



Universidad
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-109

VERSIÓN: 0

FECHA: 03/06/2020

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, 6 de agosto de 2020

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS

Universidad del Atlántico

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo, **DIANA LUCILA RIVERA PINILLA**, identificado(a) con **C.C. No. 1022378984** de **BOGOTÁ**, autor(a) del trabajo de grado titulado **LOCAS DE FELICIDAD. CRÓNICAS TRAVESTIS Y OTROS RELATOS DE JOHN BETTER: UNA VORÁGINE IDENTITARIA** presentado y aprobado en el año **2018** como requisito para optar al título Profesional de **MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

Firma

DIANA LUCILA RIVERA PINILLA

C.C. NO. 1022378984 DE BOGOTÁ

**DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO
PARA GRADO**

Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, **6 de agosto de 2020**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	LOCAS DE FELICIDAD. CRÓNICAS TRAVESTIS Y OTROS RELATOS DE JOHN BETTER: UNA VORÁGINE IDENTITARIA
Programa académico:	MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

Firma de Autor 1:						
Nombres y Apellidos:	DIANA LUCILA RIVERA PINILLA					
Documento de Identificación:	CC	X	CE	PA	Número:	1022378984
Nacionalidad:	Colombiana			Lugar de residencia:		
Dirección de residencia:						
Teléfono:				Celular:		

FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	LOCAS DE FELICIDAD. CRÓNICAS TRAVESTIS Y OTROS RELATOS DE JOHN BETTER: UNA VORÁGINE IDENTITARIA
AUTOR(A) (ES)	DIANA LUCILA RIVERA PINILLA
DIRECTOR (A)	JULIO PENENREY NAVARRO
CO-DIRECTOR (A)	
JURADOS	FRANCY LILIANA MORENO AMILKAR CABALLERO
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE	MAGISTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE
PROGRAMA	MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE
PREGRADO / POSTGRADO	POSTGRADO
FACULTAD	CIENCIAS HUMANAS
SEDE INSTITUCIONAL	SEDE NORTE
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2018
NÚMERO DE PÁGINAS	151
TIPO DE ILUSTRACIONES	NO APLICA
MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)	NO APLICA
PREMIO O RECONOCIMIENTO	TESIS MERITORIA



**LOCAS DE FELICIDAD. CRÓNICAS TRAVESTIS Y OTROS RELATOS DE JOHN
BETTER: UNA VORÁGINE IDENTITARIA**

DIANA LUCILA RIVERA PINILLA

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE MAGISTER EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

PUERTO COLOMBIA

2018



**LOCAS DE FELICIDAD. CRÓNICAS TRAVESTIS Y OTROS RELATOS DE JOHN
BETTER: UNA VORÁGINE IDENTITARIA**

DIANA LUCILA RIVERA PINILLA

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE MAGISTER EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**

JULIO PENENREY NAVARRO

MAGISTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

PUERTO COLOMBIA

2018

NOTA DE ACEPTACION
Trabajo de Grado Meritorio

DIRECTOR
Julio Penenrey Navarro

JURADOS
Francy Liliana Moreno
Amilkar Caballero

DEDICATORIA

A mi madre Maria Virginia Pinilla Corredor, a mi padre Pedro José Rivera Gómez, a mi hermano Camilo Rivera Pinilla, a mi sobrino Santiago Rivera Molina. Mi familia.

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación es un trabajo de parto que duró aproximadamente 4 años de mi vida. Allí aprendí a llorar lágrimas de sangre por la ardua tarea de trabajar en la investigación literaria. Bajo el brazo, esta pila de papeles viajó conmigo por las costas del Caribe hasta las costas del Pacífico Colombiano cuando buscaba algo, además de olas. Hoy, cuando escribo la última página de esta hija parida puedo decir que no hay rastro alguno de la inocente criatura que empezó a investigar sobre un tal John Better Armella y su libro *Locas de felicidad, Crónicas travestis y otros relatos* (2009). Primero, porque me introduje en contenidos literarios que cambiaron mi percepción sobre el género, la identidad y sus múltiples posibilidades. Segundo, porque el proceso de plasmar esos hallazgos inevitablemente pulió mis dedos. Las comas, los puntos y aparte, los saltos de página y todo este lenguaje de símbolos que uso para comunicarme, permitieron saborear en la punta de mi lengua el dulce sabor de la Lengua que comparto con el territorio hispanoamericano e hispanohablante, e hizo de mí una fiel buscadora de tesoros literarios del Caribe. Agradezco a mi padre Pedro Rivera por abrirme el camino hacia un futuro, donde el conocimiento ha roto las cadenas de mi ignorancia. Agradezco a mi madre Virginia Pinilla por darme las herramientas día a día para culminar satisfactoriamente este proceso, sin ella la magia de la literatura no estuviera encendida en mi corazón en cada amanecer que logro ver. Es ella cumpliendo sus sueños, a través de mis manos. Soy yo alcanzándolos, a través de las letras. Agradezco el soporte, la valentía y la compañía de cada una de las personas que han tomado mi mano en su justa medida para lograr, por fin, ponerle punto final a *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos, Una vorágine identitaria*. Gracias.

Resumen:

El libro *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) del escritor colombiano John Better Armella, se inscribe dentro de una novedosa línea literaria que toma cada día más fuerza en el país: la literatura queer. En la presente investigación se descubre cómo, a partir de diferentes herramientas narrativas y discursivas inscritas a los géneros de la crónica y el relato, el autor les da voz a versátiles personajes que, al ser discriminados por su condición de género habitan contextos urbanos de Barranquilla y Bogotá, rescatando otros espacios y dinámicas. Será allí en donde múltiples representaciones identitarias se proponen aniquilar todo tipo de fronteras de género transgrediendo el orden establecido, para construir y reconstruir “otras” subjetividades, las cuales conforman una comunidad disidente del sistema heteronormativo. Además, el trabajo propone la existencia de una intertextualidad directa de la obra de Better con dos textos del escritor chileno Pedro Lemebel, la cual respalda la construcción de una comunidad literaria que alimenta una tradición homoerótica latinoamericana.

Palabras Clave: Comunidad disidente, Identidad, queer, Transgresión, Fronteras, Intertextualidad.

Abstract:

The book *Locas de felicidad. Chronicles travestis and other stories* (2009) by Colombian writer John Better Armella, is part of a novel literary line that takes more strength every day in the country: Queer Literature. In the present investigation it is discovered how, from different narrative and discussion tools inscribed to the genres of the chronicle and the story, the author gives voice to versatile characters that, being discriminated by their condition of gender, live in urban contexts of Barranquilla and Bogotá, rescuing other spaces and dynamics. It will be there where multiple gender identity representations aim to annihilate all kinds of gender frontiers transgressing the established order, to construct and reconstruct "other" gender identity subjectivities, which make up a dissident community of the heteronormative system. On the other hand, the existence of a direct intertextuality between the author and the Chilean writer Pedro Lemebel will be considered, which supports the construction of a literary community that feeds a Latin American homoerotic tradition.

Keys Word: Dissident community, identity, queer, transgression, borders, intertextuality.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN: VORÁGINE IDENTITARIA I.	12
CAPÍTULO I EL GÉNERO EN DISPUTA: HACIA UNA TRADICIÓN LITERARIA QUEER EN COLOMBIA.	
1.1 Tradición homoerótica en la literatura colombiana.	21
1.2 Movimiento literario queer en el Caribe colombiano.	29
1.3 <i>Locas de felicidad</i> en contexto.	41
CAPÍTULO II LOCAS DE FELICIDAD Y SU NARRATIVA SUBVERSIVA.	
2.1 <i>Locas de felicidad</i> : entre la Crónica y el Testimonio.	49
2.2 Deconstruyendo fronteras discursivas.	53
2.3 Greg, narrador subversivo.	60
CAPÍTULO III LOCAS DE FELICIDAD: FRONTERAS DE UNA COMUNIDAD DISIDENTE	
3.1 Masculinidades.	95
3.2 Subjetividades travestis.	108
3.3 Feminidades.	115
CAPÍTULO IV A LA LUZ DE PEDRO LEMEBEL.	127
CONCLUSIONES: VORÁGINE IDENTITARIA II.	153
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	144

*“porque el desorden es positivo cuando rompe la costumbre, la tradición, la homogeneidad;
cuando rompe los prejuicios, el consenso.”*

Soledad Bianchi.

*“Y así, se persuaden mejor quienes están apasionados; y también, mas verdaderamente
conmueve el conmovido y más enfurece el airado.”*

Aristóteles. Cap. XVII

INTRODUCCIÓN VORÁGINE IDENTITARIA I

I

A través de una voz contestataria, John Better Armella (Barranquilla, 1978), concebido en el plano nacional como “[...] uno de los jóvenes valores de la literatura colombiana” (Castaño Guzmán, 2015, s.p.), propone la escritura como un acto de disección y a partir de ella escarba en virtudes y pecados, el humor negro y el sarcasmo, la pólvora, el sudor y la linfa que segrega la locura, el dolor, el amor y el esplendor de su propia vida. Lleva más de 15 años experimentando tanto en el ámbito poético como narrativo: la novela, el periodismo, la crónica y libretos para documentales. Luego de numerosos y frecuentes artículos en la prensa nacional: *El Herald*, *El Tiempo*, las revistas *Arcadia*, *Credencial*, *Cartel Urbano*, *Latitud*, *Diners*, *Soho*, *Carrusel* y *Página/12* (relevante diario de Argentina), ha dado el salto a la creación literaria con el poemario *China White. Los cantos oscuros de Sioux Vidal* (2006), publicado por la editorial independiente mexicana *Salida de emergencia*, halagado por la Revista española *Casa Tomada* y traducido al alemán por Wolfgang Ratz. En este proyecto empezamos a dilucidar un estilo propio que se mantendrá y alimentará, durante el transcurso de su trabajo literario presentado hasta el momento.

Luego de estas divulgaciones, el autor Barranquillero participó como libretista del proyecto televisivo del canal regional Telecaribe: *Crónicas traslocadas* (2015), serie documental inspirada en la investigación “Raros y Oficios” del observatorio Caribe Afirmativo. Esta tuvo como intención, a través de ocho crónicas en torno a personajes de la comunidad LGBTI de la región Caribe, que la gente viera, conociera y sintiera “lo que es vivir en los márgenes, lo que

significa ser un LGBTI fuera del esplendor de las marchas o de los escándalos mediáticos” (Better, 2015). Posteriormente, observamos cómo este proyecto se interrelaciona de manera directa, respecto a la temática presentada, con su primera obra literaria publicada por la editorial La Iguana Ciega, *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009). Siendo la unión de fragmentos presentes en 25 crónicas y relatos, se descifra una vez son leídos y ordenados, la representación identitaria de la comunidad LGBTI colombiana que el autor propone, cuerpos urbanos cargados de visceralidad por cuanto calan en lo más profundo de la dualidad de la existencia humana: el bien y el mal, el odio y el amor, la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, la felicidad y la tristeza. Personajes que avivan la ilusión de transformarse siempre en otros u otras, para intentar alcanzar con plenitud la felicidad y el amor. De igual forma la envergadura temática de esta pieza literaria lleva a descubrir cierto grado de intertextualidad con diversos artistas del Caribe colombiano que comparten la identidad queer, y con escritores latinoamericanos que se ubican en la misma línea literaria.

Finalmente, *A la caza del chico espanta-pájaros* (2016) proyecto publicado por la editorial Planeta, es una novela indispensable que alimenta y sigue construyendo ese universo representado en *Locas de Felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) teniendo en cuenta que el título presentado tiene intertextualidad directa con un aparte de este texto, el cual es descrito por uno de sus personajes: “[...] En esas estaba cuando el toque de la puerta me tomó por sorpresa. “¿Quién es?, Dije temiendo que fuera mi madre y se diera de frente con este *espantapájaros*”” (p.80, énfasis agregado). Allí, el autor continúa indagando sobre la vida de Gregorio (Greg, en *Locas de felicidad*) y sus dos amigos entrañables Sandy y W.C. Boy (Bruno, en *Locas de felicidad*) a través de sucesos diarios y flashbacks del pasado. Lo anterior nos ayuda

a considerar la producción creativa de John Better como un universo que traspasa las fronteras individuales y específicas de cada trabajo escritural o reto artístico que se ha propuesto publicar, creando la necesidad de acercarse a cada uno de ellos para entenderlo en su totalidad.

II

Es a partir de *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) con el cual el presente proyecto pretende realizar a partir de cuatro capítulos, una indagación sobre el modo en que se puede, a través de este discurso narrativo queer¹ del Caribe Colombiano, entender y apropiarse de la reconstrucción y construcción de representaciones Otras de género, inscritas al interior de una comunidad disidente con especificidades propias, capaz de controvertir nociones sexuales, corporales, políticas y culturales que antes se creían fijas e inmutables.

Sostendremos que dichas representaciones se caracterizan por proponer una transformación identitaria del género, dado el imposible trabajo de alcanzar la felicidad y el amor, habitando exclusivamente dentro de los límites del discurso genérico del poder heterocentrista. Entendiendo las fronteras del género masculino y femenino como maleables lugares de enunciación que al ser transitadas de manera diversa permiten la realización de nuevas subjetividades, analizaremos como el conjunto de personajes presentes en la obra, representaciones travestis así como aquellos que se pasean de manera más silenciosa durante las narraciones, al transitar por dichas fronteras encarnan otras prácticas identitarias alternativas a la heteronormatividad.

¹ Concepto usado por Hernández (2014) quien parte de la definición de Balderston (2006) sobre literatura queer: “los escritos de temática no heteronormativa: gay, lesbiana, bisexual, transgénero, intersexo, etc” (p.16-33).

Analizaremos de esta manera la presente configuración, con el fin de hablar en otros términos² a los que se proponen en el sistema heteronormativo, así nos estaremos uniendo al esfuerzo que menciona De Lauretis (1989) de:

Crear nuevos espacios de discurso, de reescribir las narrativas culturales y de definir los términos desde otra perspectiva, una perspectiva desde “otra parte”, si se quiere resistir a la construcción de producciones culturales sobre “narrativas masculinas de género, tanto edípicas o anti-edípicas, limitadas por el contrato heterosexual (p.33).

La escogencia del estudio de esta obra es principalmente porque encontramos en ella un proyecto novedoso y diferenciador, tanto en el uso de su estructura narrativa como por la temática queer que se encuentra en su interior, aún controversial en países como Colombia. Teniendo en cuenta la reciente pero novedosa carrera del autor que alimenta la literatura queer de la región Caribe, se pretende aumentar las indagaciones académicas con respecto a su bibliografía y a su vez, realizar un aporte a la producción de estudios teóricos queer de, en y para la región Caribe colombiana y latinoamericana. Por otra parte, al evidenciar de manera directa en nuestro objeto de estudio, otras posibles formas de construir y reconstruir los discursos sobre el género, es posible leer los cambios gestantes en la sociedad colombiana con respecto al papel que tiene hoy en día el hegemónico sistema sexo-genérico.

Para tales fines la presente investigación tiene como referente principal los aportes que viene construyendo la teoría queer a partir de la década de los ochenta, como modo alternativo de entender la sociedad. Tendremos en cuenta referentes de esta teoría como Judith Butler (2002-2004) y Theresa De Lauretis (1980), e investigadores como Daniel Balderston (2015).

² Teniendo en cuenta la prevención de Monique Wittig con respecto a la opresión que tienen los discursos de la heterosexualidad, en el sentido en que nos previenen de hablar a menos que hablemos en sus términos (Wittig, 1980, p.105).

Prestaremos particular interés a los estudios, propuestas e investigaciones que han resultado a finales del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI con el propósito de seguir construyendo una línea teórica que se actualice constantemente con las necesidades del momento por parte de autores como Rafael Mérida Jiménez (2009), Torras y Lago (2011), Beatriz Preciado (2007), Gerard Coll- Planas (2012), Miquel Misse (2013) o Rosa Montero (2009).

III

El primer capítulo “El género en disputa: hacia una tradición literaria queer en Colombia”, pretende fundamentar un estado panorámico e introductorio sobre la crítica que ha merecido la obra del escritor colombiano John Better Armella, en específico la que atiende a su trabajo literario *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009). Al encontrarnos ante un horizonte poco explorado por la crítica literaria que delimita los enfoques de estudio o particularidades temáticas hacia este texto literario, tendremos en cuenta la crítica periodística que ha merecido este trabajo, por parte de medios nacionales relevantes. De otra parte, nos acercaremos al contexto literario e investigativo queer que rodea la obra de Better, prestando especial atención al proyecto académico realizado por Diana Hernández Gutiérrez *Vestidas de alegría: la diva travesti tras bambalinas en Al diablo la maldita primavera y Locas de felicidad* (2014) y ensayos académicos realizados por González Cueto, así como otros ensayos que estudian textos de autores de trayectoria oriundos de la región Caribe los cuales tratan en su escritura la temática de género y sexualidad. De esta manera se descubrirán características y planteamientos similares que nos ayudarán a contextualizar y comprender las representaciones de género expuestas por el autor.

El segundo capítulo “*Locas de felicidad* y su narrativa subversiva” tiene como propósito realizar una disección general de la estructura narrativa que constituye nuestro objeto de estudio. Analizaremos qué implicaciones tiene la ruptura de la obra con el canon literario tradicional, llegando a adquirir características propias para narrar lo antes silenciado en América Latina, al inscribirse en el género de la crónica y los relatos. Se dilucidarán cierto juego narrativo que se hace de manera subversiva con el lenguaje al combinar recursos literarios, tonos de voz, tipos de género y discursividades; llegando a crear un estilo y matiz propio configurado por la anécdota, la esencia, los proverbios, las alegorías, las metáforas, los refranes y la sátira, presente en todos los personajes.

A partir del análisis hacia Greg, narrador principal de la obra y a través del cual se interrelacionan la mayoría de crónicas y relatos, describiremos el tipo de narradores presentes en la obra, quienes ponen su sello particular a la macro-narración y las micro-narraciones³. Finalmente, realizaremos un primer acercamiento al movimiento entre las fronteras identitarias en la que constantemente están inmersos los personajes, a partir de los constantes cambios nominales que presentan los narradores, lo que pondrá en evidencia la inestabilidad y el carácter incompleto en la formación de un sujeto. De esta manera encontraremos que el uso lingüístico en esta narrativa sienta las bases transgresoras de un proyecto con miras a romper lo establecido en el contexto colombiano.

Luego de esta introducción analítica en torno a la obra literaria que escogimos para nuestro objeto de estudio. El tercer capítulo “*Locas de felicidad: fronteras de una comunidad disidente*” se fundamenta en indagar el modo en que se puede a través de discursos narrativos

³ Estos conceptos que se definirán durante el transcurso del capítulo.

queer del Caribe Colombiano, entender y apropiarse de la reconstrucción y construcción de nuevas subjetividades identitarias de género.

Para ello clasificaremos las identidades que encontramos representadas en tres grupos: Subjetividades masculinas, subjetividades travestis y subjetividades femeninas. En estas estructuras presentaremos multiplicidad de masculinidades, de feminidades y de sujetos que se apropian de la identidad travesti, dentro de las cuales se evidencian disidencias del orden heteronormativo cuando se sitúan en otras alternativas genéricas durante la construcción de su performatividad, así como otras identidades que continúan el patrón compositivo de este sistema. Propondremos como este conjunto de representaciones edifican el sentimiento de ser parte de o sentirse parte de una comunidad disidente que les permite diferenciarse, compararse e imponerse ante los “*otros*” que excluyen.

Propondremos la construcción de esta comunidad disidente gracias a la exposición de espacios alternativos que dichas subjetividades construyen para devenir, los valores axiológicos e ideológicos que comparten y sobre todo, al tránsito entre las fronteras identitarias de género que los personajes realizan. Para ello se tendrán como referentes a Diana Fuss (1999), y a investigadores como Berkins, L, Butler, J., Campuzano, G, Chaparro, S., González, D., Hernández, D., Hall, S., Montero, R., Preciado, P., Rojas, L., Sáez, J y Sejo, C., Santos, F., Torras, M. y el curso virtual "Cuerpo y textualidad" de la Universidad Autónoma de Barcelona, el cual fue de gran importancia durante la investigación al descubrir un análisis en torno al cuerpo como representación del cuerpo como:

El lugar para la identidad entendida sobre todo como la articulación de género, raza, clase e identidad sexual, el texto que resulta de la inscripción y reinscripción de los discursos culturales.

No es una evidencia sino una interpretación, una lectura posible, es decir, un ámbito de debate y discusión en transformación constante (UAB,s.p).

Para cerrar nuestro trabajo investigativo, el cuarto capítulo lo construiremos en torno a una relación transversal que se ha venido tejiendo entre la bibliografía del autor investigado y la de otros autores latinoamericanos, en especial con uno que nos presenta la realidad del cono sur latinoamericano a través del territorio chileno. De esta manera, propondremos cómo la obra *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) crea intertextualidad directa con el escritor Chileno Pedro Lemebel, tanto por el papel de padrinazgo que tiene para con la obra del escritor barranquillero, a quien se le llega a considerar como “el Pedro Lemebel colombiano” (Rondón, 2011), así como por la simbiosis artística, estética, los recursos estructurales que utilizan en sus narrativas y los contrastes axiológicos e ideológicos que se presenta entre ésta y textos literarios como *Loco afán: crónicas de sidario* (1996) o *Tengo miedo torero* (2001).

“A la Luz de Pedro Lemebel” pretende reflejar la conformación de una comunidad disidente en la literatura latinoamericana, al mostrar a partir de la identidad homosexual y la alternativa travesti chilena y Colombiana, “un mundo que se plantea desde la diferencia para mostrar la diferencia” (Bianchi, 1996, p.4). Para llevar a cabo lo anterior rescataremos *El cronista Pedro Lemebel* (1996), valioso artículo de Soledad Bianchi, así como la investigación de Checa Montúfar: *Pedro Lemebel: revelación y rebelión en sus crónicas desde el margen* (2016) con la cual es capaz de tejerse de manera profunda ese símil, lleno de evidentes diferencias, entre ambas obras. De otra parte nos apoyaremos en investigadores como Balderston & Quiroga a través de su propuesta sobre la construcción de una tradición literaria queer y homoerótica en la literatura latinoamericana, expuesta en su ensayo *Sexualidades en disputa* (2005) y ampliada en la

recopilación de ensayos de Calderón *Los caminos del deseo* (2015). Será a partir de homenajes tácitos: dedicatorias, citas, reescrituras y homenajes; escenarios de relaciones nacionales, relaciones literarias, personales y ciertas estrategias retóricas: auto figuración, interpelación e identificación que estos autores nos guiarán durante el ejercicio intertextual que pretendemos construir entre ambos autores. De esta manera, entenderemos esta intertextualidad como una herramienta que continúa construyendo un corpus literario latinoamericano a partir de textos de la región Caribe colombiana, lo que se impone a todas luces como novedoso y necesario en la escena actual de la literatura del país.

CAPÍTULO I

EL GÉNERO EN DISPUTA: HACIA UNA TRADICIÓN LITERARIA QUEER EN COLOMBIA

Al pretender fundamentar un estado panorámico e introductorio sobre la crítica que ha merecido la obra del escritor colombiano John Better Armella, en específico su trabajo literario *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009), nos encontramos ante un horizonte poco explorado por la crítica literaria que delimita los enfoques de estudio o particularidades temáticas hacia este texto literario. Tal horizonte inexplorado se debe, posiblemente, por la corta trayectoria literaria del autor, sumado a la poca producción de estudios críticos sobre literatura queer de, en y para la región Caribe colombiana⁴. Es precisamente ante este panorama, dado el interés de transformar y expandir la producción crítica hacia la literatura queer nacional, que hemos escogido como objeto de estudio este texto literario al considerar que alimenta de manera novedosa la literatura queer de la región Caribe del país, abordando con voz y estilo propio temáticas sobre la homosexualidad, el travestismo y otras alternativas de identidad.

El recorrido del escritor barranquillero lo analizaremos, a partir de las características que presenta un autor inscrito en el género de la crónica. Esto, dado el proceso de iniciar su carrera escritural con la publicación en medios periodísticos nacionales para luego institucionalizarse en librerías, hasta arribar hoy al circuito de la crítica periodística y luego al de la investigación académica, donde se empieza a legitimar su trabajo literario a la luz de diversas teorías.

⁴ Cabe resaltar que en la última década investigadores del sector académico, así como posibles críticos literarios, han venido construyendo una mayor cantidad de trabajos investigativos en torno a esta temática, presente en obras del Caribe colombiano así como de otras latitudes del mundo.

En este orden de ideas, ha sido en el campo de la crítica periodística por parte de medios nacionales relevantes en el país que esta obra ha merecido mayor atención. De esta manera, al tiempo que rescataremos algunos planteamientos que periodistas y escritores han realizado con respecto a este volumen de relatos nos aproximaremos, también, a ensayos académicos que lo relacionan con trabajos literarios de autores oriundos de su misma región como Jaime Manrique Ardila (1949) o Alonso Sánchez Baute (1964), quienes se perfilan hace muchos años en el campo de la literatura queer.

1.1 Tradición homoerótica en la literatura colombiana.

A principios del siglo XX en Colombia se empieza a encontrar mayor cantidad de propuestas literarias por parte de autores con diversa orientación sexual, sobre temas transgresores de la heteronormatividad sexual - en su mayoría limitadas al tema de la homosexualidad - que alimentan la escasa literatura queer que se percibe históricamente en el país. Estas traen consigo “[...] polémica y censura por parte de los sectores más conservadores pero a su vez una apropiación de lucha y resistencia nunca antes vista” (Revista Semana, 2016, s.p.). De esta manera figuran en la lista autores como Porfirio Barba Jacob (1883), quien es considerado por Daniel Balderston (2015) el precursor y punto de referencia de la literatura de temática gay en Colombia, al encontrar en muchos de sus textos poéticos⁵ una identidad queer audaz para su época, llena de toques eróticos y otros placeres, que tendrá ecos en gran parte de lo

⁵ Baladas de la loca alegría, Primera canción delirante, Canción de la vida profunda, Canción del día fugitivo, Elegía del marino ilusorio y Elegía platónica.

escrito sobre lo homoerótico en la literatura colombiana posterior e incluso, que refleja parte de la cultura gay latinoamericana de su época (pp.163-166).

Posteriormente, en trabajos literarios como *La conquista de bizancio* (1910) de José Vargas Vila, el cuento “El piano blanco” (1954) de Cepeda Samudio, *La hojarasca* (1955) y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, así como en *Aire de tango* (1973) de Mejía Vallejo, algunas publicaciones de Ramón Illán Bacca y en libros de Gustavo Álvarez Gardeazábal como *La Boba y el Buda* (1984), se lee la homosexualidad en un segundo plano, lo que para Balderston (2015) significa un lugar marginal en la literatura de la época reservado para las identidades que se inscribieron como minorías sexuales (pp.167-168). Otros representantes que identificamos con referencias queers en sus trabajos literarios durante mitad del siglo XX son Bernardo Arias Trujillo: *Por los caminos de Sodoma: confesiones íntimas de un homosexual* (1932), José Manuel Freidel: *¡Ay! Días Chiqui* (1987), Albalucía Ángel (Pereira, 1939) con sus obras *Misiá Señora* (1982), *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) y *Cantos y encantamientos de la lluvia* (2004), así como Marvel Moreno (Barranquilla, 1939) que, según Balderston (2015), cultivó la sexualidad en toda su diversidad: la ninfomanía, la represión sexual, la homosexualidad y la relación entre heterosexualidad y poder en textos como “Ciruelas para Tomasa”, “Una taza de té en Augsburg”, “El perrito”, “Barlovento”, “O.R.L”, “La Maldición”, “La peregrina” y “La noche feliz de Madame Yvon”.

Con Raúl Gómez Jattin (Cereté, 1945) que se va dar nuevamente un salto hacia la puesta en escena exacerbada de identidades gays y lésbicas en la literatura colombiana. Gracias a poemas como “El disparo final de la vía láctea”, “El alba en San Pelayo”, “Priapo en la hamaca”, “El ambiguo y tormentoso sexo de mi ángel” y “Sanos consejos a un adolescente” La poética de

Gómez Jattin es considerada “[...] después de la de Barba-Jacob, la más intensa expresión del deseo homoerótico en la poesía colombiana” (Balderston, 2015, p.176). De igual manera, en autores como Andrés Caicedo (Cali, 1951) y su cuentos “Besacalles”, “De arriba debajo de izquierda derecha”, “El espectador” e incluso su novela *¡Que viva la música!* (1977) se descubre una muestra de transgresiones sociales por parte de la juventud que el autor representa. Estas seguirán reflejándose en autores como Fernando Molano (Bogotá, 1961) con *Un beso de Dick* (1992) y *Todas mis cosas en tus bolsillos* (1997), así como con Rubén Vélez (Salgar, 1953): *Veinticinco centímetros* (1997), *Entre habanos anda el impuro* (1999) y *Las siamesas asesinas* (2004).

Por su parte, la carrera literaria de Fernando Vallejo (Medellín, 1942): *El río del tiempo* (1985-1993), *La virgen de los sicarios* (1994), *El mensajero* (1991), *El desbarrancadero* (2001) y *Mi hermano el alcalde* (2004) es un referente indispensable de la literatura colombiana de los últimos tiempos, en especial de la temática homosexual, al ser eje central de sus obras. Finalmente encontramos a Jaime Manrique Ardila (Barranquilla, 1949) con *Mi cuerpo y otros poemas* (1999) poemario en el que resaltan “Poema del instante”, “Sobre un amado”, “Al era de Alabama” o “sobre un amigo muerto de sida”, así como su libro *Maricones eminentes* (1999).⁶

Entrado el siglo XXI, a diferencia del anterior, en solo dos décadas la cantidad de autores que recalcan las representaciones de identidades homoeróticas como protagonistas en sus obras, es

⁶ Daniel Balderston (2015) continúa recogiendo una lista de escritores colombianos de la época cuya temática es lo queer, entre ellos: “Esa otra muerte” de Umberto Valverde, “Noticias de un convento frente al mar” y “*Fenestella Confesiones*” de Germán Espinosa, “El encuentro” “Violeta” Mario Escobar Velásquez, “Con el alma en la boca” José Chalarca, “Perpetua” Rafael Humberto Moreno, y “Lubricán” de Roberto Burgos Cantor. “Poster” y “A lo oscuro metí la mano” de Guillermo Henríquez, “¿Y cómo es parada, padre infante?”, “La espina aguda del deseo” de Miguel Falquez-Certain (p.168).

bastante representativa. Se encuentran entonces diversas propuestas como las de Piedad Bonnett: *Después de todo* (2001), Ana María Reyes: *Entre el cielo y el infierno. Historias de gays y lesbianas* (2003), Laura Restrepo y su novela *Delirio* (2004), Jorge Enrique Botero: *Espérame en el cielo, capitán* (2004), Mar Ortega González-Rubio: “Reggaeton queer” (2005), Jorge Franco con *Melodrama* (2006), James Cañón: *Tales from the town of Windows* (2007), César Alzate Vargas con *Mártires del deseo* (2007), Gonzalo García Valdivieso con su autobiografía *Los putos castos. Memorias inconfesables de un doble deseo* (2011) y Manuel Valdivieso: *Los Hombres no van juntos al cine* (2014). De igual manera encontramos a Héctor Abad Faciolince con *La oculta* (2015), Amalia Andrade: *Uno siempre cambia al amor de su vida (por otro amor o por otra vida)* (2015), Giuseppe Caputo con *Un mundo huérfano* (2016) y *Canción de dos mujeres* (2016) de Gonzalo Mallarino. Sindy Infante con la novela Gráfica *Elefantes en el cuarto* (2016), *De Tres hombres: dos padres y un hijo* (2016) de Gonzalo García Valdivieso y John Better Armella con *China White. Los cantos oscuros de Sioux Vidal* (2006), “Crónicas traslocadas” (2015), *A la caza del chico espanta-pájaros* (2016) y *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009). En esta última obra hay un intento por proponer, dentro de la literatura colombiana modelos propios que respondan a las realidades de sujetos que viven otras realidades fuera del sistema heteronormativo e. No es de olvidar que esta obra literaria, junto *Al diablo la maldita primavera* (2002) de Alonso Sánchez Baute⁷, se inscriben como exponentes de la tradición literaria travesti en Colombia del siglo XXI “[...] debido al lugar central que otorgan al travesti y a la completa representación que ofrecen de su mundo” (Hernández, 2016, p.7).

⁷ Sánchez Baute ha publicado *Libranos del bien* (2008) y *De donde flores si no hay jardín* (2015).

Como exponente que a tientas se asoma a una tradición literaria, Better se alimenta del campo literario internacional sobre temáticas transgresoras de la heterosexualidad. Ello se percibe a partir de la influencia en el autor de algunos exponentes de las letras latinoamericanas como Manuel Puig (Argentina, 1932), referente indispensable en la literatura queer de Latinoamérica; Pedro Lemebel (Chile, 1952) o Reinaldo Arenas (Cuba, 1943). La integración de ciertas marcas históricas de colonización, injusticia, imperialismo, racismo y desigualdad de las que el subcontinente es producto, en medio de los ejercicios críticos queers latinoamericanos, Arboleda (2011) sugiere que estos escritores en su mayoría proponen estrategias rebeldes para re-imaginar el proyecto queer latinoamericano, cuando los modelos importados no responden a las realidades de los sujetos que intentan definir (pp.110-111). Al respecto Alfonso Toro (2005), al indagar sobre la homosexualidad en Latinoamérica, propone que:

Los contextos geográficos son diferentes pero la escuela social a la que han asistido los hombres es fundamentalmente la misma. Los hombres latinoamericanos hemos participado del mismo proceso de socialización sobre lo masculino (p.85).

Es así que, los exponentes latinoamericanos que encontramos en la construcción de la temática homoerótica, quienes han proporcionado su literatura para abrir un camino del que John Better es beneficiario, son diversos e innumerables. Entre algunos de ellos figuran: Luisa Capetillo (Puerto Rico, 1879), Augusto D'Halmar. (Chile, 1882), Alfonso Hernández Catá (España, 1885), Gabriela Mistral (Chile, 1889), Teresa de la Parra (Venezuela, 1889), Rafael Heliodoro Valle (Honduras, 1891) y Salvadora Medina Onrubia (Argentina, 1894). Adolfo Caminha (Brasil, 1895), Lydia Cabrera (Cuba, 1899), Elías Nandino (México, 1900), César Moro (Perú, 1903), Juan Cotto (El Salvador, 1900), Ofelia Rodríguez Acosta (Cuba, 1902), Xavier

Villaurrutia (México, 1903), Salvador Novo (México, 1904), Emilio Ballagas (Cuba, 1908), Virgilio Piñera (Cuba, 1912) y Rafael Arévalo Martínez (Guatemala, 1914).

