

**LA FANTASÍA DE LA DIVA TRAVESTI EN *AL DIABLO LA MALDITA PRIMAVERA* Y *LOCAS DE FELICIDAD*\***  
THE TRANSVESTITE DIVA'S FANTASY IN *AL DIABLO LA MALDITA PRIMAVERA* AND *LOCAS DE FELICIDAD*

DIANA MARCELA HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ  
dhernandez410@unab.edu.co  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA, COLOMBIA

RECIBIDO (15.08.2016) – APROBADO (16.10.2016)  
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N40A07

**Resumen:** A partir de la teoría de la performatividad de género propuesta por Judith Butler y de aportes de autores como Teresa de Lauretis, Jean Baudrillard y Severo Sarduy, este artículo presenta un análisis de la construcción de la femineidad travesti-drag representada en las obras *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad*. Con tal fin, se propone la “fantasía travesti” como un fenómeno que convierte la belleza y la sensualidad de la diva en el modelo idóneo para generar nuevas estéticas corporales que permiten sobrellevar la pobreza y la exclusión, y perfilar un proceso de empoderamiento travesti.

**Palabras claves:** Travesti, drag queen, Alonso Sánchez Baute, John Better.

**Abstract:** Based on Judith Butler's gender performativity theory and contributions from authors like Teresa de Lauretis, Jean Baudrillard and Severo Sarduy, this article presents an analysis of the construction of transvestite-drag femininity represented in *Al diablo la maldita primavera* and *Locas de felicidad*. To this end, it's proposed the “transvestite fantasy” as a phenomenon that makes the Diva's beauty and sensuality the ideal model to build new corporal aesthetics that allow to overcome poverty and exclusion, and to outline a process of transvestite empowerment.

**Key words:** Transvestite, drag queen, Alonso Sánchez Baute, John Better.

---

\* Artículo derivado de la tesis de maestría: Vestidas de alegría: la diva travesti tras bambalinas en *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad*. Grupo de investigación de Teoría literaria y Literatura comparada.

Cómo citar este artículo: Hernández Gutiérrez, D. (2017). La fantasía de la diva travesti en *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad*. *Estudios de literatura colombiana* 40, pp. 111-126. DOI: 10.17533/udea.elc.n40a07

En su reflexión sobre la seducción femenina, Jean Baudrillard (2000) se refiere al carácter metafísico de las apariencias al cuestionar el estigma (principalmente religioso) que cae sobre el cuerpo y sus adornos, describiendo a la mujer como un ídolo que opera desde una figura abstracta y artificial: la feminidad.

En la seducción la mujer no tiene cuerpo propio, ni deseo propio. Pero, ¿qué es el cuerpo, y qué es el deseo? La mujer no cree en ellos, juega. Sin cuerpo propio, se vuelve apariencia pura, construcción artificial donde se adhiere el deseo del otro (p. 84).

De manera similar, Charles Baudelaire (1995) sostiene que la mujer debe “tomar prestadas a todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza para mejor subyugar los corazones e impresionar los espíritus”, pues “está en pleno derecho, [de] aparecer mágica y sobrenatural” (p. 124). Precedentes similares podrían indicar que históricamente hemos sido conscientes del carácter construido de la feminidad y su belleza, del juego y la fantasía que las sustentan; sin embargo, es solo cuando esta tradicional estética trasciende a cuerpos inconvenientes para el sistema heteronormativo, que tomamos verdadera conciencia de su artificio. Andy Warhol (1993) planteaba:

Las *drag queens* son el testimonio viviente de cómo querían ser las mujeres, de cómo algunos aún quieren que sean y de cómo algunas mujeres todavía quieren ser. Los *drags*<sup>1</sup> son archivos ambulantes de la feminidad ideal de las estrellas de cine (pp. 60-61).

El hombre travestido en mujer, al estilo de una sexy *star* aparece, entonces, como una parodia reveladora, un artilugio que perturba las certezas del espectador e incomoda estética y éticamente. Por tanto, adentrarse en la construcción de identidades de hombres travestis es también indagar sobre la naturaleza de lo femenino y preguntarse por la realidad de los géneros sexuales. A la par, implica retomar un complejo debate al que se enfrentan aún los estudios de género: ¿cómo se relacionan las diversas feminidades emergentes en la actualidad? Sumado a lo anterior, es preciso recordar que el tema de la identidad de género se halla fuertemente ligado a contextos socioculturales, económicos y políticos específicos. Como señala Teresa de Lauretis (2004), “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” (p. 205). El hecho de que el género sea una representación “no quiere decir que no tenga implicaciones

---

<sup>1</sup> En la traducción consultada se usan los términos “locas” y “travestidos”, que en este artículo han sido reemplazados por *drag queens* y *drags* por fidelidad al texto original.

concretas reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de las personas” (p. 205). En otras palabras, las condiciones sociales inciden en la forma en que se construye y manifiesta el sujeto y, a su vez, los géneros sexuales constituyen un sistema que determina factores como la identidad, el prestigio, el estatus en la jerarquía social, etc.

