

La prostituta travesti en la crónica latinoamericana: Estudios literarios y *Pathosformeln*¹

Transvestite Prostitution in Latin American Chronicle: Literary Studies and *Pathosformeln*

Sebastián Riquelme Sáez
riquelme.sebastian@gmail.com
Universidad Adolfo Ibáñez

Enviado: 7 mayo 2020 | **Aceptado:** 30 junio 2021

Resumen

Se propone una aplicación práctica del concepto de *Pathosformeln*, acuñado por Aby Warburg, en los estudios literarios como nexo entre las imágenes representativas y visuales, las imágenes mentales originadas en las descripciones literarias y las emociones que ellas comunican. Se escoge un corpus de ocho crónicas latinoamericanas, desde modernistas hasta el siglo XXI, cuyo tema es la prostitución travesti, con un énfasis en la exacerbación de la feminidad de sus protagonistas y el punto de vista de los narradores al respecto, recurriendo al concepto de performatividad de género según Judith Butler. Mediante un análisis comparativo de las representaciones de la prostituta travesti en los textos, se discute la aplicabilidad del concepto así como las diferencias con el uso de este en las artes visuales.

Palabras clave: *Pathosformeln*, crónica latinoamericana, performatividad de género, estudios interdisciplinarios.

Abstract

A practical application of the concept of *Pathosformeln*, coined by Aby Warburg, is proposed in literary studies, as a link between representative and visual images, mental images originating from literary descriptions, and the emotions they communicate. A corpus of eight Latin American chronicles is chosen, from modernist to the 21st century, whose theme is transvestite prostitution, with an emphasis on the exacerbation of the femininity of its protagonists and the point of view of the narrators in this regard, resorting to the concept of gender performativity according to Judith Butler. Through a comparative analysis of the representations of the transvestite prostitute in the texts, the applicability of the concept is discussed, as well as the differences with its use in the field of the visual arts.

Keywords: *Pathosformeln*, Latin American chronicle, gender performativity, interdisciplinary studies.

¹ Este artículo se enmarca en el “Proyecto de Formación de Estudiantes 2019”, de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, dirigido por la Dra. Claudia Darrigrandi. El autor agradece la profesora Darrigrandi por su invaluable guía y consejos durante el desarrollo de esta investigación.

Introducción

Los estudios literarios, junto con otras disciplinas humanísticas y ciencias sociales, se han reforzado mutuamente en las últimas décadas a partir de la interdisciplinariedad de sus objetos de estudio, con diálogos y tensiones entre distintas formas de abordar las obras de arte. Una afortunada polinización cruzada, dentro y fuera de la academia, ha permitido un productivo intercambio conceptual entre, por ejemplo, los estudios literarios y la historia del arte. Los modos de producción de conocimiento actuales requieren de intentos y propuestas para analizar obras de arte desde varios puntos de vista, simultáneos y colaborativos, en lugar de un único examen monodisciplinar que podría no bastar para dar cuenta de formas y contenidos complejos. Tal es el caso evidente del teatro, el cine, la performance, la fotografía, por poner algunos ejemplos. El camino inverso, en cambio, no ha sido tan frecuentemente recorrido, y he allí la motivación principal de esta propuesta. En este trabajo se propone un corpus y un motivo literario particular que permita articular de forma práctica un análisis como el propuesto.