De igual manera toman parte de esta tradición autores del grupo Sur como Silvina Ocampo (Argentina, 1903), Enrique Pezzoni (Argentina, 1906), José Bianco (Argentina, 1908) Pablo Palacio (Ecuador, 1906) y Juan Rodolfo Wilcock (Argentina, 1919). Contemporáneos a estos como José Donoso (Chile, 1924), Héctor Bianciotti, (Argentina, 1930), Carlos Correas (Argentina, 1931), Carlos Pellicer (México, 1931), Carlos Monsiváis (México, 1938), Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936) y José González Castillo (Argentina, 1937). Abigael Bohórquez (México, 1937), Severo Sarduy (Cuba, 1937) Néstor Perlongher (Argentina, 1949), Senel Paz (Cuba, 1950), Luis Zapata (México, 1951), Mario Bellatín (Perú-México, 1960), Daniel Torres (Puerto Rico, 1961), Juan Carlos Bautista (México, 1964), Mayra Santos Febres (Puerto Rico, 1966) y José Donoso (1966) son otros representantes de esta gran tradición latinoamericana.

El anterior esbozo de literatura queer nacional e internacional evidencia un profundo desarrollo durante los últimos dos siglos, en cuanto a la versatilidad temática que se presenta en la literatura, lo que progresivamente ha sido acompañado por una mayor cantidad de investigaciones académicas en torno a exponentes literarios de trayectoria. Teniendo en cuenta la hipótesis presentada por Balderston (2015), que estudia la invención de la tradición como proceso, estos autores han creado una tradición que es también el descubrimiento de una voz, “[...] ese proceso ha contribuido en los últimos veinticinco años a la invención de algo nuevo – que sin embargo ya existía-: una literatura homoerótica” (pp.21-40) la cual ha desembocado en lo que podemos denominar en la actualidad como literatura queer latinoamericana.

Better se inscribe y nutre esta línea temática como representante de un panorama nacional en el que se percibe cada día un mayor interés por parte de autores y lectores, sobre temas que hacen referencia a la diversidad sexual e identidad de género. *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) representa características propias del Caribe colombiano, región en donde nace esta narrativa aguda, desbordante, vivaz, metafórica, desmitificadora (sin pelos en la lengua) y con un gran aporte de la oralidad de esta población costera.

Para el presente proyecto es indispensable realizar una panorámica de las investigaciones que se han generado en la Costa Caribe colombiana, en torno a escritores que tratan en sus trabajos temas sobre la homosexualidad y las sexualidades alternativas, como lo son Jaime Manrique Ardila (1949) y Alonso Sánchez Baute (1964). Es a partir de un acercamiento general al interior de sus trabajos literarios que consideraremos puntos de conexión y dinámicas similares con respecto a la obra de John Better, lo que nos ayudará a esbozar la composición de un posible movimiento literario queer por parte de estos autores caribeños. De tal manera, estos estudios se convierten en punto de apoyo cuando se pretende estudiar el campo de un escritor novedoso como lo es el del Barranquillero. Cuando el periodista Jorge Erazo (2009) expone su punto de vista frente a *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009), con respecto a lo anterior encontramos:

En Colombia ya hubo literatura con temáticas homosexuales. La primera novela gay del país la escribió Fernando Molano, llamada ‘Un beso de Dick’. Jaime Manrique Ardila esbozó el tema en ‘El cadáver de papá’. Mucho más reciente es la aparición del libro ‘Al diablo la maldita primavera’, de Alonso Sánchez Baute, con elogios de la crítica y cierto éxito comercial. A Sánchez, nacido en Valledupar pero residente en Bogotá, lo une una amistad que se ha ido acrecentando con el tiempo, tanto así que fue uno de los primeros lectores de ‘Locas de Felicidad’ [...] las problemáticas que rodean a un personaje adolescente que se asume gay tiene rasgos

comunes en casi todos los autores que se han sumergido en el tema. La aceptación de sí mismo, las relaciones familiares, el rechazo y la lucha diaria por triunfar, matizan los contenidos de novelas y obras de esta naturaleza. Todo eso está presente en este libro (p.2).

Aunque estamos de acuerdo con Erazo (2009) sobre algunos de sus planteamientos con respecto a los contenidos similares en las obras de esta naturaleza, es preciso recalcar la existencia de publicaciones anteriores a las de autores de trayectoria como Fernando Molano. Ya en escritores como Barba-Jacob, luego con Gómez Jattin, Andrés Caicedo y Fernando Vallejo, estas temáticas se presentan con desgarro y sin censura dejando por sentado la identidad homosexual de los narradores. Aunque Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos (2009) rompe con varios paradigmas identitarios en la literatura colombiana, vale la pena subrayar una tradición de autores colombianos que lo anteceden y sin los cuales sería imposible contextualizar esta obra en el panorama nacional.

1.2 Movimiento literario queer en el Caribe colombiano.

Cuando se hace referencia a la relación entre el Barranquillero Jaime Manrique Ardila y John Better Armella encontramos a autores como González Cueto & Zurian (2017) advertir sobre estos que:

No sólo emplean el imaginario, el archivo de la memoria y la autobiografía, sino que son cartógrafos de la cotidianidad de los hombres cigarrones, de sus avatares, de sus sentimientos, de sus luchas por la supervivencia, de sus dramas, de todo aquel inventario de la realidad (p.116).

¿Qué relación existe entre estos escritores que lleve a proponer esta similitud a partir de sus obras literarias? Muchas han sido las investigaciones en torno a la obra del barranquillero Jaime Manrique Ardila. Aldana & Atencia (2012) encuentran en la comparación que realizan de

la novela *Los adoradores de la Luna* (1975) y su obra posterior *Mi cuerpo y otros poemas* (1999), a un escritor en principio temeroso e inquieto descubriendo las formas de ser y estar en el mundo de un individuo homosexual, para luego transformarse en un autor empoderado de sí mismo, con la suficiente claridad de quien ha encontrado la forma de ubicarse en esa sociedad que tanto lo presiona. Las vivencias sobre el deseo sexual y la expresión homoerótica alimentan su obra y permiten que nazca, surja y evolucione la ambigüedad de género en relación al sujeto amado, la presencia de un yo lírico andrógono, el amor dislocado como manifestación del pánico homosexual y la expresión a través del silencio. Por esta razón los investigadores van afirmar con respecto a la obra de Manrique Ardila que:

[...] la vida del autor gay es indispensable al momento de iniciar un análisis que pretenda dar cuenta de la intención que éste manifiesta en su texto, pues su experiencia al estar determinada por las presiones sociales aún más fuertes que las ejercidas a los heterosexuales, condiciona de una forma u otra su escritura (Aldana & Atencia, 2012, p.67).

Resultan interesantes dos aspectos. El primero versa alrededor de un punto diferenciador entre Better y sus antecesores. En contraste a su antecesor, a partir de sus primeras publicaciones periodísticas y luego con *China White. Los cantos oscuros de Sioux Vidal* (2006), Better realiza con soltura una disección más salvaje de sus experiencias. Allí el autor, transformado alegóricamente en una mariposa Caribe exótica y pasional que se posa sobre condones o lavatorios mugrientos; busca y desentierra, busca y halla, busca y calla... y en esta búsqueda, en medio de la disyuntiva de la utilidad o inutilidad de su existencia, se da cuenta que siendo lo que ha leído, visto y vivido ha sido quien no ha sido nadie antes y “[...] presenta al lector un territorio de contradicciones donde lo establecido es arrasado por la transfiguración de todo cuanto se creía

exquisito y ahora se presenta como miserable y transgresor, o de aquello que no se creía existente y *ahora pide en voz alta el abrazo, la atención y el silencio*” (Delgado, 2014, énfasis agregado)

El segundo aspecto aborda la similitud que hay entre los autores al momento de estudiar sus textos, a través de la vida misma del autor. La comparación que realiza Villamarín (2009) entre la obra de Better y las obras de escritores como el chileno Pedro Lemebel, Joaquín Hurtado y Charles Bukowski sugiere que, de la misma manera en que estos impregnaron completamente sus obras de la vitalidad de la experiencia vivida, Better impregna su obra de la fuerza que tiene la escritura cuando se relata sobre las realidades cotidianas que se presentan. Así, la influencia de la experiencia de sucesos inesperados en torno a la escena gay y travesti residiendo en Bogotá, como también influencias de la Literatura, el cine, la música y su experiencia personal, son el germen de las crónicas y relatos presentados. Esto demuestra entonces que la experiencia vivida no sólo hace referencia a su vida homosexual, lo son también todas aquellas influencias que tuvieron repercusión en su narrativa. A tal respecto Solano (2010) escribe:

Cuando un escritor no tiene libros para leer busca su vida [...] Así el joven Better se alimentó de las canciones de Fito Páez que sonaban en la radio, de los vídeos de Madonna en los programas de televisión de domingo y del cine de horror que proyectaba en las noches una vecina en el patio de su casa. Better iba con sus monedas, pagaba la entrada y veía hombres con motosierras y novias con sus vestidos blancos teñidos de sangre (p.1).

En el análisis realizado por González Cueto & Zurian (2017) en torno a la obra de Manrique Ardila en relación a la de John Better, los autores consideran la primera como una novela autobiográfica a diferencia de la segunda que se encuadra en la crónica literaria –aunque de corte también autobiográfico–. A partir de allí logran percibir la diferencia entre ellas con respecto a la época en que se escribieron. Por un lado cuando la homosexualidad no sólo era vista

en forma perversa, sino que además se censuraba y ocupaba un último lugar, y por el otro una realidad expuesta sin tapujos enmarcada en la línea literaria queer de los últimos años de tono jocoso y gozoso.

Como otro punto a considerar, cuando Bolaño Sandoval (2012) hace un recorrido analítico por las cuatro novelas de Manrique Ardila traducidas al español: *El cadáver de papá (cita en el infierno)* (1978), *Oro colombiano* (1985), *Luna latina en Manhattan* (2004) y *Nuestras vidas son los ríos: acerca de la memoria y la muerte* (2006), evidencia la inmersión existencialista en una sociedad corrupta, la aceptación aculturada de la sociedad estadounidense y el sumergimiento en la historia latinoamericana. A su vez, presenta la búsqueda de la voz del autor a través de una narrativa que se vuelve pasión, continuidad y profecía, una mirada sobre los deseos y la vida. Una incursión surrealista y confesional de un hablante lírico destruido, trágico y lastrado por el heroísmo de vivir entre sombras, cuyo trasfondo revela la simulación y la identidad disgregada.

Es así que, a través de una diversidad de temas que giran en torno a crudas y dolorosas introspecciones de los personajes que van encontrando su libertad, aunque se hundan en su propia miseria, se encuentra poesía sobre el amor, el dolor y la pasión escondida, la ambigüedad, lo grotesco y los vía-crucis en diversas escalas de horror. De igual manera, a través de las relaciones homosexuales, el disfraz y la simulación de ser mujer en un mundo estereotipado tradicionalmente, donde lo diferente es incómodo, Bolaño Sandoval (2012) encuentra de forma recurrente en las obras del Manrique Ardila temas como la soledad, la desesperación, la separación, la muerte a través del suicidio, la muestra de vidas truncadas nunca satisfechas y el

miedo, capa sutil y constante que refleja el difícil proceso de descubrirse cuando se hace una ruptura y se crea una vida alterna para encontrarse.

Por otra parte, Aldana & Atencia (2012) ven la representación de otras atmósferas durante la obra de Manrique Ardila como lo es la oscuridad, los lugares cerrados o lúgubres que “operan como espacios en los cuales el yo lírico se siente seguro y con más libertad para expresarse” (p.33). De manera similar, Bolaño Sandoval (2012) encuentra especialmente en *El cadáver de papá (cita en el infierno)* (1978) y en “*Oro colombiano* (1985) la configuración de dos espacios geográficos donde el autor ubica a sus personajes: Barranquilla y Estados Unidos. Barranquilla es presentada como la sociedad patriarcal del horror, de la banalidad, de la corrupción, la droga y el contrabando. Una vez los personajes huyen de este lugar vuelven solo para el carnaval de Barranquilla. Este es el momento oportuno para la búsqueda sexual y de género por parte de los protagonistas, convirtiéndolos en personajes de carnavalización. Sin embargo, se encuentra que las representaciones expuestas por Manrique Ardila finalmente enrostran esta sociedad corrupta que desdeña la debilidad y la falta de autoridad, al liberarse de los sentidos y la identidad sexual.

Por el contrario, Estados Unidos se presenta especialmente en las obras *El cadáver de papá (cita en el infierno)* (1978) y *Luna latina en Manhattan* (2004) como el lugar en la cual se amplía la posibilidad de ser y en la cual los personajes son capaces de encontrar herramientas para atacar la sociedad natal que los oprime. La representación de estos espacios cobra mayor sentido cuando se descubre que la residencia del escritor en Estados Unidos se debió en parte al rechazo y aislamiento que sufrió por su orientación sexual en Colombia. Una vez radicado en otro país, el autor habla de estos dos lugares y de la naturaleza bisexual, travesti u homosexual de

sus personajes de manera natural, transmitiendo lo mismo al lector. Tal vez la comprensión franca de temas muy profundos sobre su descubrir travestido, llevan a que no exista:

Ni máscara ni imposición ni lucha, se escucha, se lee, en el fondo, una sorda resistencia y búsqueda de aceptación de género, que, como en *El cadáver de papá* y *Oro colombiano*, quiere reafirmarse y superar las interdicciones sociales para el homosexual (Bolaño, 2012, p.12).

De esta manera, además de encontrar similitudes en cuanto a las temáticas presentes durante el transcurso del proyecto literaria de Manrique Ardila con respecto a nuestro objeto de estudio, encontramos una relación con respecto a la creación y utilización de espacios geográficos y atmosféricos que presentan ambas obras, reflejo de las vivencias que han llevado los autores a explorar estos espacios. González Cueto & Zurian (2017) escriben:

Con una diferencia de más de treinta años, *El cadáver de papá* de Jaime Manrique Ardila (1978) y *Locas de Felicidad* de John Better (2009), retratan en diferentes épocas y en forma autobiográfica una ciudad, Barranquilla, y por extensión una región, el Caribe colombiano, en la que las prácticas de la sexualidad entre hombres homosexuales y aquellos hombres que no se consideran como tal –y que reafirman su heterosexualidad– están ligadas a la cultura popular, incluso en manifestaciones folclóricas tradicionales y popularmente arraigadas como el Carnaval de Barranquilla (p.1).

En medio de atmósferas de luz y oscuridad *Locas de Felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) es ambientada en Bogotá, donde “La vida de muchachos que cumplen las fantasías sexuales de altos ejecutivos bogotanos o la decadencia de una travesti sesentona [...] en medio de otras historias de felaciones, tiros y pelucas” (Erazo, 2009) son presentadas con total naturalidad en contraste a Barranquilla, ciudad en que se presentan sucesos sobre las formas de ser y estar en el mundo de un adolescente homosexual, en principio temeroso e inquieto descubriendo su

sexualidad y lugar en el mundo, para luego empoderarse al tener claridad en la forma de ubicarse en la sociedad que tanto lo presiona.

Así, encontramos en ambos casos la creación de espacios geográficos como Estados Unidos o Bogotá y la oscuridad como entidad a partir de los cuales los personajes se sienten con mayor libertad para realizar su travestir de género. Esto contrasta con espacios como Barranquilla en donde se dan barreras para ello.

Un segundo escritor a considerar, dada su relación con Better en cuanto a la temática de género que trabaja en sus obras, así como su lugar de procedencia, es Alonso Sánchez Baute. Nacido en Valledupar, Cesar, es autor de *Al diablo la maldita primavera* (2002), proyecto literario que nace bajo la preocupación "por generar un discurso que acabe con los mitos en torno a la homosexualidad y promueva actos de respeto" (Hernández, 2014, p.8). Al ser parte de la literatura queer escrita desde la Costa Caribe colombiana, este texto permite poner a la luz algunas consideraciones sobre la temática homosexual en Colombia a partir de la visión de un escritor costeño.

Siendo este texto una de sus obras literarias más representativas, ha merecido gran atención y crítica por parte de varios investigadores al retratar

“[...] la vida voluntariosamente necia y trivial de una loca barranquillera, Edwin Rodríguez Buelvas, que se ha mudado a Bogotá para poder explorar con mayor libertad su homosexualidad y sus deseos de triunfar en el mundo de las Drag Queens bogotanas” (Balderston, 2015, p. 183).

Rubio Rivas (2012), quien aborda en base a un análisis teórico de género las representaciones sociales del personaje gay en la novela de Sánchez Baute, a la luz las categorías de género y heterosexualidad obligatoria, define este texto como la búsqueda y muestra de un personaje:

Que vive guiado por su propia brújula moral, se esfuerza por definir y construir sus valores como individuo en una sociedad en la que sus presupuestos morales transgreden las formas de ser y actuar reconocidas como válidas (Rubio Rivas, 2012, pp.42-43).

De esta manera, encuentra que la homosexualidad representada en el libro del escritor vallenato se inscribe “en estructuras de poder y de subordinación basadas en normas de sexualidad y género, impuestas o administradas a través de diversas estrategias” (p.15). Allí, se presentan temas propios de las vivencias de los individuos homosexuales tales como la búsqueda del amor, la exploración hacia una identidad diferente a lo establecido, la autoafirmación personal, las reacciones familiares, la doble moral colombiana en torno al tema, los sufrimientos y dolores, las metas alcanzadas y la inscripción del ciudadano gay en ciudades colombianas como Bogotá.

Por otra parte, Rubio Rivas (2012) plantea que la obra de Sánchez Baute presenta producciones de fantasías eróticas, así como los lugares establecidos por homosexuales, se refleja el culto por el cuerpo, entre otros temas que también figuran en la obra de John Better. Estas temáticas brindan al lector, de acuerdo con Rubio Rivas (2012) “[...] la oportunidad de aproximarse a la visión de mundo que los y las escritoras colombianas tienen y manifiestan en sus narraciones, y permiten saber cuál es su posición ante el fenómeno social.” (p.7). Esto implica entender la literatura como un campo en el que se reflejan y se pueden entender de diferentes

maneras los cambios sociales presentes en la realidad o como una reescritura constante de nuestro mundo.

La crítica alrededor de la obra de Sánchez Baute ha señalado que, a pesar de que esta visibiliza a un grupo social marginado, su reescritura de la realidad travesti tiende a llevar un carácter estereotipado interpretándose como una burla. Diana Hernández (2014), plantea que esta percepción pudo haber sido atendida sin entender las representaciones expuestas como performances de los estereotipos genéricos de la performatividad homosexual, expresadas bajo el tono gozoso e irónico que caracteriza a este tipo de autores caribeños (p.7).

Por otra parte Correa Montoya (2010), al analizar a los sujetos travestis y drags en esta novela, observa como un campo de tensión, contradicción e impugnación entre las representaciones expuestas, los procesos de construcción de la identidad subjetiva del travesti masculino en el Caribe, a partir de la mirada hegemónica heterosexual y la reinención y construcción del sí mismo diferenciado, como forma de auto representación. De esta manera, se entrevé la complejidad en el Caribe en la búsqueda personal de los que no encajan, personajes travestis ubicados entre un mundo íntimo, subjetivo, dramático y festivo. Dramático ya que al travesti le toca encontrar su identidad en medio de la figura de macho sexual, pasando por la imagen quimérica, artificial y carnavalesca, hasta la mirada extrañada de lo monstruoso, marginal y despreciable de los sujetos inscritos en la heteronormatividad.

En esta obra, según Correa (2012), los travestis no aparecen fijos. En su búsqueda identitaria siempre están renunciando y emprendiendo nuevas configuraciones en medio de un orden cultural e histórico establecido que los obliga a resignificarse frente a todo. A si mismo se

encuentra en el estudio de estos personajes la erotización y la sexualización generalizada del cuerpo como herramienta, al momento de realizar un proceso de subjetivización elegido (tomar decisiones propias). El cuerpo y el placer aniquilan la opresión. Según Correa (2012), la injuria y el orgullo en los personajes hacen parte de un movimiento de transformaciones en el que la utilización de determinado lenguaje fuerte, orgulloso e imponente termina por ser el arma más filosa que tienen los travestis para luchar contra lo hegemónico.

Otro factor a resaltar que encuentra el investigador en la obra de Sánchez Baute es la pertenencia de los personajes a determinados lugares y temporalidades donde se realizan sus existencias. De esta manera, configuran escenarios móviles de los que siempre puedan marcharse, ven la ciudad como territorio de tránsito: “La ciudad es la geografía entretejida de visiones y tierras forjadas por excelencia” (Correa Montoya, 2010, p.222), en la que el anonimato y la cercanía con iguales los ayuda a encontrar su identidad. Los lugares caribeños por el contrario se presentan hostiles y excluyentes. Finalmente, en la obra se encuentra la presencia de discontinuidades y rupturas de un mundo subjetivo travesti con un mundo social heterosexualizado. Esto expone la tensión y el campo ambivalente, contradictorio y discontinuo

En donde los seres sociales periféricos, para el caso del discurso heteronormativo en el Caribe, se resisten, se instalan, negocian y reinventan múltiples posibilidades de ser. Las dos novelas⁸ permiten acercarnos a esa amplia y compleja esfera de las identidades re significadas. Sin embargo, en ellas no se agota el potencial plural que continúa reinventándose en la experiencia disímil de múltiples sujetos que se resisten a la dominación (Correa Montoya, 2010, p.228).

⁸ *Al diablo la maldita primavera* (2002) y *Sirena Selena Vestida de pena* (2000) de Mayra Santos-Febres

La relación que existe entre los personajes travestis de *Al diablo la maldita primavera* (2002) y *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* se ratifica y se hace más profunda cuando el escritor vallenato define a los personajes travestis de “La Better”⁹, como:

Personajes despiadados y vengativos que se casaron de cobrarle su suerte a la vida y ahora pasan cuenta de cobro – con una gillete escondida al borde de las encías- al primer transeúnte que se les cruce en el camino. Habla de personas marcadas con el sino de la tristeza y con el dolor del desarraigo bajo la amenaza persistente del sida (Sánchez Baute, 2009, s.p).

Tanto *Al diablo la maldita primavera* (2002) como *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) son entendidas por Hernández (2014) de manera crítica y no sociológica (aclaración a la cual nos sumaremos en la presente investigación), como discursos novedosos que visibilizan:

Grupos sociales antes censurados e ignorados [...] al cuestionar el carácter natural de los géneros sexuales y su papel como mecanismo de control- poder. Además permiten revisar y estudiar el fundamento del feminismo, así como la identidad, sexualidad, y el reconocimiento social de sujetos marginados y subalternos desde otras perspectivas (pp. 4-5).

Por tal motivo es crucial la continua investigación de este tipo de literatura que cuestiona el orden cultural y deconstruye el imaginario que se tiene con respecto al cuerpo y la forma reductora en que se conciben las identidades de género, reconociendo la diversidad sexual y los discursos marginales emergentes. Al encontrar en la obra literaria de Better representaciones “Drag Queens y transformistas, genuinos outsiders, renegados y relegados a permanecer al margen de lo aceptado por la sociedad” (Erazo, 2009, s.p), se muestran formas alternativas de convivir con la sexualidad y el género que transgreden y desestabilizan las estructuras de poder represivas y excluyentes del sistema heteropatriarcal. Es por ello que ambas publicaciones son vistas por

⁹ Expresión utilizada por Sánchez Baute para referirse a John Better Armella.

Hernández (2014) como un logro de expresión en el país de la temática queer ya que da cuenta de los procesos políticos y culturales en pos del respeto y la pluralidad sexual y social, aun cuando se siguen evidenciando vacíos y espacios marcados por el prejuicio que impiden una mayor lectura (p.13).

Luego de esta corta muestra investigativa de la literatura queer que se ha realizado en el Caribe colombiano, es posible definir la composición de un movimiento literario queer por parte de estos autores caribeños, al contar con características similares en torno a la narración de la temática presentada. Y si tenemos en cuenta a autores como el poeta cartagenero Raúl Gómez Jattin, el samario Ramón Illán Bacca, el cienaguero Guillermo Henríquez y el bogotano Fernando Molano¹⁰ quienes son para Better aquellos que “[...] asombraron con relatos magníficos donde lo “queer” se paseaba con sombrilla bajo el canicular sol de la costa” (Castaño Guzmán, 2015) entonces ya no estaremos frente a la composición de un movimiento de literatura queer en el caribe, si no frente a su imparable reafirmación y continuo desarrollo.

Es sorprendente observar como la región Caribe ha sido capaz de responder de manera activa a las problemáticas o giros sociales, políticos, económicos y culturales que se han dado en la sociedad colombiana, a través del arte literario. Es menester poner sobre la mesa a escritores del Caribe colombiano que han sido vanguardistas en muchos campos de temáticas en su momento disidentes o subversivas de un status quo, atravesado por la daga del conservadurismo. Sin embargo, aunque estos ejemplos literarios son una muestra de lo que podemos rescatar de la literatura colombiana que gira en torno a la temática homosexual, son innumerables los proyectos

¹⁰ El cual para John Better debe ser recordado “por tocar estos plumazos de florida prosa” (Castaño Guzmán, 2015, s.p).

que la representan desde todas las latitudes del país. Es por ello que vemos la importancia de rescatar una definición más amplia de la escritura queer, a partir de autores como Balderston (2015) para quien el

Factor central que permite explorar la masculinidad y la femineidad, las relaciones de clase, los conflictos de familia y las crisis políticas y económicas del país. Es decir, la escritura queer explora las tensiones y los deseos que marcan a la sociedad colombiana actual, afirmando los derechos de las minorías sexuales y revelando las contradicciones de dicha sociedad (p.184).

1.3 *Locas de felicidad* en contexto.

Es en este contexto que nace la obra *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009). El cronista y periodista John Better (1978), considerado “uno de los nombres más interesantes de las nuevas generaciones de autores colombianos” (Castaño Guzmán, 2015, p.1) que narra la marginalidad y el bajo mundo de la poética homoerótica, es “una de esas plumas demoledoras que desmitifican con crudeza y sin miramientos las imposturas de una sociedad enquistada en la doble moral, la censura y el señalamiento” (Rubio, Rivas, 2011, p.1).

Para periodistas como Ricardo Rondón (2014) Better se caracteriza por tener una palabra surrealista, honesta, mística, sacra, creadora, cuestionadora y transgresora a través de un lenguaje que oscila entre la agresión y el romanticismo capaz de desnudar a quien sea y lo que sea. Una narrativa la cual se bifurca como una rosa que muestra al inicio de su tallo las espinas, para luego desde su voluptuosidad empezar a encantar a quien la posee, convirtiéndose en una dosis de lujuria santa para el lector (s.p).

“La Better no es nuevo en esto de la escritura...” (Sánchez Baute, 2009, s.p), es ampliamente reconocido en el ambiente literario barranquillero, por su capacidad de subvertir

“con su lengua diamante y la ojiva de su trasero de oro, toda la travestida poesía colombiana de los años del paramilitarismo” (Rubio, Miguel Ángel, 2014, s.p). *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) es rápidamente entendida como una de “[...] las nuevas propuestas en el círculo literario costeño” (Erazo, 2009, p.1). El mismo autor define su obra como una crónica periodística:

Mezclada con el relato, la entrevista y la ficción escrito sin ningún escrúpulo, que no conoce la palabra recato. Sin ningún miramiento escribo sobre personajes marginales y travestis que afanosamente, con sus trajes de lentejuelas y *disfrazados de sus ilusiones* tienen como única finalidad la felicidad, aunque no la encuentren, aunque muchas veces en búsqueda de esa felicidad lo que encuentran es la muerte, lo que encuentran es el olvido en muchos casos (La librería de la U, énfasis agregado, 2009).

Según Sánchez Baute (2009) más que una reunión de crónicas *Locas de felicidad* es una serie de relatos cortos y reflexiones personales de protagonistas travestis y personajes invisibles e invisibilizados, junto a su soledad. La forma de escribir por parte del escritor señala Sánchez Baute (2009) introduce al lector “*de plano y sin anestesia*” en un universo lleno de angustia, dolor y oscuridad en el que abandona a las “vanguardistas warholianas” y “transformistas glamurosas” para rescatar el mundo de los “*sucios marginales*” merecedores de su suerte, personajes invisibles que revolotean en las frías madrugadas bogotanas ataviadas tan solo con translucidos ropajes de crisálidas desamparadas (s.p. énfasis agregado).

Aunque Solano (2010) visualiza en la narración de la obra cierta declinación las pocas veces en que intenta la crítica social, encuentra un escrito singular e importante en la literatura colombiana, el cual pretende contar con “terrible urgencia y sin compasión alguna” los rincones oscuros y los recuerdos luminosos de las fantasías del autor, así como las historias de amigos

“que merecen algo más que el olvido” (pp.1-2). Teniendo como influencias fundamentales en su quehacer literario a escritores como José Asunción Silva y Porfirio Barba Jacob, Truman Capote, Salcedo Ramos, Gay Talese, John Better presenta un proyecto compuesto de testimonio vital, sin filtros, rodeado de una ficción que se presenta con soltura a lo largo de la obra. Por tanto “[...] en este libro el pudor no existe todo está expuesto sin ningún velo que cubra las imperfecciones, la prosa de Better, es, a juicio del prologuista Lemebel, una seguidilla de “manotazos letrados” (Erazo, 2009, s.p).

Hernández (2014) describe a John Better a partir de esta obra literaria, como un narrador con cierta particularidad narrativa, influenciada por el barroco latinoamericano y por el espíritu carnavalero que llena su lenguaje de vivacidad, a través de un tono jocoso y gozoso. Esto confirma el planteamiento de Balderston (2015) acerca de una de las características que define la literatura queer colombiana de los últimos años: un tono jocoso y gozoso en la “loca alegría”¹¹ que se dispersa del sufrimiento callado de tantos personajes de Andrés Caicedo o Marvel Moreno (p.184). A partir de una narrativa novedosa en la que los textos suenan honestos, se presenta una temática incluyente capaz de llamar la atención por parte de la crítica colombiana al tener como eje central la desmitificación, a través de “estrambóticos personajes bañados en escarcha,

¹¹ En su ensayo, Balderston (2015) al proponer la influencia del poeta Porfirio Barba Jacob hacia los representantes más significativos de la literatura queer de las últimas décadas (Rubén Vélez, Fernando Vallejo o Sánchez Baute) toma como referente el uso intertextual que se encuentra en frases o títulos de publicaciones de estos autores que hacen referencia al título del poema de su autoría “Balada de la loca alegría”. Allí “la loca alegría”, comenta el investigador, “se recicla para definir un ambiente y una tradición. (p.166). Teniendo en cuenta esto podría entonces considerarse la posibilidad de encontrar en la primera frase del título de nuestro objeto de estudio *Locas de felicidad* cierta intertextualidad con el poeta Barba Jacob, al reciclar más que palabras, el modo de describir un ambiente ya presentado.

pintados con rímel, calzados con tacones de 15 centímetros y que cantan canciones de Mónica Naranjo, Madonna o Cher” (Erazo, 2009, p.1).

Hernández (2014) quien tiene como enfoque particular estudiar al personaje travesti representando en nuestro objeto de estudio, analiza el carácter performativo de los géneros sexuales y sus implicaciones a nivel de exclusión y violencia, la representación travesti en el contexto latinoamericano y colombiano como sujeto periférico y las implicaciones que ello trae, prestando atención al travestismo masculino en el carnaval. A su vez, atiende a la jerarquización y el sistema de exclusión que surge en la escena travesti alrededor de la belleza y examina, como medio de empoderamiento:

Las feminidades construidas por los personajes travestis de *Locas de felicidad*; los modelos que las sustentan, en su mayoría del espectáculo, y la forma en que los imaginarios extranjeros repercuten en estas identidades colombianas, para saber si son transgresoras o reproductoras de estereotipos patriarcales y comerciales (Hernández, 2014, p.10).

De otra parte con ayuda teórica por parte de Foucault y Barthes esta investigadora sustenta el posible carácter subversivo del travesti, al discutir las limitaciones de la transgresión cuando se vive inevitablemente inmerso en el poder, delineando a su vez pautas de lo que puede ser una verdadera revolución: la búsqueda de la felicidad como estilo de vida que antepone la belleza, el deseo y el placer, a la pobreza y la exclusión. Por último, hace una revisión de los espacios de empoderamiento que habitan los travestis representados en *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009), en los cuales con la actitud de diva y a través de la fantasía, se logra la felicidad.

A partir de lo anterior, el interés que encontramos de su parte por reconocer la diversidad sexual y los discursos marginales emergentes, replantear la forma en que se conciben los géneros y ampliar el espectro de los géneros para disminuir el número de individuos que se quedan en la periferia. Nos lleva a alinearnos con su finalidad de investigar obras literarias que abordan temáticas como la de nuestro objeto de estudio, las cuales visibilizan los procesos políticos y culturales en pos del respeto y la pluralidad sexual (p.12). De igual forma como proponen González Cueto & Zurian (2017) el estudio de las obras de Jaime Manrique Ardila y John Better a manera de compendio cartográfico y archivo de memoria LGBTIQ+, permite establecer un panorama de la forma en que las sexualidades, la homosexualidad especialmente, se ha percibido en diferentes épocas en esta región de Colombia. De esta manera, sentimos la urgente necesidad de aportar a la construcción teórica sobre la literatura del país, a partir de narraciones que pretenden representar, dar respuesta y transformar realidades sociales como lo encontramos en *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009).

CAPÍTULO II

LOCAS DE FELICIDAD Y SU NARRATIVA SUBVERSIVA

“Una acción más concentrada provoca mayor placer que una acción extendida y dilatada.”
Aristóteles, *La poética*, p.121

Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos (2009) atrapa al lector en un universo que impone y reivindica con descontrolada pasión paisajes y personajes muy poco trabajados en la literatura colombiana. Los espacios que habitan y los acontecimientos que suceden en cada pieza textual, van configurando una serie de representaciones identitarias de género capaces de controvertir la heteronormatividad. A partir de una fraternidad que sienta sus bases en la subversión, encontramos un panorama de seres marginales, “oscuros”, que exponen de un lado a otro sus pasos ocultos, silenciosos o silenciados, frente a aquellos individuos hegemónicos, de “luz”, quienes evitan toparse con estos silencios inevitables. Situados en el *universo de la diferencia*, travestis, Drags queen, homosexuales, bisexuales y heterosexuales reflejan, siguiendo a Hernández (2014), “una compleja realidad colombiana en la que lo sórdido se mezcla con lo cómico, desde una mirada sarcástica” (p.8).