Enmarcadas en este debate, aparecen en Colombia dos obras que exponen una realidad social hasta ahora poco abordada en la literatura nacional: la novela *Al diablo la maldita primavera* (2002), del vallenato Alonso Sánchez Baute, y *Locas de felicidad* (2009), crónicas del barranquillero John Better. En ellas, los autores rescatan las voces de personajes *travestis* y *drag queens*, otorgándoles un papel protagónico para revelar un país diverso pero conservador, marcado por el prejuicio, la exclusión y la pobreza.

### **Cuando ser una chica es degradante**

Según Judith Butler (2001), los géneros sexuales diferenciados acaban convirtiéndose en “una parte de lo que ‘humaniza’ a los individuos dentro de la cultura contemporánea” (p. 171), lo cual implica que solo los cuerpos —y el deseo— regulados por la heteronormatividad reinante sean considerados como reales y, por ende, merecedores de derechos y protección del Estado. Todo aquel que se aparta de la norma se somete a un exilio social y, en muchos casos, a la nulidad como ciudadano. Dentro de la compleja lista de grupos LGBTIQ, la marginación de *travestis* y *drag queens* se agrava en tanto que sus cuerpos constituyen, quizá, el más claro desafío al binarismo promovido por la heterosexualidad. Estas identidades no necesitan inscribirse en un género constante: pueden transitar entre masculino y femenino tan rápido como se pasa del día a la noche, sus cuerpos escapan a las categorías biológicas sin recurrir a cambios de sexo para asumir un rol de género contrario a la norma, y su orientación sexual no obedece siempre al deseo heterosexual. Escoger un rol femenino —en el caso de un hombre— no implica necesariamente una orientación homosexual (valga aclarar que en las obras elegidas sí están presentes tanto el travestismo como la homosexualidad).

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre *travestis* y *drags*? Diferencia que, como se verá más adelante, en las obras cobra un nuevo sentido: aunque ambos sujetos se travisten con prendas femeninas, se podría decir que su distinción radica en los límites entre “vestirse” y “disfrazarse”. Annalisa Mirizio (2000) señala que 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) (p. 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” (p. 136). De este modo, ser hombre o mujer implica no solo ocupar un lugar determinado en la sociedad, sino también asumir unas actitudes específicas y respetar una serie de “expectativas sociales” entre las cuales el atuendo es parte fundamental de un rol de género, en el que “el sistema asegura una concordancia entre las instituciones sociales, las normas referentes a los roles sexuales y las diferentes personalidades” (p. 137). De acuerdo a estas pautas, se puede definir al hombre travesti como aquel que “viste de mujer”, es decir, sus prendas femeninas son un aderezo cotidiano y hacen parte de la configuración de su identidad de género. En cambio, el drag queen, al modo del transformista, se “disfraza de mujer” para una puesta en escena fuera de la cual, usualmente, conserva su apariencia masculina; su feminidad constituye un personaje que se representa en un espacio y tiempo limitados, por lo general relacionados con el mundo del espectáculo.

Esta disidencia, entendida como un desafío a la norma de una sociedad en la que “los límites del cuerpo son los límites de lo socialmente hegemónico” (Butler, 2001, p. 163), hace que travestis y drags sean sistemáticamente rechazados por su apariencia y se conviertan en víctimas de la represión a través de mecanismos marcados por la violencia física y psicológica, y el abandono estatal. Paradójicamente, en repetidas ocasiones la discriminación se vive incluso dentro de la comunidad homosexual, pues en muchos de estos grupos el afeminamiento es señalado como un “atentado contra su masculinidad” (Sánchez, 2002, p. 120), un rasgo deplorable ligado a la pasividad sexual y la extravagancia. Tal concepción permite entrever no solo los alcances del discurso heteronormativo interiorizado por hombres homosexuales que se manifiestan fuertemente atados al binarismo y a la masculinidad, sino, además, a la connotación negativa que sigue acompañando a la feminidad y, con ella, al sujeto “mujer”.