Sobre esta investigación

Se explora en este trabajo la representación literaria² de la prostitución travesti en la crónica latinoamericana del siglo xx, para lo cual se seleccionará un corpus de ocho crónicas escritas desde distintos lugares de enunciación con respecto a la problemática de género. Dicho lo anterior, las representaciones que interesa abordar son de aquellas personas que ejerzan un trabajo sexual y que, a la vez, se encuentren en esa zona *queer* entre los géneros en la cual se configura el travestismo femenino, esto es, aquel hombre vestido de mujer (y que se percibe como tal), para decirlo de una manera sencilla, sin caer en reduccionismos.³ La figura de la prostituta travesti es particularmente interesante porque conjuga, siguiendo a Giorgio Agamben, dos usos de los cuerpos en un solo ser: primero, aquel cuerpo que es transformado en mercancía y

2 Se entiende como representación literaria la descripción de personajes, eventos y lugares, entre otros, de manera de “mostrarla” al público lector, asumiendo que esa comunicación siempre está sometida al “lente cultural” –como lo llama Umberto Eco– del autor. Una interesante discusión al respecto puede encontrarse en Helle Munkholm, “The Literary Representation of Reality”, que al igual que este estudio adhiere a una visión semio-cognitiva de la representación literaria (111).

3 A la luz de los estudios de género, la terminología es complicada y esquivada en sí misma. Al no tratarse este de un trabajo que pueda inscribirse en tal disciplina, se reconoce y anota que las sexo-disidencias son mucho más complejas de lo que cabe en la palabra “travesti” o en el acrónimo LGBT+ o sus variantes. Se usa aquí la denominación de género performativo y, por ello, se hablará de “prostituta travesti”, en femenino. Por último, una importante aclaración es que en este trabajo se usa el término “travesti” en el sentido indicado (usar ropas del sexo contrario), debido a razones históricas y porque así consta en las mismas crónicas estudiadas. Debe notarse que el término ha caído en desuso y actualmente se considera apropiado y respetuoso hablar de transgénero o transexual, especialmente considerando que “travesti” proviene de una terminología binaria, y está más orientado a una práctica laboral o performativa (trabajo sexual, espectáculos, entre otros).

cobra en dinero por su valor de uso, pagado por quien se ubica en una posición de poder y usualmente explotado económicamente por un tercero; en segundo lugar, aquel cuerpo que no se apega a la normativa de género convencional y que pese a ser objeto de burla o castigo, es reivindicado por la persona misma, frecuentemente subvirtiendo y retrucando esa burla o insulto de que es objeto.

Durante las últimas décadas se ha construido una fructífera continuación desde los feminismos a las teorías de género, la teoría *queer*, los estudios interseccionales y otras propuestas, en las que se encuentran la literatura y las artes, la filosofía, la psicología, la sociología, la política y el derecho, entre otras disciplinas humanísticas en general, abriendo múltiples posibilidades de diálogo entre la academia y el activismo, sembrando semillas de cambio en la conciencia y atención de la sociedad respecto de los derechos vulnerados de la comunidad LGBTQ+, cuando no directamente cambios jurídicos como despenalización de conductas sexo-disidentes, igualdad de derechos, leyes de identidad de género, entre otros.

Sin embargo, con cierta frecuencia la discusión académica y jurídica se pone a tono en cuestiones que la literatura y las artes ya vienen tratando con anticipación. Tal es el caso de la prostitución travesti, cuestión que ha atravesado la literatura de América Latina desde, al menos, fines del siglo XIX. Una de las formas de la literatura que propone un acercamiento interesante al tema es la crónica, aquel género que Juan Villoro calificara como “el ornitorrinco de la prosa” (578) por tomar prestados rasgos de otros géneros con definiciones y conceptualizaciones más establecidas. Ya sea por una cuestión de estilo o por su forma de publicación, ambos asociados frecuentemente a la prensa, este género ubica a quienes firman y escriben en lugares distintos a los de un cuento o una novela, o una obra teatral e incluso un poema. Lo cierto es que las definiciones de crónica son tantas como sus autoras y autores; para Susana Rotker, “La crónica se constituye en un espacio de condensación por excelencia [...] siendo ella la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma” (53). María Josefina Barajas, por su parte, señala agudamente que las múltiples definiciones de la crónica tienen en común que es un género en el que se intersecta “la historia, el periodismo y la literatura” (24). En todas las aproximaciones subyace la cuestión de la ficción versus la realidad, y con respecto a ello, Barajas añade que existen varias formas de concebir “lo verosímil”, y dos de ellas se adaptan a las crónicas periodístico-literarias: lo “conforme a la realidad, lo que es real por verdadero sería [...] la más ingenua forma de entender lo verosímil” y, por otra parte, “como aquello que la mayoría de la gente *cree* que es real” (32, énfasis del original).