La configuración de este universo de la diferencia en la que se inscribe el autor la percibimos en su obra al descubrir la paratextualidad que tiene la portada del libro con la obra artística *Seis grados de separación* (1999), del barranquillero Gustavo Turizo (1962). Esta relación enuncia que el autor no está solo, de su universo queer existen otros artistas que trabajan desde el arte al igual que él. Pero esta empresa necesita de otros para continuar legitimando lo creado. El uso de una cita de Pedro Lemebel (1952) a manera de epígrafe: “Mañana siempre es otro día, un vasto

abismo donde nada motiva” prepara al lector y entrevé la relación de padrinazgo literario de Lemebel a Better, la cual continúa construyéndose al dejarle a éste la elaboración del prólogo del libro de crónicas y relatos. A partir de un lenguaje poético, propio y único de Lemebel, se hace explícita la función de Better que “zamarrea”¹² con gran fuerza la literatura colombiana: “la noche gay deviene libro” (Better, p.9). Es así que este texto va ser presentado como el carnaval del importunio, parafraseando al prologuista, capaz de eternizar el instante en el baño de una disco en que el manoseo muscular y luego la calle drapeada de estupor terminan con la constante madrugada pálida llena de decepción y muerte.

En las primeras páginas de *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) en palabras del autor el libro puede definirse como un “medusario espeso” (Better, p.7). Según la clasificación de 22 poetas no canónicos inscritos al neobarroco presentados en la obra: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996)¹³, este concepto es entendido como el encuentro entre el barroco y la explosión del surrealismo¹⁴, una de las tendencias más interesantes

¹² Este término es usado por Lemebel durante el epílogo de *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009). “La letra marica pulsa el bailongo travestón y zamarrea las vocales en el merecumbé de su muerte glamorosa”. Zamarrear: “De *zamarra* 'piel de carnero' y *-ear*. 1. tr. Dicho de un perro, de un lobo o de otra fiera: Sacudir a un lado y a otro la res o presa que tiene asida con los dientes, para destrozarla o acabarla de matar. Según la Real Academia Española.

¹³ José Kozér pronuncia las siguientes palabras en torno a esta obra literaria: "Me atrevo incluso a hablar de una poesía en lengua castellana y portuguesa en América Latina anterior a *Medusario*, y otra poesía posterior a *Medusario*, de manera que el libro es raya, frontera, pivote y fulcro que gira, gozne o charnela que permite girar y llevar a cabo un cambio profundo, real histórico, entre los poetas más jóvenes, de varias generaciones posteriores a las de los antológicos, y que perciben la poesía de otra manera, ni mejor ni peor, sino de otra manera. [...] sin temor a incurrir en el error, los riesgos de rigor, los fracasos y los excesos [...] permitiendo que el texto acoja caos y orden, azar y raciocinio, los innombrables tajamanes de la realidad" (La Galla Ciencia, 2017, s.p).

¹⁴ En el prólogo del mismo texto, los autores definen el barroco como un “[...] movimiento común de la lengua española que es, a pesar de sus silencios, una constante en el español, “tiene sus matices en el Caribe (musicalidad,

de finales del siglo XX la cual tiende a plantear nuevas e inusuales maneras del quehacer literario que rompe con sus antecesores. Por otra parte, la palabra *espeso* se encuentra en los trabajos críticos realizados en torno a esta muestra latinoamericana al mostrarla como una característica del neobarroco. José Kozler (2005), al trazar un mapa de la poesía latinoamericana actual, distingue dos líneas. Una, en torno al coloquialismo y la poesía conversacional “de geometría fina y recta, de expresión coloquial. Y otra, que hace referencia a la línea neobarroca, “de geometría *espesa* y prismática, curvilínea, de expresión turbulenta y densa” (s.p, énfasis agregado). De esta manera, al observar intertextualidad, entre nuestro objeto de estudio y “Medusario” *Muestra de poesía latinoamericana* (1996), sostenemos la inscripción¹⁵ que investigadores y críticos han hecho de la obra de John Better al neobarroco latinoamericano.

Locas de felicidad, de principio a fin, de “Por las rutas del arco iris” hasta “No busques compañía”, último relato, es una unión discontinua de fragmentos. Al interior de cada crónica o relato el autor presenta universos diferentes, lo que obliga al lector a encontrar por sí mismo el orden de una gran historia compuesta de piezas fragmentadas que existen gracias a que entre ellas convergen los mismos personajes, los mismos lugares, ciertas características repetitivas y la continuidad de situaciones descritas.

gracia, alambique, artificio, picaresca,” convirtiéndolo “en una propuesta – “todo para convencer”, dice Severo Sarduy-). Por su parte del surrealismo dicen que “[...] habría que reconstruir los despliegues del surrealismo en su implantación latinoamericana, cómo sirvió en estas costas bravías para radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales – el realismo y sus derivaciones como la poesía social –” (Medusario, 1996, p.18).

¹⁵ Entre estas características se encuentra la “continuación en la búsqueda por ratificar la innovación”, “la rebelión en contra de los sistemas centrados y simétricos y el barroco como filiación natural de estos poetas dentro de la historia de la poesía en lengua española.

A continuación analizaremos las piezas estructurales propias de esta narrativa, para así interpretar como el presente proyecto literario es una obra investida de subversión, a partir del momento en que se inscribe en géneros como la crónica y los relatos. El uso o el juego subversivo que se hace del lenguaje invisibiliza las fronteras de los diferentes recursos literarios, usos de la temporalidad, tonos de voz, tipos y combinación de géneros, dando paso a la creación de un lenguaje con estilo y matiz propio a través de la anécdota, los proverbios, las alegorías, la metáforas, los refranes y la sátira. Esto les brinda a los personajes características particulares que los hacen únicos. Finalmente, analizaremos cómo estos personajes, en especial la figura de Greg, narrador principal de la *macro-narración*, así como los distintos narradores de las *micro-narraciones*¹⁶, le ponen su sello particular a cada crónica y relato de la obra, al sobrepasar cualquier conducta o categoría que se les ha asignado o determinado.

2.1 Locas de felicidad: entre la Crónica y el testimonio.

Partiendo de la filiación que en un inicio sugiere el título “*Crónicas travestis y otros relatos*”, es posible situar la obra de John Better dentro de la figura del relato. Para Todorov, el relato “es un encadenamiento cronológico y a veces causal de unidades discontinuas” (Garrido Domínguez, 1993, p.12) de carácter breve, reconocido como “la expresión instrumental en plenitud” del autor (Barthes, 1966). Esto permite utilizar diversas formas narrativas al momento de presentar el contexto narrado. Luego de haber definido nuestro objeto de estudio como una “obra escrita en verso y prosa ubicada entre la realidad y la ficción, dejando entrever en más de una ocasión la

¹⁶ La propuesta de los conceptos de *Macro Narración* y *Micro Narración* será explicada durante el transcurso del presente capítulo.

labor testimonial del autor" (Hernández, 2014, p.8) observamos que la crónica y el testimonio, géneros híbridos que han coexistido en constante tensión con el sistema literario latinoamericano imperante, son las herramientas utilizadas por el autor durante su narración. Y no es para menos que se ubique desde estos géneros narrativos por cuanto entiende que son los lugares idóneos para escribir con mayor soltura lo que vive, siente y palpa de forma ficcional, “un híbrido entre lo veraz y lo poéticamente realista, cosas cargadas de humor amargo, imperfectas” (Castaño Guzmán, 2015, p.1).

Las definiciones y aproximaciones alrededor de la construcción de estos géneros en el territorio latinoamericano a partir de los años sesenta, han sido innumerables. En lo que respecta a la crónica, Sabo (2011) lo entiende como un discurso capaz de relatar desde otras geografías los acontecimientos, posibilitando otras lecturas que inauguran nuevos puntos de vista o permiten acercarse a perspectivas invisibilizadas en la escena pública. El testimonio por su parte lo entiende, como un “relato capaz de dar cuenta de la condición de subalternidad de los sujetos en el relatado” (p.6), lo que refuerza la definición que da Hugo Achugar (1992) para quien este género termina siendo, distinguiéndose de la autobiografía y de la historia, “una historia desde el otro” (p.50). Beverley (1987) opina respecto al testimonio que:

“La naturaleza del testimonio como forma literaria coincide con la consigna de la nueva izquierda norteamericana en los 60 de que “The personal is the political” (lo personal es lo político). La presencia de una dimensión moralizadora, iconoclasta en el testimonio, tanto como su carácter de narración “de urgencia” en primera persona, sugieren una afinidad con la novela picaresca [...] En primer lugar el testimonio no es una obra de ficción: mejor dicho, su convención discursiva es que representa una historia *verdadera*, que su narrador es una persona que realmente existe. Esto produce lo que se podría llamar un “efecto de veracidad” en el testimonio que desautomatiza nuestra percepción habitual de la literatura como algo ficticio o imaginario. [...] El eje del testimonio [...] es una situación social problemática que el narrador testimonial vive o

experimenta con *otros*. [...] interpela al lector como alguien que comparte o simpatiza con su situación: es decir, como también un igual, un compañero (pp. 10-11).

En el proceso de llevar a término el relatar desde “el otro” aquellas historias invisibilizadas en la escena pública, estos géneros se ubicaron desde sus inicios entre dos perspectivas paralelas: la realidad y la ficción. La crónica y el testimonio fueron géneros ampliamente trabajados por exponentes de la década latinoamericana de los ochentas y noventas como Martín Caparros (1957), María Moreno, Pedro Lemebel (1952), Carlos Monsiváis (1938) y Edgardo Rodríguez Juliá (1946). Siguiendo a Sabo (2011), esta fue la mejor manera de descolonizar los relatos a través de los cuales Latinoamérica era narrada y se pensaba así misma. Empezar a construir una historia que diera cuenta de los diversos procesos de transformación que se estaban sintiendo y viviendo en el continente, las experiencias particulares, aquellas historias concretas y reales que la sociedad ansiaba y necesitaba cada día más para entenderse y que no encontraban al interior del realismo mágico y del Boom latinoamericano.

Es así que la realidad y la ficción son cara de la misma moneda al intentar dar cuenta de historias reales y concretas que se encuentran en cada esquina de esas ciudades cosmopolitas que empiezan a crecer cada día con mayor afán, donde la masificación y globalización transformarán las relaciones individuales y personales. Estos “nuevos espacios” van a exponer, haciendo uso de la ficción como herramienta de representación de la realidad inmediata, una multiculturalidad¹⁷ que dilucidará las marginalidades escondidas detrás de un sistema que se alza a todas luces como

¹⁷ “El concepto acepta que las unidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación” (Hall, 2003, p.17).

hegemónico, en la medida en que sean capaces de empoderarse a sí mismas para subvertir todo cuanto les oprime.

Bajo estas premisas de la crónica y el relato se ubica John Better y su obra *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009). Al ser partícipe de una realidad social coyuntural que necesita de acciones inmediatas para ser contada, leída, interpretada y por qué no, modificada, la crónica se convierte en el medio a través del cual el autor relata vivencias que se ven obligadas a proliferar en la sociedad de manera visible. Al representar a “los otros”, los excluidos por el sistema heteronormativo el narrador logra que el lector se identifique en “otras” geografías, lecturas y perspectivas alcanzando un acercamiento a esa realidad desconocida que se reconstruye a partir de la ficción, ese nuevo modelo de “mundo ficcional verosímil” (Garrido Domínguez, 1993).

En base a lo anterior descubrimos como columna vertebral de la presente obra la relación realidad- ficción, esto se hace evidente cuando el autor define así mismo su trabajo como un proceso de disección personal en el que pone sobre la mesa la experiencia queer de él, conocidos y amigos en la sociedad colombiana, bajo una prosa apasionada y fantástica, capaz de traer lo impensable a la realidad. La constante identificación con la realidad que se presentan en los relatos estimula en el lector cierto reconocimiento cuando está inmerso en el universo de la diferencia presentado el narrador. Observamos cómo se representan de manera personal las fantasías, los deseos, los sueños y las ilusiones inverosímiles, hasta para los mismos personajes, en geografías reconocidas por el lector: Barranquilla, Bogotá, La vía 40, barrio Las Nieves o barrio Siete de abril. Fiel exponente de estos géneros y partiendo de la ubicación híbrida entre realidad y ficción, a continuación veremos como la construcción narrativa de John Better se va

caracterizar por conformar cierta tendencia a la eliminación de todo tipo de fronteras, en lo referente al contenido temático sobre *género*, así como en lo respectivo al carácter textual-estructural de la narrativa usada y las múltiples capacidades de experimentar con ella.

Martínez André (2004) dialoga sobre ese extenso corpus de relatos que conformaron un proceso híbrido (característica fundamental) cuando realzaron su voz comunicativa para deconstruir las fronteras de los géneros literarios alrededor de la violencia generada durante las dictaduras en Latinoamérica. La narrativa, la lírica, el dramatismo, el ensayo, la biografía, la historia, el reportaje, entre muchos otros tipos de clasificaciones textuales se interrelacionaron en un mismo espacio de fuerte connotación política (p.4), y fueron capaces de emprender el debate que aún hoy continúa con obras literarias como la de John Better, en torno “al cruce entre discurso social hegemónico y marginal o emergentes, las fronteras entre cultura popular y cultura letrada, las formas y lenguajes elaborados y los dispositivos discursivos capaces de captar y convocar diferentes voces dentro de su escritura laxa” (Sabo, 2011, p.4).

2.2 Deconstruyendo fronteras discursivas.

Al ser nuestro objeto de estudio la unión de 25 crónicas y relatos cortos nos encontramos con un texto literario compuesto bajo particulares características. A través de las diferentes clasificaciones textuales, combinaciones gramaticales y dispositivos narrativos que se interrelacionan en un mismo texto, descubrimos una narración que deconstruye constantemente fronteras discursivas cuando el autor conduce al lector, a diversos puntos de focalización narrativa dentro de la gama de historias. Evidenciamos durante la narración la combinación del

género gramatical entre lo femenino y lo masculino por parte de algunos focalizadores y el uso de la combinación entre la continuidad y la alternancia temporal. Esta deconstrucción discursiva continua con la creación de particulares recursos literarios y tonos de voz que se presentan a partir de la narración, los diálogos, las descripciones, las exposiciones y la trama narrativa los cuales se presentan a partir del género narrativo, dramático, lírico y otros géneros como la sátira y/o el género policiaco.

Así, esta integración narrativa configura un lenguaje con identidad propia, un arma capaz de irrumpir en el contexto social que da cuenta de la existencia y la experiencia “del diverso insectario homosexual” (Better, 2009, p.52) que presenta el autor desde contextos propios cargados de visceralidad, por cuanto calan en lo más profundo de la dualidad de la existencia humana: el bien y el mal, el odio y el amor, la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, la felicidad y la tristeza.

En primera instancia, resaltamos de manera general la presencia de secuencias en las que el orden de los hechos está establecido por continuidad y alternancia temporal o por la combinación de ellos. Se describen sucesos pasados en medio de sucesos presentes y viceversa, una especie de flashbacks. En “Por las rutas del arcoíris” el cambio contextual se da de una manera sutil y perspicaz, a través de la temporalidad de los hechos el narrador deja al lector junto a los Bellos durmientes (demás personajes del relato) en un acontecimiento algo familiar, para luego saltar meses después a un hostel para relatar su huida.

No teníamos madera, así que avivábamos la chimenea con hojas de viejos directorios telefónicos [...] Ya habían pasado seis meses desde mi llegada [...] Los pronósticos no eran los mejores. Lo más prudente era huir de allí tan pronto como fuera posible. Me fui de la casa de los bellos

durmientes a principios de 2004, muy de noche y sin hacer ruidos [...] Ahora estoy aquí, en un hostel del centro de Bogotá (p.19).

Por su parte, en “No me llames hija” los sucesos narrados en presente y en tercera persona, están ordenados a partir de la alternancia entre la infancia y la adultez de Martincito (protagonista de la historia). En monólogo Martincito se refiere en todo momento así mismo haciendo uso del pronombre personal “TÚ” con la intención de tomar distancia consigo mismo: Te han llevado, te han leído, te sometió, “tu padre levanta el brazo de la justicia con su fajón [...] Es tu padre, no puedes odiarlo, dice una voz que te asiste al tiempo que sus manos colocan pomadas con sal sobre tus heridas...” (p.89). Sin embargo, con ánimo de acentuar en el recuerdo el narrador pasa a la tercera persona “EL” en pasado: “Martín recuerda con cada fajonazo los besos de Leonardo, la cara de espanto de la profesora Linette al encontrarlos pegados en el baño del colegio...” (p.89). Finalmente haciendo uso nuevamente de la tercera persona “TÚ” se introduce el cambio temporal a la adultez de Martin ya transformada en travesti en el cual el narrador se habla así mismo en presente frente a un espejo:

Hoy eres lo que siempre deseaste. La correa de tu padre ya no podrá herirte nunca más. Ahora eres otra. Esa que vez en el espejo la has forjado tú mismo a tu antojo: el cabello de ese color rubio... el rostro grácil...y los labios rojos...le dices a la otra del espejo. *Eres casi perfecta*. Te acomodas las prótesis de goma en el brassier, ya falta muy poco para que tengas unas tetas reales y todo *estará en su sitio* (p.90, énfasis agregado).

Por otra parte, en cuanto al uso de géneros narrativos al interior del discurso encontramos importantes aportes a través de la sátira, género que se ha caracterizado por ser utilizado alrededor de otras obras literarias del Caribe hispanoamericano inscritas en esta misma temáticas, al convertirse en herramienta transversal del lenguaje cuando se pretende subvertir el discurso dominante. Observamos como la ironía se apropia de nombres y términos de la religión para

realizar analogías satíricas que se incrustan en el lenguaje homosexual: “en raras coreografías son exorcizadas por el sacerdote DJ, quien desde su cabina celestial las ve hervir sobre el disco infierno de la pista de baile...” (p.53); “Un séquito de apóstoles [...] una triada de Magdalenas lujuriosas dispuestas a socorrer los cuerpos santos...” (p.84.). Siguiendo a Judith Butler (2002) este ejercicio pone en evidencia que, al momento en que el sujeto encasillado como “queer” hace uso entre otras herramientas del gesto hiperbólico¹⁸ de la convención discursiva que lo excluye, invirtiéndolo de manera teatral e imitativa, “la ley homofóbica ya no puede controlar los términos de sus propias estrategias de abyección” (p.326).

A partir de este supuesto butleriano también llegamos a entender la proposición de Hernández (2014) cuando sugiere que el discurso subversivo de la obra de John Better se desarrolla al margen del grupo dominante, sobresaliendo ciertos puntos de encuentro del gueto travesti y el sistema que lo excluye para así poder ser escuchado. Será a través de la sátira y la utilización de la metáfora como recurso literario cuando surge este encuentro. De esta manera referencias heteronormativas: nombres de lugares reconocidos, nombres de divas famosas, alusiones al cine, la música y términos criollos que “se mezclan con los extranjeros exhibiendo la abrupta influencia del "primer mundo" en tierras colombianas”; al sufrir una transformación a través de la ficcionalidad por medio de contrastes cómicos y sórdidos, sin dejar cierta verosimilitud con el lugar de enunciación de donde vienen terminan por reinscribirse como referencias queer: el Grupo Carrasquilla, Rita Lepeda o Therassi.

¹⁸ Butler no hace una precisión de la definición de este término pero se entiende como la acción de imitar, por parte del sujeto oprimido, las discursividades que pretenden subvertir (Butler, 2002, p.327).

De igual manera, cuando el autor pretende deconstruir imaginarios que se tienen con respecto a ciertas creencias o cultos caricaturizando situaciones formales, la sátira toma su lugar. Es el caso del funeral de Eduardo en “Pompas fúnebres”. Allí, el narrador destrona al difunto de su aura de respeto y al cruzar la barrera que hay entre ambos se sitúa a su misma altura siendo capaz de expresar:

Hay hasta quienes le hablan al muerto ofreciéndoles unas últimas palabras de despedida o insultos en voz baja reprochándole el haberse muerto sin lograr cancelar esas deudas que no alcanzaron a saldar en vida: el juego de muebles pagado a cuotas, el televisor de 14 pulgadas, ese préstamo que se juró pagar a la semana siguiente, etc. (p.66).

Este tipo de lenguaje logra, cuando el sarcasmo se hace militante y le da paso a la burla, la exageración, la comparación, yuxtaposición y analogías, entablar cierta relación de resistencia contra la heteronormatividad: la religión católica, un estatus económico social, contra el poder estatal, policial y cualquier otro tipo de autoridad a través del juego hiperbólico del lenguaje.

Por su parte, el género policiaco es otra de las herramientas discursivas usadas por el autor para la construcción narrativa, lo que continúa alimentando una literatura del Caribe con características propias al recordar a autores como Ramón Illán Bacca (1938), quien en su quehacer literario¹⁹ hace uso de este género para relatar los hechos. El uso sutil pero contundente de este género dentro de la narrativa de Better, refleja historias en las que se explora el uso de parámetros detectivescos. Así, la cotidianidad de los travestis se llenan de historias, leyendas y personajes que forman y caracterizan una historia común: “Cuando en la zona alguien

¹⁹ Algunas obras que componen su producción son: *Debora Krue* (1990), *Maracas en la ópera* (1996), *Disfrázate como quieras* (2002), *La mujer Barbuda* (2011).

habla de Brandy la cirujana, las travestis guardan un silencio casi sepulcral y miran al callejón del colegio Lourdes como si alguien entre las sombras aún acechara...” (p.45).

“Breve estancia de las musas” presenta la historia paralela de dos personajes que mueren en extrañas circunstancias en un “ruinoso edificio que se alza como un cascarón de concreto con ventanas rotas y luces amarillentas” (p.141). Bajo un panorama lúgubre, las personalidades de “El de la planta alta” y “El de la planta baja”, seudónimos de los personajes, ambos escritores, van a caracterizarse a partir de las musas que los inspiran: Nieve Asistente “una gota de nácar, algo que brillaba en la más densa oscuridad” y Secretaria Vampiro, quien “viste de ropajes negros, tiene el rostro pálido y profundas ojeras violáceas”. Observamos cómo esta narración está impregnada hasta su desenlace de suspenso: desconocimiento real de la situación de los personajes, oscuridad, sangre, muerte, participación de la policía, sucesos inesperados y drama.

Así mismo, al hacerse referencia a la muerte de Estrellita, personaje de “Estrellas fugaces”, lo detectivesco se evidencia en los hechos por esclarecer cuando figuran cuerpos encontrados sin signos vitales:

Según el periódico tan solo se escuchó un grito espantoso sin saber muy bien de qué lugar de la noche provenía. Un grito Munch que se congeló en el lienzo de la madrugada. Luego las cosas siguieron su rumbo: Un cuerpo desplomándose sobre el suelo, un cuello de cisne cortado y la sangre fugándose como a través de una tubería rota... El misterio fue revelado por los fotografías forenses para que las páginas judiciales de la ciudad dieran la primicia (p.61).

“Casos aislados (intento fallido de relato policial)” es otra pieza narrativa en el que evidenciamos el discurso policiaco cuando el narrador hace su descripción, bajo los efectos de

referencias cinematográficas o literarias de la década de los 90 que exponían los géneros del suspenso y la ficción detectivesca:

El roído ambiente de *película mórbida*, con utensilios de cirugía sobre la mesa y ganchos metálicos en las paredes, se *ha disipado al encender la luz del garaje*. Hasta el aire se ha entibiado con una amena charla entre dos viejos conocidos... de repente la charla languidece... *Cristian se aproxima empuñando el arma. La habitación queda a oscuras* (p. 138, énfasis agregado).

Finalmente, al interior de esta construcción discursiva se contraponen el tono lírico, acompañado de un romanticismo erótico corporal capaz de contrastar con la visceralidad que denota la sátira y el dramatismo del texto. Ello proporciona cierto tono sutil, armonioso y delicado que no permite hundir completamente las situaciones o personajes más desgarradores en un fango mugriento, al recordarlos con decoradas y rítmicas palabras. El caso de la escena en que muere La Clarisa a causa de una detonación de arma blanca en su cuerpo por un guajiro machista es muestra de ello, si bien su esquelético cuerpo se ahoga en un río de sangre frente a los atiborrados espectadores de un bar, el narrador sublima a esta travesti haciendo un símil con una *estropeada cayena que es arrancada por un fuerte ventarrón* (énfasis agregado).

De igual forma encontramos como al describir la llegada del carnaval de Barranquilla la brisa se personifica poéticamente y baja cascabeleando por los acantilados, en los que viven personajes como la Horripila, trayendo el sonido de gaitas y tambores que encienden “otra vez en su remendado corazón la ilusión de una noche de fiesta donde una vez en la vida pudiera ella brillar” (Better, 2009, p.48). Por otra parte, encontramos representaciones de escenas íntimas que van más allá de lo enteramente carnal y corporal, transgrediendo incluso la impositiva relación afectiva de orden femenino/masculino. Allí la expresión del amor en sus diferentes facetas toma un papel protagónico: un amor de madre, un amor de amante, un amor de amigo, de amiga, un

amor fugaz, un narrador que alimenta con amor su existencia a través de la libertad que le brinda la búsqueda de su orientación sexual y el cual muestra su afecto hacia todos los que como él se han atrevido a romper los cánones en busca de su libertad.

2.3 Greg, narrador subversivo.

Siendo entonces la crónica y el testimonio los géneros donde ha decidido ubicarse John Better, no está de más entender a partir de estudios referentes a estos, el papel protagónico de Greg, narrador testimonial de la mayoría de crónicas y relatos que hacen parte de nuestro objeto de estudio. Los estudios críticos norteamericanos definen que dentro de estos géneros usualmente se vislumbra:

Un peculiar tipo de narrador, un protagonista que hace uso de un lenguaje referencial-poético en ciertos casos, nada artificial en otros- para contar una verdad y, cómo esta verdad, a veces ha necesitado de un mediador para su registro, necesita de un lector cómplice para completar críticamente el flujo de la comunicación literaria (Martínez André, 2004, p.4).

El adolescente Greg²⁰, con su delirio de grandeza nos permite descubrir la personalidad de un narrador con poco espacio para la debilidad y mucho para el odio con que se refiere a todo cuanto existe y no le es útil. Sin embargo, no deja de reflejarse en el personaje expresiones de amor homoeróticas: cuando comparte con un amante bellos momentos en medio de la agonía de habitar el burdel La casa de los bellos durmientes en la crónica “Por las rutas del arcoiris”, o

²⁰ Para Adrian Rich (1980) es el la etapa perfecta “para aprender cuál es el poder sexual a través de la experiencia social de su impulso sexual” (p.24).

cuando de repente se topa de frente con un chico como Bruno, personaje central en varias micro-narraciones, con quien mantiene una relación amorosa.

Greg emigra de Barranquilla ciudad donde define su orientación homosexual y su identidad de género, para trasladarse a Bogotá. En esta ciudad se introduce al mundo de la prostitución e inicia un recorrido por los lugares en donde habitan gays, travestis y todos aquellos y aquellas que fácilmente pasan la frontera del género tradicional, para explorar el eros del cuerpo en toda su expresión. Finalmente regresa a Barranquilla para ingresar por completo al universo marginal de los abyectos. Multiplicidad de identidades que percibe y relata como observador y también como protagonista. Es en territorio Caribe donde se ubican las crónicas escritas sobre la mayoría de travestis y los relatos que introducen a dos personajes muy importantes de su vida privada: Sandy y Bruno, y el resto de personajes que configuran su verdadera historia, la de ese cronista anónimo²¹ y amarillista que narra la experiencia de estar del lado de los marginados. La inscripción a lo abyecto va permitirle a Greg hablar con autoridad sobre acontecimientos que se viven solo al interior del gueto. Esto le permite igualarse a sus opresores cuando se enfrenta, critica o desacredita la realidad que lo oprime. Sin embargo Greg -narrador pese a la dificultad de habitar en un entorno de marginalidad, se unta de la experiencia vivida allí, con el fin de someterla a la producción creativa, rememorativa y reconstructiva:

Déjenme y les informo mejor. Esta es mi empresa: estos hoteles de paso, estos restaurantes japoneses sin sol naciente, estos fugaces encuentros que avinagran mis ropas, ¡Oh, Dios, estas calles que voy marcando con migas del pan duro que me dejaron los ratones, con letras en tinta roja escrita en libretas deshojadas para regresar un día a llorar sobre las ingratas flores del fracaso! (p.32).

²¹ Esta etiqueta se puede leer en las micro-narraciones de “Pompas fúnebres”, “Travestiada” y “Barroco erotismo”.

Proponemos que el autor ubica al narrador a partir de dos panoramas: la macro-narración, con este término hago referencia a la obra de John Better vista en su conjunto, y las micro-narraciones, entiéndase por esto cada crónica y relato que la componen. En el primer caso, leemos la voz de Greg como un personaje que narra los acontecimientos de la historia. Para Bal (1995) “cuando la focalización de un personaje corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor” (p.111) se hace referencia a una focalización interna. La Macro-narración entonces se desarrolla a partir de una focalización interna en la que Greg es macro-narrador de toda la obra. Por su parte, en las micro-narraciones encontramos la voz de narradores a través de los cuales se observa una focalización interna, como el caso de Greg, y a su vez otros agentes anónimos que narran situaciones fuera de la fábula la construcción de múltiples identidades, agendándose dentro de lo que Bal (1995) conoce como focalización externa. El relato “No me llames hija” por ejemplo, en el que Martin, micro-narrador, da rienda suelta a su historia personal, es evidencia de ello.

Sin embargo, cabe señalar que cuando el narrador no se hace llamar Greg, identificamos implícitamente la sugerencia a partir de información, detalles, fechas y lugares frecuentados por parte de los narradores de las micro-narraciones, que existe un travestimiento de identidad por parte de Greg hacia narradores internos como Adriano, Alejandro, Lluvia Ácida y John Better quienes figuran como sus seudónimos. Descubrimos esta relación cuando el narrador entre líneas va mostrando indicios de tal conexión. En “Brevedad de los cigarrillos” el narrador, Alejandro, nos ha dado una pista del lugar en el que vive: Cuna de Venus, el mismo lugar en el que hace dos meses vive Lluvia Ácida, narrador travesti de “travestida”, tiempo en que Adriano, narrador de “Por las rutas del arco iris” se fugó del prostíbulo La casa de los bellos durmientes.

Proponemos que Greg, narrador de la macro-narración, es el encargado de crear intertextualidad en la estructura narrativa de la mayoría de las micro-narraciones, a partir de la experiencia que narra el mismo y la que narran otros personajes de las micro-narraciones a través de los cuales Greg se traviste para sugerir su experiencia. Al cederles la palabra, estos otros personajes que narran se cargan de un tipo de autoridad que les permite tomar vida propia y con ello características personales, espacios construidos y tipos de relaciones específicas. Lo anterior evidencia la tarea de un personaje cuando su papel también es el de narrador. En palabras de algunos teóricos que Garrido (1993) rescata como Genette (1972), Tacca (1985) y Chatman (1986), la tarea de un personaje como narrador se lee así:

Posiblemente por tratarse de un cometido que el personaje, excepción hecha del monólogo interior, hace por delegación: la de narrador. Es una actividad importante que el personaje asume con relativa frecuencia en el relato. En estos casos el personaje asume, sin renunciar a su peculiar estatuto, las funciones propias del narrador en general: la comunicativa, la de control, la narrativa o representativa, etc (p.19).

Como método para describir los acontecimientos, Greg participa de algunos cambios personales por medio de un juego narrativo en el que la constante auto designación nominal le profiere otros nombres (o etiquetas) femeninos o masculinos. Al alternar el género gramatical a partir del cual enuncia, este personaje representa una identidad que desestabiliza los roles culturalmente establecidos que propone el uso de la acción nominal.

En la primera fase el lector se encuentra con Adriano: narrador de los primeros relatos, a quien identificamos gramaticalmente a partir de la masculinidad y la feminidad cuando para referirse a sí mismo y a sus compañeros de trabajo, hace uso de un pronombre personal masculino seguido de un artículo femenino: “*Nosotros las puticas*”. Partícipe del clan de “Los

bellos durmientes”²² que trabajan en la casa-prostíbulo de La Medina, se debate entre una personalidad fuerte, reservada, atrevida, pasional, sentimental y sensible. Aun cuando es capaz de ser fuerte en la expresión del lenguaje, su cuerpo varonil evidencia acciones delicadas y sutiles adscritas a lo femenino. Un cuerpo identitario que hace uso de diversas características genéricas para realizarse. Una vez llega a la casa de Los bellos durmientes, este narrador se va caracterizar por huir todo el tiempo: de su ciudad natal a Bogotá y de la casa de Los bellos durmientes hacia un hostel del centro de la ciudad, del que huye nuevamente luego de un encuentro sexo-laboral. Al desear siempre algo mejor: buena vida, lujos y comodidades percibimos en este personaje la búsqueda individual de su bienestar por encima de cualquier cosa, persona e incluso de sí mismo.

A modo de dispositivos discursivos, Adriano hace uso de dos herramientas esenciales que se despliegan durante la estructura narrativa de *“Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos”* (2009), los cuales alimentan su narrativa en lo referente a la relación comunicativa que se construye con los otros. Por un lado, el uso de la *ilusión* presentada en monólogos internos por parte de los personajes, es el espacio perceptivo, un estado realidad-ficción en el que se ubican cuando pretenden pasar de la degradación al mejoramiento al lograr ser quienes desean para alcanzar la felicidad. En este estado se hace referencia a la “imaginación desbordante” que tienen las locas para toda empresa, necesaria “para llevar una vida algo digna, para darle forma [...] para arreglar un rostro [...] para vestir...” (Better, 2009, p.112).

Así, al prestar atención a los diálogos que Adriano tiene con sus potenciales clientes quienes impregnan de cierto asco, repugnancia y aversión la comunicación, observamos de su parte la

²² Esta referencia rompe con todo un estereotipo del hombre macho patriarcal, al traer metafóricamente el nombre asignado al cuento de hadas *La bella durmiente del bosque*.

intención de tener un diálogo en el que el tipo de respuestas que desearía dar son diferentes al que puede expresar o decir en voz alta. Esta ilusión la alcanza cuando haciendo uso de monólogos internos nos presenta otras posibles formas de hablar:

- [*CLIENTE POTENCIAL*] Veo que eres un chico de pocas palabras, Adriano. Deberías esforzarte en ser un poco más amable.
- [*ADRIANO (MONÓLOGO INTERIOR)*] ¿Amable? ¿Qué podría decirle a un tipo de estos? Ah, sí, ya sé, le diría: gracias, señor don hijueputa, por ofrecerme dinero a cambio de esta náusea que me produce su perfume fino revuelto con su avinagrado humor.
- [*ADRIANO (RESPUESTA REAL)*] Espero que vuelva por aquí nuevamente, estamos para servirle – fue lo único que dije. (p.24, énfasis agregado corchetes)

Este ejercicio narrativo a través de monólogos ilusorios es una constante durante las micro-narraciones en que Adriano está presente como narrador. La mente es cómplice por medio del cual se muestra realmente la construcción identitaria que está viviendo el personaje. Es el “YO” interno que se habla así mismo como “TÚ” y que encierra a su vez un “nosotros”²³, el que se hace leer por el lector para escuchar su deseo de ser.