En las obras propuestas, Sánchez y Better representan a estos sujetos como personajes excluidos de todo orden, que sufren las consecuencias de la discriminación en contextos de abandono, precariedad o absoluta miseria, y que acaban experimentando las diferencias sexuales como diferencias

sociales. En *Al diablo la maldita primavera* se narra la historia de Edwin Rodríguez Buelvas, un joven de la costa colombiana que viaja a la capital en busca de los suyos y de un lugar viable para explorar la faceta de drag queen que añora desde la infancia. Por su parte, *Locas de felicidad* presenta variadas historias, la mayoría dedicadas a travestis de las periferias costeña y bogotana, los cuales se esfuerzan por sobrevivir a través de los únicos medios que conocen: el comercio de sus cuerpos y la ilegalidad. Si bien el panorama expuesto podría parecer la antesala de historias de vidas tristes, desoladoras e incluso denigrantes, en ambas obras el lector se encuentra sorprendentemente con una eterna fiesta; un carnaval multicolor lleno de humor y picardía. Los protagonistas encarnan tragicomedias en las que las adversidades, lejos de generar sufrimiento, se enmascaran con lentejuelas, escarcha, pelucas y altos tacones, antesala a una nueva realidad en la cual pueden manifestarse como sujetos femeninos empoderados. Esta particular y pintoresca recreación de la escena travesti da lugar a un fenómeno que antepone la fantasía de la belleza a la realidad social excluyente, destacando la relevancia de la construcción de género como evento social e individual que repercute directamente sobre los imaginarios de feminidad y provee un mecanismo de autopreservación y ascenso social.

La “anulación” de los protagonistas de las obras analizadas se da en lo simbólico y lo físico. Ellos descubren, tras los constantes rechazos y maltratos, que lo más viable es la vida aislada con su comunidad: “Éste es tu lugar, aquí eres bienvenida siempre, éste es el mundo mágico, la fantasía animada de la alegría y el placer” (Better, 2009, p. 93), declara la protagonista de “No me llames hija”, una de las historias de Better. Tal situación también implica la imposibilidad de acceder a puestos laborales destacados o dignos, lo que genera cuadros socioeconómicos desfavorables y, a veces, peligrosos. Por una parte, los travestis de las crónicas de Better se enfrentan a la miseria de las ciudades marginales, especialmente en la costa colombiana. Son sujetos rechazados por sus familias o criados en medio de la extrema pobreza de hogares disfuncionales. Es el caso de Brandy (alias “la cirujana”), quien “a los once años era una hábil aprendiz en el arte del hurto callejero; su madre putativa le enseñó los trucos de la supervivencia travesti, como robar a sus clientes sin siquiera pestañear” (pp. 41-42). Desde temprana edad ha vivido en las calles, sin derecho a educación, vivienda o salud, situación que usualmente conduce a dos rutas sin regreso: a las drogas, “escalerilla que desciende al infierno” (p. 43) o a la prostitución, pues el sexo “como manzanas de oro se

ofrece a quien pueda pagarlas” (p. 93). Su residencia en zonas apartadas de la urbe heterosexual los expone noche tras noche a clientes violentos, riñas callejeras, enfermedades venéreas y maltratos de la policía. En las calles, sus cuerpos quedan marcados con historias de supervivencia, como en el caso de la Troconia, que “tiene una cicatriz de cuchillo a la altura del cuello, resultado de una pelea con otra travesti que no contó su historia” (p. 28). En los bares, el enemigo oculto acecha sin descanso: “Tras el maquillaje cereza de las mejillas, o en las evidentes ojeras, vestido de luces, el camaleón del sida se mueve cauteloso por la barra y en la bola de espejos” (p. 52). Este aislamiento acaba dando lugar a pequeños guetos travestis, marcados por la ilegalidad, la muerte y el vicio: los travestis aprenden que para sobrevivir en su mundo deben violar las normas de una ciudad que los ha desconocido y que reconocen claramente dividida, como se expresa en “Brevedad de los cigarrillos”:

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 (p. 21).