Este trabajo se interesa particularmente por lo escrito sobre el asunto en la crónica, género convencionalmente considerado como no-ficción, pero que se emparenta con lo histórico, lo periodístico y lo literario, como ya se ha visto. De esta forma, el tema estudiado queda delimitado por las problemáticas cruzadas de la prostitución y el travestismo como identidad de género, que sean narradas por medio de una

literatura de no-ficción. Esta investigación, dentro de sus posibilidades, es relevante porque precisamente nos hallamos continentalmente en una coyuntura que toca los tres ejes que aquí son de interés: primero, Latinoamérica se encuentra en un punto de inflexión sobre las identidades de género y sexo-disidencias que quedan fuera de la heteronormatividad y, a la vez, los avances en la equidad de género, a pesar de ser importantes, no han alcanzado a resolver por completo la problemática de la prostitución y la precariedad que supone y conlleva, entre otras causas debido a la oposición de los sectores más conservadores y los mismos desacuerdos dentro de los feminismos entre propuestas abolicionistas versus reglamentaristas. La crónica, como género que permite retratar de forma verosímil lo que observan las y los autores (en contraposición a lo imaginario en otros géneros narrativos), es un interesante espacio que a pesar de sus evoluciones siempre se ha caracterizado por narrar literariamente “aquello que nos está pasando”, en tiempo presente y desde la primera persona. No parece casual que la importancia de la crónica en el campo literario (y por ello en el mercado editorial) esté en un punto que no se ha visto antes. Sin embargo, aunque los tres ejes de esta investigación han sido abordados profusamente, es notoria la falta de estudios donde todos ellos converjan; este trabajo busca hacer una modesta propuesta contributiva en ese sentido a través de un recorrido temporal sobre las formas que la representación mencionada ha ido tomando. La elección del género de la crónica es precisamente para poder iniciar una aplicación de un concepto rara vez utilizado en los estudios literarios, como son las *Pathosformeln*, de manera más controlada, en cuanto la verosimilitud sería un tema más resuelto que en relatos de ficción pura, y de esta forma la comparación entre los distintos textos, algo central en la metodología usada, se vuelve más manejable. La hipótesis que aquí se desea articular es que en las crónicas estudiadas sería posible encontrar diversos motivos literarios, los cuales pueden comprenderse a la luz de las *Pathosformeln* propuestos por Aby Warburg para el estudio de la Historia del Arte, dadas las características descritas más adelante en el marco teórico.

El corpus seleccionado busca hacer un corte representativo para encontrar motivos que puedan aparecer en los relatos estudiados del mismo modo que aquellos con los que Aby Warburg construyó su proyecto inconcluso *Atlas Mnemosyne*, evidentemente guardando las proporciones temporales y geográficas. En paralelo, se ha encontrado que no son muchos los textos literarios que se refieran, en formato de no ficción, al tema de la prostitución travesti, particularmente en la primera mitad del siglo. “La Turca”, incluida en *La cárcel y el boulevard* de Heriberto Frías (1895), es una muestra de crónica modernista cuyo personaje es una delincuente travesti, mientras que en “La calle en México y la casa de las orgías”, parte de *La estatua de sal*, (1937) Salvador Novo relata en primera persona algunos pasajes sobre hombres que asumen identidades femeninas. “En Guayaquil se veía de todo”, del libro *Homosexuales y travestis. Memorias de Guayaquil* (1961), editado por Elkin Andrés Navarro Yarce y Walter Alonso Bustamante Tejada, reproduce una noticia del magazine *Sucesos*