Martín en “No me llames hija” cuando se ve obligado a crear productos imaginarios e ilusorios que le permiten construir pensamientos, respuestas, deseos y preguntas, un nuevo mundo a partir del cual existir mientras ve y comparte una realidad que le parece a todas luces imperfecta, reconfigura esta realidad con lo que existe en su interior:

²³ Esta representación de un nosotros, cuando a testimonio se refiere, se hace en un intento por acceder a un ámbito más amplio que el individual, al representar cierta clase social o fraternidad.

Algo tímido cierras los ojos apretando los labios para que no se escape el deseo de tu boca, para que nadie pueda oír tus pensamientos de azucena, y que solo en tu cabeza resuene esa vocecita, ese gorjeo de cristal que revele el deseo anhelado (p.95).

Te hacía ilusión ver a las nenas con sus frondosas polleras... pum pum hacía tu corazón. Te frustraba tanto no poder ser tú quien desfilaba por la tarima... En ese lugar secreto de tu mente, eras tú quien desanudaba la voz del ruiseñor, eras tú con el trajecito de holán color vainilla, eras tú con los zapatos. En ese lugar de tus deseos eras aplaudido por todos, eras tú desde el escenario cautivándolos a todos (p.104).

Sin embargo, el precio que tienen que pagar estos personajes al hacer uso de la ilusión se evidencia en su rotundo desvanecimiento cuando regresan a la realidad, presente en todo momento. Aun cuando el grado de intensidad con que se presente sea casi igual a los sucesos que se hacen ver como verosímiles con la realidad, este tipo de ficción ilusoria se entiende entonces como parte de una totalidad, más no la totalidad. Así lo percibimos nuevamente con Martín cuando luego de una sucesión de acontecimientos ilusorios que crea durante su estadía en prisión, describe su regreso a la realidad:

Todo era en cámara lenta nuevamente, como ese cumpleaños lejano en el que Leonardo venía vestido tan implacable a tu encuentro. No puedo ver bien ¿Qué está pasando? Todo a tu alrededor se va oscureciendo, como si apagarán las luces de un teatro, luego de una concurrida función y te quedas ahí estática, con tu corona de reina de la nada, mientras tus amigas se han ido quedando dormidas y una rata lleva un trozo de pan, atravesando el frío corredor de una salón penitenciario (p.105).

Un segundo dispositivo discursivo utilizado por Adriano, y el cual también comprobamos durante todo el texto, es el discurso incluyente y directo con el lector, tratamiento esencial en el territorio de la crónica y el testimonio al situar en el mismo nivel a autor, narrador, lector y texto durante su interacción. Trayendo a Huertas Uhagón (1994) este ejercicio que se realiza dentro de los límites de la ficción, pero que busca tender lazos entre el texto y la “realidad extra-textual, se

hace con la intención de desmitificar la concepción de figura entronizada por parte del narrador cuando restablece la comunicación literaria en un nivel similar al de la comunicación oral (p.4).

De esta manera, descubrimos como se establece e informa al lector la decisión por parte del narrador con respecto al momento preciso que tiene cada suceso para ser contado. El narrador escribe: “No, Bogotá ya me tenía preparada una inolvidable bienvenida, pero *aún no es tiempo de contar esa historia...*” (p.24, énfasis agregado).

Igualmente, a través de “comentarios cómplices que el autor dirige directamente al lector” (Huertas Uhagón, 1994, p.168) hasta el punto de cuestionarlo, se produce cierto sentimiento de cercanía, comunión y amistad entre quien relata y quien lee. Así se presenta cuando el narrador escribe: “Bueno mis lectores incautos, *déjenme responderles* a cada interrogante [...] Pero ¿creen ustedes que no hay nada peor que los ejemplos anteriores? hagan la prueba y *después hablamos...*” (pp. 14-16, énfasis agregado). O cuando al terminar el relato, luego de sacar de la cartera de un cliente un fajo de billetes para comprarse un gato de cerámica que vio en una tienda del norte, y así darle un toque de distinción a la pocilga inmunda donde vive, el personaje concluye: “*Ah, una última cosa, ahora me llamo Alejandro, los nombres de emperadores son mis favoritos*”. (p.9, énfasis agregado)

Finalmente, con su nuevo gato de cerámica, Adriano, un hombre rebelde que subvierte toda norma y vive en la anarquía sexual, económica y corporal llega al punto de cambiar el nombre cliché que cualquier prostituto podría tener en el contexto que habita. Esta identificación que se leía como “única y verdadera” termina siendo una de las varias etiquetas nominales del focalizador de la macro-narración. A partir de allí, el lector entra en un juego narrativo en el que

la designación del verdadero nombre de este narrador queda en duda y con ello, parte de su identidad. De ser Adriano el macro-narrador pasa a ser Alejandro (nombre alegórico a un emperador), un tipo culto con intenciones de escritor que habita entre los contrastes de recorrer lugares cultos: museos y exposiciones hasta llegar a hoteles y cafeterías del centro de Bogotá.

Al mostrar durante el transcurso de las micronarraciones la posible reconstrucción nominal que tiene un personaje, evidenciamos en este juego su constante reconstrucción identitaria a través del tiempo. Con ello, se subvierte entonces, la impositiva necesidad en un texto literario de agarrarse a una única y totalizadora caracterización del personaje para definirlo en su totalidad, en este caso, a partir de una nominación. De la misma manera, al texto ser una representación de la realidad extra-textual, se evidencia la posibilidad de hacer uso de este cambio nominal sin ninguna restricción, si la intención por parte de un individuo es encontrarse plácido en la manera de identificarse.

Un tercer cambio nominal que se presenta por parte del narrador es en la micro-narración “Travestiada”. El narrador-escritor, al decidir moverse entre las fronteras identitarias actúa como agente encubierto en la calle nocturna travesti, utilizando como seudónimo Lluvia Ácida. En este lugar en el que hace debut como travesti durante su primera noche de prostitución, investiga y descubre algo sobre lo que ve y sobre sí mismo como persona, hombre, travesti y sobre todo como escritor. Allí se describe como una estrella que llama la atención durante la noche capitalina en la que todo termina siendo un “[...] juego de máscaras de un oficio tan lleno de virtuosismo como de ingratitud...” (p.27). Lluvia Ácida se arrepiente de su “jueguito de agente encubierto” y al cabo de un rato, les dice a sus anfitrionas que se va a dormir, que esto no es para ella (p.29). Así, escapando de la calle travestida, al igual que escapa del resto de escenarios en los

que habitualmente se encuentra, deja atrás a sus compañeras pues no le interesa catalogarse dentro algo sino vivir la experiencia del momento.

Inferimos entonces que todo ha sido un juego del narrador como parte de un “experimento”, para cumplir cierto rol de mujer al travestirse en Lluvia Ácida por una noche. Los roles identitarios se convierten en un juego de máscaras, el individuo participa al tantear, apropiarse, retirarlas, probar otras o transformarlas de acuerdo al reflejo que quiera brindar de sí mismo en determinados contextos. De acuerdo a las representaciones que encontramos a través de estos personajes, la construcción identitaria que tiene un individuo se puede entender como la posible mezcla y experiencia de variados tipos de identidades, a partir de las cuales éste se encuentra y reconoce, siempre y cuando decida acceder a la eterna oportunidad de ser “otro” u “otra”, cambiar de máscara para siendo quien no se ha sido, descubra quién se es o, siendo quien se ha sido descubra quien no se es.

Pero la implicación que tiene la acción de designarse así mismo determinados nombres, es más profunda. Al interior de la teoría queer, específicamente a partir de los cuestionamientos de Butler (1990) sobre el género, muchos de los conceptos que se habían implantado de manera cosificada fueron susceptibles de ser establecidos de otra manera. Se propuso así, la inestabilidad constante de las dinámicas de las categorías “hombre” “mujer”, cuando se pretende pasar por el género que se nos ha sido proscrito, al encontrar que para ser ratificadas y construir su devenir se necesitan ilimitados actos performativos, sin estos actos no habría género en absoluto, el género es una experiencia compartida y una “acción colectiva” (pp. 301-305).

Lo anterior nos muestra la ficcionalidad de la masculinidad y la feminidad y con ello la del género, negándolo como mero acto natural y constitutivo que además de formar la identidad del actor pretende constituirla en el objeto de una creencia. De tal manera el género para Butler (1990) se establece no como un hecho sino un “ir haciendo”²⁴, al ser un acervo de posibilidades continuamente realizables²⁵ que dramatizan y reproducen un conjunto de panoramas históricos²⁶ en un cuerpo que constituye por lo general en el individuo, su manera de ser exterior. Sin embargo luego ratifica que estos actos también se presentan como un “conjunto de estrategias”, un estilo de ser, para Sartre “una estilística de la existencia”, para Foucault estilo que nunca se auto-estiliza totalmente, porque los estilos vivos tienen historia, y esta historia condiciona y limita las posibilidades de ser (p.300).

El nombre propio, palabra con la que se designa y se distingue a un referente, en este caso a los personajes, ha sido tratado históricamente como un acto constitutivo, ejercicio de denominación intercambiable. Se nacerá y morirá con él. Durante el ejercicio narrativo de nuestro objeto de estudio el tratamiento que se le da a la designación del nombre de personajes como Greg se caracteriza no por la designación de un exterior, sino por estar investida de auto designaciones nominales. Lo que se conoce como un acto constitutivo se presenta como un acto

²⁴ “El cuerpo es una situación histórica, como lo declara Beauvoir, y es una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica” (Butler, 1990, p.300).

²⁵ “Merleau-Ponty sostiene que el cuerpo no solamente es una idea histórica, sino también un conjunto de posibilidades continuamente realizables. Que el cuerpo sea un conjunto de posibilidades significa: a) que su aparición en el mundo, para la percepción, no está determinada por ninguna suerte de esencia interior, y b) que su expresión concreta en el mundo se debe entender como el poner de manifiesto y el volver específico un conjunto de posibilidades históricas” (Butler, 1990, p.299).

²⁶ El nombre entonces se puede entender siguiendo los presupuestos que Butler (1990) sigue de Merleau Ponty como una expresión concreta e histórica hecha efectiva en el mundo a través de la cual el cuerpo cobra significado (p.299).

performativo del género, cuando le da forma descriptiva a la exploración y enunciación de género u orientación sexual al cual el narrador desea pertenecer. En esta ocasión, la incidencia nominal no influye directamente en el cuerpo sino en la estilística de la existencia del personaje, hablando en términos foucaultianos.

El narrador rompe tácitamente los discursos construidos que hacen y han hecho los demás de él, a partir de acciones nominales temporales que crean nuevas descripciones de sí mismo. De esta manera, el lector inferirá la pertenencia de Greg a varias identidades de género que atraviesan la construcción de su personalidad. El cambio nominal termina por ser entonces una acción, una forma de hacer que cambie la realidad existente al producir otras distintas.

El acto nominal es uno de los tantos actos a través de los cuales se constituye y asume una identidad cultural, analizarlo permite dar respuesta al esfuerzo feminista por entender el modo mundano en que los cuerpos se insertan en géneros. La manera en que se representa la dramatización y actuación de Greg a partir de los cambios nominales, “ofrece una vía para entender como una convención cultural es corporeizada y actuada” (Butler, p.305) por un individuo y como la aceptación y creencia de esta convención por parte del exterior la reitera. Cuando históricos actos performativos se reconfiguran y se ponen a favor de la causa identitaria, terminan por ser subversivos al revelar la identidad de género como una ficción regulativa que evidencia la inexistencia de actos genéricos verdaderos o falsos, reales o distorsionados (Butler, 1990, p.310). La acción de cambiar el nombre es posible percibirse como un acto de género lingüístico y simbólico, lingüístico porque es desde el lenguaje: “ahora me llamo” que se evidencia la voluntad del “YO” para etiquetarse de tal manera que se dé vida a un performance. Y simbólico porque este cambio permite que el individuo dentro de su construcción personal

sienta, por la inestabilidad de no tener un nombre fijo, cierto poder de decisión y autonomía frente a su desarrollo identitario.

Finalmente, el último ejercicio nominal que percibimos dentro la narrativa de Greg es en la crónica “Lo que el sida se llevó”. Allí, el autor John Better explícitamente se introduce en la historia como narrador:

Recuerdo una tarde al regreso del colegio cuando de pronto un grupo de muchachos de la cuadra gritaron a coro: John Better tiene sida. En ese momento no supe qué decir. No entendía de qué hablaban. En realidad nunca sabía qué responder ante insulto alguno (p.70).

Al incorporar su nombre como recurso, convirtiendo al narrador en un autor ficticio, John Better gana veracidad dentro del relato, logra posicionarse al mismo nivel del lector y el texto imprimiendo al suceso ficcional toda la fuerza que la cercanía con la realidad le ofrece. Este acontecimiento permite revelar en la lectura de un hecho cotidiano, padecido en este caso por el narrador-autor ficticio, la situación de discriminación que padecen homosexuales. Al alzarse allí una verdad “que surge con belleza literaria muchas veces, por la fuerza que los mismos hechos tienen” (Martínez André, 2004, p.6) el autor hace uso del testimonio para denunciar esa verdad que no puede ser olvidada. En últimas, se trata de convertir su narrativa en una obligación histórica que deje constancia que verdaderamente ocurrió el acto (discriminatorio) padecido.

En este ejercicio cronístico, John Better sienta la desazón frente al sida con una sinceridad indiscutible cuando se debate entre esta y el inevitable deseo del eros a través del cuerpo. El narrador asocia por primera vez la enfermedad con su propia orientación sexual (Better, 2009, p.71) gracias no a su experiencia o descubrimiento, sino al percatarse de que existe “otro”, un grupo social que logra ubicarse en un lugar privilegiado para juzgar: el lugar de “los verdaderos y

grandes varones” capaces de señalar y etiquetar, de marcar al “otro”, de reducirlos a un pandemia ambulante acrecentando el rechazo y asco hacia los homosexuales, negándoles la posibilidad de ser vistos como individuos adoloridos a quienes se les merma el cuerpo, y junto a este la identidad que han construido y apropiado para sí mismos:

Ver a R reducido a esto no dejaba de ser doloroso, porque no es solo el cuerpo lo que una enfermedad como esa va mermando, son también otras cosas: el buen humor, la genialidad, la potencia de una voz como la de R que era como un trueno que hacía rodar las piedras de la montaña (p.76).

Cabe señalar un último ejercicio auto referencial por parte del narrador de la Macro-narración cuando Greg decide llevar su propia identidad. Al quitarse toda máscara luego de presentar sus lados más oscuros, nos permite vislumbrar lugares en los que se esconde una luz que va iluminando su existencia de acuerdo a las circunstancias. De esta manera, el lector es capaz de descubrir la verdadera esencia de Greg cuando lo encuentran desvelado escribiendo, o al acompañarlo en el encantamiento ficcional con sabor a desdicha que presentan los personajes de la novela *Tengo miedo Torero* (2001), dejando atrás los escenarios reales de la comunidad a la que pertenece. A partir de este lugar de enunciación, encontramos durante el recorrido narrativo la construcción de relaciones fraternales más profundas y estables, sobre todo con dos personajes: Sandy y Bruno.

Sandy es con quien experimenta lugares oscuros habitados por las identidades subversivas, así como aquellos en que confluyen sin problema alguno las diversas identidades de género (El salón de belleza Tiffaní's). Es quien lo acompaña en su fracasado intento de ser escritor, ante la dificultad por salir de sus realidades banales y oscuras. Es gracias a esta autodenominación de escritor que, ubicándose en una posición con autoridad de generar crítica,

contra el grupo social heteronormativo del que se diferencia, llega a ser subversivo contra su propia condición de género, ante su igual, esa comunidad Gay del que hace parte y que cataloga como una comunidad que perdió la euforia colectiva de pasado y ahora son “superficiales”, “altaneras”, “estúpidas”, “locas actuales”, “una mafia de terciopelo”, “una novísima academia gay afeminada y baladí”. Aquella comunidad que finalmente y ante cualquier circunstancia acepta, para “continuar navegando sobre las aguas de neón” de ese “vestigio flotante que queda de aquel buque fantasma” (p.52).

Finalmente, es a partir de la decisión de beber un último trago junto a Sandy “[...] cansados de este absurdo y desagradable paseo por *la estéril ruta del arco iris*” (p.53, énfasis agregado) y salir de allí como lo único sensato en un lugar como ese, que se da el encuentro repentino entre él y Bruno. Descrito enteramente a través de su voz “seca, como el sonido de la madera al quebrarse” (p.145), Bruno es uno de los únicos personajes en toda la historia, a través del cual hallamos la fluidez de un romance homosexual sincero. La vivencia de una relación de pareja homosexual que traspasa los lindes de la corporeidad, usualmente presentada en los demás personajes, reitera al lector que finalmente el narrador conoce al amor proyectado en el papel de Bruno y describe algo de lo que Greg es y no se había mostrado.

El ejercicio particular de auto reconocimiento que realiza Greg reconstruye su identidad, al desconocer la posición nominal en que lo ha ubicado la autoridad heteronormativa, cuando haciendo cambios interpelativos que personifican mejor su identidad se referencia nominalmente como: Adriano, Alejandro, Lluvia Ácida o John Better. Teniendo en cuenta a Butler (2004) esto puede denominarse un ejercicio subversivo al cuestionar la fuerza interpelativa que ejerce el nombre impuesto en el individuo, el cual además de ejercer presión sobre este, delimita el espacio

que ocupa, así como su posición social, estableciendo e indicando a un sujeto en la sujeción de manera repetitiva. Lo anterior evidencia la inestabilidad y el carácter incompleto de la formación de un sujeto cuando al hacer uso de su agencia individual, aunque siempre limitada debido a las fuertes representaciones y discursos impuestos en la identidad de cada uno, el personaje reinscribe y transforma las categorías que tiene interiorizadas.

Una vez establecidas algunas de las principales características de Greg a través de los variados seudónimos que usa, y dilucidar por medio de ellos cierta subversión por parte del autor en el modo de estructurar la narrativa, partiendo del punto de vista del narrador. Al ser nuestro objeto de estudio una lucha cronística y testimonial contra la opresión de un sistema heteronormativo que no da cabida a otras formas de existir, concluimos como el testigo denuncia por cuerdas de ficción la realidad cuando describe por boca de sus protagonistas más idóneos, hechos que han afectado la sensibilidad de un pueblo.

Gracias a la “instantaneidad y brevedad que parecen ondular al propio ritmo de la realidad” (Sabo, 2011, p.8) en la crónica y el relato, el autor se ubica con soltura para explayar marginadas representaciones de experiencias personales, presentes en una compleja realidad multicultural. Lo anterior acentúa la relación entre la literatura y lo social-político dando cuenta de una “repolitización de la escritura” (Huertas Uhagón, 1994), al tener como fin último la democratización de voces identitarias relegadas a la exclusión y el olvido. El autor pone al lector a identificarse con la experiencia presentada a través de la voz de la conciencia del actor-narrador y de todos los personajes que con sus acciones propias y únicas muestran aspectos ontológicos de los procesos sociales y las dinámicas internas de la historia.

De esta manera, siguiendo a Martínez André, *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) es un ejercicio literario que cumple la tarea del género cronístico y testimonial, en el momento en que el papel central del protagonista/narrador, es luchar y oponerse a la opresión de la que son parte los individuos de cualquier tipo de subalternidad. Y aunque Greg no está tan abatido como para tener sexo con una gorda, sí está lo suficientemente aburrido para poner de mal humor al resto del mundo (Better, p.153). Es por esto que sus historias, su forma de narrar y de vivir lo hace con la única intención de incomodar a la normatividad pasiva, para luego de todo ese recorrido turbulento por las historias de los travestis y gays que Adriano, Alejandro, Better y Lluvia Ácida han visto y vivido, encontrarse con un espacio para la felicidad inesperada presentada en el amor.

CAPÍTULO III

LOCAS DE FELICIDAD: FRONTERAS DE UNA COMUNIDAD DISIDENTE

“Miles de fronteras de género, difusas y tentaculares segmenta cada metro cuadrado del espacio que nos rodea. Operan silenciosamente como la más discreta y efectiva de las tecnologías de género”

(Preciado, 2006, p3)

Entrar al baño de un bar gay a la una de la mañana es entrar a una dimensión desconocida. Todo luce un poco transfigurado. El humo de todos los cigarrillos encendidos le da un aspecto de sauna. El orinal es una línea de reclutas meando y mirándose perturbados los unos a los otros. Y el piso jabonoso es una trampa mortal. Snif, Snif, Snif; Salgamos del baño

(Better, 2009, p.51).

El presente capítulo indaga el modo en que se puede, a través del discurso narrativo queer del Caribe Colombiano, entender y apropiarse de la construcción y reconstrucción de la representación de subjetividades Otras de género, que conforman una comunidad disidente del sistema heteronormativo. En principio, evidenciaremos dos polos geográficos a partir de los cuales la narración se desenvuelve: Bogotá y Barranquilla, ciudades en las que se encuentran las representaciones identitarias de género que pretendemos estudiar. Consideramos que estas representaciones configuran espacios urbanos poco representados anteriormente en la literatura nacional. La necesidad de ahondar en estas construcciones espaciales surge, luego de establecer relación con algunas palabras de Anna Francisco Amat (UAN, 2016)²⁷ con respecto a la

²⁷ “Cualquier minoría que no tiene acceso al poder o a los discursos hegemónicos tiene espacios donde encuentra confianza, se empodera y trabaja determinadas cuestiones que solo esas personas han vivido porque les han tocado

necesidad que tienen las minorías de construir espacios para empoderarse, ser reconocidas y compartir experiencias únicas con una red que les proporciona apoyo en la soledad del rechazo.

Una vez identificados los contextos en los que se desenvuelven las subjetividades alternativas de nuestro interés (las masculinidades, el travestismo y las feminidades) ahondaremos en la configuración y reconfiguración de género que nos presentan, a través de un análisis clasificatorio en torno a estas. Confrontaremos las representaciones que aún continúan conservando intereses heteronormativos al interior del discurso narrativo, frente a aquellas disidencias que reconstruyen el género y empiezan a co-existir como una comunidad disidente²⁸.

Esta comunidad se conforma por el tránsito que hacen los personajes entre las fronteras de género cuando pretenden su devenir, y por valores axiológicos subalternos que comparten dichas

[...] que nos unen mucho y que tienen que ver con esas experiencias compartidas: salidas del armario, enfrentamientos a una sociedad que todavía no lo ve como algo común poco cuestionable sino que siempre genera un tipo de tensión, ese tipo de tensión que todas hemos vivido poderla compartir es sanador y necesario [...] Esos espacios son espacios que ojalá algún día dejen de existir, significara que ha habido un paso más allá en lo que es la libertad de las personas de vivir la vida que quieran vivir. Y esto es la utopía o el ideal, son espacios de tránsito, no están hechos para quedarse, pero están de momento porque la sociedad aun clasifica a las personas en si lo que está haciendo es normal o no y las personas que hemos vivido fuera de ese modelo nos tenemos que enfrentar a miradas y tensiones por estar fuera del modelo. Ese fuera hemos dicho que también es un espacio muy interesante y agradable donde también nos gusta estar, entre las fronteras, pero para poder habitar entre ellas y sentirse completamente plena uno también tiene que tener una red. Las personas necesitamos tener un reconocimiento y aceptación donde no se nos cuestione en absoluto y esa red es fundamental para poder ir por la frontera a gusto y tranquila, pero desde la soledad del rechazo del modelo hegemónico es complicado ir tranquilamente por la frontera cuestionando las cosas. Entonces estos espacios lo que hacen es darnos fuerza y sentirnos apoyadas, queridas y aceptadas en esa frontera” (UAN, 2016, s.p).

²⁸ Expresión formal de un desacuerdo parcial o total respecto de otros criterios individuales o colectivos, con connotación auto excluyente, en ocasiones, con el orden establecido en la sociedad o en alguno de sus ámbitos derivados. Así en sociología, la disidencia equivaldría a la auto exclusión de la pertenencia a un grupo, tales como una comunidad o una institución de la cual se es o se fue miembro voluntaria o involuntariamente.

performatividades. Así, al sentirse parte de una comunidad que les permite construirse bajo parámetros alternos con respecto al sistema heteronormativo, las representaciones disidentes van a lograr diferenciarse, compararse e imponerse por encima de quienes los excluyen, construyendo y reconstruyendo otras realidades identitarias de género.

Entrar al universo expuesto en *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) es lo mismo que entrar a la una de la madrugada al baño del bar gay escenificado en el segundo epígrafe. Lo habitual se transfigura al poner a co-existir a subordinados pero subversivos personajes en lugares que han estado determinados por la cotidianidad heteronormativa.²⁹ Al analizar, observamos a una línea de “reclutas” (hombres) que están mirándose perturbados en el orinal. Inferimos en el gesto de las perturbadas miradas, identidades periféricas de género que impregnan el lugar de otro tipo de performances masculinos. Este acto pone de manifiesto que la acción de orinar (mear) de pie la cual para Preciado (2007) es “[...] una de las tecnologías de género que se ha hecho ver como exclusiva de la masculinidad heterosexual moderna” (p.5), no es tan exclusiva de esta y por el contrario es el instante en que otro tipo de producciones masculinas se construyen.

Al igual que este espacio confinado y jabonoso, el universo literario de Better es la reunión de subversiones que rompen con paradigmas incrustados al interior de espacios generados por el sistema heteronormativo, en los que encontramos marginalidad de género. Este accionar va estar integrado por un conjunto de representaciones identitarias que, al llevar a cuentas una preferencia sexual “anormal”, son capaces de subvertir las restrictivas normas

²⁹ Preciado (2007) sugiere que el baño público está lleno de “normativas prótesis de género”, un lugar que la sociedad ha creado para “rehacerse el género más que para deshacerse de la orina y la mierda”, donde los “discretos” urinarios, convertidos en “tecnología de género participa a la producción de la masculinidad en el espacio público” (pp.4-5).

impuestas por la heteronormatividad. De esta manera, la conformación de una vorágine identitaria compuesta por travestis, Drags Queen, homosexuales, bisexuales y heterosexuales combate las exclusiones. La obra ubica dicha apuesta subversiva en contextos urbanos subalternos de Bogotá y Barranquilla, ciudades con características propias, muy diferentes entre sí, que les dan determinada identidad a los protagonistas. Y no es casualidad que la sucesión de estos acontecimientos se presenten en estas dos urbes pues, como lo señala Foster (1997a):

La ciudad proporciona varias oportunidades para el refugio o el resguardo, comenzando por el hecho de que las grandes concentraciones demográficas son más difíciles de vigilar y así, el ciudadano prevenido puede ejercer más libertad que en otros lugares. Segundo, la vida urbana permite muy fácilmente la concentración de personas en sectores (barrios, guetos, distritos, suburbios) donde hay cierta afinidad de intereses e identidades (p.91).

De esta manera, Bogotá: “una maqueta de césped y vidrio por un lado y, por el otro, una callejón infestado de orines y heces” (p.21), es el lugar en el que la narración biográfica de Greg homosexualiza una ciudad caracterizada por estar rodeada de cerros “[...] que se cubren de una gasa espesa, una cortina helada que desciende hasta las calles de Bogotá haciéndolas lucir más tristes que de costumbre” (p.21). En medio de esta neblina se descubren historias íntimas, decisivas e intensas que curiosas habitan lugares públicos (museos, bibliotecas, cinematecas, iglesias o cafeterías) y, con mayor frecuencia, lugares privados. En esa línea destaca en la obra El café La Normanda, un lugar “[...] del centro donde se puede hablar y sobre todo fumar con tranquilidad” (p.22), que brinda la oportunidad para concretar citas homosexuales bien remuneradas para después dirigirse a un hotel, motel o, en su defecto, a algún cuartucho de un hostel con mala apariencia.

Barranquilla es dibujada como una muy fea y sucia ciudad. Los narradores dividen este espacio en dos grandes polos urbanos habitados por individuos totalmente diferentes. Los primeros definidos como “un nido de ratas que inmigraron hace años y convirtieron este tierral a orillas del río en su madriguera, con sus hipermercados y country clubes, boutiques y restaurantes fusión” y los segundos, quienes hicieron una ciudad con piedras y palos la cual se convirtió luego en barrios populares que no aparecen en las postales del directorio de teléfonos: una Calcuta “[...] de callejones enlodados por la que transitaban caballos enfermos, niños famélicos comiendo naranjas, nubes de moscas gordas y aturdidas que iban de las ancas llagadas de los caballos a los dedos endulzados de fruta de los pequeños” (Better, 2009, p. 67).

En esta urbe están situados en su mayoría los lugares subalternos en los que las representaciones estudiadas van a experimentar la desazón y las alegrías de empezar a construir sus devenires en la abyección de la heteronormatividad. Al estar rodeados del señalamiento por parte del núcleo familiar, el entorno de la escuela o la misma vecindad, las identidades disidentes se desenvuelven en nocturnos y oscuros recintos donde son “*bien recibidos*”; lugares clandestinos de difícil acceso, casi invisibles para aquellos quienes no habitan dentro de estas realidades, precisamente porque han sido creados por y para ellos con el fin de sentirse a gusto excluidos y excluidas de la vergüenza, la moralidad impuesta, el señalamiento y en los que pueden ser sin miedo, sin dejar rastro, ni ser vistos u observados.

La oscuridad es el instante en el cual la identidad excluida construye con libertad su devenir alrededor de la fantasía y la imaginación. Cuando La teniente del relato “No me llames hija” cataloga a los travestis un fraude al verlos bajo la blanquecina luz de los tubos de calcio que “ponen al descubierto todos esos trucos que en la oscuridad se disipan” (Better, 2009, p.97), la

artificialidad que han construido se borra instantáneamente y quedan al descubierto personajes, que habitan escenarios por medio de acciones que antes no tenían rostro y ahora lo tienen.

Estos espacios subversivos los encontramos entre otros en: los compartimentos de proyección de pornografía del centro de la ciudad, los video bares punk - en donde las peleas clandestinas son el día a día -, habitaciones de moteles u hostales hediondos a desinfectantes, el jacuzzi de un SPA o el interior de una casa maltrecha transformada en comedor comunitario (a la cual “nunca sintieron vergüenza al entrar a plena luz del día” (p.84), todas las que arribaban a quitarse el hábito de chicos educados en las aulas de las escuelas públicas). De igual forma, el centro de la ciudad es lugar indicado para ser habitado por las representaciones estudiadas, al estar conformado por húmedos laberintos, callejones oscuros y calles pedregosas. También resalta el pestilente y mugroso caño de La auyama, las aceras de la calle Murillo donde se escucha el delirio travesti alrededor de prostíbulos, los templos “de sexo rápido en una ciudad rápida y despiadada” (p.23), así como ruinosos edificios de concreto con ventanas rotas y luces amarillentas “de una céntrica zona de una ciudad ceñida de agua y podrida al sol” (p.141).

Estos y otros tantos lugares urbanos en los que iremos ahondando, son espacios vitales para las representaciones expuestas “[...] porque es allí donde se emancipan y viven libre de los atavismos sociales” (González Cueto & Zurian, p.117). En estos escenarios cumplen sus deseos de brillar de manera ilusoria y así, hacer llevadero el destino de construirse bajo la exclusión heteronormativa a través de la exploración del cuerpo, desinhibido de cualquier moralidad impuesta.

En estos recintos de oscuridad las representaciones disidentes llevan a cabo vertiginosos encuentros homoeróticos sin ningún tipo de compromisos, para la realización de sus deseos a través del placer³⁰ de su corporeidad. En el relato “Pornografía para insectos” encontramos en la oscuridad del teatro porno de la ciudad “[...] un espacio idóneo para la cópula de esta especie de siniestras mariposas de alas chasqueantes y vuelo péfido” (p.119). Allí, cincuentones de barrigas adiposas, un séquito de mariposones, un militar adolescente y una joven loquita confluyen en una orgía de deseos en la que se masturban, gimen o chupan sus sexos mientras ven proyectada una película pornográfica. Observando este panorama y, teniendo en cuenta los presupuestos de Foster (1997a) proponemos entonces que, este tipo de relaciones homoeróticas ubicadas fuera del marco romántico propuesto por la heteronormatividad con respecto al placer, son disidencias sexuales que invalidan la obligatoriedad de la reproducción de la especie, anidada a una relación monogámica sentimental. (p.88)

Por otra parte, el análisis de esta práctica homoerótica nos permite rescatar la línea teórica que Santos Febres (2005) expone acerca del variado uso del eros en la literatura del Caribe, como estrategia discursiva que permite poner sobre la mesa la discusión en torno a la identidad caribeña. Allí la autora propone que el cuerpo, la sensación y la experiencia “son los puntos de partida para llegar a ciertas concepciones de lo erótico como lugar de [...] *conocimiento, de reinscripción* en los lenguajes que nombran al mundo y sus misterios [...], episteme que se

³⁰ Según Osho (2008) el placer es: “Algo físico, fisiológico. Lo superficial de la vida, la excitación que está arraigado con el cuerpo [...] Quien busca el placer quedará a merced de la casualidad [...] el placer te crea un estado de deseo permanente, de inquietud, una agitación continua. Hay múltiples deseos todos y cada uno de ellos insaciables, que reclaman toda tu atención. Te convierten en víctima de una multitud de deseos enloquecedores – enloquecedores porque no se pueden cumplir- que te llevan de acá para allá. Tú mismo te conviertes en una contradicción como una atadura que esclaviza, encadena” (p.26-31).

produce por medio de órganos diferentes al cerebro, o mejor dicho, a través de *discursos diferentes al discurso de la razón*” (p.1, énfasis agregado).

La producción de esta *episteme* se inscribe entonces en la concepción postmoderna que se tiene en cuanto a la creación identitaria del individuo, el cual se concibe no sólo a través de la razón, sino sobre todo a través del cuerpo. Una interacción que se realiza para Begonya Sáez (2007) entre el cuerpo, el pensamiento, la identidad y el comportamiento. Santos Febres (2005) se inscribe en esta misma dirección y expresa que el conocimiento del “yo” de este tipo de representaciones, presentes en la escritura caribeña:

Se da a través del cuerpo, sin intentar “trascender la materia. Todo lo contrario, es por medio de una profunda experiencia del cuerpo que se llega a la subjetividad, a través del descubrimiento de las coordenadas del cuerpo, de sus contextos históricos, orgánicos, sociales y sexuales; a través del intento de ver el cuerpo dentro de su contexto. La liberación y la sabiduría que obtiene el sujeto a través de ese conocimiento de lo propio son propuestas como armas importantes para la liberación de opresiones que siempre definen al Caribe como objeto de otros, como imagen de deseo de otros (p.7).

Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos (2009) es ejemplo de esta percepción postmoderna. En todas las micro-narraciones hay sucesos eróticos que sin tapujos presentan el cuerpo, la sensación y la experiencia como un lugar de conocimiento, reinscripción y con ello de resistencia. Las representaciones identitarias analizadas se construyen a partir del cuerpo que apropian, médium a través del cual se capta y expulsa el deseo, su capacidad, sus alcances y sus privaciones. De esta manera, la textualización de estas corporalidades disidentes, al reapropiar el lenguaje a su favor muestran otras maneras de producir el saber con respecto al género, la raza o la clase social de un sujeto.

Las representaciones estudiadas también resisten en la oscuridad de estos escenarios cuando llevan al límite su experiencia corporal a través de los excesos. Personajes como Greg y Sandy, en quienes percibimos una camaradería consolidada, son ejemplo de ello cuando al moverse al centro de la noche arremeten su furia y desazón contra todo lo que encuentren a su paso. Lo percibimos de igual forma en las historias compartidas que Adriano, Alejandro, Better y todos los demás narradores y personajes anónimos han visto y vivido. Martín desde el Hilton Penitenciario confiesa:

Por mucha requisa, a veces era imposible llegar hasta esos lugares escondidos donde no entra la “pulcra” mano de la ley. Sentada en el tazón del baño pujas un par de veces y ahí flotando está la bolsita de perico, la coges con la punta de las uñas, le das un par de toquecitos con los dedos, la abres, te metes una aspirada fuerte y a cagar relajadamente con un cigarrillo entre los labios (Better, 2009, p.97, énfasis agregado).

A partir de lo anterior, trayendo algunos planteamientos presentados por Mery Torras (2007) sobre el cuerpo como evidencia, cabría preguntarse a partir de la obra del autor: ¿Que evidencia el cuerpo de los personajes? ¿Qué escritura encontramos en los cuerpos presentados? Ante estos interrogantes descubrimos que es en y desde el cuerpo que asumen, donde se representan, construyen y textualizan prácticas que contrarrestan los alcances que ha tenido la urgente idea de corregir un devenir que necesita ser solucionado.

El cuerpo se pone en evidencia como el primer y más importante espacio que llegan a subvertir estas subjetividades. Al llevar a cabo desde el espacio corporal un accionar de placer, las identidades disidentes dotan de funciones diferentes para lo que han sido diseñados los espacios que el sistema heteronormativo abarca de manera hegemónica. Aludiendo a Rojas Herra

(2006) esto permite crear “nuevas y útiles herramientas [...] las cuales habiendo entrado en vigencia, puedan dar cuenta de cualquier “otra” experiencia del cuerpo asumido (p.50).

Luego de observar la reivindicación de la oscuridad como lugar en el que las representaciones expuestas se construyen alrededor de experiencias subversivas en las que todo accionar es posible, cuando pretenden explayar su individualidad, desinhibirse, mostrar sus particularidades y alcanzar la felicidad y los deseos. Lo anterior nos permite rescatar el supuesto butleriano (1990) sobre el significado del género, como un “ir haciendo”, una experiencia compartida, una acción colectiva, un acervo de posibilidades continuamente realizables que dramatizan y reproducen un conjunto de panoramas históricos en cuerpos siempre en construcción. Así, entendemos las subjetividades identitarias que se exponen en nuestro objeto de estudio, como estructuras que utilizan multiplicidad de formas para inscribirse en los géneros.

Este accionar va convertirlos en sujetos subversivos, al exceder los límites que las identidades disciplinadas representan muy bien para cada género. Por ello cuando se construyen las identidades en las líneas de fuga del sistema de género institucionalizó y se cuestiona su supuesta naturalidad, es necesario preguntarnos qué papel juega el significado de la identidad en este ejercicio.

Siendo la identidad un término ampliamente debatido a lo largo de la historia de la humanidad, el cual se ha transformado según los contextos y sus demandas, la identidad se convierte en un factor importante en la construcción histórica individual y colectiva de una persona. Stuart Hall retoma este término en *Cuestiones de identidad cultural* (2003) definiéndola como:

Un objeto no acabado, un proceso estratégico y posicional de devenir que hace uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura a partir de múltiples discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos (se abandona la idea de esencialismo, única) para dar cuenta de en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos, constituyendo así el término dentro del terreno de la representación y no fuera de ella (pp. 17-18).

Siguiendo esta definición podemos afirmar entonces que, como recurso un individuo podrá pertenecer, si así lo desea, a diversos grupos de identidad de género con los cuales comparte afinidad. Las representaciones que estudiamos se construyen a partir de varias identidades disidentes de los presupuestos institucionalizados cuando traspasan o se acercan a los límites de las fronteras identitarias para “[...] reconstruir, examinar y deconstruir las condiciones discursivas que han mediado en la fabricación de los constructos identitarios y las formas/sujeto” (Chaparro Silva, 2017).

Como lo abordaremos en las siguientes secciones en las que describimos el juego entre las fronteras del género masculino, femenino y el travestismo, es posible analizar el continuo movimiento identitario que presentan los personajes de la obra estudiada cuando pretenden consolidar su proceso identitario. Esto, retomando presupuestos de Hall (2003) para quien una de las características primordiales de la identidad termina siendo la sujeción “al juego de la difference” en esa constante interrelación de géneros, la cual obedece a la lógica del más de uno que entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos y la producción de <efectos de frontera>. En otras palabras, cada una de estas subjetividades identitarias de género necesita lo que queda afuera de ellas, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso.

A partir de estos supuestos las fronteras terminan por entenderse como separaciones o dicotomías necesarias. Y ante ello cabe señalar que la escogencia de estudiar las representaciones que exponen subversión identitaria en la obra a partir de las tres subjetividades que trataremos a continuación, bajo ningún motivo se trata de seguir construyendo etiquetas que dividan y que creen clasificaciones rígidas para cada caso. En este ejercicio nos separamos del supuesto que entiende las definiciones como generadoras de exclusiones y nos acercamos a la definición que da Anna Francisco Amat (2016) a modo de “estrategias políticas”, mas no esencias puras que continúan visibilizando prácticas minoritarias y deseos excluidos. Así, la lucha ya no será individual, en soledad, sino en comunidad y en red utilizando el lenguaje como manifiesto de un discurso existente.

Una vez establecidas estas fronteras, el sujeto expande su jurisdicción hasta los límites que cualquier frontera dispone para cada género, y las cruza cuando imagina y descubre otras posibles experiencias que le permiten devenir de forma más completa. De esta manera, transgreden estas estructuras inmateriales que para Zurbriggen, Alonso & Herczeg (2012) actúan como poderosos dispositivos de disciplinamiento individual y colectivo dentro de una dimensión simbólica. Vemos cómo las fronteras operan para darle sentido a las experiencias de lo propio y lo ajeno y son capaces de extenderse, resbalarse, hibridarse y gestar nuevas cartografías con el ánimo de cruzar límites materiales, sociales y simbólicos vigentes en la sociedad, llegando a ensanchar los espacios de actuación y en ellos y desde ellos gestar otros novedosos itinerarios.

Es precisamente esta transgresión alrededor del discurso narrativo queer que encontramos en la obra, el que finalmente nos lleva a proponer la construcción y reconstrucción de la representación de “otras” subjetividades identitarias de género. Subvirtiendo el statu quo de los

binarismos genéricos, los personajes se hacen militantes de su devenir y se posicionan en el borde de las fronteras identitarias impuestas. Nuevas masculinidades, nuevas feminidades y nuevas subjetividades travestis -cuya naturaleza es de por sí ya transgresora- representan un conjunto de subjetividades que, manteniendo sus fronteras participan bajo la categoría de una comunidad disidente políticamente activa, con respecto a la ideología hegemónica de la heterosexualidad.

La constitución de esta comunidad disidente la entendemos como un utópico proyecto de solidaridad humana, fuente inagotable de reflexión y de historias, en la cual cualquier tipo de identidad que diverge del rol que se le ha impuesto como verdadero o de las normas que pretenden habitarla, puede hacerse participe. Esta construcción podemos leerla como un ejercicio de experiencia colectiva. Siguiendo a Zurbriggen, Alonso & Herczeg (2012) este tipo de actuar colectivo tiene como fin hacer nacer una subjetividad que perciba como verosímil la diferencia con respecto a los guiones identitarios oficiales. Al obstruir la relación de continuidad con estos guiones se construye un género distinto capaz de develar opresores, desventajas y desigualdades. (p.117).

Hallamos la configuración de esta comunidad en el uso de variados remoquetes por parte de los narradores hacia las representaciones expuestas, reiterando su filiación a un colectivo. Encontramos en la obra referencias nominales con connotación política como el de “geishas proletarias” (p.83), así como el uso de otros términos que satirizan con doble sentido su nombramiento para, de paso, interpelar a la religión cristiana: el “sagrado ghetto”, “un séquito de apóstoles” o “una triada de Magdalenas lujuriosas”. De igual manera, para definir a las representaciones homosexuales son utilizados términos como el “diverso insectario homosexual: moscas de carroña, cucarachas empolvadas, mariposas exóticas y otras raras especies de alas

quemadas” (p.52). Finalmente, se hace referencia a la gran fraternidad travesti como “la cúpula de esta especie de siniestras mariposas de alas chasqueantes y vuelo pérfido” (p.119) que hacen:

Su propia marcha del orgullo madrugada tras madrugada, sin cámaras, ni fastuosas carrozas mecánicas con full music, ni nada de esos aspavientos, porque este arengo no exige nada a este puto gobierno, solo pide amor y unos cuantos billetes para celebrar luego ese amor y de paso tener chocolate caliente servido en la mañana (p.93).

Como podemos observar, todos los sobrenombres utilizados para la identificación de los personajes de esta comunidad, aun cuando no sean sinónimos de igualdad, contienen vocablos que aglutinan un nosotros y los hace partícipes de un grupo que busca respaldo bien en un séquito, ghetto, triada, arengo, insectario o cúpula de raras especies que tiene determinadas características: lo exótico, lo raro, lo siniestro o lo lujurioso. En base a este tipo de identificaciones atribuidas, es posible señalar la inscripción de la comunidad disidente a la noción queer si entendemos esta palabra en su acepción elemental como “raro” o “retorcido”.

A partir de la segunda mitad del siglo XX lo queer empezó a gestarse como “una práctica lingüística cuyo propósito fue avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto a través de esa interpelación humillante” (Butler, 2002, p.318), sujetos que no encajaban en la heteronormatividad establecida. Rápidamente y precisamente por habitar en un contexto naturalmente de luchas culturales y sociales, a partir de la década de los ochenta y noventa el término fue partícipe de una reinscripción de su significado que interpeló “una afiliación con la política anti homofóbica” (p.323) por parte de quienes empezaron a usarlo, lo cual puso en tela de juicio el poder de su abyección. A tal respecto Butler (2002) va subrayar que:

La aceptación contemporánea del término hace que la prohibición y la degradación inviertan su sentido, engendra un nuevo orden de valores, una afirmación política que parte de ese mismo

término y se desarrolla a través de ese mismo término que en su acepción anterior tuvo como objetivo último erradicar precisamente tal afirmación (p.325).

Al igual que la acción performativa y lingüística de la palabra queer, las identidades representadas en la obra invierten significados a partir de la apropiación irónica y llena de alegorías, de términos o nociones que han sido utilizados para excluirlos de manera despectiva. Expresiones como moscas, mariposas o cucarachas terminan transformadas en preciosas, exóticas y vibrantes criaturas. A partir de estas auto designaciones nominales, los personajes crean un lenguaje queer propio para construirse, fortalecerse y así combatir a partir de sus lugares de enunciación. Al contrarrestar la exclusión con las mismas armas que hacen uso los excluyentes para desvalorizar y desacralizar cualquier definición hacia el “otro”, es posible el empoderamiento durante una reconstrucción identitaria que clama por más igualdad. Teresa De Lauretis (1989) sugiere con respecto a los términos de las construcciones de género disidentes, para este caso las que conforman nuestra comunidad en cuestión, que estos:

Subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación (p.25).

Better recrea una comunidad disidente a partir de la cotidianidad de estas representaciones identitarias. A través de la experiencia de estas representaciones con respecto al sexo, el género, el cuerpo, las relaciones interpersonales o el modo de hacer parte de un modelo económico, social y cultural interpretamos que están dispuestas a subvertir la homogeneidad con el que el sistema heteronormativo asume el orden de la sociedad. Dicha subversión por parte de esta comunidad nos permite reconocer el carácter dinámico que hay en la construcción de las categorías

identitarias al liberarse de lo establecido, lo impuesto o lo institucional. Las representaciones queer conquistan autonomía y soberanía en su realización y logran, en palabras de Gerard Coll-Planas (2012), separarse o generar ruptura con respecto a:

La construcción social de las categorías hombre/mujer, gay/lesbiana rechazando la sexualidad heteronormalizada y homonormalizada [...] rechazando los límites de la sexualidad, género, nacionalidad, clase, raza, edad [...] Desde nuestra realidad, día a día, intentando vivir contra todo lo establecido, lo impuesto, lo institucional. No somos machos dominantes, penetrantes, violentos, guerreros, conquistadores, discriminadores, sojuzgadores, antropófagos. Tampoco mujeres, somos otras construcciones subjetivas autónomas y soberanas de nuestros propios sueños de ser (s.p).

De tal manera, al inscribirse y definirse a partir de lo queer, estas “otras construcciones subjetivas” encuentran autonomía cuando hacen parte de la construcción de una comunidad disidente. Sin embargo, cabe señalar que este ejercicio de soberanía disidente que la comunidad presenta se desarrolla en algunas circunstancias cuando reproducen a su vez esquemas del mismo grupo social con el cual divergen y son excluidos. Siendo así, ¿De qué manera esta comunidad es entendida como disidente de la heteronormatividad? Para Torras & Faciabén Lago (2011) cuando la subversión heteronormativa se hace presente, la reproducción de sus propios esquemas es natural ya que esta “se produce dentro de unos términos propios de ella” (p.166) que hace imposible evitarlos e ignorarlos. Teniendo en cuenta lo anterior, encontramos que la construcción de las representaciones que pertenecen a esta comunidad, para cimentarse se alimenta de lo que rechazan, ya sea para subvertirlo completamente o para excederlo en su forma “natural”. Es así que, aun cuando reproduzcan esquemas heteronormativos, entendemos esta comunidad como disidente partiendo del hecho que es capaz de proponer discusiones que abren la llaga de la

heteronormatividad como sistema natural y unívoco de la humanidad, perturbando las proposiciones establecidas del orden “natural” de las relaciones sociales.

Diana Fuss en su texto “Dentro/fuera” (1999) propone observar la oposición de los discursos hegemónicos con los discursos contra hegemónicos en relación al binomio dentro-fuera. En ese esquema la heteronormatividad usualmente ha pertenecido al “(a) dentro” y el abyecto al “(a) fuera”, como una forma de construir exclusión incluyendo de forma eminente el otro contaminado en su lógica oposicional. Así “lo homo en relación con lo hetero opera como una exclusión interior indispensable, un (a) fuera que está dentro de la interioridad haciendo posible la articulación de esta última, una transgresión de la frontera necesaria para constituir la frontera como tal” (p.116). En concordancia con lo anterior, dada las características expuestas de la comunidad disidente de la obra la podemos ubicar a partir de la disidencia, la abyección y la marginalidad, lo que significa estar en la necesaria posición del “(a) fuera”. Sin embargo, una vez John Better posiciona la narración de la macro narración y las micronarraciones a partir de las variadas representaciones de la comunidad disidente, relega a aquellos inscritos en el discurso heteronormativo al (a) fuera, invirtiendo así los papeles de quien está “(a) dentro” y quien está “(a) fuera”. Así, las representaciones disidentes ubicaran su lugar de enunciación en el “(a) dentro” de la comunidad que se ha construido de manera marginal en los espacios que hemos venido tratando, y a partir de allí observan y satíricamente atacan al otro heteronormativo ubicado en el “(a) fuera” de sus fronteras. Pareciera entonces que son ahora los abyectos los que excluyen, omiten, dejan a fuera a las identidades “naturalizadas” y “normalizadas”.

Un posible ejemplo para observar lo anterior se da en el texto cuando identificamos alusiones explícitas a la diferenciación de los espacios habitados en que se construyen los

discursos heteronormativos por un lado y la comunidad disidente por otro. Al construir su propio espacio de discusión, omitiendo cualquier punto de vista que tengan los agentes heteronormativos, los disidentes relegan autoritariamente a esta comunidad y toman la palabra para visibilizarse y ser portavoces de sí mismos. Tal ejercicio lo hallamos en el relato “De la moda y el pasar de los años”:

Pero no nos tomaremos la molestia de hablar de esas luminarias tan actuales, que para eso están las revistas especializadas como Vogue o Elle. Nosotros hablaremos de una verdadera aguja de oro en la escena local y su más fiel admiradora...Hablaemos de un animal de galaxia (Better, 2009, p.35).

Siguiendo a Fuss (1999) al desplazarse del lugar de victimización, paralelamente a la denuncia de un sistema que excluye y discrimina, la revalorización de la experiencia colectiva del grupo permite que los saberes construidos en su interior del mismo sean puestos en un lugar de legitimidad que los reconoce como válidos, constituyéndose en puntos de ruptura, de discontinuidad, que ponen en cuestión lo ya conocido. Así, tomar la palabra, empoderarse, hablar desde sí mismas y por sí mismas, construir genealogías o espacios, son actos de afirmación que van más allá de la legitimidad que la sociedad asigna a esos cueros, actos políticos que interpelan fuertemente las fronteras impuestas y desdibujan sus límites (p.119).

De acuerdo a Ana María Fernández (2008) cuando analiza los procesos asamblearios de Argentina argumenta que, la originalidad del mismo posiblemente haya radicado en atreverse a descomponer sus destinos de expulsión y/o de empobrecimiento materiales, simbólicos, relacionales y, de este modo, no solo resisten, también inventan, reconfiguran espacios, tiempos, prácticas, vínculos. De todas maneras, aunque no lleguemos a observar en Locas de felicidad una reinvención de las prácticas que usualmente hallamos en torno a las representaciones de esta

comunidad disidente, su divulgación promueve hablar en otros términos a los que se proponen en el sistema heteronormativo y así, indiscutiblemente unirnos al esfuerzo que menciona De Lauretis (1989) de:

Crear nuevos espacios de discurso, de reescribir las narrativas culturales y de definir los términos desde otra perspectiva, una perspectiva desde “otra parte”, si se quiere resistir a la construcción de producciones culturales sobre “narrativas masculinas de género, tanto edípicas o anti-edípicas, limitadas por el contrato heterosexual (p.33).

A continuación ahondaremos de manera detallada en la multiplicidad de formas en las que las identidades que componen la comunidad disidente, se inscriben en los géneros. Será a través de tres grupos de subjetividades que expondremos como el autor propone nuevas masculinidades, que se desligan de la masculinidad hegemónica tradicional. La importancia de situar al travesti como subjetividades otras de género que comparten características del binomio femenino y masculino y por otra parte, como se presentan representaciones heteronormativas que evidencian nuevas subjetividades de la feminidad que como veremos son capaces de desequilibrar el propio sistema del que hacen parte.

3.1 Masculinidades.

A partir de las décadas de los sesenta y setenta la temática sobre las masculinidades empezó a recibir mayor atención por parte de críticos y teóricos como Michael Kimmel (1951), animados a desarrollar campos de acción investigativa, de la misma manera en que se estaban presentado en los estudios de las feminidades y los estudios queer. La necesidad de realizar una revisión sobre las diferencias al interior de las masculinidades era trascendental, luego de

establecer un problemático silenciamiento social resaltado por Falconí (2016), en torno a movimientos masculinos que dieran cuenta de la importancia de la subjetivización masculina, con respecto a sus derechos y las diversas vicisitudes que estos cuerpos como cuerpos sexuados tienen.

Entendiendo nuestro objeto de estudio como un terreno político, analizamos *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009), como una obra literaria capaz de reivindicar determinadas maneras de existir hombre, al observar en las representaciones que se hacen de esta subjetividad múltiples características que se apartan de la masculinidad heterocentrada. Con lo anterior pretendemos continuar desgajando en algo la estigmatización que las subjetividades masculinas han padecido, ya que nos permiten pensar la masculinidad en plural, en tanto cuerpo que se construye de manera diversa, a partir de discursos performativos diversos.

Cuando indagamos en estudios literarios del Caribe con respecto a las masculinidades, encontramos definiciones como las de Sáez & Carrascosa (2011), en donde:

La masculinidad y la feminidad conquistan los cuerpos, los configuran según sus condiciones y naturalizan sus prácticas. Entonces la construcción social del género no se queda en la abstracción, sino que va mucho más allá, se materializa en la carne, y les hace pensar a quienes portan la categoría obligatoria que esa materialidad hace parte de la condición mismas del ser hombre o mujer (p.153).

Esta definición pone en evidencia el poder que ha tenido la masculinidad tradicional, como categoría obligatoria, para hacer pensar a los sujetos que dicha construcción social es condicional del ser hombre. Numerosas subjetividades masculinas que encontramos en las narraciones del texto, las cuales representan un tipo de identidad masculina heteropatriarcal así lo demuestran. La figura temeraria del padre (“el monstruo”) de Martincito, personaje que está

descubriendo su identidad de género en medio de la angustia y el temor de ser descubierto, es la primera representación en quien percibimos los rasgos básicos heteropatriarcales. Esposo y padre, a quien el narrador justamente cataloga como el “maldito gordo”, victimario de maltrato psicológico, físico y de acoso sexual hacia la figura de la madre e hijo, refleja a todas luces el aspecto más negativo de la representación masculina tradicional, la cual ha invisibilizado otras formas de devenir hombre.

Este tipo de personajes son quienes escenifican al machismo, la desigualdad de género, la falta de comprensión, la discriminación y a quienes el narrador clasifica como “verdaderos grandes varones” que habitan en lugares públicos: las esquinas de las tiendas de abarrotes para “rascarse las pelotas en mitad del discurso futbolístico” (p.70), en un bar donde una eufórica reunión de guajiros se lleva a cabo, o en los transportes públicos cuando un grupo de soldados llena el espacio con su presencia militante. Espacios en los que el disidente no debe alzar su voz amariconada, o de lo contrario le dejarán tatuada en *el culo* la huella barrota de las botas militares de algún soldado.

Estos hombres homofóbicos oprimen y ridiculizan a la comunidad homosexual/travesti, obligándolos a ser lo que no quieren ser. En la micro narración “Lo que el sida se llevó” el autor ficcional John Better ve la necesidad de camuflarse detrás de las identidades que lo excluyen, por temor y precaución a ser esfumado. Observamos cómo los sujetos homosexuales tienen “[...] que apretar bien el culo al caminar por alguna calle congestionada de gente, o sacar de lo más recóndito ese macho molido a palos por las peleas juveniles [...]” (p.70), si no se desea ser víctima de los insultos y las rechiflas. Esta subjetividad sabe que si se atreve a salir de su esfera privada para presentarse tal cual es ante quienes lo excluyen, la lucha está de antemano ya

perdida. La Bardot, protagonista “De la moda y el pasar de los años” así lo representa cuando, oculta en su antifaz de gata que disimulaba su aire travesti lo vio todo: “[...] de una reunión de guajiros que estaba junto a su mesa, escuchó claramente a uno decir con sorna: ¿Quieres ver como cae un marica? Y de inmediato vio al tipo desenfundar el arma y vaciar una ráfaga plateada contra el esquelético cuerpo de la Clarisa” (p.37).

Pero la imagen que se nos brinda de los sujetos heteropatriarcales en las micro-narraciones, no queda allí. Además de ser opresores públicos, llegan a convertirse en maltratadores y violadores no solo del género femenino y las identidades subalternas como en el caso de la madre de Martin o la Clarisa, sino de cualquier tipo de identidad que se les presente ante ellos como débil. Este es el caso del travesti la Brandy, quien de niño experimenta momentos desgarradores de violencia sexual por parte de individuos, que como vemos en los relatos, construyen su masculinidad a partir del poder que la fuerza física les brinda:

Su clientela eran los vendedores de pescado del centro, negros repugnantes que tomaban al niño a la fuerza mientras la nodriza se ahogaba en píldoras y aguardiente sobre la cama. Brandy tenía que ducharse por largo rato para quitarse de encima la pestilencia a sangre de pescado y escamas que quedaban enredadas en su pelo y que aquellos tipos traían adheridas a la ropa; con asco veía ver toda aquella porquería por las rejillas del sumidero (Better, 2009, p.42).

Cabe señalar el uso constante que encontramos de la palabra “culo” al interior del discurso que los narradores de los relatos usan. Este lugar corporal es percibido como la zona en que confluye el “problema” de la homosexualidad, al ser el órgano a través del cual practican su sexualidad, lo que representa un problema para las masculinidades tradicionales ya que este solo debe funcionar como órgano excretor y no sexual. Por ello a como dé lugar, estas representaciones deben protegerse de los ataques discriminatorios de las masculinidades

hegemónicas, “apretando el culo” (caminar con cautela y sin llamar la atención), o de lo contrario se presentarán acciones como la agresión o la muerte cuando los violadores tienen a disposición su culo para ello.

Sáez & Carrascosa (2011) señalan que el ano es un espacio político donde se articulan discursos, prácticas, vigilancias, miradas, exploraciones, prohibiciones, escarnios, odios, asesinatos o enfermedades cuando se nos presenta como centro de producción de placer sin género, pues todo el mundo tiene uno. Esto lo convierte en un lugar abyecto por donde se cuelan los géneros, los sexos, las identidades o el capital. En este sentido, con respecto a las subjetividades que analizamos los hombres heteros quedan ubicados muy cerca y de manera peligrosa respecto a los gays, puesto que ellos también son penetrables por ahí, por el mismo sitio que los maricas, por ello el rechazo a su uso sexual.

En la violación de Brandy sus victimarios, a pesar de presentarse como machos pescadores desde una posición activa, experimentan el culo como órgano sexual para dar placer a sus deseos. Este disfrute anal masculino es entendido como un deseo que se alcanza sólo en lugares y circunstancias ocultas, al ser socialmente castigado por la misma masculinidad que no acepta el disfrute de la sexualidad a través de este órgano. Ante ello, Sáez & Carrascosa (2011) arguyen que este rechazo de lo anal es motivado por “El miedo en dos direcciones: a perder la identidad de género, de varón, con la amenaza a ser asimilado a una mujer, y el miedo a perder la identidad de la orientación sexual (de heterosexual, pasar a ser percibido como homosexual). Para estos autores el ser hombre termina por ser entonces un lugar vacío:

Es decir, es imposible escribir o definir en qué consiste ser hombre. Ni siquiera eso que llamamos masculinidad es algo privativo o propio de los hombres, como ha mostrado Judith Halberstam en

su trabajo pionero sobre la participación de las mujeres en la creación de la masculinidad (masculinidad femenina). Vemos en estos procesos que – ser un hombre – se basa en –no ser- otras cosas: no ser mujer, no ser homosexual. *Es una identidad generada por oposición, por negación, o por la repetición de unos gestos estéticos o de conducta que carecen de original, es una noción sin un contenido preciso.* El poder de los hombres, el poder patriarcal y machista, se construye, por una parte, por medio de ese desprecio hacia las mujeres y, por otra parte, por el odio hacia los hombres considerados como menos masculinos, los gays (p.119, énfasis agregado).

Sin embargo, veremos cómo detrás de este tipo de identidades heterocentradas que el narrador continúa clasificando y posicionando como seres hostiles que producen asco, “[...] cincuentones de barrigas adiposas y rostros porcinos como salidos de un cuadro de Georg Grostz, pajeando débilmente sus astrosos penes como envejecidos infantes atormentados” (p.119), se nos presenta otra cara de la moneda. Subjetividades masculinas que aún desde su virilidad, y sin pretensiones a dejarla, sienten el llamado a “[...] concentrar la atención en sí mismos para descifrarse, reconocerse, admitirse *como sujetos de deseo* relacionándose con otros, descubriendo en el deseo la verdad” (Stuart Hall, 2003, p.31, énfasis agregado). Estas masculinidades silenciosamente van transformándose de ser soldados de plomo aguerridos y varoniles a ser jóvenes soldados níveos, especímenes alrededor de los cuales las locas revolotean, sin ser asequible para todas.

Durante esta transformación la masculinidad normativa, fuertemente marcada por la tradición de las normas anquilosadas en el poder, se traslada hacia una posición más cercana con respecto a la frontera de la feminidad. Este proceso lo identificamos con el devenir de la bisexualidad, la cual entendemos a partir de la demarcación de los sujetos HSH, concepto que González Cueto y Zurian (2017) definen como hombres que tienen sexo con hombres, y a

quienes catalogan como cigarrones³¹. La presencia tiempo completo de este devenir se construye por lo general, bajo los cauces del ocultamiento en lugares o situaciones en que la clandestinidad se hace presente: la noche, la oscuridad o a través del uso de un disfraz para ocultar la verdadera identidad, dado el temor a ser censurados y oprimidos en público, y sobre todo por no aceptar que de sí nace el deseo por alguien de su mismo sexo.

Así lo descubrimos a partir de representaciones como la de Martincito cuando en su fiesta de cumpleaños, al relatarnos las características principales de Leonardo, primer personaje con quien tiene someras experiencias homoeróticas, narra la incapacidad de este personaje para asumir su condición homosexual cuando pretende reflejar un interés particular por alguien del sexo opuesto. Posteriormente, vuelve a reproducirse un ejercicio de este tipo cuando Martín, en su performatividad travesti es observada durante todo el trayecto por un taxista que, aprovechando el contexto: –“[...] solo sabe mirarte por el retrovisor, echando ojo a ese vestidito corto que llevas, y lo ves posarse a cada rato la mano por el paquete, lo oyes decir: una chupadita no me caería nada mal” (p.91).

Aquel amante furtivo llamado Jorge, protagonista de “Una tarde en la isla bonita” es otra representación de ello. Aun cuando no entiende de los asuntos travestis por ser ordinario y casi analfabeta, este personaje tiene encuentros homosexuales con el narrador al interior de su casa. De igual manera se rescata del relato “Si yo tuviera un enfermo”, el episodio homoerótico entre el narrador y un joven afro que, “en la oscuridad de la habitación desvencijada le quiso llamar

³¹ “Éste fenómeno sirve para mantener en la sombra las prácticas sexuales de los sujetos heterosexuales con otros hombres en secreto o tapados, expresión con la que suele denominarse a los hombres que están casados con mujeres y mantienen relaciones con sujetos de su mismo sexo” (González Cueto & Zurian, 2017, p.110).

Mabel y fue cortante como quien sólo ve en el sexo con otros hombres no más que una pasajera diversión que puede olvidarse muy pronto” (p.115).

Víctor, personaje central de “Siempre en domingo” es un empresario “heterosexual” a quien descubrimos como un ejemplo más de este tipo de representación masculina. Habitando aquellos lugares que esconden prácticas homoeróticas (saunas o casas transformadas en prostíbulos gays a las que arriban de forma secreta los clientes “heterosexuales” para cumplir su deseo de placer), ingresa a un SPA homosexual para calmar las ganas que lo enloquecen. Estos espacios son perfectos para quienes viven su identidad sexual sobre una doble vida. La de ser públicamente parte de una familia tradicional heteronormativa, mientras alimenta su deseo homoerótico bajo prácticas secretas que se concluyen en la esfera íntima, privada y personal. Sin embargo, aun habitando estos lugares cómodos para devenir su identidad homosexual, vemos como este personaje con cierto remordimiento se siente observado por aquellos que también disfrutan estos espacios homoeróticos. Hostigado, Víctor se pregunta “¿Qué miran hijo de putas?”, y al responderse así mismo más no al “otro” que lo observa, reitera el rechazo durante estas prácticas de reconocer y aceptar quien es:

Vio a través del agua el cuerpo del chico, un perfecto ensamblaje de oscuros miembros, un tritón adolescente que tenía a toda la concurrencia con los ojos puestos en él. Le incomodó la sensación de sentirse observado. *¿Qué miran hijos de puta? Yo no soy como ustedes, quiso decirles, pero se tragó sus palabras con el Whisky que quedaba en el vaso*” (p.126, énfasis agregado).

A este respecto Sáez & Carrascosa (2011, p.20) exponen, cuando dialogan sobre la homosexualidad al interior de la estructura occidental, que esta genera represión del deseo homoerótico y con ello una paranoia anti-homosexual que lleva al hombre a sentir temor de verla aparecer a su alrededor. Por otro lado, este relato permite observar cómo, a través de una relación

de poder entre Víctor y aquel chico prostituto del SPA, estas subjetividades se representan a partir del binomio dominador-dominado, siendo Víctor el dominador poderoso, fuerte y penetrador y el prostituto esclavo dominado, débil, sumiso y penetrado. De esta manera encontramos que, el sujeto dominante al tener aval de penetrar o recibir placer por parte del sujeto dominado, se expone en un estatus superior que le permite salvaguardar su “hombría” por un lado y por otro, continuar reproduciendo la misma relación de poder que tiene con respecto a la feminidad, durante las prácticas heteronormativas. Con ello, validamos el presupuesto de Sáez & Carrascosa (2011) cuando afirman que, al construir de manera extraña la masculinidad, el ser hombre se reduce a la impenetrabilidad:

Por un lado, evitando a toda costa la penetración, pero por otro lado con un curioso permiso para penetrar lo que sea, incluyendo los culos de otros varones [...] muchos hombres penetran a otros hombres en playas parques, váteres, saunas y, por el hecho de ser activos, no se consideran gays, ni maricas, ni sodomitas, ni homosexuales: maricones son los penetrados (p.19).

Finalmente, cabe señalar que a diferencia del caso del artificio travesti, estos personajes no pretenden metamorfosearse públicamente para cumplir su deseo, todo lo contrario, es el ocultamiento el lugar en el que las ganas de cumplir un deseo homoerótico los lleva a cruzar la frontera de la heteronormatividad para posarse en la homosexualidad. Una vez cumplido su objetivo regresan nuevamente a la arena masculina heteropatriarcal. De esta manera, leemos como las representaciones de sujetos HSH, coloquialmente cigarrones, son reproductores de prácticas bisexuales.

