convertirse en un factor de discriminación al interior de la comunidad travesti. En el mundo drag, Edwin

muestra una actitud despectiva y despiadada hacia aquellos cuyos artificios femeninos le resultan vulgares y ordinarios, como la Romero, a quien define como “la peluquera peliteñida que es una mujER total, toda una dama, o diré mejor, todo un travesti...” (30). De la misma manera, en “Locas de felicidad (Y yo era la reina)”, se narra la tragedia de la Horripila, un travesti pobre y feo que trabaja en todo tipo de oficios el año entero para reunir el dinero que requiere su ajuar para el Carnaval de Barranquilla. Finalmente, pese a sus esfuerzos, su vestido de manufactura casera y accesorios baratos no es suficiente comparado con los lujosos vestidos que cuentan hasta con piezas traídas de Europa, razón por la que se le excluye de la celebración. Así, en este punto, en el que entran en juego consideraciones de tipo socioeconómico, la belleza deja de ser un camino a la felicidad para convertirse en un privilegio de quienes poseen los medios para ostentar un artificio prestado del espectáculo. Es por esto que dicho elemento transgresor ha de ser considerado en su doble sentido: como realización placentera y como factor jerarquizador que establece que no todas pueden ser reinas.

En resumen, los reinados constituyen “aristocracias de belleza” que permiten al travesti alcanzar una posición respetable en medio de la exclusión. La belleza representa entonces el bien máspreciado en el camino hacia el placer y la felicidad, pues hace visible el derroche travesti y dispone al sujeto para la seducción. No obstante, este elemento se revela como un arma de doble filo que, al igual que las carencias económicas, puede negar la realización a quienes no se ajustan a los estándares desprendidos del espectáculo de la diva hollywoodense.

“Quien lo vive es quien lo goza”

Finalmente, el carnaval, festividad bien conocida por los dos autores costeños, representa el momento cumbre de la realización travesti en cuanto reúne los anteriores espacios (la noche y los reinados) y además auspicia una temporada libre de normas en la que los sujetos marginales se pueden vincular ficticiamente a la realidad social exponiendo su identidad sin tapujos.

Proveniente de las fiestas paganas saturnales de la antigua Roma, e institucionalizado por el cristianismo a manera de folclor religiosamente controlado, el carnaval comprende un período de libertad y desahogo del creyente que sirve como preparación para la Cuaresma, época de abstinencia y recogimiento. Es entonces una celebración del desenfreno de una sociedad que se reconoce fuertemente restringida y reglamentada. En el carnaval afloran los deseos reprimidos por el sistema productivo, se materializan las fantasías más descabelladas y, especialmente, se da rienda suelta al disfrute de los placeres carnales. Además, cabe agregar que en los países latinoamericanos el carnaval es también una oportunidad para festejar el mestizaje de razas y culturas ocurrido en el continente, y en este sentido, reivindica su historia y valor social.

En medio de este “desorden”, en el que las realidades negadas y ocultas de la cotidianidad pueden imponerse sobre la realidad institucional, comunidades periféricas como la travesti encuentran la ocasión para salir del gueto y camuflarse entre el colorido y la música de las comparsas. Como lo señala Mirizio, el carnaval presenta un mundo al revés, la abolición del orden jerárquico, la mezcla de valores, pensamientos, fenómenos y cosas, y la profanación del sistema (Segarra y Carabí 140). No obstante, es necesario hacer

claridad sobre los límites de esta situación: al ser este espacio una ruptura de la norma que socialmente se reconoce como una excepción, se ratifica la desaprobación de lo que en él se representa, es decir, la sociedad sabe que el derroche y la libertad exhibidos en el carnaval no pueden ser aceptados en otro contexto, y en este sentido, desde la mirada excluyente, el travesti constituye tan solo un entretenimiento momentáneo “que sirve ‘para garantizar un alivio ritualístico a una economía heterosexual que debe constantemente tener bajo control sus confines amenazados por la invasión *queer*’.” (148).

Se propone entonces que lejos de ser una festividad libre de control, el carnaval puede funcionar como un mecanismo para observar las “desviaciones sociales”, a las cuales se les aplicará nuevamente la censura una vez haya pasado el espectáculo. Se podría concebir como una alarma institucional que mide hasta dónde han podido llegar los movimientos marginales para prevenir que sus adelantos tomen por sorpresa al sistema. Sin embargo, al igual que se señaló respecto a la prostitución, estos dispositivos estatales pueden ser subvertidos por el travesti a medida que se dé una reapropiación de sus valores.

Así, si como lo señalaba Barthes, toda ideología es dominante en cuanto la dominación se ejerce sobre las clases, no sobre las ideas (1993, 53), y si como lo indicaba Bajtín, el carnaval es la ocasión para que la ideología no oficial sustituya y oculte a la oficial (Segarra y Carabí 140), entonces la manifestación del “discurso” travesti en la plaza pública sí se puede convertir en un factor que altere el orden establecido, puesto que el simple hecho de hacerse presente y ostentar su empoderamiento implica ganar visibilidad y despertar la curiosidad de público. Es por esto que nuevamente será clave la apariencia

manifestada, pues dependiendo del poder de la imagen, el efecto sobre el colectivo será relevante.