Por otra parte, Edwin lucha por hacerse un espacio en la capital colombiana, hecho que lo lleva a contraer deudas imposibles de pagar con el fin de aparentar un estatus socioeconómico privilegiado que se ajuste a la identidad que intenta construir. Este personaje narra su llegada a Bogotá y las peripecias vividas en busca de su realización personal, así como las dificultades que afrontó tratando de vincularse a la universidad y al ámbito laboral: “Pero seguía sabiendo que todo era una farsa, que nadie era amigo mío, que nadie quería que yo estuviese cerca, salvo a la hora de las previas y los parciales” (Sánchez, 2002, p. 21). Abandonar el hogar costeño con la esperanza de encontrar en la urbe progreso económico y espíritu progresista —“Me comí el cuento de que Bogotá era la Atenas suramericana” (p. 20)—, lo conduce al fracaso, ya que la capital resulta ser una versión magnificada del pueblo chismoso y excluyente. Edwin huye de la precariedad económica a través de múltiples artimañas y engaños en los que enreda a familiares, amigos y conocidos, sin medir las consecuencias. Termina así habitando una clase media ficticia, asediado por prestamistas y arrendatarios que constantemente amenazan con derribar su fantasía: “Sólo me faltaba una cosa para ser la persona más conocida de la ciudad: salir de Cedritos, el barrio distante donde vivía, y buscar un lugar más *cool*” (p. 26). Al igual que los travestis de la obra de Better, Edwin se refugia en un “gueto homosexual” —“me fui

a buscar a los míos, a los gays, a los que pensaban como yo” (p. 21)— donde se gesta un mundo aparte en el que puede luchar por sobresalir. No obstante, también allí se ve obligado a ocultar la identidad de drag queen que asume en noches de espectáculo, pues parte de sus amigos juzgan negativamente el acto de travestir.

Como se habrá apreciado, las diferencias económicas entre los protagonistas de *Locas* y de *Al diablo* son notables, hecho que no solo afecta su estatus social, sino también su identidad de género. Edwin alude al insulto que constituye ser considerado travesti

*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* (p. 123. Cursiva del autor).

Aparece en estas apreciaciones una fuerte estigmatización del travesti, a quien se le suele relacionar con la pobreza y la prostitución. Su identidad de género no se entiende aislada de su situación económica, por lo que se le señala como una copia (grotesca) de la mujer que se prostituye para sobrevivir. El sujeto y su feminidad no importan; desaparecen tras la miseria. En contraste, el drag queen es presentado como un “artista del género”, un sujeto que juega con los signos de la feminidad sin que su sexualidad se vea implicada. Edwin se considera diferente del travesti porque su travestir obedece a un “performance” de tradición extranjera (incluso llega a viajar a New York para convertirse en una verdadera drag) y porque su artificio, gracias a mejores recursos económicos, es mucho más elaborado y hasta despampanante. En comparación, los travestis de barrio, que reciclan la ropa vieja de familiares o se surten en las ventas de segunda, pasan a ser figuras propiamente “tercermundistas”, aquellas que Nelly Richard (1993) ha interpretado como “sátiras poscoloniales” (p. 68).

No obstante, el relato del protagonista de *Al diablo* permite inferir que esta distinción de estatus también tiene sus limitaciones, pues si al drag queen no se le señala directamente ligado a la prostitución y al vicio, tampoco se le considera un respetable “artista del género”. Edwin confiesa, por ejemplo, que cuando él y sus despampanantes amigos drags tratan de ingresar a algunos bares gay, se les niega la entrada por su apariencia, hecho que los obliga



a conformarse con el bar destinado a “los suyos [...] un cuarto oscuro todo, hediondo incluso a ropa blanca puesta en remojo” (Sánchez, 2002, p. 102).

Esto ocurre porque a pesar de los esfuerzos de sus exponentes, el drag no pasa de ser, para el público heterosexual, un personaje carnavalesco (en sentido peyorativo), un espectáculo que relegitima, ridiculizándolo, “el modelo heterosexual para presentarlo como original y normativo” (Mirizio, 2000, p. 148). Por ello, al drag solo lo aceptan como animador: “*vení a la fiestecilla que doy en 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, 2002, p. 68). En términos prácticos, la situación del drag también se halla marcada por la discriminación, ya que su elaborada feminidad no obtiene el apoyo ni el respeto de la sociedad, por lo que su actuación se encuentra limitada al bar y a los escenarios de sus iguales. Travestis y drags constituyen, entonces, dos “clases sociales” distintas: la primera, observada en gran parte de la obra de Better, ligada a la precariedad y, por ende, a situaciones extremas que son sobrellevadas en medio de la clandestinidad de los barrios pobres; la segunda, representada principalmente por el protagonista de *Al diablo*, propone una lucha constante por negar la pobreza (“travestir la clase”). Edwin no se resigna a la modesta vida familiar y se aferra a los lujos de la clase media capitalina, sin importar los mecanismos que deba idear para sostenerla situación que se encuentra atravesada por una misma realidad: el gueto y la necesidad de una fantasía que posibilite la realización personal.