Sensacionales sobre “un travesti”⁴ quien en una pelea con otras prostitutas es herido y pierde la nariz. También en clave periodística, Gabriel García Márquez narra la llegada de la prostitución travesti a un barrio de Barcelona en “El nuevo oficio más viejo del mundo” (1980). Luego, tres crónicas de importantes autores desplazan el punto de vista a uno interno al mundo LGBT+: “Nena, lleváte un saquito” (1983), es un artículo publicado por Néstor Perlongher en la revista *alfonsina*, que reflexiona sobre la irrelevancia de la prostitución para las travestis que recorren las calles; “La Regine de Aluminios El Mono”, incluida en *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996) de Pedro Lemebel, cuenta la historia de la regente de un prostíbulo clandestino que recibía a militares durante la dictadura; en “El Pasaje de la Piedad” (2011), Alejandro Modarelli recurre a la crónica en tercera persona para relatar la historia de una madre de clase media-alta que ve a su hijo teniendo sexo grupal con una travesti en un callejón. Finaliza la selección del corpus con “Así es la vejez de los travestis” (2017) de José Alejandro Castaño, crónica periodística publicada en la revista *SoHo*, como muestra de la representación contemporánea.

La performatividad y la subversión del género en el cuerpo travesti

Una parte importante de los avances deconstructivistas aportados por los estudios de género se basa en la noción de la performatividad de género, inaugurada por Judith Butler en el seminal estudio *El género en disputa* de 1990. En él, se afirma que:

Dichos actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos (266, énfasis del original).

En el mismo apartado, Butler problematiza el travestismo señalando que “La actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. Pero, de hecho, estamos ante tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género” (268). Lo anterior permite a Butler concluir que “Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su

4 El género masculino para denominar a la protagonista de la historia relatada, como se verá más adelante, corresponde a la decisión política de dicha fuente de encasillar a su protagonista en una masculinidad convencional, al contrario de lo que se ha hecho en este artículo.

contingencia” (269). En otras palabras, el travestismo opera como un acto corporal subversivo que parodia el género y lo divorcia del sexo anatómico, precisamente porque en el uso de su propio cuerpo, la travesti afirma la cualidad performativa de sus actos, gestos y deseos: imitar a una mujer, esto es, actuar, gesticular y desear como una, es *ser* una mujer.

Aproximación a las *Pathosformeln*

En su abordaje de las fórmulas de representación visual en la historia del arte y las imágenes, el intelectual alemán Aby Warburg (1866-1929) encuentra tres conceptos relacionados que explicarían las frecuentes apariciones y reapariciones de ciertos motivos o tropos en las artes, en muy variados tiempos, lugares y culturas. El primero es el de *Nachleben der Antike*, traducible como “la pervivencia de lo antiguo”, y que se refiere a la manera en que formas de representación antiguas aparecen una y otra vez en imágenes provenientes de muy diversas culturas y lugares; el segundo es propiamente el concepto de *Pathosformel*, *pathos formula* en inglés, traducible como “un tropo visual emocionalmente cargado”;⁵ por último, igualmente importante es *Denkraum*, un espacio común de pensamiento, traducido en ocasiones como “ideología o sistema de pensamiento”. Cuando Warburg halla estas *Pathosformeln*, encuentra que son precisamente fórmulas que, en el decir de Georges Didi-Huberman, son “gestos intensificados en la representación por el recurso a fórmulas visuales de la Antigüedad clásica” (43), presentes en los gestos y saludos sociales, la coreografía y hasta las conductas festivas (43).