Según Ariel Castillo, las alianzas sociales inesperadas que surgen en el carnaval “revelan la relatividad de las verdades y los estados que rigen el mundo” transmitiendo el mensaje de que “Todo puede cambiar y decaer: nada, ni las instituciones ni la naturaleza ni el poder es permanente ni absoluto” (Fundación Carnaval... 153). Además, como lo señala Heriberto Fiorillo, estas fiestas generan una “suspensión de la realidad” en la que la ficción de “lo que hemos soñado vivir” se apodera del entorno (251). Surge así una grieta para filtrar una nueva interpretación de la realidad y proponer otras formas de entender el mundo. Adicionalmente, cabe recordar que el carnaval, como fiesta “antisistema”, representa en sí mismo una crítica al sistema racionalista y productivo que, como hemos señalado, niega el travesti. Así, como lo propone Fiorillo:

...frente a la noción de trabajo productivo y acumulación de capital y bienes que con ansiedades maneja aquel [hombre europeo], nosotros podríamos empezar a comprendernos mejor a la luz de otra noción, la del trabajo estético, la del ocio creativo. (258).

El ocio es visto aquí como “una suprema razón de ser que valora el esfuerzo del hombre y propone la fiesta como creación colectiva” (258), lo que refleja un sentir latinoamericano que ha sido desprestigiado y anulado por el progreso occidental. De esta manera, la propuesta de la vida para el placer y la felicidad del travesti, cobra sentido en un contexto nacional al llamar la atención sobre la verdadera identidad de una cultura mestiza que se ha visto obligada a adoptar patrones de desarrollo extranjeros.

Por otra parte, es preciso anotar que la libertad de que se goza en el carnaval suele estar facilitada por el encubrimiento de la máscara o el disfraz. Según Oscar Wilde “una

máscara dice más que una cara” pues “todo ser enmascarado está habitado por la criatura a la cual pretende imitar” (165). El disfraz es entonces una manifestación física de las fantasías más íntimas del sujeto, y cumple a la vez una función liberadora mediante el anonimato, no en el sentido de pasar incógnito, sino a través de la fantasía de convertirse en otro. Así, los excesos cometidos no son obra del sujeto escondido detrás de la máscara, sino de aquello que ha poseído su cuerpo.

Ahora bien, aquel escape mediante el disfraz es algo propio de la comunidad que vive cotidianamente bajo el amparo de la norma, pero ¿qué ocurre con los sujetos marginales? El travesti que porta su artificio, no como una máscara, sino como su propia identidad, acude al carnaval engalanado con su mejor apariencia femenina para exhibir su “yo real”. Una identidad, que como hemos señalado, es construida, artificial, performativa (como todas), pero fiel a la imagen que el travesti desea proyectar. Entonces, pese a que la apariencia travesti en el carnaval es asumida por la comunidad heterosexual principalmente como disfraz, es justo rescatar que el disfrute de este “disfraz” indica que por esta ocasión excepcional la sociedad logra aceptar que la magia del artificio femenino no tiene género, hecho por el que prolifera el gusto por el espectáculo drag queen en escenarios como el Carnaval de Barranquilla. Al respecto Catalina Ruíz comenta:

La ciudad entera entra en el trance performativo del erotismo y, en esa medida, todos se acogen a estas representaciones de lo femenino. Todos los barranquilleros son la reina, pueden, si así lo desean, convertirse en *drags*, porque hay un gran paréntesis para los prejuicios sociales y sexuales durante el Carnaval... (201).

Por tanto, los travestis son recibidos con alegría, como ocurre en “Locas de felicidad”, donde “las locas de Barranquilla” se preparan durante todo el año para descrestar el “morbo heterosexual” en la noche de carnaval (Better 47). Es importante aquí

hacer énfasis nuevamente en el hecho de “descrestar”, ya que al ser esta una oportunidad única de aparecer libremente en sociedad, el travesti procura proyectar una imagen empoderada que haga olvidar su real marginamiento.

En *Locas de felicidad*, el carnaval es el espacio donde se hace real la fantasía de “ser reina por una noche” y por tanto, es allí donde se genera la “aristocracia de la belleza” anteriormente señalada, que marca brechas socioeconómicas profundas al interior de la comunidad travesti. Aquí se evidencia que aunque comúnmente se suele pregonar que el carnaval está hecho para el pueblo y que en él conviven ricos y pobres por igual, en realidad, quienes aspiran a convertirse en dueñas de la noche necesitan un elaborado y costoso artificio que funciona a manera de boleta de entrada a la fama momentánea.

De otra parte, en *Al diablo la maldita primavera*, el carnaval pasa a otro nivel, pues ya no se trata de la fiesta tradicional del “tercer mundo”, sino de la *Black Party* en Nueva York, donde el mismo Edwin se reconoce como un “provinciano, salido de semejante pueblo perdido en la inmensidad colombiana” (Sánchez Baute 2002, 38). Sin embargo, este complejo dura poco, pues su identidad gay-drag le permite asumirse como parte de una comunidad global que rompe barreras culturales. Así, en un carnaval planeado específicamente para celebrar la diversidad sexual, el placer se convierte en un lenguaje universal capaz de acoger diversos discursos y procedencias.