### “La femme n’existe pas”

En la misma línea de Lauretis —el género como “representación” determinada por la forma en que el sujeto se vincula con la sociedad—, Severo Sarduy (1999) proponía que la identidad de género del travesti no se construye como una imitación de “la mujer”, sino como una “simulación”:

¿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 (p. 1266).

Sarduy parece entender la feminidad como un artificio construido por la cultura. Para Butler, quien describe los géneros sexuales como una “copia sin origen”, las categorías de lo masculino o femenino, aparentemente inscritas en los cuerpos (a través de los órganos sexuales), no obedecen a una realidad



natural, sino a una convención social. Así, ser hombre o mujer no implica ser masculino o femenino, respectivamente, pues el género es un conjunto de prácticas que naturalizan la conducta y el cuerpo bajo el influjo de la sociedad, la cual, usualmente, asigna un rol definido de acuerdo a los parámetros del sistema heteronormativo. Ahora bien, puesto que dicho sistema se sostiene bajo la creencia de que los géneros sexuales obedecen a un orden binario original, insinuar la existencia de otros géneros que rompen estos esquemas nos lleva al campo de la simulación. Butler (2001) se refiere al cuerpo travesti como “un ejemplo que tiene por objeto establecer que la ‘realidad’ no es tan fija como solemos suponerlo” (p. 23), pues a partir del intercambio de signos masculinos y femeninos en su cuerpo, este revela los géneros como discursos intercambiables y ficticios, y con ello, la carencia de un género real-original. De tal modo, retomando a Sarduy, es viable rechazar la idea del travesti como “copia de la mujer”, puesto que su construcción no tiene que ver con la réplica de un modelo real, sino con la apropiación de unos signos culturales. “Todos somos simbólicamente transexuales” (p. 26), señalaba Baudrillard (2001); la femineidad siempre es artificial (al igual que la masculinidad), sin importar en qué cuerpo se inscriba. La noción de simulación, en este sentido, permite evidenciar ese vacío que deja la ausencia de lo que considerábamos como natural y verdadero, y nos remite a lo que, en palabras de Andrea Jęftanovic (2007), constituye la subjetividad posmoderna: “una noción donde la identidad es una serie de máscaras, roles, potencialidades; una amalgama donde todo es provisional, contingente e improvisado” (p. 361).

Partiendo de que las identidades observadas en las obras de Sánchez y Better obedecen a un acto de simulación de la femineidad, surge un nuevo interrogante: ¿qué tipo de femineidad? Tradicionalmente, bajo el influjo del patriarcado, lo femenino ha sido entendido como una belleza juvenil, sumisa, complaciente, marcada por las curvas de la fertilidad y la delicadeza materna. Desde esta perspectiva, la figura femenina es frágil y manipulable, históricamente oprimida y silenciada. ¿Quién podría pensar en buscar poder a través de tal modelo? Paradójicamente, los drags y travestis. Pero los personajes de *Al diablo y Locas* tienen claro el modelo a seguir; aspiran a ser figuras despampanantes, voluptuosas y pícaras; no quieren ser mujeres, sino divas. Citando a Estrella de Diego, Mirizio (2000) explica que

en lugar de mujeres cualquiera; [los transformistas homosexuales] se sienten más atraídos 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 (pp. 141-142. Énfasis de la autora).

Las divas constituyen una sutil e inteligente amalgama entre la mujer que desea el patriarcado y aquella que propició la liberación femenina: se manifiestan como bellezas altamente estereotipadas por el glamour del espectáculo, pero al mismo tiempo como hábiles fieras devoradoras. Son fantasías encarnadas que, a través de su artificial parafernalia e insinuantes ademanes, evidencian con orgullo el carácter construido de la feminidad, pues de manera similar al travestido, hacen uso del maquillaje, las prótesis, las cirugías, las tinturas, las pelucas, los atuendos de moda y demás recursos de la industria de la belleza. Hacen parte de la tradición de las *femme fatales*, féminas que “usurparon” unos códigos masculinos de dominio para imponerse en el mundo del entretenimiento. Explotan la temida sexualidad femenina para convertirla en un arma y hacen un derroche de sensualidad ofreciéndose como objeto de deseo, no por ciega sumisión, sino porque saben que su belleza estereotipada les otorga un poder ancestral que quiebra voluntades. Según Baudrillard (2000): “En su irrealidad, en su desafío irreal de prostitución mediante los signos, el objeto sexual va más allá del sexo y alcanza la seducción” (p. 89). Así, tergiversan el valor del falo, inspirando nuevas feminidades, como es el caso de los personajes travestis y drags propuestos.