De otra parte, al interior de las representaciones expuestas en la obra, encontramos subjetividades masculinas que enmarcan su existencia a partir de la homosexualidad abierta y

declarada. Como categoría, la homosexualidad aparece en la segunda mitad del siglo XIX con la finalidad por parte del poder heterocentrado de darle una realidad analítica, visible y permanente a esta disparidad. Al convertirse en un principio de clasificación, esta identidad se constituye como una patología, orden natural del desorden, una transgresión de las fronteras del binomio heteronormativo mujer-hombre, generando marginación y exilio. Y cuando hablamos sobre las sociedades latinoamericanas nos encontramos con que este marginamiento es “de dimensiones muy pronunciadas” (Foster, 1997b, p.2).

Al interior de los relatos encontramos escenas conmovedoras y veraces por su sinceridad con respecto a lo que vive un individuo cuando, al ser percibido de manera disímil con respecto a la normatividad, termina percibiéndose a sí mismo como “diferente”^[6]. Esto nos acerca a Meri Torras (2007) y a su proposición con respecto a que, “no hay verdades en los cuerpos” solo “prescripciones y lecturas que se hacen de él”. Durante la niñez, el autor ficcional John Better expresa que su inocencia: “no escapaba a la crueldad de los vecinos que ya hacían mofa de mi quebradiza forma de caminar y mis maneras delicadas...Me vieran ahora.” (Better, 2009, p.70). Dicha confesión encierra el sentimiento y la experiencia que tiene este personaje, cuando es juzgado y criticado por la construcción de su devenir masculino, al reproducir prácticas que destituyen las verdades proscritas por parte de la heteronormatividad.

Este devenir se ve trastocado por “Otro” sujeto que se ubica en el adentro de un constructo heteronormativo, posición que le da autoridad para formar una opinión contra lo diferente. Se está ultrajando una verdad, la creencia casi religiosa de un devenir esencialista que no da pie a otros modos de ser, más que a partir del binomio hombre/mujer. De tal manera, estas subjetividades terminan por convertirse en herramientas revisionistas del género que proponen

repensar el rol masculino, cuando toman la vocería para exponer la realidad de su existencia. Así lo percibimos en la última afirmación que hace el narrador del fragmento anterior, aquel: “[...] me vieran ahora”, es la expresión desafiante de un devenir ya cumplido, luego de haber transitado por entre las posibles identidades que va descubriendo a su paso.

Ese “Me vieran ahora...” tiene una connotación de logro por parte de alguien que decide por sí mismo estar “FUERA < TO BE OUT>” lo cual “es precisamente no estar más fuera, salir fuera es estar por fin fuera de la exterioridad y de todas las exclusiones y las privaciones que la condición de desplazamiento impone [...]. Estar fuera es estar dentro – dentro del reino de lo visible, lo decible, lo culturalmente inteligible” (p.119). En este orden de ideas, estar “fuera” es cumplir con el deseo de ser quien se quiere y necesita ser, para constantemente alcanzar el deseo que lleva a la felicidad, aunque en palabras del mismo autor: “no la encuentren, aunque muchas veces en búsqueda de esa felicidad lo que encuentran es la muerte, lo que encuentran es el olvido” (La librería. U, 2009).

Por otra parte, las representaciones en torno a la homosexualidad también exponen identidades que muestran sus sentimientos de manera libre y profunda. Así lo concluimos cuando W, un tipo fascinante, con un agudo sentido del humor y, con quien Alejandro habla en una cafetería, pregunta: “¿te pasa algo, otro cigarrillo Alejandro?”, “cariño, dijiste que me ibas a contar una historia y apenas si has hablado desde que llegamos” (p.23). Como muy pocas veces, el narrador le permite al lector adueñarse de una intimidad que se dilucida en el trato cariñoso y de preocupación, por parte de dos personajes que se mueven entre los mismos deseos

homoeróticos. De igual forma se reiteran estas relaciones en lugares como “La casa de los bellos durmientes” donde Adriano amante de Esteban, su cliente, expone una escena conmovedora:

Nos sentábamos todos alrededor de la chimenea a hablar sobre el mundo, sobre nuestras familias o los amores imposibles. No es solo cosa de niñas, los chicos también sucumbimos a tales trivialidades (p.18).

Luego, será a través de Greg y Bruno que la narración expone al lector de frente con el sentimiento del amor, un anhelo profundo que llega inesperado, como todo cuanto nos cambia abruptamente el destino:

¿Quién demonios eres tú? De ahí en adelante todo cambió, como le puede cambiar la vida a un chico como yo al darse de frente con alguien como él, alguien que golpea con una sola palabra y deja una huella más cutre que la de la sangre reseca (Better,2009, p.148).

Bruno, es el único personaje a partir del cual se refleja durante las micro narraciones, la fluidez de un romance homosexual exitoso que todas las subjetividades expuestas pretenden alcanzar, una relación que traspasa los lindes de la corporeidad y se ubica en su aspecto sentimental y emocional. En este ejercicio narrativo es posible encontrar la producción de ciertos esquemas que promueven una actuación varonil por parte de Bruno, a la cual Greg se acoge con ternura y admiración. Así, Bruno es aquel chico musculoso y lleno de tatuajes que conduce motocicleta en la madrugada, para quien el resto del mundo son solo sacos de arena para el box y quien toma un papel activo dentro de la relación con Greg, asumiendo con naturalidad la homosexualidad. Por su parte Greg, aferrado a la cintura de Bruno define a este sujeto como alguien que ve el mundo con total nitidez, cuando el solo percibe un rumor y rápidas fachadas.

La representación de esta relación pone a consideración el uso de performances heteronormativos en su interior, se clasifica claramente el papel varonil en Bruno y el menos

varonil en Greg. Esta característica se aleja del estereotipo del gay afeminado y pasivo al que solo le gusta ser penetrado, y de esta manera se alinea con Sáez & Carrascosa (2011) cuando, al estudiar el comportamiento de nuevas comunidades de la masculinidad con respecto al uso y la reivindicación del sexo anal encuentran que, estas “se reapropian de los rasgos de la masculinidad e integran en su cultura el sexo anal de forma visible y orgullosa, lo cual supone una paradoja para el estereotipo homófobo: ¿Un hombre muy viril al que le gusta ser penetrado?” (116).

En otro aspecto, las representaciones inscritas en el texto también construyen relaciones homosexuales netamente homoeróticas donde “[...] algún marica que suelta su vaho de animal sofocado y te dice “ven”; el video-bar es para eso, para IR cuando alguien dice VEN sin cruzar una palabra, sin decir absolutamente nada... Ay, amor, pero quisiera ver tu rostro”, y para que un rostro en un lugar como éste, en una ciudad como ésta” (p.25). En este juego de palabras se describe al “otro: hombre” como una herramienta de utilidad para lograr objetivos claros sean sexuales, económicos o de placer. Observamos cómo estos encuentros homoeróticos dan protagonismo al órgano sexual masculino y a la dinámica erección-eyaculación, que tiene como fin último el placer. Desde la infancia de las representaciones se dan momentos en los cuales la mamada del miembro masculino es el gran acontecimiento en medio de la noche. Se presentan así, instantes en que hombres cincuentones se pajea débilmente, y mariposones que confluyen en una orgía desbordada de gemidos, éxtasis y feromonas en mitad de escenas pornográficas, ensalivan sexos de todos los colores y tamaños y se masturban en una ronda lujuriosas.

Las representaciones analizadas han dado cuenta la facilidad con que se desmonta el constructo de la masculinidad del sistema heteronormativo, por años posicionado como piedra angular de este. Falconí (2016) al estudiar a Michael Kimmel nos recuerda, hay numerosas y

diferentes maneras de ser hombre. Las representaciones expuestas, al dar cuenta de un sujeto masculino que es objeto de sí mismo a través de la experiencia de su cuerpo, lo visibilizan de este modo. Encontramos como crean nuevas maneras de actuar y verse a sí mismos, y nuevos modos de relacionarse con los otros al desapegarse de aquellos presupuestos normativos de género que atravesaban de lado a lado la masculinidad, a los que Butler (2002) denominó

Producciones reguladas de versiones hiperbólicas del “hombre” y la “mujer”, “actuaciones impuestas que ninguno de nosotros ha elegido pero que todos estamos obligados a negociar. Y digo “obligados a negociar” porque el carácter obligatorio de estas normas no implica que siempre sean eficaces. Su propia ineficacia las perturba permanentemente (p.333).

De esta manera cabe finalmente observar estos ejercicios identitarios como herramientas que desdibujan las líneas fronterizas que toda categorización genérica impone, cuando se trata de establecer determinados comportamientos. Al ampliar sin límites el devenir de los sujetos dentro de la masculinidad, estas identidades subversivas negocian las actuaciones heteropatriarcales para tener cabida dentro del sistema genérico y así lograr la satisfacción durante su búsqueda identitaria.

3.2 Subjetividades travesti.

*“JUANITA: ¡Ay! ¡Quién hubiera nacido hombre!
PRINCESA: ¡Ay! ¡Quién hubiera nacido mujer!, decí mejor.
EMILIO: No se quejen, que no tienen razón. Al fin y al cabo mejor que ser hombre o mujer
solamente, es ser las dos cosas a la vez, y ustedes no se pueden quejar”*

(Roberto Art, 1922).

Las subjetividades travestis que se presentan en *Locas de felicidad*, están constituidas por diversas representaciones en las que se evidencian rasgos atribuidos como esenciales de este tipo de identidades, así como otros rasgos poco explorados y representados en torno a la intimidad de sus experiencias. Better ilustra la carátula de su texto con la obra pictórica *Seis grados de separación*, del artista barranquillero Gustavo Turizo, la cual entendemos como una herramienta para autoidentificar políticamente su trabajo literario a partir de la identidad travesti.

El travesti, definido por investigadores como Campuzano, Lorenzo & Rodríguez (2015-2016), es una figura que se ha ido desarrollando a lo largo de la historia como un desafío *face to face* a las jerarquías identitarias de género, al hacer frente a la conceptualización inmovilista de la sexualidad binaria del poder (p.44). Por su parte, Hernández (2014) considera a estos sujetos como las personas periféricas más subversivas, al enfrentarse a los sistemas de categorización unívoca de la identidad normativa, llegando a catalogarse como una visible y expuesta <incertidumbre del género>.

De acuerdo con Lohana Berkins (2003) este tipo de identidad que no es la emergencia actual de una nueva conceptualización de la sexualidad, construye un género hacia el no identitarismo porque amplía, llegando incluso a romper, los límites de las designaciones predeterminadas de género. Al deconstruir y parodiar las dicotomías cuando no son varones, ni mujeres, sino identidades propias de la experiencia travesti, estos sujetos construyen su identidad:

Cuestionando los sentidos que otorga la cultura dominante a la genitalidad, lo cual irrumpe con la lógica binaria que es hegemónica en las sociedades occidentales y que oprime a quienes se resisten a ser subsumidas y subsumidos en las categorías “varón” “mujer” (p.3).

Las subjetividades travestis representadas en la obra crean espacios a partir de los cuales es posible conocer la cotidianeidad de su experiencia identitaria. Esta tarea se hace imprescindible en medio del ejercicio por conquistar un lugar legítimo dentro del juego de roles genéricos que se han impuesto en la sociedad, negando cualquier polarización genérica hombre-mujer y reafirmando las posiciones que investigadoras de la teoría queer han propuesto sobre leer los géneros como algo no constitutivo de la mujer o el hombre sino performativos y al alcance de ambos sexos.

De esta manera encontramos personajes que conquistan prácticas políticas personales y colectivas. La voz propia, la disposición de espacios y la exposición profunda y directa de sus experiencias transmiten y dan a conocer esas otras posibilidades de ser y estar en el mundo. Berkins (2003) escribe que “los seres humanos somos un punto de partida más un punto de llegada, más que un ser somos un proceso” (117). Así, los personajes travestidos al mostrar el proceso a través del cual van construyendo un tipo de realidad que desean tener, sientan una posición para forjarse a sí mismas, alejándose de cualquier acto de sumisión que pueda realizar el sujeto otro que las excluye:

Hoy eres lo que siempre deseaste. La correa de tu padre ya no podrá herirte nunca más. Ahora eres otra. Esa que vez en el espejo la has forjado tú mismo a tu antojo: el cabello de ese color rubio... el rostro grácil...y los labios rojos...le dices a la otra del espejo. Estás casi perfecta. Te acomodas las prótesis de goma en el brassier, ya falta muy poco para que tengas unas tetas reales y todo estará en su sitio (Better, énfasis agregado, p.90).

Al pasar a ser portavoz de su propia lucha, las representaciones travestis combaten la exclusión de género. El personaje Martín en “No me llames hija” expresa, mientras sus amigas travestis le dan la bienvenida en mitad de un inmenso alboroto:

Este es tu lugar, aquí eres bienvenida siempre, éste es 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 [...] Bueno están las que son, tus amigas del alma, *la gran fraternidad travesti* haciendo su propia marcha del orgullo madrugada tras madrugada (Better, 2009, énfasis agregado, p.93).

De igual manera, En “Travestiada” Lluvia Ácida es advertida por sus compañeras, de los peligros que puede encontrar en su primera noche de prostituta travesti, las mismas que a la mañana siguiente en el restaurante al que acostumbra a ir la miran graciosamente y le hacen espacio en su mesa. Por otro lado, “Los días felices de Brandy” presenta al lector la relación entre Brandy, la cirujana, y su nodriza Regina. La micro-narración da a conocer una comunidad travesti que permite a Brandy asistir a Regina hasta el último momento de su existencia, durante los estragos de la enfermedad terminal que la ataca:

Ya no vivían juntas, pero Brandy llegaba con frecuencia a visitarla, le cambiaba las sábanas, la ayudaba a ir al baño y la limpiaba con una esponja y aceite; la vestía con batas de tela fresca, peinaba los pocos pelos que le quedaban, empolvaba con talco el pecho y enrojecía con carmín las cadavéricas mejillas. “Estas como para una foto”, le decía Brandy y ponía un beso sin asco en su frente alunarada por las manchas de la peste (Better, 2009, p.43).

Sin embargo, veremos cómo durante la convivencia al interior de esta comunidad, también se reconocen divisiones que ponen en entredicho qué tan fraternal termina siendo este grupo en su interior. Los factores determinantes de discordia serán los percances callejeros o la lucha por el amor de un tercero. Es el caso de Brandy, la cirujana, y su amiga la Camelia cuando en medio de un despecho de amor como un espectro que sale de la nada tomó a la otra por sorpresa:

El vientre de la pobre infeliz recibió su filoso odio, que entró por el ombligo y subió cortando la carne sin ninguna misericordia, como a un cerdo. Las vísceras cayeron aún latentes y quedaron esparcidas en la arena. “Esto lo hago por amor”, le miró a los ojos mientras su rival caía al suelo

convulsionando. Limpió el punzón con un pañuelo empapado en aguardiente y lo guardó en su cartera (Better, 2009, p.44).

De igual manera, la exclusión y discriminación de algún lugar o actividad por falta de belleza o estatus económico, también se convierte en factor de discordia. Así lo vive la Horripila durante el Carnaval de Barranquilla. Tras un año de esfuerzos preparando su traje para el gran desfile del carnaval gay de Barranquilla, la horripila es víctima de discriminación cuando pretende ingresar al evento: (“¡Tú no, Que pasen las otras! ...”). ve en la violencia la única manera de contrarrestar el rechazo, enaltecer su fuerza y personalidad para lograr lo que quiere: “muy discreta sacó la puñalita de su escote” y expresa “Niña o me dejas entrar o te saco las tripas aquí mismo” (Better, 2009, p.49.). Acto que posteriormente pagará con la muerte, al día siguiente su cuerpo es descubierto sin signos vitales cerca de un basurero.

En los casos anteriores, la violencia es un factor determinante en la representación de los personajes travestis. Enfrentados desde la infancia con realidades estremecedoras, la violencia se convierte en un mecanismo de auto-preservación, un modo de empoderamiento y puente para lograr lo deseado al interior y exterior de dicho grupo. Hernández (2014) entiende estos personajes como representaciones políticas en cuanto “[...] representan la preocupación por defender una integridad personal, hecho que repercutirá en una situación de exclusión social; y también 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” (p.105). Sin embargo en oposición a la autora prevemos que la violencia termina por ser también un factor predominante para alcanzar dicho estado de empoderamiento, cuando la belleza y el placer parecen no ser la única opción.

Más allá de encontrar una respuesta de que tan fraternal o no es la comunidad travesti representada, la importancia que observamos en este grupo radica en el ejercicio de tomar la palabra para hablar desde sí mismos. Zurbriggen, Ruth & Herczeg (2012) han argumentado, cuando observan la capacidad de empoderamiento que llegan a tener estos grupos que, al desplazarse del lugar de victimización “la revalorización de la experiencia colectiva del grupo permite que los saberes construidos en su interior del mismo sean puestos en un lugar de legitimidad que los reconoce como válidos, constituyéndose en puntos de ruptura, de discontinuidad, que ponen en cuestión lo ya conocido” (p.119).

Otra herramienta para combatir la exclusión es: redefinir los espacios públicos y privados que les permite su construcción identitaria, tales como el desfile Gay del Carnaval de Barranquilla, los salones de belleza, suburbios de ciudades como Barranquilla y Bogotá, calles prostibulares, penitenciarias, el interior de casas de barrios populares y espacios creados en su imaginación como reinados, pedestales, entre otros. De esta manera se ambientan a personajes como La Priscila de “Día de bodas” y Leslie de “Sala de Belleza Tiffany's” en salones de belleza, de los cuales se han apropiado completamente para hacer realidad sus sueños de casarse, travestirse por primera vez y construir un proyecto a partir del cual adquirir cierto estatus al organizar su estabilidad económica, sin ser necesariamente el oficio de la prostitución. En estos lugares encontraremos con mayor soltura como sujetos inscritos en la heteronormatividad conviven junto a los sujetos travestis. Allí se aceptan, se colaboran y ratifican cada uno su posición en su diferencia. Es apropiado traer a colación un concepto utilizado por Checa-Montúfar (2016) para definir este tipo de lugares como “espacios de solidaridad” en los

que “la condición sexual no es óbice para la interacción social con la familia, los vecinos, incluso con los clientes de las locas” (p.14).

A partir de esta perspectiva el salón de Belleza Tiffany’s en “Sala de belleza Tiffany’s es un espacio de tránsito para la heterosexual. En este “santuario”, reino donde “todo es una fiesta” y el trono es ocupado por mujeres de la alta sociedad barranquillera que son atendidas por secuaces manicuristas, peluqueras, masajistas y demás, las travestis que atienden tienen el poder y aval que las reconoce como autoridad en materia de Belleza. El salón de Belleza Tiffany’s es, quizá, la zona más representativa en que las identidades disidentes se convierten en cómplices e, incluso, en dominadoras de la representación femenina estereotipada que busca y necesita de ayuda para efectuar un cambio en sus apariencias. Ello también es evidente cuando, las mujeres visitan la peluquería de Leslie, pidiendo a ruegos su ayuda para un cambio en su aspecto físico. Leemos entonces cómo estos personajes piden a Leslie: “[...] un cambio notorio en sus apariencias, un tono rubio, “así como ese”, decían señalando una mohosa fotografía de la Monroe” (p.108). Así, se pone en evidencia que, este proceso de imitación de la diva hollywoodense, no radica únicamente en la construcción de las representaciones travestis (quienes lo ponen plena y visiblemente en evidencia), también se establece al interior de todas las construcciones de las representaciones de género. Como sugiere Butler (2002) cuando afirma:

Todo género es como el travesti o está travestido sugiere que la “imitación” está en el corazón mismo del proyecto heterosexual y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones (p.184).

De esta manera los personajes femeninos que asisten a este lugar terminan por ser, al igual que las especificidades de los personajes travestis, construcciones que pretenden imitar sus propias idealizaciones. En este caso, prototipos femeninos estereotipados Hollywoodenses al que desean asemejarse.

Por otra parte los reinados, en su mayoría imaginarios, van a ser las “aristocracias de la belleza”, es decir centros de legitimación, importantes para ayudar a alcanzar "*una posición respetable en medio de la exclusión*" (Hernández, 2014, énfasis agregado, p.86). De esta manera identificamos los concursos de belleza (Miss Universo, Penitenciaría 1999 o La Niña Bombón,) como actos performativos determinantes que se incorpora de lleno a “la identidad de los sujetos” en torno a la belleza (Hernández, 2014, p.83) y sirven, de elementos subversivos capaces de crear nuevas estéticas corporales.

Además de estas situaciones, en “Locas de felicidad (y yo era la reina)” vemos cómo Barranquilla es generadora de un momento cumbre, un lapso de tiempo en el cual por una vez en la vida se les es permitido brillar a las travestis representadas que han estado inmersas en la oscuridad: El carnaval gay de Barranquilla. Hernández (2014), siguiendo a Ariel Castillo y Heriberto Fiorillo ratifica que el Carnaval es una prueba de la impermanencia de las instituciones y la naturaleza donde se suspende la realidad y la ficción. En él, lo soñado se puede hacer realidad y se puede crear nuevas formas de entender el mundo.

Así, la Guacherna gay es un performance artístico y político que la población LGBTI logró institucionalizar, luego de una lucha incansable por legitimar un espacio en la festividad del Carnaval de Barranquilla. Con el ánimo de ejercer su derecho como cualquier otro sujeto de

disfrutar y hacer parte de la promoción de esta festividad que se erige sobre el culto por las tradiciones del Caribe colombiano. Este desfile es entendido por González, y Zurian (2017) como un espacio homosocial que la élite de la ciudad ha considerado un caos y no representa las tradiciones, precisamente porque abre camino para que las representaciones visuales de los colectivos homosexuales se hagan visibles. Sin embargo, la lucha que el colectivo LGBTI ha tenido con respecto a las diferentes acciones políticas, religiosas, sociales y culturales que se manejan al interior de una organización que nace en una ciudad homofóbica, ha obtenido sus resultados positivos. De pasar de ser una actividad invisibilizada durante el Carnaval de Barranquilla al no aparecer anunciada como uno de los eventos oficiales de este, González Cueto (2016) rescata un cambio notorio en los últimos años, en torno a la perspectiva sobre el reconocimiento hacia este evento por parte de las autoridades, dada su calidad artística y por supuesto a los avances que el movimiento LGBTI ha logrado en Colombia.

Es en este contexto que Better introduce a personajes como la Tyson, la Cósmica, la Dayana, la Brigitte, la Horripila y todo el resto de travestis, en el Carnaval de Barranquilla. Este performance corporal legítima como propio un espacio público que se transforma por algunas horas en escenario de estas subjetividades. En términos de Judith Butler (2002) la resistencia pública que realizan los travestis durante sus movilizaciones, es una respuesta a los agravios de la homofobia, una “cólera teatral”, que exhibe hiperbólicamente el deseo homoerótico, la muerte y el dolor (p.328). Si entendemos la participación de la colectividad travesti representada en este evento como una “cólera teatral” que aglomera y moviliza a una cantidad de individuos partícipes de una misma causa: el disfrute y el festejo público del travestimiento como expresión artística y política, en el marco de un evento cultural institucionalizado, este acontecer se convierte en

resistencia y subversión pública ante los agravios que el señalamiento “del otro” ha impuesto sobre la mascarada travesti.

Sin embargo es preciso señalar, cómo a través de la Horripila de “Locas de felicidad (y yo era la reina)”, se hace partícipe al lector sobre las marginalidades representadas que surgen al interior de esta comunidad. Este personaje, para quien la proximidad del carnaval “encendía otra vez en su remendado corazón la ilusión de una noche de fiesta donde una vez en la vida pudiera ella brillar” (p.48), pone en evidencia que su travestir no es suficiente para ser aceptado por la colectividad travesti, al no cumplir con los estándares de belleza que exigen. La triple discriminación ser pobre, feo y marica, es ejemplo de cómo la Guacherna gay se convierte en una cancha de desigualdad, exclusión y violencia:

Al llegar al lugar del desfile junto a la Tyson y la Cósmica, se sintió algo menos que invisible entre tanto lujo, tanta pluma de ave exótica y ella tan solo con ese escobillón de lumas de gallina que tuvo que teñir con anilinas. Y como fue de esperar, a la entrada del desfile una loca con cara de asco la frenó diciéndole: ¡Tu no! Que pasen las otras.” (p.49).

A pesar de ello, la Horripila participa en el máximo desfile de esta festividad luego de hacer uso de la violencia al amenazar, al guardia de seguridad que no la deja ingresar. Este deseo de un momento cumbre, que en principio se pensó consumado, termina por ser un instante que se escapa de las manos de la Horripila para nunca más volver cuando el brillo del carnaval desaparece y el único desenlace es su muerte. Better trata de exponer la manera en que estas representaciones viven constantemente cuando tratan de construir su performatividad, en medio de la lucha por alcanzar lo que parece inalcanzable, en situaciones que desaparecen con facilidad. El desfile de la Gaucherna gay del Carnaval de Barranquilla es representación de ello:

La Barranquilla gay, la del carnaval, solo puede hacerse visible de manera colectiva en determinadas circunstancias. Y para poder hacerlo deben estar presentes elementos como la fantasía, la fiesta, la majestuosidad de los trajes, las lentejuelas. Una manifestación en otro sentido podría ser reconvenida. Estos son los límites del multiculturalismo que aboga por la diversidad, una diversidad encuadrada solo en el marco de la fiesta, una visibilidad de tiempo parcial (González Cueto, 2017, p.116).

Además del carnaval, hay otros escenarios en la obra en los que las subjetividades travestis van a encontrar un lugar para definir su personalidad: habitaciones de lugares oscuros, malolientes y mugrosos; saunas tóxicos que hacen un ambiente de pesadilla en la peor parte de Barranquilla. Puede ser también callejones meados o aceras abandonadas de la ciudad. Estas atmósferas finalmente dirigen a personajes como Estrellita al Hilton Penitenciario, cárcel de la ciudad a la que van a parar todos aquellos sujetos que son un problema para sociedad. En la privación de su libertad, el personaje imagina ser venerado por todos los hombres reos que habitan allí, quienes las nombran reinas y arman fiestas en su honor. Es así que en atmósferas llenas de luces, flashes y aplausos, alegría y ruido ellas nunca antes han sido tan felices llevando coronas de alambre y papel celofán (Better, 2009).

Otro elemento rescatable y recurrente en la obra es la manera en que estas subjetividades hacen uso de lo erótico corporal en su esfera pública y privada, como herramienta de expresión, reconocimiento, empoderamiento y subversión. Zurbriggen, Ruth y Herczeg (2012) sustentan que las travestis desertoras y expulsadas a los confines de este mundo, se atreven a tener cabida en él cuándo sexualizan la vida cotidiana para construir marcas deliberadas en el espacio público, y a la vez aprovechar las mismas tecnologías de género y las representaciones que les han sido asignadas (p.116). Así, con los primeros ejercicios de travestimiento descubrimos escenas que erotizan las narraciones a través del cuerpo, textualizando otras formas de vivir la relación con

este. La importancia del cuerpo puede observarse en otros ejercicios literarios del Caribe. En la obra, Martín, protagonista de “No me llames hija” antes de dirigirse con su exitoso travestimiento al prostíbulo, erotiza el encuentro entre un *taxidriver* y ella utilizando la gestualización del cuerpo para transmitir el lenguaje de deseo que se da entre estos dos personajes y que visualiza otros discursos:

“Escoges el taxi que más te gusta, como cuando eras niño, subes al carro y cruzas las piernas de inmediato, entregándote al cachondeo con el *taxidriver* [...] que durante todo el trayecto solo sabe mirarte por el retrovisor, echando ojo a ese vestidito corto que llevas, y lo ves posarse a cada rato la mano por el paquete, lo oyes decir: una chupadita no me caería nada mal. *Si tú supieras lo que yo quiero, piensas, mientras sientes como algo se levanta entre tus piernas queriendo romper la tela del vestido.* Será otro día, encanto. Pagas y te bajas dejando al chico perturbado. ¿Te paso a recoger más tarde?, es lo último que le oyes decir antes de llegar al grupo de tus leales amigas (Better, 2009, p.91).

Con estas descripciones evidenciamos el cuerpo como “el texto que queda fuera del discurso pero que, al describirlo mediante el lenguaje, evidencia aquello que la voz no puede pronunciar. La voz dice una cosa y el cuerpo otra” (Santos Febres, 2005, p.2). En otros contextos, personajes como Lluvia ácida, Martín adulto, la Marieta, la Troconia, la Bardot, la madre de Brandy la cirujana, quien militó durante décadas en este oficio, la Perra Juárez, la Risa, la Gringa, la Mafalda, La cero cero, la Trasatlántico; Regina Daconte, La Brigitte, la Loca de siempre, la Xiomara, Estrellita, Priscila, entre otras, descubren en el acto de vender placer, a través del uso de su cuerpo, la posibilidad de ingresar a un tipo de sistema económico social en el que no se sienten excluidas. Innumerables son las discusiones en torno a la prostitución como elección o como única fuente de supervivencia para estas representaciones. Zurbriggen, Ruth y Herczeg (2012) proponen analizar este acto teniendo en cuenta la falta de decisiones libres y autónomas de estos

sujetos. La exclusión del sistema educativo formal y del mercado laboral que afecta a travestis y transexuales hace de la prostitución “la única fuente de ingresos, la estrategia de supervivencia más extendida y uno de los escasísimos espacios de reconocimiento de la identidad travesti como una posibilidad de ser en el mundo” (p.117).

Está claro que para Zurbriggen, Ruth y Herczeg es imposible escindir la construcción de la identidad, de las condiciones de existencia de las travestis en nuestras sociedades. Esto lo observamos en la obra cuando entendemos que las representaciones travestis (Martin en “No me llames hija”) están condicionados desde su niñez a todo tipo de exclusión al interior de su núcleo familiar, luego en la escuela y posteriormente los demás campos sociales. En este último, el prostíbulo también se presenta como un lugar de constante peligro, aun cuando cierta legitimidad permita a las subjetividades tomar voz para describir este oficio como el mundo mágico, la fantasía de la alegría, el placer y el sexo a partir del cual se liberan de todo tipo de prejuicios para ser.

Hernández (2014) propone entender al travesti representado en la obra estudiada como “un artista del género” cuya mascarada funciona como “un impulso estético, una búsqueda artística” de la construcción de un artificio que convierte al cuerpo y al gesto en el puente para lograr un ideal de belleza femenina. Este ideal se referencia en los modelos extranjeros promovidos por los medios de comunicación, tales como la diva hollywoodense o las modelos PlayBoy, los cuales se construyen bajo la mirada masculina.

Empero, la investigadora Hernández (2014) sostiene que, a través de este artificio, el cual genera un "culto iconológico a la belleza y sus representaciones”, la subjetividad travesti

subvierte la estética tradicional, al reelaborar los estereotipos en otros cuerpos por fuera del binomio femenino-masculino. Ello nos permite entender el género y el sexo como lecturas culturales que se amoldan a los cuerpos, según la realidad que cada sujeto desea alcanzar.

Las travestis representadas en la obra comparten ciertos estándares constitutivos de la feminidad heteronormativa, al ser reproductoras de estos a través de la simulación. Esta herramienta es útil para cumplir su artificio cuando toman prendas, accesorios, comportamientos, etc. aparentemente únicos de la feminidad. Así lo observamos, entre muchos otros fragmentos, cuando Martincito desea alcanzar la tradicional estética femenina que tiene la señora Prada:

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 las 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, 2009, p.99).

Así mismo, “De la moda y el pasar de los años” es un relato en el cual se lee el culto que tiene la protagonista por los reinados de belleza, las modelos y toda la estética que gira en torno a este tipo de feminidad. Así, encontramos un fervor por la bella Luz Marina Zuluaga, “[...] de quien la Bardot tenía una fotografía de periódico pegada en la pared de su cuarto; eso sin mencionar el baño empapelado con las envolturas de jabón dorado, el jabón de la belleza” (p.37).

Por otra parte, el deseo de estas subjetividades por querer transformar su estética corporal, las lleva a hacer uso de las nuevas tecnologías, al cumplir con las necesidades que estos sujetos necesitan para su realización: herramientas que brindan abruptas e instantáneas modificaciones en el cuerpo. Esto con el ánimo de querer ser cada vez “más perfectas”, de tener todo en su sitio y alcanzar a realizar lo que idealizan. De esta manera, escuchamos decir a travestis como Martín

(Adulto) durante su performatividad: “Te acomodas las prótesis de goma en el brassier, ya falta muy poco para que tengas unas tetas reales y todo *estará en su sitio*” (Better Armella, énfasis agregado, p.90).

Al percibir el cuerpo como un problema-error, estos sujetos lo intervienen de manera superficial para alcanzar la artificialidad genérica deseada. Sin embargo el ciudadano promedio siempre va intentar desenmarañar el truco o la cirugía artesanal que los travestis han confeccionado. Este accionar lo definimos a partir del término Transfobia que Miquel Missé (2013) trae en sus propuestas, cuando dialoga sobre un conflicto asociado al pánico social que producen todas aquellas identidades trans que se leen fuera de la norma. Missé propone que este fenómeno no se combate en los quirófanos haciendo leíbles los cuerpos de las personas trans, sino educando la mirada del otro ante la diversidad de cuerpos y géneros existentes. Para este autor la solución no se encuentra en la prolongación de los códigos normativos, que terminan por estar al margen de los mecanismos del poder y códigos del opresor, si no en una búsqueda profunda fuera de nuestros cuerpos:

La solución estaría completamente fuera de nuestros cuerpos; estaría en la transformación de nuestros referentes culturales y, sobre todo, en el hecho de asumir que la masculinidad y la feminidad, los hombres y las mujeres, tienen mucho más que ver con la cultura que con la naturaleza (Missé, 2013, p.73).

Otro elemento recurrente en la obra de Better, son las referencias a personajes de cuentos de hadas de la literatura infantil: Barbie hada, Rapunzel, Cenicienta, Pocahontas y a superhéroes como la Mujer Maravilla, Linterna Verde o Batman. Todos, sirven como prototipos en la construcción y caracterización de los personajes en Better. Es el caso de Leslie en “Sala de belleza Tiffany’s”, quien al relatar el momento de su transformación travesti reconoce cómo:

“Los aires de diva hollywoodense de su patrón lo relegaron al papel de extra, de Cinderella abusada por la más malvada de las madrastras. En “No me llames hija” también se observa este ejercicio, al ser un retrato infantil de los personajes que evidencia las primeras experiencias en el constructo de una identidad no heteronormativa por medio de la exploración, el reconocimiento y la apropiación del cuerpo y la razón. Allí Martincito, en medio de un escenario de preguntas, malos tratos, rechazo y aceptación entre la madre, él y el padre por su orientación sexual, se identifica así mismo como una princesa confinada en lo alto de la torre donde sus “gritos de auxilio son escuchados por osados *caballeritos...*” (p.90, énfasis agregado), que lo raptan y lo meten al callejón de la casa. Posteriormente, en medio de su cumpleaños, se escenifican ciertos roles ambientados en los cuentos de la fantasía alemana y hollywoodense.