Adicionalmente, es importante resaltar que la actitud de carnaval no es algo que se restrinja a un espacio y tiempo específicos en las obras estudiadas, sino que pasa a integrarse a la personalidad de los travestis, quienes enfrentan la pobreza y las tristezas con una sonrisa bellamente delineada y la alegría de la diva. Ejemplo de esto es el caso de

Edwin, que durante los preparativos para su boda, en medio de la felicidad, deja a un lado los prejuicios sociales y de clase que comúnmente lo frenan, y se atreve a recorrer algunos barrios de Bogotá transportado en una “zorra”, en compañía de sus amigos, con una grabadora al ritmo de la diva latina Celia Cruz.

Para culminar por el momento, hemos de destacar que el fin principal de los travestis en estos espacios es el de promover la filosofía del goce que hemos descrito a través de una apariencia empoderada, en otras palabras, “vender una imagen”, hecho que se facilita en cuanto esta manera de asumir la vida se incorpora al espíritu propio del carnaval. Por otra parte, es necesario señalar que aunque como propone Ruíz, “Querer ser la reina del Carnaval no es como querer ser un monarca con poder, o una perfecta reina de belleza. La reina del Carnaval no es la más poderosa ni la más bonita; es la más feliz...” (Fundación Carnaval... 190), en las obras estudiadas la belleza y el carnaval son herramientas que generan exclusión precisamente porque apuntan a proporcionar poder, y dentro de este marco, las oportunidades de ser reina no resultan amplias ni democráticas.

Sin embargo, la libertad e inclusión en el ámbito heterosexual-homosexual experimentadas durante el carnaval, nos permiten hablar, como lo hace Fiorillo, del surgimiento de una “revolución ideal” que “busca la confrontación y el cambio en los terrenos del humor” (252). Esto indica que nos hallamos frente a una nueva revolución que, como se señalará en el siguiente y último apartado, pese a presentar problemas al interior de su comunidad, logra subvertir no sólo el sistema, sino la acción de resistencia.

La felicidad de los marginados

Para analizar la transgresión travesti que se ha venido exponiendo, partiremos de una premisa foucaultiana: “No existe el discurso del poder por un lado y, enfrente, otro que se le oponga” (Foucault 124). Al respecto también cuestionaba Barthes: “¿y si el poder fuera plural, como los demonios?” (1993, 117). A partir de las propuestas de los citados autores franceses se infiere que el discurso subversivo en realidad no está fuera del sistema, no se opone como la otra cara de la moneda, sino que se desarrolla al margen del grupo dominante.

Por tanto, habrá que reconocer que los puntos de encuentro del gueto travesti con el sistema que lo excluye, tales como la jerarquización y discriminación que se reproducen en su interior, o la perpetuación de estereotipos del espectáculo, no indican una pérdida de su valor transgresor, sino son el reflejo de los inevitables intercambios que debe realizar el subalterno con el poder dominante para lograr ser escuchado. Así, los marginados logran empoderarse desde adentro del sistema, a medida que se apropian, con mayor o menor éxito, de los códigos que los someten.

Entonces, ¿cómo ocurre esta apropiación? Además de los tres espacios expuestos anteriormente, señalaremos un ejemplo central en ambas obras: la subversión del lenguaje. Como lo advertía Barthes, “El lenguaje es una legislación (...) toda lengua es una clasificación, y (...) toda clasificación es opresiva. (...) [Así] Como Jakobson lo ha demostrado, un idioma se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir.” (118). Por ende, como se mencionó en el primer capítulo, el lenguaje usado en los

guetos travestis resulta definitivo para comprender las realidades alternas construidas en ellos.

Sumado al vocabulario desarrollado por estas comunidades a manera de apropiación de la “ciudad heterosexual”, se halla un lenguaje que permite combatir la exclusión. Como se puede apreciar en la cotidianidad, los travestis, y en general las identidades periféricas, son constantemente maltratadas a través del lenguaje con términos que refuerzan violentamente su exclusión. Así, encontramos palabras como “loca”, “marica” o “puta”, que surgen como insultos del sector heterosexual de la sociedad. Respecto a este tipo de manifestación Pierre Bourdieu señala:

El insulto, como la nominación, pertenece a la clase de actos de institución más o menos fundados socialmente, por medio de los cuales, un individuo, actuando en nombre propio o en nombre de un grupo más o menos importante numérica y socialmente, notifica a alguien que tiene una u otra propiedad, haciéndole saber al mismo tiempo que debe comportarse en conformidad con la esencia social que le es asignada. (Citado por Llamas 57).

De tal manera, así como “el homosexual” sólo aparece hasta que la ciencia crea dicho término para categorizar y controlar, pese a que las prácticas sexuales relacionadas con esta identidad se conocían con anterioridad, la connotación negativa del travesti se ha ido reforzando a medida que se le ha condenado y reducido al insulto, usualmente ligado a su carácter femenino y a la prostitución. ¿Qué significa entonces que en las obras estudiadas los personajes travestis se refieran a ellos mismos con los calificativos mencionados? Algunos ejemplos (el énfasis en las palabras es de este trabajo):

“... porque las *locas* somos como las mujeres: vírgenes hasta el matrimonio, aunque nos ‘casemos’ todos los días del mundo...” (Sánchez Baute 47).

“Aunque a mí *puta* sí que me gustaría ser, al menos para conseguirme un marido millonario...” (Sánchez Baute 47).