Divas como Marilyn Monroe o Madonna, cuyos afiches decoran la sala de belleza de la Priscila en “Día de bodas”, presente en *Locas de felicidad*, o como Brigitte Bardot, de quien toma su nombre la travesti guerrera que empapela el baño con “las envolturas de jabón Dorado, el jabón de la belleza, con sus perfumadas miss Colombia” (Better, 2009, p. 36), son veneradas en las paredes de habitaciones, peluquerías y demás espacios del mundo travesti. Además, las divas también son conocidas por sus labores caritativas y de hermandad con las comunidades LGBTIQ, como lo comenta Edwin al referirse a Elizabeth Taylor. Estas *femme fatales* poseen un aura divina, en presencia y esencia, que las convierte en la ley de la feminidad, en “efigie[s] de lo femenino” (Richard, 1993, p. 71).

Pero, como se ha dicho, a las divas no solo se les adora, también se les imita. En las obras, construirse como una estrella es el anhelo de toda drag o travesti:

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, 2009, p. 90).

La fantasía travesti cobra sentido: la apariencia, el maquillaje, el atuendo, el color, el brillo y demás adornos se convierten en la llave para alcanzar el poder, tal y como lo ilustra Better (2009) con una cita de Truman Capote: “Seré una oveja negra, pero mis pezuñas son de oro” (p. 21). Reconociéndose como indeseables para la sociedad, los travestis y drags de *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad* se engalanan con una máscara de clase y glamour femenino hollywoodense que les permite evadir los prejuicios sociales e instaurarse como reinas de su mundo. Según Mirizio (2000), en este juego de apariencias, el vestir aparece ligado al “deseo de gustar y de gustarse” (p. 133) para, en este caso, ser aceptado dentro de un círculo selecto que establece la belleza y la sensualidad como valores supremos que se sobrepone a las dificultades económicas. Mediante su aspecto visible, estos personajes comunican “su estar en el mundo, su estilo, sus creencias” (p. 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” (p. 134). En adelante, la realidad social representada no será la del travesti o el drag tristemente marginados, sino la de las divas que compiten, fieras y alegres, por una corona en su gueto.

### **Tacones de altura social**

La fantasía travesti establece la imagen de la diva como objetivo de vida indispensable para aspirar al éxito. Por ella se hacen sacrificios, se recurre a la prostitución, al robo, la calumnia y demás artimañas disponibles; en *Locas de felicidad*, la Horripila entrega la vida por sentirse bella en una noche de Carnaval, y en *Al diablo la maldita primavera*, Edwin organiza trampas y engaños para resultar vencedor en un concurso de belleza. Travestis y drags se muestran expertos en reinados, 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” (Sánchez, 2002, p. 117). Inspirados por las reinas, variedad de divas locales, estos personajes saben que la gloria y la fama son momentáneas, sin embargo

disponen la vida para llegar a ese instante en que la apariencia los entroniza como imágenes femeninas sobresalientes. En los relatos de Better (2009), ser reina en “la tierra de los reinados más absurdos del planeta” (p. 102), no importa de dónde o de qué, es el sueño de todo travesti. Es el caso de la presidiaria que no se quita “la coronita hecha de alambre y papel celofán” (p. 63) que la erige como soberana del patio quinto, porque la corona es símbolo de triunfo en su gueto. Del mismo modo, para Edwin, ser reina es un título tan alto que no importa pasar por el soborno de jueces y la trampa en competencia, lo cual justifica bajo el supuesto de que a los bellos siempre se les debe rendir pleitesía por su “corte real” (Sánchez, 2002, p. 49, 50), lo que permite entrever la nueva categoría social fantasiosa que se funda a partir del artificio.

Tal confianza en la supremacía de la belleza propicia que la fantasía se sobreponga una y otra vez a la adversa realidad. Es el caso de “No me llames hija”, donde el encarcelamiento de un grupo de prostitutas travestis acaba convertido 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. Adicionalmente, la belleza debe ser expuesta y celebrada porque la lucha en busca de prestigio es un paso indispensable en esta realidad. En el caso de Edwin, la fama de su personalidad drag debe ser cuidadosamente protegida para que no se mezcle con el espíritu de “arpía” que él habitualmente manifiesta. Suele asumir una pose al estilo Monroe, presentándose como la chica ingenua que encanta con una aparente frivolidad de diva: “si para eso hay que pasar por boba, ¿qué le vamos a hacer? ¡Si es mejor ser boba que estar sola!” (Sánchez, 2002, p. 22). El joven drag confiesa que sus actitudes son producto de la imitación de personajes como Alexis Carrington, de *Dinastía*, quien responde a su necesidad 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” (p. 23). Edwin considera, además, que la clase no solo se define con dinero, sino que está ligada a la sangre y a 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 (p. 187).