Así, disfraza a los niños y niñas que han asistido a su fiesta en villanos, superhéroes o princesas, príncipes y doctores, e imagina su disfraz como el de una frágil Pocahontas. Un último ejercicio que referencia a personajes de cuentos de hadas de la literatura infantil, es cuando Martincito, por primera vez es travestido a causa de un juego “inocente” entre él y sus vecinas, Las gemelas Prada. En su cuarto lleno de muñecas, barbies, juegos de té y muñecos de felpa las gemelas deciden maquillarlo con labiales, polvos, lápices, sombras y ponerle peluca, tacones y batolones de seda china. Él, junto a su preferida Barbie hada, a quien llama “hija”, se sienta en la mesa e inicia el juego imaginario sorbiendo la taza de té:

Mi marido está de viaje pero siempre me llama por teléfono”, el ring ring mecánico del juguete se enciende y es contestado por Dina, la más perversa del clon, “sí mi vida, me compras un anillo de brillantes, yo también te amo, chau” ¿y tu marido dónde está?, te preguntó Rin, la otra gemela. Esa pregunta te deja un poco desconcertado ¿qué podrías decir, a ver?, ¿la verdad? Entonces te arriesgas con un: “lo encontré con otra en una fiesta y lo boté de mi vida (Better, 2009, p.98).

Princesas, príncipes, caballeros, superhéroes (linterna verde-la mujer maravilla) y Barbies reproducen determinados roles de género masculinos y femeninos que posicionan y catalogan el actuar sexual de los individuos. Es el caso de las gemelas Prada quienes rodeadas de ciertos objetos como las Barbies, exponen un tipo de accionar femenino. O Leonardo, personaje que aun sintiendo atracción por Martín cumple con su rudo papel de masculinidad, tras su disfraz de Linterna Verde. Cuando el autor presenta las categorías de género de sus personajes, a partir de la apropiación de determinados constructos culturales al interior de un contexto infantil³², les otorga también cierta agencia individual³³ que les permite posicionarse discursivamente en contra de las representaciones establecidas, subvirtiendo su naturalidad. Así, un niño se convierte en Pocahontas ubicando su género en oposición a lo que “debería ser” según su sexo, o expone los primeros indicios de un posible primer travestimiento genérico por parte de Martín.

Al deducir parámetros ya establecidos en los que deben encajar, los personajes infantiles de la obra que se empiezan a inscribir en la disidencia, construirán su género y su sexualidad bajo el anonimato. Lo anterior termina por justificar que los productos infantiles son tecnologías del

³² Cabe señalar lo que De Lauretis (1980) menciona con respecto a la naturaleza sexual que tiene una criatura, mas no su naturaleza genérica, la cual “adquiere hasta que se vuelve (o sea hasta que sea significado/a como) niño o niña” (p.10).

³³ Cuando De Lauretis menciona los estudios de Holloway propone que “ella reformula y redistribuye la noción de poder de Foucault. sugiere que el poder es lo que motiva (racional o irracional) las investiduras individuales en posiciones discursivas. Estas investiduras permiten tomar ciertas posiciones o discursos y otras no al crearse un compromiso emocional u un interés creado que la posición promete que satisface o no. Holloway: re conceptualiza el poder donde la agencia pueda existir para el sujeto (especialmente para las víctimas de la opresión social) esto explica porqué las mujeres toman posiciones diferentes de género y prácticas sexuales e identidades y explica otras dimensiones sociales además del género: raza, edad, etc...” (p.23).

sexo que van a convertir al género en su representación y autorrepresentación. Desde luego, esto evidencia la falsedad esencialista del género.

En este sentido, la obra de John Better se edifica como un discurso queer deconstructivista del género, cuando las subjetividades presentadas rompen tácitamente con las imposiciones sociales y culturales que los limitan a determinadas identidades genéricas. Siguiendo a De Lauretis (1980), “el género, como lo real, es no solo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se le contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación” (p.9).

Es preciso señalar finalmente que, aun cuando las representaciones travestis subvierten el discurso de género hegemónico, estas continúan utilizando mecanismos heteropatriarcales que mantienen el statu quo. Autoras como Berkins (2003), es consciente de este deseo cuando reitera: “Aunque algunas de nuestras prácticas contribuyan a desestabilizar la lógica binaria de sexo-género, al construimos en femenino con frecuencia recurrimos a valores y símbolos culturales que reproducen a la feminidad y a las mujeres concretas como subordinadas” (p.4). Así, encontramos en las narraciones a personajes como la Dayana, quien considera necesario verse regia en desfiles como el del carnaval y por ello: “[...] recién vino ese año 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). Este tipo de personajes los podemos analizar, a partir de la hiperfeminidad de las mujeres trans y la hipermasculinidad de los hombres trans, términos que Missé (2013) analiza cuando se

pregunta: ¿Por qué nos sorprende tanto la voluntad de las travestis por reafirmarse? si a menudo, sostiene: “se les recuerda que son una ficción, una mala copia del género en el que viven” (p.85).

Esta somera exposición por las generalidades que encontramos durante el estudio de las subjetividades travestis, logró mostrarnos representaciones identitarias que, aunque presentan una visión estereotipada del travesti, al ser agentes capaces de:

[...] diversificar, flexibilizar o desviar las normas que nos sujetan a pesar de que no las hayamos dictado nosotros [...] no nos impide ampliar el ámbito de aquello que podemos imaginar, entender y vivir, transformando unos discursos que no obstante continuarán interpelándonos y construyéndonos (Pérez Fontdevila, 2014, p.6.).

Teniendo en cuenta esta idea, los sujetos presentados toman la palabra como acto de empoderamiento, dejan de ser víctimas y se convierten en testigos y reporteras del sistema que las excluye y discrimina, para así mismo revalorizarse y exigir su legitimidad en la sociedad. A partir de allí, plantean nuevos símbolos que inventan y reconfiguran espacios, tiempos, prácticas individuales, sociales, y vivencias a partir de las cuales se muestran múltiples posibilidades, en que los sujetos pueden llegar a convivir con los géneros existentes. En palabras de Butler (2002), se trata de “socavar el poder de tales géneros” (p.325), al reflejar al hombre desde una feminidad que está al mismo tiempo “a fuera” y “a dentro” de la normatividad, “una identidad ecléctica” lo define Hernández (2014) por cuanto a partir de discursos ya existentes se crean nuevos modos y discursos de acción para combatir la exclusión y definir y exaltar la identidad travesti.

3.3. Feminidades

En *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009), figuran subjetividades femeninas que cumplen un rol importante al interior de la construcción narrativa, por su papel trascendental dentro del acontecer de los y las protagonistas disidentes. La primera representación fémica retratada en los relatos de manera predominante y, con gran grado de importancia dentro de las vivencias y sentimientos de los personajes, es la figura de la madre. Cumple el papel de ser la única persona en el mundo que sin condiciones acepta los acontecimientos, sentimientos y decisiones que los personajes travestis u homosexuales experimentan, a medida que hallan su lugar en el mundo de las identidades. En “No me llames hija”, durante el descubrimiento identitario de Martín la madre lo asiste, cuando es víctima de violencia intrafamiliar por parte de su padre en medio de este proceso:

Es tu padre, no puedes odiarlo, dice una voz que te asiste al tiempo que sus manos colocan pomadas con sal sobre tus heridas...Una mujer que escupe casi sangre, la única persona que te entiende en este mundo (Better, 2009, p.89).

En complicidad, siendo costurera o ama de casa, vemos como esta figura de la madre consuela al hijo herido por el rechazo identitario que sufre y lo ayuda (en el caso de La Horripila) a alcanzar la ilusión de ser quien desea. Sin embargo, esta figura femenina al ser presentada como una mujer sumamente compasiva, es también alcanzada y atravesada por una característica de debilidad y sumisión que acepta sin condiciones. Llegando a ser partícipe de violencia de género por parte de la autoridad patriarcal, leemos como en los relatos la representación disidente observa la relación de obediencia de su madre hacia el padre: “sientes la respiración acelerada de tu madre como si pidiera ayuda desde un fondo de agua, tratas de no oír, de tapar tus oídos

cuando un quejido de placer sale de la boca del maldito gordo” (p.92). Es provechoso traer las palabras de Rosa Montero en su artículo *Lágrimas Gordas* (2009), en cuanto al papel que tienen justamente las mismas mujeres de continuar reproduciendo parámetros heteronormativos que prolongan la relación hombre patriarcal, autoritario, jerárquico y violento versus mujer sumisa, débil y sin voto ni voz: “ [...] Y es que las madres, en efecto, han sido grandes transmisoras del sexismo: a menudo las víctimas justamente por serlo, asumen sin fisuras la ideología que les oprime” (p.2).

En consonancia, la madre que acompaña al hijo durante el reconocimiento del género al cual pertenece, en un contexto de violencia y rechazo por parte del padre, asume y acepta la opresión a la que ha sido sometida todo el tiempo. Al no tomar un papel radical y autosuficiente, continúa transmitiendo el sexismo del cual es víctima, aun cuando el contexto presenta una especie de matriarcado familiar donde figuran tías, vecinas y amigas que están presentes alrededor de estos hechos violentos, como meras espectadoras.

En segunda instancia, localizamos a un personaje que tiene un papel muy representativo durante el crecimiento y reconocimiento de la sexualidad de Martincito en “No me llames hija”: su vecina La Señora Prada. Exclusiva y elegante prostituta, madre de Las gemelas Prada y causante de cotilleos en el barrio, es quien lo hace sentir cómplice por la belleza hecha prenda, show, noche, brillantina y tacones, durante el primer encuentro que tiene de niño con el closet de esta mujer. En definitiva, la señora Prada es la representación misma de todo lo que el travesti desea ser y tener: una mujer llena de belleza, delicadeza, altura, con prendas hermosas y maquillajes de todo tipo. Es este el modelo de feminidad estereotipada en toda su expresión que no da cuenta de subversiones ni de cuestionamientos. Alguien que simplemente deviene con toda

comodidad dentro de la performatividad heteronormativa de diva mujer a la que Martincito desea llegar.

Sin embargo, corriendo el velo superficial de la historia podemos argüir que, asumiendo esta categoría La señora Prada es abyecta del sistema tradicional heteronormativo, no tanto por la capacidad de subvertir la identidad femenina tradicional que constituye determinadas imposiciones genéricas, sino por el hecho de usar otro tipo de herramientas para llegar a ella, de la misma manera en que los travestis representados lo realizan. De esta forma observamos cómo, a través de la participación en la prostitución La señora Prada es capaz de obtener el estatus y la belleza que desea e incluso de sustentar a sus hijas, sin importarle si es juzgada o no por su vecindad.

Destacan también las representaciones de la subjetividad femenina que reflejan comportamientos y establecen espacios que continúan alimentando la impositiva relación del binomio hombre-mujer tradicional. Figuran aquellas mujeres que saben mantener muy bien su matrimonio cuando establecen su puesto en la esfera privada de sus hogares, en espera de aquellos esposos que llevan una doble vida identitaria, entre la masculinidad heteronormativa y la homosexualidad, como Víctor en “Siempre en Domingo”. De igual manera descubrimos representaciones de mujeres de la alta sociedad barranquillera en “Sala de belleza Tiffany’s”, a través de las cuales el narrador pone en evidencia de manera sarcástica y con humor negro, el carácter performativo del género.

De otra parte, es preciso señalar el papel que cumple la pornografía cuando identificamos las identidades femeninas que se exponen en Locas de felicidad. Encontramos situaciones en que

las mujeres se convierten en protagonistas principales de los acontecimientos, cuando son reconocidas como objeto de apetito sexual y mercancía sexual para el consumo de otras identidades representadas. Momentos a pleno luz del día donde en una sala de un teatro porno del centro de la ciudad, el personaje principal de una película pornográfica es una DIVA que cumple todos los requisitos para ser alabada por los sujetos travestis: bella, seductora, imponente y con gran capacidad en el uso del eros a través de su cuerpo, al poner en evidencia todos sus insumos sexuales para excitar a un público homo y heterosexual que la observan desde la oscuridad. Aunque la pretensión del narrador pareciera ser mostrar a la protagonista desde la divinidad cuando le proporciona categoría, respeto y autoridad, cabe señalar el contexto en el que esto se le está proporcionando: una película pornográfica en la que el personaje principal (la diva) es el juguete sexual para los otros que la observan. De esta manera, vemos cómo las representaciones femeninas expuestas continúan reproduciendo el orden que la sociedad asume con respecto al rol de los géneros femenino y masculino heteropatriarcal.

Sin embargo, cuando percibimos una tercera representación descrita a través del personaje de Sandy, empezamos a encontrar otro tipo de performances femeninos. Catalogada, nombrada y señalada durante la obra como: “la niña del manicura” (p.109), “la chica más guapa de esta ciudad” (p.74), la perra de Sandy: “Déjame verte, pareces una maldita lesbiana con ese corte de cabello” (p.76), Sandy es referenciada a partir de gestos y comportamientos femeninos que van a generar cuestionamientos en torno a esta identidad.

Al participar con Greg, Bruno y todos aquellos personajes que deciden apartarse del sistema normativo tradicional, Sandy se encuentra totalmente en la esfera abyecta, se introduce en esos lugares habituales de la comunidad disidente, dada la necesidad de buscar lo que no

encuentra habitando en su entorno cotidiano, para sentirse en plena capacidad de realizarse. A través de su ruda personalidad accede a participar de aquellas situaciones en las que el peligro impregna todo el entorno, llevando siempre al límite sus capacidades físicas y psicológicas. Así, leemos: “Hoy hace un mes que no sabemos nada de Sandy”, advierte Bruno. “[...] Me ha llamado Sandy, dice estar escondida, que luego nos marca, menos mal está bien, Te lo juro Greg, es la chica más punky que he visto” (p.150) Expresa Bruno. No obstante a estos acontecimientos, Sandy “siempre está bien, así sea que uno la encuentre con la cara reventada en la pieza de un hotel” (p.146.).

Identificamos en ello cierta subversión del género establecido que aparentemente Sandy debería llevar a cuestras. Sin cruzar fronteras, Sandy se acerca a la línea invisible que la divide del “otro”, se alimenta de algunos rasgos característicos que se le atribuyen a su “opuesto” y los toma como suyos, cuando se siente más identificada con otros hábitos y espacios cercanos a los de la masculinidad, al travestismo o a la homosexualidad representada. A partir de allí, se inscribe dentro de una identidad que a todas luces problematiza el género femenino que la heteronormatividad tradicional establece, dándole la oportunidad de devenir, buscando la mujer que desea ser.

Finalmente, en la obra descubrimos un personaje que cumple con el papel de revelar el artificio de los travestis, al señalarlos como un “Fraude”:

¡Avancen! la voz amachada de una teniente las iba pasando a un improvisado vestier, para la exhaustiva requisa el obligado numerito de *streak-tease* revelaba [...] Bajo la blanquecina luz de los tubos de calcio, se ponían al descubierto todos esos trucos que en la oscuridad se disipan... ¡Ustedes son un fraude!, dijo la teniente (pp.96-97).

En este aparte de Locas de felicidad, la teniente del Hilton penitenciario, encargada de dar la bienvenida a todo el “fraude” travesti que llega a la penitenciaría, luego de una redada en horas de la madrugada, es descrita como una mujer masculina. Característica que la ubica de plano en una posición muy lejana de códigos femeninos propios del sistema tradicional heteronormativo, y la acerca a los límites de la masculinidad hegemónica. Y es quizá precisamente en torno a esta singularidad que el narrador le atribuye cierto papel de autoridad, poco visto en los personajes femeninos de la obra. Cabe destacar que esta acción perpetúa la tradicional distribución del poder de los roles de género, a partir de la cual la autoridad se atribuye a los sujetos que giran en torno a la masculinidad. Sin embargo, esta misma característica autoritaria y masculina en la identidad de la teniente refleja la posibilidad de hacer propios, rasgos de cualquier tipo de identidad genérica para construir la subjetividad femenina.

Cuando observamos en conjunto a las representaciones estudiadas alrededor de lo femenino, entendemos las múltiples maneras de ser que tiene un sujeto para agendarse dentro del constructo genérico y las relaciones que se construyen alrededor de este, sea conservando la tradicionalidad del género o, como lo hemos podido observar con detenimiento, subvirtiéndolo.

De tal manera, las especificidades de las subjetividades estudiadas que continúan representando roles de género impuestos por la heteronormatividad tradicional, reflejan sus propias dinámicas como el punto más vulnerable, al poner en evidencia su debilidad/ineficacia a pretender dirigir y especificar cada género. Indirectamente se persuade a sujetos como Sandy y la teniente a ubicarse en un espacio subversivo que aprovecharán para realizar su existencia de manera abyecta y así ser re-significantes de las normas impuestas. Butler (2002). En el prólogo del texto de Fernández (2008), muestra del diálogo del colectivo Situaciones, se expone esta

característica, al aludir a los modos de subjetivización como formas de dominio, ya que en el mismo núcleo de estos:

Siempre se mantiene un resto o exceso que no puede ser disciplinado y que genera malestares diversos. Es desde allí desde donde pueden establecerse las líneas de fuga, las posibilidades de inventar, de imaginar radicalidad, de producir transformaciones que alteren lo instituido; de eso se trata la producción de la subjetividad (p.12).

De esta manera, estaríamos nuevamente reconfirmando la existencia del juego de la diferencia, explicado anteriormente, entre las identidades heteronormativas y las identidades que disiden de este sistema, alrededor de las dinámicas que giran en torno al género. Hablar de las subjetividades femeninas en la obra de John Better fue descubrir personajes que aunque no se roban el protagonismo en los relatos, hacen parte de la experiencia de las disidencias durante su construcción identitaria. De igual manera, al acercarnos a estas representaciones observamos cómo las feminidades realizan su propia construcción identitaria, reproduciendo en algunas situaciones esquemas heteronormativos y en otros subvirtiéndolos.

CAPÍTULO IV

A LA LUZ DE PEDRO LEMEBEL

“Las alegres ambulancias llenando de algarabía las calles, sobresaltando algún transeúnte desprevenido que se cruza con su loco afán”

John Better Armella, *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos*, p.74

A continuación proponemos de manera general cómo la obra *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) crea intertextualidad directa con el proyecto literario del escritor chileno Pedro Lemebel (vencido por el cáncer en 2015), al descubrir una simbiosis artística, estética y axiológica que se presenta entre la obra de Better y obras como *Loco afán: crónicas de sidario* (1996) o *Tengo miedo torero* (2001).

Dicha intertextualidad la analizamos en base a los recursos estructurales que utilizan en sus narrativas, así como la conexión y contrastes axiológicos e ideológicos que estos autores comparten. Ratificaremos la importancia del uso de la crónica como género literario por parte de los autores, la existencia en ambas obras de la representación de espacios creados por y para la comunidad subversiva, así como la muestra de una triple marginalidad a la que son expuestos los personajes que componen la comunidad disidente, que proponemos, está descrita en ambas obras. Tenemos como punto de referencia la propuesta sobre la construcción de una tradición literaria queer y homoerótica en la literatura latinoamericana³⁴^[1], expuesta por Balderston y Quiroga en su

³⁴ En su libro *Los caminos del afecto* (2015) Balderston menciona algunos ejemplos literarios que estudia para ratificar su hipótesis. De esta manera evidencia el diálogo tácito que hay entre el intertexto *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig con *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel paz (1990), *La más maravillosa música* de Osvaldo Bazán (2002) y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel (2001).

ensayo *Sexualidades en disputa* (2005) y ampliada en la recopilación de ensayos de Balderston, *Los caminos del afecto* (2015). Acudimos a la idea que este autor rescata de Hobsbawn sobre la “invención de la tradición”, al entender la construcción de la tradición literaria a través de relaciones intertextuales por recuperaciones, por reescrituras y tácitamente por reminiscencias y ecos. Así, para testimoniar de modo concreto la relación existente entre los autores latinoamericanos, Balderston los analiza a partir de homenajes tácitos: dedicatorias, citas o reescrituras teniendo en cuenta escenarios de relaciones nacionales, relaciones literarias, personales y ciertas estrategias retóricas: auto figuración, interpelación e identificación. Propondremos entonces como *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) se impone a todas luces como una obra novedosa y necesaria en la escena actual de la literatura del país, al aportar en la construcción de un corpus literario latinoamericano desde la región Caribe colombiana.

Pedro Lemebel (Chile, 1952) artista que posteriormente se consagró en la carrera literaria, participó como integrante del colectivo artístico *Yeguas del Apocalipsis*, en donde hacía labores en fotografía, video e instalaciones y protagonizaba performances. A partir de su primera publicación *Incontables* (1986) y seguidamente *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), el autor reflejó el mundo urbano marginal de la época, territorio hasta el momento poco explorado. Posteriormente, trabajó de columnista regular para diversas publicaciones como *Punto final* y *The clinic*, y publicó *Loco Afán. Crónicas de sidario* (1996) adaptada más tarde al teatro y presentada en España. En *De perlas y cicatrices* (1997) y *Tengo miedo torero* (2007) Lemebel, a partir de un lenguaje barroco popular, se posiciona como un escritor crítico y torrencial del sistema social que lo rodea al atreverse a referenciar en su trabajo literario de manera directa

temáticas transgresoras sobre la homosexualidad, el homoerotismo y el travestismo, y, también, sobre la situación política de su país durante la dictadura de Augusto Pinochet. De Pedro Lemebel se dice, no necesitaba un disfraz para hablar de quién es por su diferencia, defender lo propio y presentar un contexto de subalternidad en el que los protagonistas de sus letras son las voces silenciadas de la sociedad dado su condición de género, de clase, raza, etc.

Al ser Pedro Lemebel el prologuista de *Locas de Felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009), se hace evidente cómo John Better asume una relación directa de padrinazgo del autor chileno y su escritura. González Cueto & Zurian (2017) ponen en evidencia los orígenes de dicha relación cuando presentan a Lemebel como un referente clave para la carrera literaria de Better, a partir de las primeras lecturas que hacen de sus obras, así como el momento cumbre en el cual ambos autores tienen un encuentro personal y laboral, curiosamente, en el carnaval de Barranquilla:

Nada de raro, la primera obra que cae en manos de Better, es *Tengo miedo torero*, aquel torrente se desata y el escritor chileno llega a Barranquilla, es el rito de reconocimiento a un joven escritor que despega y, ante un teatro completamente lleno, Lemebel se deja entrevistar en el escenario y pone a Barranquilla en el orbe cultural (p.114).

La voz del escritor chileno es entendida como “un acto de revelación, en la manera que genera polifonía y visibiliza alteridades, y un acto de rebelión, por su función desmitificadora y de denuncia al visibilizar los pensares y sentires de los seres proscritos” (Montufar, 2015, 162). De tal manera, este acto de prologar su obra con palabras de Lemebel, revela en Better la intención de identificar su escritura con la voz que el escritor chileno construyó durante su carrera literaria. Y, aunque en su ejercicio escritural hallemos evidentes diferencias con la tradición que Lemebel ha dejado, la escritura de John Better podrá entenderse en relación a este como un acto

de revelación y rebelión desde otras latitudes de Latinoamérica, a partir de una narrativa transgresora que encuentra su eco en el Barroco popular lemebeliano.

Al indagar la influencia de Lemebel en el ejercicio escritural de John Better, encontramos el papel protagónico que tuvo su bibliografía, en especial: *Loco afán: crónicas de sidario* (1996) y *Tengo Miedo Torero* (2007), publicaciones con las cuales logramos demostrar similitudes con referencia a la estructura, la temática planteada y la axiología que ambos autores impregnan a sus obras. El relato “Sala de belleza Tiffany’s” (2009) en la obra de Better, expone tácitamente el sentir del fresco sabor a desdicha que ha dejado al narrador el personaje central “La loca del frente” de la novela *Tengo miedo torero*. La identificación que siente el personaje con esta obra durante su lectura es reflejo directo a lo que el autor pretende inscribirse.

Tengo Miedo torero (2007) refleja de manera crítica (social, económica, política, religiosa, literaria) la difícil época dictatorial de Augusto Pinochet en Chile, a través de la caligrafía romancera del autor expuesta a partir del personaje central “La loca del frente”. Esta obra deja al descubierto acontecimientos pasados y presentes de personajes que representan la historia política revolucionaria de la década de los setenta y ochenta en Chile, a través de una mirada travesti, capaz de representar la realidad que rodeaba la época. Cuando la revolución política y la experiencia travesti se encuentran, las disidencias identitarias no sienten vergüenza al alzar una voz lírica de tono jocoso e irónico, que también hallamos en la voz de los personajes de John Better:

Al acercarse, una mujer todavía joven le hizo una seña para que se uniera a la manifestación, y casi sin pensarlo, la loca tomó un cartel con la foto de un desaparecido y dejó que su garganta colisa se acoplara al griterío de las mujeres. Era extraño, pero allí, en medio de las señoras, no sentía vergüenza de alzar su voz mariflauta y sumarse al descontento. Es más, una cálida protección le

esfumó el miedo cuando las sirenas de las patrullas disolvieron el mitin y ella tuvo que correr, saltar un banco de la Plaza (Lemebel, 2007, p.157).

Esta protección que descubre el narrador cuando hace parte de la revolución, pone al descubierto una ideología política muy marcada que se alinea con la izquierda revolucionaria y las ideas marxistas-comunistas, que se respiraban en la época por el continente latinoamericano. Cotorreos y comentarios travestis sobre la situación política del país van leyéndole, justo cuando “La loca del frente” construye su presente al lado de Carlos, militante del Frente patriótico Manuel Rodríguez, personaje que termina por devolverle al travesti la esperanza de toparse con el amor duradero. Es en medio de este romance que Lemebel muestra la realidad cruel que rodeaba a los chilenos: Las protestas, declaraciones, el accionar de la oposición, las amenazas del dictador, la resistencia, los comunicados de prensa, la radio permanente, los toques de queda, lo desaparecidos, las marchas estudiantiles y las consignas y graffitis.

Por su parte, con *Loco afán: crónica de sidario* (1996) confirmamos el rescate que hace Better de la propuesta estética construida por Lemebel en su obra. A partir de una composición estructural basada en el uso de la crónica como género narrativo, el texto de Lemebel se presenta como:

Una muestra contrahegemónica que cuestiona la colonialidad y la biopolítica³⁵ del poder en una sociedad desigual, racista, patriarcal, homofóbica, disciplinaria, como la del Chile en la época de Pinochet, y luego ya recuperada la democracia.” (Checa-Montufar, 2016, p.161).

Checa-Montufar (2016) va reiterar que la crónica se convierte en el espacio ideal para la voz de Lemebel como excluido, al contar lo que al parecer no sucede, a través de un narrador testigo y protagonista que revela el lado oscuro de la sociedad, utilizando la etnografía de la vida

³⁵ Checa-Montufar (2016) señala la biopolítica como una dimensión clave del poder contemporáneo que ubica a cada individuo en un lugar determinado para poder controlarlo y disciplinarlo.

cotidiana de los homosexuales marginales chilenos (p.156). Este ejercicio literario continúa describiendo la construcción de un género contemporáneo en América Latina, ideal para que la voz de los excluidos denuncien los reclamos de la marginalidad, gracias a su flexibilidad, carencia de límites y el atractivo de su escritura híbrida que fisura las narraciones “legítimas”, democratizando el referente periodístico.

En este orden de ideas, *Loco afán: Crónicas de sidario* (1996), reúne un número de crónicas que Soledad Bianchi (1996) define como una nueva, una noticia, un recado de un antiguo “nuevo mundo”: “nuevo” porque se simula desconocerlo, “nuevo” porque se silencia y se plantea desde la diferencia para mostrar la diferencia. Con ello, este texto lemebeliano al elaborar y construir una realidad propia en la que participan desvíos y complicidades varias, se convierte en un universo donde cada crónica es una unidad en sí misma y al tiempo es parte de un todo.

Al interior de este universo el autor chileno hace uso de un lenguaje popular a través de la prosa poética en el que lo irónico, lo delirante, lo paródico, lo sarcástico y lo audaz, en contraste a un estilo compasivo, humorístico, tierno y lleno de intensidad, pretende ir en contra del orden patriarcal de la modernidad. Para resistir y validar opciones plurales, Lemebel interpela y subvierte la hegemonía social y desacraliza ese mundo que se quisiera siempre oculto, pero en el que “el dramatismo y la gravedad del drama, de la enfermedad, de la muerte, del sida” (Bianchi, 1996, p.4) de sujetos disidentes se toman el discurso público para imitar otras voces: describiendo, explicando y ambientando territorios ignotos, volviendo cercana y atractiva la realidad que el lector desconoce o no quiere reconocer.

Es así que los narradores de las obras de Lemebel y Better se caracterizan por transmitir su rabia, su dolor y su entusiasmo adornados bajo románticas, satíricas y poéticas palabras, con el ánimo de enfrentar la hipocresía, la gravedad, la seriedad y la compasión cuando exceden el lenguaje, las perspectivas, los modos y las sensaciones.

Observamos, además, en ambos ejercicios literarios el uso de innumerables referencias musicales y culturales de las últimas décadas y de distintas zonas geográficas: Latinoamérica, Norteamérica y Europa. Por parte del autor chileno estas referencias se utilizan para comunicar al lector “sentires y sentimientos, para sintetizar emociones, como enunciados” (Bianchi, 1996, p.4). La Madonna por ejemplo, es un travesti espectacular, “copia mapuche” de la irreverente cantante anglosajona, así como otras personificaciones del imaginario hollywoodense que revisten cuerpos, mentalidades y evidencian la heterogénea multitemporalidad que existe en Latinoamérica, donde elementos de la modernidad coexisten con tradiciones pre modernas (Checa-Montufar, 2015, p.169). Por su parte, en *Locas de felicidad* aparecen de manera constante referencias musicales, cinematográficas y pictóricas como: Jim Jarmusch, David Hockney, Federico Fellini, Silvio Rodríguez, Darío Argento, Nureyev, Willie Colon, Michael Bolton, Carmen Miranda, Madonna, Lovecraft, Bram Stoker y Diábolito Mari.

Las referencias nominales de los personajes de Better que son usados o se acercan a los del universo lemebeliano, es otra constante intertextualidad. Es el caso del personaje que tiene por nombre La Regine, en el texto *Loco afán: crónica de sidario* (1996) y La Regina, en *Locas de felicidad*, quien se toma el protagonismo en “Los días felices de Brandy”. De igual manera, la intertextualidad continúa cuando algunos de los títulos de las crónicas escritas por John Better toman características similares a los expuestos por Lemebel. Es el caso del uso de paréntesis para

la construcción del título de las crónicas “Locas de felicidad (y yo era la reina)” o “Casos aislados (intento fallido de relato policial)” de Better y “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad popular)”, “Berenice (la resucitada)” o “La transfiguración de Miguel Ángel (o <la fe mueve montañas>”, en Lemebel. Por su parte, el título “Lo que el sida se llevó” (p.69) crónica de John Better, es extraído de la crónica “La muerte de Madonna” de la obra de Lemebel:

Innumerables son las conexiones de recursos narrativos presentados en ambas obras, las cuales evidencian a su vez la simbiosis ideológica que llega a existir entre estos autores. En el caso de Lemebel este pretende mostrar en sus crónicas “un mundo que se plantea desde la diferencia para mostrar la diferencia [...] desde la identidad homosexual y la alternativa travesti chilena” (Bianchi, 1996, p.4). Por su parte, en nuestro objeto de estudio se encuentra la creación de un universo en el que las representaciones homosexuales, travestis y demás alternativas identitarias se ubican desde la subversión, para exponer otras posibilidades de ser al interior de la sociedad colombiana.

Así, para plantear otras posibilidades y mostrar la diferencia, ambos universos se valen de temáticas similares que a su vez evidencian una interrelación en el uso de objetos, acciones, deseos, vivencias y sentimientos de representaciones identitarias alternativas. La relación en crónicas de Lemebel y algunas de Better con respecto al valor que se le da a la memoria y al deseo, es muestra de ello. En ellas observamos cómo los personajes se construyen sobre los recuerdos de la infancia que los marcan de manera profunda, al tiempo que descubren y gestan su sexualidad. En *Tengo miedo torero* (2007), “La loca del frente” expone la violencia que padeció aquel niño homosexual y ahora travesti por parte de su familia, mientras construye su identidad.

De la misma manera en ambas obras los cumpleaños pasados y presentes, se convierten en momentos a través de los cuales se leen los deseos que afloran en el interior de cada uno de los personajes.

Al culminar el festejo de cumpleaños que la “Loca del Frente” le organiza a Carlos, para ella sujeto de deseo y quien refleja la esperanza del amor, se pone en evidencia el éxito de alcanzar su deseo antes inalcanzable, cumplir con el placer de lo que ella llama el trabajo, el oficio y el arte del amor: mamar el sexo del muchacho. Por su parte, cuando Carlos horas antes apaga la vela y pide su deseo de cumpleaños se refleja las ansias y anhelos de la revolución, al soñar con el “[...] paisaje ciego de la ilusión, que se fue iluminando con el verde primavera de esa cuesta en el Cajón de Maipo [...]” (p.). Rememorar el lugar en el que se desarrollará el atentado fallido hacia el Dictador, es rememorar la revolución. Por su parte, en la obra de Better encontramos en Martincito un primer sentimiento de deseo homoerótico hacia un amigo de la vecindad, cuando al apagar las ocho velas de sus años leemos: “[...] al irse disipando la delgada cortina de humo ves a tu deseo hecho realidad en el umbral de la puerta, dirigiéndose hacia ti con una caja de regalo entre sus manos, Leonardo, murmuras, y te vas hacia él corriendo como en cámara lenta...” (p.95).

A través de la puesta en escena del deseo de los personajes podemos leer entre líneas la diferencia ideológica que tienen los proyectos literarios. En Lemebel encontraremos, a partir de representaciones de identidades subversivas, una lectura impregnada del rotundo deseo hacia la experiencia política y revolucionaria de la época. Así, desarrolla su historia a partir de la resistencia crítica hacia el contexto político. Por su parte, en Better analizamos que la puesta ideológica por parte del autor trata deseos e intereses completamente homosexuales y travestis,

propios de las experiencias de los individuos que comparten identidades disidentes del sistema heteronormativo.