“Amigos, los días del renacimiento *marica* están por venir, prepárense todos, y abran paso a la caravana, porque el espíritu de *la gran loca* está ya por despertar...” (Better 112).

Según Ricardo Llamas, la apropiación, subversión y redefinición del contenido de estos términos en las comunidades periféricas hace parte de una táctica del discurso *queer* para “arrebatar las armas al enemigo”. Así, el sujeto señalado

...se apropia de algunos de los conceptos elaborados para rendir cuentas de una supuesta entidad coherente (establecida paradójicamente a partir de proposiciones contradictorias) y los relativiza hasta hacer de ellos útiles inservibles para la designación; útiles sólo pertinentes cuando se usan para la autonominación. (1998, 375).

A partir de esta subversión, el travesti no sólo acaba con el insulto al punto de que el sistema que lo creó deja de usarlo, sino que también logra derrocar el tabú que gira en torno al señalamiento que hace la palabra, pues, por ejemplo, hablar de “ser puta” públicamente, sin pudor, con naturalidad, e incluso trasladando la noción a situaciones comunes, conlleva a una asimilación del término dentro de un imaginario real, ligado a la cotidianidad de cualquier oyente y no confinada al estigma de un gueto.

El lenguaje se perfila entonces como el campo en el que se hace evidente la subversión por parte del travesti, dando lugar a un empoderamiento que, sin recurrir a la violencia o a la confrontación directa, logra destacar su voz por encima de las etiquetas y agresiones de la exclusión. A su vez, este lenguaje se convierte en una parodia del prejuicio que permite, tanto a heterosexuales como homosexuales, reflexionar sobre los imaginarios que promueven la violencia de género.

Hecha esta aclaración retomaremos los principales elementos propuestos como transgresión travesti en las obras trabajadas: el privilegio del placer sobre el sistema productivo, la aparición de nuevas estéticas corporales, y la capacidad para vivir en actitud

de carnaval pese a la adversidad. Estos elementos constituyen un reto al sistema al proponer una forma distinta y gozosa de asumir la realidad, dándole la espalda a etiquetas de exclusión y privilegiando la fantasía de diva prestada de la escena hollywoodense, para recrear un mundo en el que el poder, el prestigio y la fama, se miden en términos de belleza y gracia. Evidentemente este “mundo travesti” no es perfecto, pues el hecho de aspirar al poder lleva a nuevos cuadros de “sub-discriminación” que resultan cuestionables, pero también permite el desarrollo de formas alternas de construir lo humano, lo cual resulta ser un aporte en la lucha *queer* por abolir la estructura binaria y opresora de los géneros.

En este sentido, Butler señala las dificultades de toda subversión:

...las prácticas subversivas corren siempre el riesgo de convertirse en clichés adormecedores a base de repetirlos y, sobre todo, al repetirlos en una cultura en la que todo se considera mercancía, y en la que la ‘subversión’ porta un valor de mercado. Empeñarse en fijar el criterio de lo subversivo siempre fracasará, y debe hacerlo. (Butler 2001, 21).

Sumado a lo anterior, si concebimos la subversión como inmersa dentro del poder, hemos de aceptar que determinar lo que es verdaderamente subversivo se hace cada vez más difícil. Por ello, a lo largo de este análisis se han señalado algunos momentos y situaciones en los que la identidad del travesti resulta subversiva, pero también se han resaltado los problemas observados para dejar claro que, como señalaba Foucault, en la lucha por dar lugar a nuevas identidades “...el trabajo sólo puede ser largo. Tanto más largo sin duda cuanto que lo propio del poder (...) es ser represivo y reprimir con particular atención las energías inútiles, la intensidad de los placeres y las conductas irregulares.” (17).

Además, hemos hablado también de una “revolución travesti” que, es preciso aclarar, no es algo nuevo, sino que se inscribe en una búsqueda que ya había anunciado Foucault:

Hablar contra los poderes, decir la verdad y prometer el goce; ligar entre sí la iluminación, la liberación y multiplicadas voluptuosidades; erigir un discurso donde se unen el ardor del saber, la voluntad de cambiar la ley y el esperado jardín de las delicias... (14).

Es esta una propuesta que pretende cuestionar y reevaluar la infravaloración del placer en nuestra cultura, la cual se ha visto restringida por un deber de autocontrol desmedido que silenció y empobreció las manifestaciones del cuerpo y las nuevas perspectivas de conocimiento que su exploración puede aportar al desarrollo humano.

Por otra parte, en cuanto a la subversión del constructo femenino, que como se vio, obedece a estándares estereotipados, cabría retomar un cuestionamiento planteado por Lauretis: “...si la deconstrucción del género efectúa, de manera inevitable, su (re) construcción, la pregunta es ¿en qué términos y por interés de quién se está efectuando la de re-construcción?” (Millán y Estrada 230). Al respecto, en el capítulo anterior se destacó que el seguimiento de estereotipos de divas del espectáculo representa un empoderamiento para el travesti, pero también lo convierte en una identidad consumista. Sin embargo, no sería justo hacer una dura crítica a este sujeto, es decir, juzgarlo por la elección de la diva, puesto que estas imágenes no obedecen a un simple capricho, sino que son una necesidad impuesta por los medios a quienes buscan notoriedad social. Es preferible entonces, reconociendo que lo que busca es una imagen femenina empoderada, cuestionar el hecho de que los modelos de este tipo que promueve el espectáculo siguen siendo mayoritariamente

extranjeros y estereotipados, y por tanto, la construcción de género que influyen se mantiene ligada a imaginarios que no favorecen la diversidad cultural, social y racial¹⁸.