Por otra parte, independientemente del estrato en que se encuentren o de la pobreza que atraviesen, los travestis de *Locas de felicidad* construyen personalidades refinadas, fantiosamente opulentas, en ocasiones arribistas, que se precian de tener gustos exquisitos y conocer a las divas, como la Castrófica y la Rubí Ann, quienes llegan a un barrio pobre “vestidas como para la boda de Lady Diana” (Better, 2009, p. 57). Gracias a dicha actitud y a un par de tacones o a un ajustado vestido, la miseria de sus escenarios, incluso las miradas excluyentes que los señalan, quedan opacadas por el brillo de las lentejuelas. Así le ocurre a 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” (p. 62). La fama en estos estratos sociales no se halla ligada a un escenario, sino a un estatus dentro de su comunidad: la más bella, la que ha alcanzado una apariencia femenina más adecuada a las divas es motivo de admiración y envidias. Por ejemplo, los implantes de silicona resultan ser un factor distintivo que establece jerarquías entre travestis, como lo demuestra la Dayana en *Locas de felicidad*, quien llega “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” (p. 47). Tal nivel de competencia lleva a los travestis pobres a tomar medidas desesperadas, como exponerse a cirugías baratas o inyectarse aceite industrial (“Travestiada”). Esto deja claro que el factor económico sigue incidiendo en la construcción de identidad de género, incluso en los estratos bajos, donde tales inversiones son cubiertas, usualmente, a través de trabajos ilícitos o peligrosos, en especial, la prostitución.

Adicionalmente, en *Al diablo la maldita primavera y Locas de felicidad*, la belleza y la fama se ligan a dos factores inseparables de la feminidad fatal de la diva: la sensualidad y el placer, los cuales completan el mecanismo de reinventarse dentro de la fantasía travesti. Si como proponía Baudrillard (2000), “seducir es morir como realidad y producirse como ilusión” (p. 69), la labor de convertirse en objeto de deseo (cosificarse a voluntad) implica la desaparición del travesti para dar lugar a la diva. Entonces, seducir y obtener o producir placer, al igual que privilegiar la apariencia, no resultan ser fines banales o estafalarios, sino un estilo de vida que instituye al erotismo como valor fundamental, y es en este punto en el que la prostitución o la exhibición en pasarela cobran un nuevo sentido para los personajes que luchan por escapar del control heterosexual-patriarcal que los ha excluido. Edwin se regodea

hablando de su éxito como drag queen en La Caja de Pandora: “hoy también fui la reina, hoy también tuve a mis pies una corte de seguidores entusiastas que coreaban vivas a mi nombre eterno y aleluyas a mi ingente ingenio” (Sánchez, 2002, p. 96). Los travestis de *Locas de felicidad*, por su parte, se divierten despertando el deseo a su paso, hasta del taxista heterosexual que se descubre engatusado por Martín: “durante todo el trayecto sólo sabe mirarte por el retrovisor, echando ojo a ese vestidito corto que llevas, y lo ves pasarse a cada rato la mano por el paquete” (Better, 2009, p. 91). La insinuación es la clave de su estrategia, las seductoras saben que “el deseo no es un fin, es un elemento hipotético que está en juego. Más exactamente, lo que se pone en juego es la provocación y la decepción del deseo” (Baudrillard, 2000, p. 84). Camuflados por el aura lunática de la noche, los personajes de Sánchez y de Better despliegan el poder de sus encantos en un escenario hastiado de represión, que se nutre de las promesas de su mascarada.

Travestis y drags se visibilizan como ficticias identidades ostentosas, divas que dentro de su realidad tienen derecho a la prerrogativa del placer negado por la norma. En las obras, el disfrute de los sentidos animados por la fantasía conduce, paradójicamente, a devolver la realidad a los sujetos anulados por la discriminación. El colorido mundo travesti se construye, entonces, como una oportunidad de ligarse a la artificialidad, a la dignidad y al poderío derivados del espectáculo de la sensualidad. 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. “Un par de tetas como gigantes cocos jamaíquinos me han brotado de la nada amenazando con romperme el escote” (Better, 2009, p. 79), dice, mientras se excita ante el imaginario público que admira deseoso su cuerpo femenino. A partir de estas dinámicas del cuerpo, la sociedad heterosexual, ideológicamente negada al placer, encuentra en la exhibición travesti-drag y en la extravagancia del sexo casual o vendido, la peligrosa pero atractiva realización del deseo eternamente buscado. Es quizá este hecho el principal inconveniente para el sistema heteronormativo, regido siempre por una “sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora” (Foucault, 1991, p. 49) que rechaza el juego, la pérdida y el desperdicio propios del erotismo. Así, los marginados reivindican el hedonismo y, a través de él, posibilitan su existencia desde los guetos y las periferias, donde “el sexo salvaje tendría derecho a formas de lo real, pero fuertemente insularizadas, y a tipos de discursos clandestinos, circunscritos, cifrados” (p. 11).