En torno a esta relación, hallamos como Better rescata la representación que hace Lemebel sobre las identidades disidentes descubriendo, incluso, ciertas reescrituras de algunos sucesos con cambios elementales, a manera de homenaje tácito. Por otro lado, cuando regresamos a la posición política que estos autores toman, encontramos que Lemebel le dedica al sistema político una poderosa visión crítica, a diferencia del papel que toma John Better en su obra con respecto a esta temática, para quien entendemos, su intención no ahonda en la crítica directa hacia el sistema político sino en poner en evidencia de manera profunda como sujetos homosexuales, travestis y demás identidades disidentes del sistema heteronormativo construyen su devenir.

Ahora, nos interesa ahondar en otra semejanza que descubrimos cuando tenemos en cuenta que Lemebel presenta rebelión y revelación a la hora de trasladar a la esfera pública una:

Realidad antigua con una luz nueva, incisiva, impugnadora, y desde una condición extremadamente marginal, la homosexualidad: *soy maricón y pobre*, mis dos títulos nobiliarios... [Además] *de indio y mal vestido*”, dice, y al hacerlo, *pone en evidencia esa triple marginalidad de género, clase y raza* con la que la biopolítica y la colonialidad de poder en nuestras sociedades marca e infama a los seres ubicados al margen de la marginalidad (Checa-Montúfar, 2016, p.164, énfasis agregado).

Analizamos como la cita evidencia la triple marginalidad: de género, clase y raza, de las que Lemebel es partícipe en su condición de marginal y que expone en las crónicas de *Loco afán: crónicas de sidario* (1996), a través de los homosexuales santiaguinos. Por su preferencia “sexual anormal”, su pobreza y el fenotipo mapuche que conservan, estos personajes construyen grupos subalternos, una tribu cultural, social, incluso políticamente viva “que establece espacios de

solidaridad donde, como veremos, la condición sexual no es óbice para la interacción social con la familia, los vecinos, incluso con los clientes de las “locas” (Checa-Montufar, 2016,116).

La primera con respecto a la marginalidad de género, acompañada de una marginalidad de clase y de raza que figuran alrededor de la obra de Better. En cuanto a la posición de género, hallamos que tanto las obras de Lemebel como la de Better, representan identidades disidentes: homosexuales, travestis y otras alternativas de identidad a las que se les da la palabra para relatar sus vivencias, entre ellas la marginalidad a la que están expuestas por identificarse a partir de un tipo de género que va en contravía de dicho orden hegemónico.

En ambas obras para definir a estos personajes, por lo general, se emplean palabras abyectas que los describen como individuos raros, desvaídos, una plaga, pájaros afeminados, tipos de mala suerte, hasta llegar a igualarlos de manera despectiva a los comunistas. Estas representaciones se leen como aquellos seres obligados a conformarse con lo que tienen y quienes llevarán la cruz de la soledad, al no tener esperanza de encontrar en alguien la reciprocidad del amor. En *Tengo miedo torero*, atravesada por la ideología del amor, la relación entre el amor y la soledad sugiere entender los amores travestidos como: “amores de folletín, de panfleto arrugado, amores perdidos, rastrojeados en la guaracha plañidera del Maricón solo, el maricón hambriento de “besos brujos”, el maricón drogado por el tacto imaginario de una mano volantín...” (p.38).

En cuanto a la posición marginal de clase en la que se ubican los personajes de Better, de acuerdo con Hernández (2014) estos suelen encontrarse en “cuadros familiares irregulares, acceso denegado a trabajos dignos, violencia, muerte, supervivencia en las calles y, en

consecuencia, prostitución" (p.22), características que se presentan en casi la totalidad de las representaciones de Lemebel, lo cual las lleva a vender su cuerpo marginal, apócrifo y subalterno. Sin embargo, aún, en el ejercicio de prostituirse para cumplir con las necesidades básicas de supervivencia, visualizamos cierta agencia individual hacia esta elección durante la búsqueda de un determinado constructo de género identitario.

Esta marginalidad económica se observa en varias situaciones, cuando el narrador de *Locas de felicidad* define al séquito travesti como esas "Geishas proletarias", o en la imposible tarea por parte de los personajes de alcanzar la felicidad o ser quienes anhelan, y así pasar de la degradación al mejoramiento económico. Un personaje como Greg en el relato "No busques compañía" es reflejo de ello. Al encontrarse en un callejón sin salida y sin esperanza de obtener un puesto de trabajo que lo lleve a realizarse:

Al abrir la puerta, encuentro a Sandy. Me informa que me estuvieron llamando esta mañana de la Biblioteca Kimoto.

- ¡Oh, por Dios, es trabajo, Sandy! Dime, ¿necesitan a alguien allí, cierto? ¿Un bibliotecario a lo mejor?
- No tanto, Greg. Buscaban a alguien idóneo para que lavara los baños, pero como tu teléfono estaba ocupado llamaron a otro.
- Ya veo, baños sucios.
- Ya, Greg, quita esa cara y vamos a las bodegas de la Vía 40. Hoy hay una de esas peleas clandestinas. Vamos, muévete, yo pago las cervezas.
- Baños sucios, vaya broma (Better, 2009, p.154).

Por un lado, al Greg aceptar finalmente su posición, decide continuar por el camino de las peleas clandestinas, lugar donde encuentra lo que le hace falta, incluso el amor. Por otro, al catalogar a la comunidad travesti desde el proletariado, el narrador reafirma una posición. Así, en

los dos casos se asume el lugar de desventaja para confrontar al otro que excluye y continuar desarrollándose en la alteridad en la que se encuentran. Sin embargo, en diferentes ocasiones, en esta confrontación se escucha en susurro el deseo de ubicarse económicamente más cerca del excluyente, acceder a eso que le hace falta para cambiar cierta condición de vida que condena de sí mismo, de sus iguales y la de los “otros” que aparentan ser/tener pero no tienen:

Con la plata que le saqué de la cartera pienso comprarme ese gato de cerámica que vi en una tienda del norte, de seguro le dará un toque de distinción a la pocilga inmunda donde ahora estoy viviendo” (Better, 2009, p.19).

En cuanto a la marginalidad de raza, en los relatos de Better presenciamos vestigios de un entorno que aún se presenta como racista, bien sea a partir de la posición laboral en la que se encuentran algunos personajes, como el chofer negro que espera a la doña que sale presurosa del “Salón de belleza Tiffany’s” o, las limitaciones que trae ser negro: “¿eres una celebridad, lo sabías? Tu único problema es que eres negro, de lo contrario ya hubiera dejado que me la enterraras hace tiempo- dijo a Troy la chica de los ojos pintados de violeta” (p.148). Por otra parte, al presentarse cierta marginalidad de raza con respecto a la zona geográfica en la que se encuentran las representaciones, se evidencia una lucha racial contra hegemónica cuando se cuestiona la posición de subalternidad en la que se ubica un individuo que hace parte de una realidad tercermundista y periférica, en contraste a un espacio occidental europeo, a partir del cual se tiene el poder de aprobar o desaprobar.

De acuerdo con Checa-Montúfar (2016), Lemebel visibiliza un colectivo que representa la disputa contra la construcción de una subalternización geocultural, política y racial la cual:

[...] privilegia y valora el conocimiento occidental metropolitano logocéntrico y rechaza el conocimiento que no corresponde a sus parámetros epistemológicos y que tiene formas de saber y

conocer con distintas lógicas y dinámicas culturales estructuradas en culturas populares configuradas por el cruce de lo tradicional y lo moderno, lo histórico y lo nuevo, lo masivo y lo popular... e impide ver a quienes producen ese conocimiento alternativo como agentes legítimos, “solo los ve como informales” del mercado cultural (p.163).

Por su parte, los personajes de *Locas de felicidad*, se oponen y luchan contra estas marginalidades a través de la violencia, herramienta que se plantea como un modo de empoderamiento y defensa. Esto se refleja en “Viaje en motocicleta al centro de la noche” (Better, 2009) cuando Bruno, uno de los principales protagonistas:

Se cogió a trompadas con aquel soberbio chico extranjero al que se le dio por escupirle en la cara solo porque él si era inglés auténtico. Le gritó a Bruno que el punk no era para indios del tercer mundo. Aún Bruno conserva un par de dientes del inglesito relamido” (p.148).

La evidencia de esta triple marginalización: de género, raza y clase y la respuesta que se plantea ante estas, es una muestra de lo que significa vivir fuera del sistema heteronormativo. Personajes que al toparse de frente con una realidad social que los excluye en todos los ámbitos, terminan por tener un patrón compositivo de degradación durante las historias. Finales decadentes como la muerte, la decepción y la descomposición corporal e identitaria por cuenta de la droga, el sexo, el alcohol y la violencia terminan por ser medios ilusorios hacia la búsqueda del placer, la belleza y la felicidad³⁶.

Con respecto a este destino de los personajes, cabe señalar a Balderston (2015) cuando estudia *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio (1926). A través de estos relatos

³⁶ Hernández (2014) dedica en su tesis un amplio espacio al tema de la búsqueda de la felicidad a través del placer y la belleza, como el elemento subversivo por excelencia y fin último del artificio travesti aun cuando se castigue elementos que serían trascendentales dentro del sistema heteronormativo. Para Hernández la felicidad, la belleza y el placer deben ofrecerse sin distinción de clase, raza o género.

reconoce que las vidas queer por lo general terminan en suicidio u homicidios, lo que parece indicar que no son historias de nacimiento sino de muerte. Sin embargo, incita a los lectores a volver a ellos y a descubrir otros mensajes que en realidad son el centro de las historias, que cada un@ pueden descubrir a través de lecturas cuidadosas y actos de imaginación.

Y es debido a este tipo de marginalidades, que las representaciones identitarias van a propiciar la creación de unos espacios subalternos a partir de los cuales constituirse. Para el caso de Better, lugares subalternos y lúgubres de Bogotá y Barranquilla en los cuales la oscuridad es una característica que influye en todo cuanto rodea. De la misma manera, Lemebel presenta una ciudad chilena hostil, producto de una sociedad injusta en la que lugares miserables y vecindarios pobres son para el travesti construcciones de un lugar propio y confortable. Los espacios urbanos subalternos como errancias prostibulares, callejones sin nombre, calles sucias, salas de cine porno donde no se hacen esperar en la oscuridad las mamadas de un desconocido, la cárcel o prostíbulos son descritos:

[...] como un milagro de media noche, el travestismo callejero es un brillo coheperla que relumbra en el zaguán de prostíbulo urbano. Apenas un pestañazo, un guiño colifrunci, un desnudo de siliconas al aire, al rojo vivo de los semáforos que sangran la esquina donde se taconeá el laburo filudo del alma ramera (Lemebel, 1997, p.77).

En ellos la noche es vista como “el espacio de la libertad total de los tributos y de la explosión de los “no lugares” de las locas (y otros cuerpos subalternos) y sus múltiples dramas” (Checa-Montúfar, 2016, p.173). Son estos espacios los que construyen una comunidad con memoria, relaciones y experiencias que generan resistencia, utopías y subversiones frente a un orden establecido. Como lo observamos en ambos autores cuando se presentan amigas travestis que comparten una misma visión de protección, seguridad, ayuda y acompañamiento en la dura

soledad que enfrentan. Inclusive, encontramos cierta paratextualidad entre “La Rana”, personaje lemebeliano que hace el papel de protectora y salvadora de La loca del frente, y el personaje de John Better “Regina Daconte”, viejo travesti a quien se le encomienda la labor de nodriza de Brandy la cirujana. Luego de esta corta muestra intertextual a la Luz de Pedro Lemebel, recorrido en el que descubrimos características específicas de la relación entre estos dos autores y sus obras, es posible definir el trabajo literario del escritor colombiano tomando palabras utilizadas para definir al escritor chileno Pedro Lemebel:

Más allá de las etiquetas de una fraternidad travesti u homosexual el autor crea una fraternidad diferenciadora de las existentes en la sociedad expuesta, dispuesta a subvertir la homogeneidad creada en la manera de asumir la mayoría de elementos/etiquetas/espacios/aparatos ideológicos del estado/ instituciones generadoras de ideologías (Althusser): la visión del sexo, del género, el modo laboral, la manera de hacer uso del cuerpo (Bianchi, 1996, p.4).

Concebimos que este ejercicio definitivamente confirma la hipótesis planteada de Balderston (2015), sobre la existencia de una tradición literaria queer latinoamericana a partir de relaciones intertextuales por medio de recuperaciones, reescrituras y tácitamente por reminiscencias y ecos que se logran descubrir, en base a homenajes tácitos en las obras literarias. Así, vislumbramos que *Locas de felicidad* se conecta de manera intertextual con las obras literarias de Pedro Lemebel, cuando toma características estéticas para su creación a través del lenguaje neobarroco y el uso de la crónica como género literario.

Por otro lado, al interior de estos proyectos estéticos hallamos que la visión de mundo de Better comparte un tejido de características similares con la de Pedro Lemebel. Ambos recrean artísticamente un colectivo de representaciones identitarias disidentes que por su género, su raza y su clase son marginados y se perciben como amenaza. A partir de esta recreación se reivindica

su mundo, sus saberes, sus cuerpos y su cultura para universalizarlos, darles legitimidad y convocarlos a una práctica política más orgánica, a una práctica “politizante para maricomprenderse” y así luchar contra la biopolítica y la colonialidad del poder (Checa-Montúfar, 1996, pp.22-24).

En estos textos encontramos espacios creados por y para la comunidad subversiva, así como la descripción de ciertos valores como la soledad, la resistencia, la felicidad o su capacidad imaginativa para reconfigurar la realidad. Por otra parte, los autores exponen a través de sus representaciones narrativas ciertas ideologías que comparten. El caso de la ideología del amor y la felicidad como única fuente de hacer llevadera la difícil realidad que las rodea. Sin embargo, encontramos una diferencia. Cuando leemos *Loco Afán. Crónicas de sidario y Tengo miedo torero*, nos topamos con un narrador que muestra una posición política clara con respecto a hechos ocurridos alrededor de la dictadura de Augusto Pinochet en su país natal Chile. Así, travestis y homosexuales además de resistir la marginalidad de género tienen que hacerlo en medio de una realidad política que los oprime a ellos y a la mayoría por igual. Cuando estos personajes deciden ser militantes de la resistencia encuentran un lugar en el que sin miedo pueden alzar su voz de lucha. Muchos de los que antes se mostraban con el poder para marginarlos ahora se encuentran en un mismo estatus de lucha contra una fuerza mayor que los oprime por igual, se les resta importancia por un lapso de tiempo a las diferencias de género porque son otras las que encuentran: posiciones políticas que repercuten en el derecho a la libertad de los individuos. Por ello personajes travestis de su obra van a construir comunicación con militantes revolucionarios como Carlos.

Por otro lado, cuando ponemos sobre la mesa el lugar que tiene la ideología política en nuestro objeto de estudio, nos encontramos con narraciones que presentan un compromiso en la construcción genérica de los personajes, en lo referente a su descubrimiento sexual e identitario, un tipo de lucha política que los individuos están viviendo para alcanzar el derecho a construir su existencia de la manera en que deseen hacerlo. Gracias a ello hoy en día hemos entendido que la revolución ha sido llevada a diversos planos de resistencia y subversión, otro tipo de militancias distintas y opuestas que no solo tienen como propósito enfrentarse a conflictos históricos definitivos como los de la dictadura de Chile de los setentas.

Teniendo en cuenta lo anterior la diferencia ideológica de la posición política que encontramos en Lemebel y Better a través de sus trabajos literarios debe ser vista como la continuación acertada de una lucha que no tiene fin, lo cual reafirma la amistad literaria que estos autores latinoamericanos tienen. En palabras del colombiano cuando habla sobre su relación con este autor escribe:

Fue y es el escritor que más leo y admiro de la veredita latinoamericana. Representó un apoyo incondicional, estuvo al pendiente de la escritura de 'Locas de felicidad', dándome pautas, haciéndome críticas. Recuerdo cuando me decía: "pero hija, ya aquí me estás plagiando", señalándome algún párrafo donde quería lemebelizarme. (Amezquita, 2015, s.p)

Finalmente, podemos concluir que la relación intertextual directa que Better ha querido tener con Lemebel rescata la definición que Balderston (2015) da sobre el ejercicio intertextual, el cual busca recuperar fragmentos de experiencias compartidas que se alejan en sobremanera de los campos enfrentados, los egos susceptibles y agresivos para encontrarse con amigos de una tradición homoerótica latinoamericana que permite "[...] saber que hay alguien aquí, alguien como yo, que sintió algo semejante, y sus palabras encuentran eco en las mías" (p.42). De esta

manera, al descubrir a otros en el pasado las nuevas lecturas queer logran explicar sus intereses a partir de autores como Lemebel, en quienes encuentran respaldo para construir comunidades literarias en las que puedan desarrollar sus carreras literarias.

CONCLUSIÓN

VORÁGINE IDENTITARIA

A partir de un análisis en torno a la apuesta literaria queer del caribe colombiano *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) del escritor John Better Armella, la presente investigación “*Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos, una vorágine identitaria*”, permitió apropiarnos de la construcción y reconstrucción de representaciones Otras de género, inscritas al interior de una comunidad disidente con especificidades propias, capaz de controvertir nociones sexuales, corporales, políticas y culturales que antes se creían fijas e inmutables.

A partir de la producción de nuevas subjetividades identitarias que proponen las representaciones analizadas en la obra de Better, encontramos un proyecto novedoso capaz de explorar, a través de su estructura narrativa, la siempre controversial temática del género. Al evidenciar otras posibles formas de construir y reconstruir los discursos sobre el género en torno al hegemónico sistema sexo-genérico, empezamos a hablar en otros términos a los que propone este sistema heteronormativo.

En principio, fundamentamos un estado panorámico e introductorio sobre la crítica que ha merecido esta obra literaria, tanto en el ámbito periodístico como en el académico. Realizamos una disección general de su estructura narrativa, inscrita a los géneros de la crónica y el relato, observando las implicaciones de inscribirse en géneros diferentes a los usados regularmente por el canon literario, con el fin de narrar lo antes silenciado en América Latina. De otra parte, analizamos cómo el lenguaje usado por el autor a través de narradores que ponen su sello

particular en los relatos, se convirtió en un juego narrativo donde la anécdota, los proverbios, las alegorías, las metáforas, los refranes y la sátira crean un estilo y matiz propio, que sienta las bases transgresoras y subversivas de un proyecto literario con miras a romper lo establecido en el contexto colombiano.

Vimos cómo el autor les dio voz a versátiles personajes que, al ser discriminados por su condición de género habitan contextos urbanos de Barranquilla y Bogotá donde se rescatan otros espacios y dinámicas, que subvierten el statu quo de los binarismos genéricos. Allí, observamos la construcción y reconstrucción de la representación de “otras” subjetividades identitarias de género, sujetos que se hacen militantes de su devenir *withoutmasks* cuando se posicionan en el borde de las fronteras identitarias impuestas. Nuevas masculinidades, nuevas feminidades y nuevas subjetividades travestis -cuya naturaleza es de por sí ya transgresora- que no alcanzan la felicidad y el amor, habitando exclusivamente dentro de los límites del discurso genérico del poder heterocentrista, se convierten en disidencias genéricas.

Posteriormente, propusimos cómo este conjunto de disidencias se construyen bajo la categoría de una comunidad disidente que escribe nuevos devenires, al romper las fronteras genéricas y ampliar el espectro de los géneros. La constitución de esta comunidad la entendimos como un utópico proyecto de solidaridad humana, fuente inagotable de reflexión y de historias, en la cual cualquier tipo de identidad que diverge del rol que se le ha impuesto como verdadero o de las normas que pretenden habitarla, puede hacerse partícipe. Nos interesó plantear esta construcción, dado que podemos leerla como un ejercicio de experiencia colectiva que busca respaldo cuando se aglutinan en torno a un nosotros.

A partir de esta experiencia colectiva, reconocemos el carácter exploratorio que puede haber durante la construcción de las categorías identitarias, cuando se liberan de lo establecido. Sin embargo, señalamos también que este ejercicio disidente que la comunidad presenta se desarrolló en algunas circunstancias, bajo la reproducción de esquemas del mismo grupo social con el cual divergen y son excluidos. Teniendo en cuenta lo anterior, encontramos que la construcción de las representaciones que pertenecen a esta comunidad, para cimentarse se alimentan de lo que rechazan, ya sea para subvertirlo completamente o para excederlo en su forma “natural”. De tal manera, aun cuando reproduzcan esquemas heteronormativos entendimos la disidencia como característica esencial de este grupo, cuando logran invertir los papeles de quien está “(a) dentro” y quien está “(a) fuera” de este sistema, relegando así a aquellos inscritos en el discurso heteronormativo al (a) fuera. Los abyectos son quienes ahora excluyen, omiten o dejan fuera a las identidades “naturalizadas” y “normalizadas”.

Este acontecer en el que las víctimas se desplazan del lugar de victimización y denuncian un sistema que excluye y discrimina, es visto por Fuss (1999) como un ejercicio de revalorización en el que la experiencia colectiva del grupo permite, que los saberes construidos en su interior del mismo sean puestos en un lugar de legitimidad. Se constituyen en puntos de ruptura, de discontinuidad, que ponen en cuestión lo ya conocido. Tomar la palabra, empoderarse, hablar desde sí mismas y por sí mismas, construir genealogías o espacios son actos de afirmación que van más allá de la legitimidad que la sociedad asigna a los sujetos, actos políticos que interpelan fuertemente las fronteras impuestas, desdibujando sus límites.

Por último, planteamos la existencia de una intertextualidad directa entre el autor John Better y el escritor chileno Pedro Lemebel, la cual respalda la construcción de una comunidad literaria

que alimenta una tradición homoerótica latinoamericana. Al recuperar fragmentos de experiencias compartidas, el autor colombiano identificó su experiencia en otro autor, encontrando en palabras de Pedro Lemebel el eco de las suyas. De esta manera, al descubrir a otros en el pasado, autores como John Better logran sus construcciones literarias, cuando encuentran para su desarrollo respaldo en trabajos literarios que los anteceden.

Finalmente, luego del estudio realizado alrededor de *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) de John Better concluimos que, este texto literario es un proyecto novedoso y diferenciador, tanto en el uso de su estructura narrativa como por la temática queer que se encuentra en su interior, aún controversial en países como Colombia. Teniendo en cuenta la reciente pero novedosa carrera del autor que alimenta la literatura queer de la región Caribe, pretendimos aumentar las indagaciones académicas con respecto a su bibliografía y a su vez, realizar un aporte a la producción de estudios teóricos queer de, en y para la región Caribe colombiana y latinoamericana. De igual forma, al evidenciar de manera directa en la representación literaria que hace el autor en torno a otras posibles formas de construir y reconstruir los discursos sobre el género, nos fue posible establecer nuevos planteamientos sobre los cambios gestantes con respecto al papel que tiene hoy en día el hegemónico sistema sexo-genérico. La presente investigación tiene como objetivo primordial convertirse en referente indispensable para posteriores investigaciones sobre los estudios queer del Caribe colombiano y así aportar al lector información pertinente. Esperamos cumpla con ello y supere aún más expectativas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achugar, Hugo. (1992). Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro. En: John, Beverley y Hugo, Achugar. (Eds.). *La voz del otro: testimonio, Subalternidad y verdad narrativa*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Aldana Machado, Alfonso; Atencia San Juan, Jessica. (2012). *Análisis hermenéutico de la expresión homoerótica en los Adoradores de la luna, de Jaime Manrique Ardila* (tesis de pregrado). Universidad de Cartagena, Cartagena de Indias D.T y C., Colombia.
- Amat, Anna Francisco. (2016). Anna Francisco Amat. Sexualidades y contracategorías. [Entrevista]. UAB, Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad (Productor). Barcelona, España: Coursera. Recuperado en:
<https://www.coursera.org/learn/representaciones-culturales/lecture/7dWNE/andrea-francisco-amat-sexualidades-y-contracategorias>
- Amezquita, Alex. (2015, 18 de octubre). "Hay dos formas de conocerme: leyéndome o llevándome a la cama": John Better. *El País*.
- Arboleda Ríos, Paola. (2011, Enero). ¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? el devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*. (39), pp. 110-121. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-sede académica de Ecuador.
- Art, Robert. (1922). *El juguete rabioso*, Buenos Aires: Editorial Latina.
- Bal, Mieke. (1995). Focalización. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

- Balderston, Daniel. (2010). Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia. En *Otros cuerpos, otras sexualidades*. José Fernando, Serrano Amaya. (Ed.). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana – Instituto Pensar, 16-33.
- Balderston, Daniel (2015) *Los caminos del afecto*. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo.
- Barthes, Ronald. (1966). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Editions du Seuil (Ed.) *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Beverley, John. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica literaria latinoamericana*. XIII (25), pp. 7-16.
- Berkins, Lohan. (2003). Un itinerario político del travestismo. En: D. Maffia (Ed.). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires: Scarlett Press.
- Better, John. (2009). *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos*. Barranquilla: La Iguana Ciega.
- Better John. (2009). *Hablan los autores en la 22a Feria Internacional del Libro de Bogotá*. [Entrevista a John Better]. La librería. U (productor). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Dadq7EGshoo>.
- Better, John. (2016) *A la caza del chico espantapájaros*. Bogotá: Editorial Planeta, Emecé.
- Bianchi, Soledad (1996, 13 de octubre) El cronista Pedro Lemebel. *La época*. p.4.
- Butler, Judith. (1990). *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Butler, Judith. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

- Bolaño, Sandoval, Adalberto. (2012, julio-diciembre). Infierno, tiempo e historia: la narrativa purificatoria de Jaime Manrique Ardila. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*. (16), pp.65-87.
- Bremond, Claude. (1966). La lógica de los posibles narrativos. Análisis estructural del relato. En Editions du Seuil (Ed.) *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Campuzano, Giuseppe Abalo & Rodríguez, Batista Ardiel. (2015-2016). Museo travesti del Perú. *Nerter*, (25-26), pp.43-53.
- Castaño Guzmán. Ángel. (2014, 22 de mayo). La literatura es mi padecimiento y mi más profunda alegría. *LA GENERAL*. Recuperado de http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-_la_literatura_es_mi_padecimiento_y_mi_mas_profunda_alegria_-seccion-General-nota-73500.htm
- Castaño Guzmán, Ángel. (2015, 31 de agosto). Letras al margen: John Better y la literatura LGBT. *El espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/letras-al-margen-john-better-y-literatura-lgbti-articulo-582904>
- Celis, Nadia. (2015). *La rebelión de las niñas. El Caribe y la conciencia corporal*. Madrid: Iberoamericana Vuervuert.
- Chaparro Silva, Alexander. (2017). “Poder ser nosotros mismos”. Fiesta, performance y políticas identitarias en el Carnaval gay de Barranquilla. En: Ortega González, Mercedes; Penenrey Navarro, Julio. (Eds.) *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los estudios de género*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

- Checa-Montúfar, Fernando. (Marzo de 2016). Pedro Lemebel: revelación y rebelión en sus crónicas desde el margen. *Palabra Clave*, 19 (1), pp. 156-184. DOI: 10.5294
- “Crónicas traslocadas”, historias de un Caribe LGBTI y marginal. (15 de noviembre de 2015). *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16432179>
- Coll-Planas, Gerard. (2012). *La carn y la metáfora. Una reflexió sobre el cos a la teoria queer*. Barcelona: editorial UOC.
- Correa, Montoya, Guillermo. (2010). Negar la cafre realidad, inventarse, salir a ser otra y estrenarse otra vez, rocíen nacida: de la deformidad asignada a la reinención de Sí mismo orgulloso. *Cuaderno de literatura del Caribe e Hispanoamérica*. (11), pp.215-229.
- De Lauretis, Teresa. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan Press, (pp. 1-33),
- Delgado, Farid. (2014, mayo). John Better. *La Raíz invertida*. (Suenan timbres, 44). Recuperado de <http://www.laraizinvertida.com/detalle.php?Id=1013>
- Echavarren, Roberto; Kozler, Jose & Sefamí, Jacobo (Eds.). (1996). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Erazo, Jorge. (2009, septiembre). Las crónicas travestis de John Better. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/las-cronicas-travestis-de-john-better>
- Falconí, Diego. (2016). Representaciones culturales. Masculinidades [Entrevista]. *UAB, Grupo de investigación cuerpo y textualidad (productor)*. Barcelona: Coursera.
- Fernández, Ana María. (2008). *Política y subjetividad. Asambleas barriales y fábricas recuperadas*. Buenos Aires: Biblos.

- Foster, William, (1997a). Hemerotecas: teoría y aplicaciones. *Filología y lingüística XXVIII (1)*, pp.85-96.
- Foster, William. (1997b). La diáspora homoerótica en América Latina. Latin American Studies Assn. Arizona State University.
- Fuss, Diana. (1999). “Dentro/fuera”. En Carbonell, Neus & Torras, Meri. (Eds.), *Feminismos literarios*, Madrid: Arco libros.
- Garrido, Antonio. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- González Cueto, Dany. (2016). Entre cuerpos: Prácticas transformistas, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla. *Grupo Feliza Burzryn Universidad del Atlántico. Grupo GECA Universidad Complutense*. (15), 111-136. Doi: 19898452
- González Cueto, Dany & Zurian, Fernando. (2017). Espacios homosociales en el Carnaval de Barranquilla: entre la crónica literaria y la novela autobiográfica. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (Nº 135), 105-122.
- Hernández, Diana. (2014). *Vestidas de alegría: la diva travesti tras bambalinas en Al diablo la maldita primavera y locas de felicidad*. Universidad de los Andes. Bogotá.
- Hall, Stuart. (2003). Introducción ¿Quién necesita identidad? En Hall, Stuart & Dugay, P. (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Huertas Uhagón, Begoña. (1994) El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet. *Cauce: Revista de filología y su didáctica*. (17), p. 165-175.
- Layna Ranz, Francisco. (2017, febrero, 3). 20 años de Medusario. Recuperado de <http://www.lagallaciencia.com/2017/02/20-anos-de-medusario-por-francisco.html>
- Lemebel, Pedro. (2000). *Loco afán crónicas de sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Lemebel, Pedro. (2001) *Tengo miedo torero*. Santiago. Seix Barral.

Los libros rompen el tabú de la homosexualidad. (2016, octubre). *Semana*. Recuperado de

<http://www.semana.com/cultura/articulo/los-libros-rompen-el-tabu-de-la-homosexualidad/502500>

Martínez André, Rhina Landos. (2004). La literatura de testimonio y la crítica. *Polifonía*

(UFMT). Recuperado de

<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1114/880>

Missé, Miquel. (2013). *Transexualidades otras miradas posibles*. Barcelona: Editorial Egales.

Montero, Rosa. (2009, febrero, 22). Lágrimas gordas. *El País*. Opinión. Recuperado de

https://elpais.com/diario/2009/02/22/eps/1235287617_850215.html

Osho, (2010). *Alegría. La felicidad que surge del interior*. Colombia: Editorial DeBolsillo,

Preciado, Beatriz. (2006). *Basura y género. Mear/ Cagar. Masculino/ Femenino*. México:

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Pérez, Fontdevila Aina. (2014). La autoridad en deseo. Algunas reflexiones sobre sujeción y

sexualidades. *Quadern de les idees, les arts i les lletres, 193, desembre 2013-gener*.

Barcelona: Publicaciones UAB.

Rojas Herra, Luis A. (Julio, 2006). *Espacio Público desde la perspectiva de género:*

Apropiación, percepción y función. En Ciencia, tecnología y género. XI congreso iberoamericano.

Rondón, Ricardo. (2011, 27 de noviembre). La maricada no se cura. *El Universal Ctg*.

Recuperado de

<http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/la-maricada-no-se-cura-54951>

- Rubio Rivas, Luz María. (2012). *Representaciones de hombres gays en la literatura colombiana (2000-2007)*. (Trabajo de maestría). Universidad nacional de Colombia, Sede Bogotá, Colombia.
- Rubio, Miguel Ángel. (2014, 8 de junio). El poema travestido: John Better Armella, un poeta sin clóset. *Tras la cola de la rata*. Cultura. Recuperado de <http://www.traslacoladelarata.com/2014/06/08/el-poema-travestido-jhon-better-armella-un-poeta-sin-closet/>
- Rich, Adrienne. (1980). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA Revista d'estudis Feministes (Núm 10)*. (María-Milagros Rivera. Trad.) Garretas. De Adrienne Rich, Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence, en Ead., *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. Nueva York y Londres: Norton, 1986, 23-75
- Sabo, María José. (2011, septiembre). Lugares teóricos de construcción de valor: la crónica y el testimonio. En *VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias sociales y humanas*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, Argentina.
- Sáez, Begonya. (2007) *Formas de la identidad contemporánea*. En Torras, Meri. (ed.). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Barcelona: Publicaciones UAB.
- Sáez, Javier & Carrascosa. (2011) *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona: Editorial Egales.
- Sánchez, Baute, Alonso. (2009, 16 de julio). *El Herald*.
- Santos, Febres Maira. (2005). "Los usos del eros en el Caribe" y "El Caribe como travesti". En *Sobre piel y Papel*. San Juan: Callejón.
- Solano, Andrés Felipe. (2010, junio) Un escritor al sur. *Revista Arcadia*. Sección Literatura. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/un-escritor-sur/22521>

- Scott, J. (2006). "hacia una definición de performance" En P, Vignolo (Ed.). *Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. P.103 otros me miran
- Toro, A. (2005). El estudio de las homosexualidades: Revisión, retos éticos y metodológicos. *Revista de ciencias sociales 14. CIS, Centro de Investigaciones Sociales*. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/pr/cis/rcs/14/mock14.pdf>
- Torras, M. & Faciabén, J. (2011) *Torciendo la rectitud de la l: las escrituras autoreflexivas de The L Word...* En González, H. & Clúa, I. (eds.) *Máxima audiencia. Cultura popular y género (pp.151-170)*, Barcelona, Icaria.
- Torras, M. (2007). *El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia*. En Torras, M. (ed.). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. (pp. 11-36) Barcelona, España: Publicaciones UAB.
- UAB, Grupo de investigación cuerpo y textualidad (Productor). (2016). *Representaciones desde la cultura*. Barcelona, España. Coursera. Recuperado de <https://www.coursera.org/learn/representaciones-culturales/lecture/bgPbV/representaciones-desde-la-cultura-parte-i>
- Wittig, Monique, (Summer 1980) *The Straight Mind*, Feminist Issues, N°1 (pp. 106-107).
- Zurbriggen, R., Alonso, G., & Herczeg, G. (2012). En la búsqueda por dinamitar fronteras: sobre las actuaciones políticas de travestis agrupadas en ALITT. En Olivera, E. (Ed.). *Estudios queer semióticas y políticas de la sexualidad*. (pp. 112-120). Buenos Aires: La Crujia, 2012.