Finalmente, a partir del cuestionamiento de Foucault sobre el significado de la aparición de variadas sexualidades periféricas a partir del siglo XVIII, frente a lo que planteaba la hipótesis de que tal proliferación obedecería a un nuevo mecanismo de control y clasificación necesarios para excluir a los sujetos “perversos” de lo real (Foucault 54), hemos de preguntar si el verdadero valor subversivo de los personajes estudiados reside en gran parte en su carácter marginal, es decir, que la libertad que ostentan requiere tomar una distancia voluntaria del poder. Piénsese en las diferencias encontradas entre el drag y el travesti, y en los límites a los que se ciñe el drag para mantener un estatus social que termina, en algunos casos, atrapándolo en la norma heterosexual. Quizá el travesti pobre, libre de obligaciones con el sistema, dado que éste tampoco se ocupa de él, tenga mayores oportunidades de desafiar la Ley. Sin embargo, es justo destacar el precio que ha de pagar esta población marginal, que en medio del abandono socioeconómico se ve expuesta a la violencia, enfermedades fatales y la muerte. Es entonces la libertad un riesgo que se asume con la convicción de privilegiar la belleza y la felicidad sin importar el costo.

Dentro de este mismo cuadro de riesgos corridos por la población travesti más subversiva y al tiempo más vulnerable, es imperante hacer una crítica a la discriminación del travesti por parte del drag que se observa en las obras. Como se señaló, estas dos identidades obedecen a dinámicas y fines diferentes, sin embargo, etimológicamente,

¹⁸ Cabe recordar aquí que la reproducción de imágenes de divas norteamericanas no se limita al travesti, pues la empresa del entretenimiento ha llegado a convertir también a las artistas latinoamericanas o de otras zonas periféricas en copias del “mundo desarrollado”, carentes de originalidad (piénsese en los esfuerzos de la colombiana Shakira por convertirse en una chica rubia del pop norteamericano).

ambos sujetos son travestis, es decir, “van más allá” de la vestimenta que la sociedad les asigna. Por tanto, la actitud del drag en las obras estudiadas se halla determinada, no por un tecnicismo, sino principalmente por el factor económico. Para Edwin, ser llamado travesti resulta un insulto comparable a ser denominado “callejera” o “prostituta”. Este hecho permite entrever que tal diferenciación logra reforzar los estigmas generados por el sistema heteronormativo dentro de la misma comunidad homosexual, en detrimento del respeto por la humanidad del otro.

Por ello, siguiendo la propuesta de Barthes de que “la lucha social no puede reducirse a la lucha de dos ideologías rivales: lo que está en cuestión es la subversión de toda ideología” (53), podemos plantear que un verdadero sentido para la revolución que se gesta en esta población es la negación del poder; una resistencia de sujetos que no busquen aceptación a manera de solidaridad con sus carencias, sino que exijan respeto desde su carácter de identidades periféricas empoderadas. Así, la marginalidad resultaría ser una elección; una postura personal, y no una imposición del sistema.

Para cerrar, retomamos el interrogante con que se inició este capítulo: ¿para quién se construye la identidad? Como se ha mostrado a lo largo de este estudio, la construcción de identidad, y en especial de la identidad de género, es un proceso de determinaciones, posturas y convicciones personales que no se pueden dar por fuera de un marco social. Los imaginarios del colectivo resultan claves en la modelación de los cuerpos e incluso en la formación de las mentes, por ello, si bien hemos evidenciado un sistema de exclusión, también es importante reconocer que el hecho de que surjan nuevas formas de asumir los cuerpos y los géneros implica que los modelos que los influyen han ganado espacios de

reconocimiento. El caso de la diva es sobresaliente, no sólo porque inspira a partir de su imagen, sino porque en la realidad social estos personajes se muestran cada vez más comprometidos con las causas humanitarias.

Finalmente, es posible reafirmar el carácter subversivo de los personajes travestis estudiados, pues su identidad, vista como un cuadro eclético que reúne aportes de la norma y la subversión, revela a manera de parodia la realidad cambiante de los cuerpos, pone en duda la certeza sobre esencias internas y externas, y desacraliza los modelos fundantes para, como el carnaval, dar rienda suelta a una humanidad plural y sensual que reclama el derecho a la felicidad.

CONCLUSIÓN

La revisión de la subversión travesti en *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad* nos ha llevado a problematizar el constructo que comprende la identidad de género y sus relaciones con el poder. Así, observamos que a través de la exageración de su artificio, el travesti pone en evidencia la importancia de la apariencia como testimonio de los diversos discursos inscritos en los cuerpos. Desde esta perspectiva, hemos cuestionado también hasta qué punto las manifestaciones de identidad de los sujetos hacen parte de una “esencia interior” o son en realidad productos culturales que pasan como naturales.