## La felicidad de los marginados

“La belleza no es sino la promesa de felicidad” (citado por Baudelaire, 1995, p. 79), apuntaba Stendhal, una promesa que en el mundo travesti-drag de *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad* pasa a ser la salvación y la ley. En estas obras, hallarse marginado social y económicamente no es impedimento para sentirse poderoso y ser feliz, ya que en pos del poder se gesta una “aristocracia de la belleza” que premia con fama y admiración a quienes logran convertirse en figuras femeninas imponentes y deseables. En este punto, cabe preguntarse nuevamente por las repercusiones de dichas identidades sobre los discursos feministas y queer. Alexander Prieto (2004) cuestiona la motivación de los nuevos personajes drag queens de la literatura latinoamericana en comparación con los políticamente comprometidos travestis y homosexuales del pasado (*El lugar sin límites* de José Donoso, *El beso de la mujer araña* de 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” (s. p.). El presente artículo ha querido evidenciar que en las obras de los colombianos Sánchez y Better ocurre precisamente este fenómeno: las historias se tejen alrededor del derroche del erotismo y la “banalidad” de la belleza, pero es precisamente allí donde radican sus aciertos y su relevancia social. La construcción de los cuerpos y las feminidades travestis y drags constituye, en nuestros días, una contundente declaración política. Importan sus atuendos y sus deseos porque su principal interés es hacerse un lugar en el mundo que les sigue negando sus derechos. Así, la bandera multicolor que enarbolan no necesita afiliarse a una agenda o bando específico, llámese queer o feminista. Estos personajes actúan para sobrevivir en la cotidianidad. Ensayan nuevas formas de género para sumarse al carnaval de la vida. Así lo describe Better (2009) en “No me llames hija”:

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 (p. 93).

Quizá el futuro del concepto género sea su anulación, pues solo así lograría escapar a los estereotipos y los discursos que constriñen la feminidad (y la masculinidad) normativa (de la cual los personajes analizados no escapan completamente). Por lo pronto, la búsqueda de visibilidad y respeto implica



un pacto con el poder, una reapropiación de los signos dominantes para hacer posible la realidad de los sujetos y sus cuerpos. Esta lucha, que se libra desde la marginalidad, entre escenarios nocturnos, prisiones, calles peligrosas y modestos bares gay, asume como signo de resistencia la felicidad que propicia la fantasía de una mascarada. De tal manera, *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad* ofrecen al contexto colombiano una realidad refrescante y necesaria para poner en evidencia que los guetos multicolor existen en el país y que, desde su silenciosa pero llamativa militancia, se empiezan a incorporar a los nuevos discursos sobre la identidad, alejándonos cada vez más de las certezas del pasado, y demandando nuevos espacios físicos y simbólicos.

### Bibliografía

1. Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
2. Baudrillard, J. (2000). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
3. Baudrillard, J. (2001). *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
4. Better, J. (2009). *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos*. Barranquilla: La Iguana Ciega.
5. Butler, J. (2001). *El género en disputa*. México: Paidós.
6. Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo veintiuno editores.
7. Jeftanovic, A. (2007). Cuerpos travestis, perturbando deseos e ideologías. En Z. Pedraza (Comp.). *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina* (pp. 357-379). Bogotá: Ediciones Uniandes.
8. Lauretis, T. (2004). La tecnología del género. En C. Millán y A. Estrada (Eds.). *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo* (pp. 202-234). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
9. Mirizio, A. (2000). Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo. En M. Segarra y A. Carabí (Eds.). *Nuevas masculinidades* (pp. 133-150). Barcelona: Icaria editorial.
10. Prieto, A. (2004). Literatura latinoamericana de cajón. *Revista Ómnibus 0*. Virtual. Disponible en: <http://www.omni-bus.com/n0/modasliteratura.html>
11. Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
12. Sánchez, A. (2002). *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
13. Sarduy, S. (1999). La Simulación. En: *Obra completa. Tomo II* (pp. 1263-1345). Barcelona: ALLCA XX.