Además, al interpretar las identidades estudiadas como parodias de lo que culturalmente se concibe como una mujer empoderada, y tras revisar las características de los modelos que la sustentan, se ha propuesto la ausencia de entidades naturales que funcionen como referentes de una “copia” en la simulación travesti. En contraposición, apoyando la teoría de Butler, señalamos que “la parodia de género revela que la identidad original sobre la que se modela el género es una imitación sin origen” (2001, 169). Por tanto, el sujeto travesti de las obras analizadas resulta desmitificador y alarmante para la sociedad en cuanto pone en duda los mitos de originalidad y naturaleza que han sido promovidos como mecanismos de categorización y control heteronormativo.

Dentro de este marco, dichas identidades travestis se nos presentan como constructos especialmente influenciados por el mundo del espectáculo a través de imágenes femeninas estereotipadas que se evocan en busca de empoderamiento. Aquí se ha destacado

que la “imitación” de las divas no ha de ser interpretada como una falencia en la personalidad travesti, pues aquellas divas constituyen en sí una parodia y subversión del sujeto femenino moldeado por el patriarcado. Estas observaciones logran evidenciar que, en un contexto marcadamente patriarcal, pretender representar un rol femenino poderoso (ya sea por parte de una diva o de un travesti) resulta antinatural y censurable, pues invierte los valores que la cultura heteronormativa ha dispuesto tajantemente,. Así, la sociedad sigue anclada a una representación de la mujer con rasgos de sumisión y pasividad, y una subversión de este hecho, como se ha visto, conlleva al escándalo o la marginación.¹⁹ Lo anterior permite proponer que quizá lo que despierta la intolerancia de la sociedad no sea tan sólo el hecho de que un hombre se muestre femenino, sino que asuma una feminidad que está fuera de la normatividad.

Adicionalmente, a partir de la preeminencia de este tipo de divas, hemos planteado que, al parecer, en la actualidad no se ha generado una imagen femenina empoderada comparable o con la misma fuerza de la diva hollywoodense en el ámbito latinoamericano, pues en realidad son muy pocas las referencias a artistas latinas en el imaginario travesti estudiado. ¿Carece la farándula criolla del glamour hollywoodense o se trata del poder publicitario norteamericano? Cualquiera que sea la respuesta, en estas obras han prevalecido identidades consumistas de los ideales promovidos por el showbiz estadounidense que, especialmente en los relatos de *Better*, dan lugar a contrastes sórdidos

¹⁹ Aquí cabe hacer la aclaración de que una vez popularizado y comercializado el modelo de la *femme fatale*, la subversión de la diva dejó de generar escándalo, para convertirse en un ideal de liberación femenina que en la actualidad quizá ha perdido su valor político por convertirse en una estrategia del mercado.

y cómicos que hablan de una colonización ininterrumpida en una comunidad que se rehúsa a ver su realidad económica y social, refugiándose en las fantasías del espectáculo.

Por otra parte, se ha propuesto que el empoderamiento del travesti surge a partir de una economía ficticia derivada de la “aristocracia de la belleza” que, aunque podría parecer más democrática, resulta tan difícil de alcanzar como el dinero. Esto da lugar a subdivisiones y a la jerarquización de la comunidad travesti que se muestra despiadada con quienes no cumplen con los ideales de belleza parodiados del espectáculo. En este punto nos hemos referido a la inevitable reproducción de los mecanismos del poder dentro de la población marginal, hecho que se plantea como una limitación para lograr una subversión completa.

En el mismo sentido, se adelantó una crítica a la exclusión del travesti (especialmente marcada en *Al diablo la maldita primavera*) y se cuestionó la imagen del drag queen como sujeto empoderado, pues pese a lograr un estatus social entre los suyos, sigue siendo un travestido usado como espectáculo por la comunidad heterosexual. Además, el drag, como producto extranjero, se presenta como novedad artística al ojo heterosexual, sin embargo, si su feminidad dejara de ofrecerse como personaje y se asumiera como identidad, recibiría el mismo desprecio a que es sometido el travesti, sin importar el estrato social en que se encuentre. Tal situación sugiere que la sociedad sigue censurando fuertemente las transgresiones de género y que el travestir sólo es una conducta aceptada mientras se ofrezca como disfraz o burla.

Ahora bien, para abordar la “revolución del deseo travesti”, resulta útil revisar una crítica del periodista y escritor Alexander Prieto Osorno sobre la literatura travesti latinoamericana que en cierta medida motivó el análisis de esta tesis:

Los "Drag Queens" poseen atributos exóticos y carnavalescos muy acordes con la sociedad del espectáculo en la cual vivimos y los escritores de estos libros cuestionan y/o se burlan de los estereotipos sexuales y la "moral tradicional" de América Latina. A diferencia de los homosexuales y travestis de la literatura de los años sesenta y setenta que tenían fuertes actitudes y compromisos políticos (El lugar sin límites del chileno José Donoso y El beso de la mujer araña del argentino Manuel Puig), los nuevos travestis se nos presentan como abiertamente "apolíticos" y con una ausencia total de preocupaciones sociales. Sólo importan ellos, su sexualidad y sus atuendos multicolores. (*Revista Ómnibus* 2004).

Ante esta observación surge la inquietud: ¿son en realidad tan banales los personajes travestis contemporáneos? (Además, ¿es intencional la omisión de un autor clave como Sarduy en este apartado?) Al parecer, según Prieto, la única forma de hacer política o de manifestarse en contra del sistema es hacer parte de un grupo subversivo que se oponga directamente a un sistema totalitario, lo cual resulta cuestionable. Aun así, si este fuera el caso, habría que señalar que, por ejemplo, un personaje como Molina, de Manuel Puig, no sería entonces un sujeto con intereses políticos; la época en que vive Molina enfrenta un complejo problema político, pero precisamente el valor de este personaje radica en que sus intereses son otros, diferentes a los del poder. Pero esto no lo hace apolítico, sino que lo ubica en una militancia distinta y opuesta a la representada por su compañero Valentín, y es por esta línea que hemos de ubicar a los travestis de las obras contemporáneas.

Quizá los personajes travestis de la actualidad no se enfrentan a conflictos históricos definitivos como los de los personajes del pasado (y esto también es cuestionable puesto que el día de mañana nuestro presente puede cobrar otro valor), pero su labor es hoy, más

que nunca, revolucionaria. El hecho de que el travesti esté preocupado por definir y exaltar su identidad de género (con su sexualidad y atuendos multicolores), representa todo un logro para los discursos periféricos de este tipo, y esta construcción de género es en sí una postura política. Pero para comprender la magnitud de este acto es necesario hacer claridad sobre el hecho de que la revolución en la actualidad no es un asunto tan sólo de guerrillas, sino que ha sido llevada a diversos planos de resistencia y subversión, y la sexualidad es uno de los más relevantes, puesto que en ella se juega el derecho de los sujetos a ser reconocidos como seres humanos más allá de las etiquetas que imponga el sistema heteronormativo y patriarcal.

Entonces, tanto los personajes del siglo XX, como los del XXI, resaltando aquí a los de *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad*, son políticos en cuanto representan la preocupación por defender una integridad personal, hecho que repercutirá en una situación de exclusión social; y también son revolucionarios, tan sólo que no en el sentido convencional, pues su lucha no es por el poder y sus armas no son las de la violencia. Así se llega a la propuesta que se ha revisado a lo largo de esta tesis: el travesti lucha por la felicidad y sus armas son la belleza y el placer, hecho que resulta enormemente revolucionario en cuanto redefine el modo de acción y los fines de una lucha, intentando salir del círculo vicioso que ha constituido la disputa por el poder a lo largo de la historia de la humanidad.

Ahora bien, es justo reconocer que finalmente el travesti no logra escapar completamente de los mecanismos del poder, pues la subversión se gesta al margen y no fuera del mismo y por tanto, comparte algunos códigos con el opresor. No obstante, pese a

estas limitaciones, se ha visto que las comunidades estudiadas logran reapropiar los códigos creados para marginarlas, dándoles un nuevo sentido que combate las nociones de exclusión con que fueron establecidos. Por tanto, la felicidad travesti aparece finalmente como una parodia del poder que refleja las falencias del sistema y su carácter manipulable.

Por otra parte, es justo reconocer una idea insinuada por Prieto. Como se puede notar en la cita, el autor hace una diferenciación entre los personajes travestis y los drag queens, y es en estos últimos que centra su crítica. En el mismo sentido, en este análisis se ha cuestionado la discriminación que sufre el travesti por parte del drag queen y se ha señalado que si bien en ambos personajes se hallan límites en la subversión, en el drag esta situación es más notoria. De acuerdo a las observaciones hechas sobre *Al diablo la maldita primavera*, hemos de plantear que la personalidad del drag parece tratar de establecer puentes de conexión con la heteronormatividad en pos de un bien económico y una reputación social. A diferencia del travesti de la calle que ha dejado atrás los complejos y se preocupa por sobrevivir, el drag siente que ha conquistado una escena artística que lo acerca a la “aceptación” de la sociedad y por tanto se afana por agradar al público. No obstante, esta vinculación con la sociedad es una ficción y para efectos prácticos el drag también es discriminado, e igualmente se ve forzado a refugiarse en lo que hemos denominado gueto. Es por ello que esta división artificial de la comunidad travesti resulta incoherente si se aspira a la articulación de una subversión completa, pues en ella, como en el carnaval ideal, la felicidad y el placer deben ofrecerse sin distinguos de clase, género o raza.

Para finalizar, es preciso hacer una breve valoración general de la experiencia de análisis de cada obra. *Al diablo la maldita primavera* permite observar las incidencias de la globalización en la construcción de identidades periféricas que se revelan como luchas incansables por lograr una notoriedad social. En esta búsqueda de fama, los imaginarios del espectáculo norteamericano resultan indispensables en cuanto contribuyen a la construcción de una apariencia con clase y distinción que disfraza las dificultades económicas reales. Así, el drag se ofrece conscientemente como espectáculo con la esperanza de que su belleza y glamour cambien la mirada del público heterosexual y lo entonen como reina del mundo homosexual. Por su parte, los travestis de *Locas de felicidad* se muestran fuertemente ligados a su gueto y es dentro de él que luchan por aceptación. Allí la prostitución es un oficio común y lo importante es ser una prostituta lo suficientemente hábil y exitosa para costear lujos extranjeros que se adquieren como membresías para acceder a una fantasía que conduce a la felicidad. Es este entonces un contexto de contrastes en el que se mezclan las ilusiones de opulencia con las realidades de miseria, y en el que se revela que ni siquiera la fantasía es accesible para todos.

En conclusión, *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad* evidencian que la construcción de género no es un hecho aislado de un sujeto, sino un elemento a través del cual se etiqueta, determina e inscribe a los sujetos socialmente²⁰. De tal manera, dependiendo de la obediencia de dichos sujetos a la norma regente, éstos contarán con beneficios o serán condenados a carencias, hecho que los personajes estudiados logran

²⁰ Por otra parte, es indispensable agregar que aunque por limitaciones del objeto de estudio de esta tesis no se abordó el tema del lenguaje, estas obras ofrecen una narrativa contemporánea valiosa que, aunque no se inscribe en el neobarroco latinoamericano, podría considerarse su heredera, pues instala el deseo como elemento subversivo central y rescata imaginarios de culturas tanto populares como marginales, dando cuenta de una sociedad múltiple y mestiza.

subvertir al cambiar el valor de las carencias y establecer nuevos beneficios al margen del sistema. Así, la felicidad se construye como una fantasía que sólo es posible a través del artificio de la belleza femenina y el privilegio del placer por encima de los conflictos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Lina. “Un pícaro en ‘drag’. Ecos de la picaresca clásica en *Al diablo la maldita primavera* de Alonso Sánchez Baute.” *Revista Latinoamericana de Ensayo*, 2007.

Virtual. En:

<http://critica.cl/literatura/un-picaro-en-%E2%80%98drag%E2%80%99-ecos-de-la-picaresca-clasica-en-al-diablo-la-maldita-primavera-de-alonso-sanchez-baute>

Arroyo, Jossianna. “Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*”. *Centro journal*. 2 (XV). 2003.

Balderston, Daniel. “Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia.” En *Otros cuerpos, otras sexualidades*. José Fernando Serrano Amaya, editor. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana – Instituto Pensar, 2006. 16-33. Impreso.

_____. *El deseo, enorme cicatriz luminosa: Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo veintiuno editores, 1993. Impreso.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005. Impreso.

Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio de Aparejadores y arquitectos técnicos, 1995. Impreso.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Siglo veinte. Digital.

Bernal, Álvaro Antonio. “La Bogotá contemporánea: ¿liberal y tolerante? Entrevista con Alonso Sanchez Baute”. 2004.

En:http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC30/11.REC_30_AlvaroBernal.pdf

Better, John. *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos*. Barranquilla: La Iguana ciega, 2009. Impreso.

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.

_____. *El género en disputa*. México: Paidós, 2001. Impreso.

Castellanos de Zubiría, Susana. *Mujeres perversas de la historia*. Bogotá: Grupo editorial Norma, 2010. Impreso.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo veintiuno editores, 1991. Impreso.

Fundación Carnaval de Barranquilla. *Carnaval de Barranquilla. La fiesta sin fin*. Barranquilla: Editorial Maremágnum, 2011. Impreso.

Haraway, Donna. “Manifiesto Cyborg”. Documento digital tomado de:

http://www.icesi.edu.co/blogs/antro_conocimiento/files/2012/02/Haraway_MANIFIESTO-CYBORG.pdf

- Kundera Milan. *La inmortalidad*. Barcelona: RBA Editores, 1992. Impreso.
- Lara Salive, Patricia. “‘Líbranos del bien’, un libro necesario”. *El Espectador*, 2008. Virtual. En: <http://www.elespectador.com/columna-libranos-del-bien-un-libro-necesario>
- Lauretis, Teresa de. “La tecnología del género”. En *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Carmen Millán de Benavides y Ángela María Estrada Mesa, eds. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2004. 202-234. Impreso.
- Londoño Zapata, Oscar Iván. “El héroe travesti en la narrativa colombiana: Andrés Caicedo y Alonso Sánchez Baute.” *Revista Letralia* (147), 2007. Virtual. En: <http://www.letralia.com/174/ensayo02.htm>
- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1998. Impreso.
- Mirizio, Annalisa. “Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo” En *Nuevas Masculinidades*. Marta Segarra y Àngels Carabí, eds. Barcelona: Icaria editorial, 2000. 133-150. Impreso.
- Peri Rossi, Cristina. *Fantasías eróticas*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991. Impreso.
- Preciado Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Ópera Prima, 2002. Digital.
- Prieto Osorno, Alexander. “Literatura latinoamericana de cajón.” *Revista Ómnibus*, 2004. Virtual. En: <http://www.omni-bus.com/n0/modasliteratura.html>

Richard, Nelly. Contorsión de géneros y doblaje sexual; la parodia travesti. En: *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993. 65-92. Impreso

Rondón, Ricardo. “Jhon Better Armella: La maricada no se cura”. *El Universal de Cartagena*, 2011. Virtual. En: <http://paginadeandresmorales.blogspot.com/2011/11/entrevista-al-escritor-colombiano-john.html>

Sánchez Baute, Alonso. *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002. Impreso.

_____. *Sex o no sex*. Bogotá: Planeta, 2005. Impreso.

Sarduy, Severo. La Simulación. En: *Obra completa*. Tomo II. Barcelona: ALLCA XX, 1999. 1265-1344. Impreso.

Villamarín, Paola. “John Better y sus 'Locas de Felicidad'.” *El Tiempo*, 2009. Virtual.