Si bien estas conceptualizaciones warburgianas están orientadas a la representación visual, son sus características las que permiten aproximarlas a los estudios literarios.⁶ Dichas características son: las *Pathosformeln* no son tropos puramente históricos ni estáticos, no son utilizados de forma continua, y no se limitan a la cultura que les dio origen ni al contexto histórico en que fueron utilizados; tienen una carga emocional e íntima cuya asociación con lo que se quiere representar es lo que faculta una pervivencia a través del tiempo (*Nachleben*); adoptan diferentes significados aunque la forma (visual) se mantenga más o menos constante; no son puramente intencionales, con frecuencia son usados por el autor de una manera que, sin llegar a ser inconsciente, está simplemente allí en el espíritu de la época y cultura, o más bien, en el sistema de pensamiento en el que se insertan (*Denkraum*), y sus respectivas resignificaciones obedecen a los cambios en dichos sistemas. Algunas aproximacio-

5 La traducción del vocablo propuesto por Warburg es, en sí misma, una cuestión bastante compleja. En inglés se recurre simplemente a *pathos formula*, lo que podría aventurarse en español como “fórmula patética”, aunque con la precaución de tomar el griego *pathos* en el sentido de la retórica aristotélica, en que *pathos*, *logos* y *ethos* son los tres modos de persuasión.

6 Cfr. Becker, Colleen; Winkelvoss, Karine (“The poetics”).

nes teóricas más recientes, como las de Georges Didi-Huberman, adjudican a las *Pathosformeln* de Warburg una dualidad nietzscheana, al ser fórmulas ambivalentes que albergan lo apolíneo y lo dionisiaco a la vez. Pero, aún más importante que ello, es la insistencia en que es la gestualidad la que permite la supervivencia de estas fórmulas en distintos tiempos y culturas, he allí su poder de capturar la atención emotiva de quienes reciben el mensaje (público espectador en el caso de las artes visuales, lectoras y lectores en el caso literario).

¿De qué forma funcionaría esto en el caso de textos, en los cuales no hay nada directamente visual en las páginas, sino que descripciones, frases, adjetivos, entre otros elementos? Lo que la o el lector proyecta en su mente al leer cada relato, dicha “imagen mental”, es lo que entonces cumpliría la función de aquellos motivos y gestos visuales que Warburg encontró en pinturas, grabados, dibujos, esculturas y hasta fotografías. Sin embargo, la pura representación descriptiva sería incompleta para configurar una imagen mental que sea capaz de resonar en quien lee y generar una emoción, es decir funcionar como “fórmula de *pathos*”; para ello es necesario que, mediante el lenguaje literario, el público lector pueda inferir y hacer eco de alguna emoción interna de la misma manera que las y los espectadores de la obra visual lo hacen al verla, para lo cual resulta importante pensar, como lo hemos hecho en este artículo, en la representación literaria como una descripción que el autor propone al lector, en donde el “lente cultural” del primero se enfrenta al imaginario que ya tiene el segundo, es decir, que la descripción de las gestualidades y la respuesta que provoque en quienes leen necesariamente pasa por el filtro de lo que este ya piense sobre, por ejemplo, el tema de la prostitución y el travestismo como prácticas; en otras palabras, los imaginarios sociosexuales de quien escribe y de quienes leen son convocados a un encuentro, en ese *Denkraum* warburgiano que habitan en común, mediante la descripción literaria en la que se basa la representación.

Esto no es una extensión forzosa de lo visual a lo literario, sino que es algo central a la idea de *Pathosformeln*; por ejemplo, el historiador del arte David Freedberg señala que ellos son “la forma en que los movimientos externos de todo el cuerpo se usaron en obras de arte para transmitir emociones internas” (349, la traducción es propia). Georges Didi-Huberman, por ejemplo, indica que “las imágenes no sólo solicitan la visión. Solicitan primeramente la mirada, pero también el saber, la memoria, el deseo y su capacidad, siempre disponible, de *intensificación*” (134, énfasis del original). En estas dos citas se deja ver que hay algo más que lo meramente visual, pintado, dibujado o fotografiado: lo que gatilla la resonancia de las emociones en quien observa no es únicamente lo evidente y explícito a los ojos; precisamente, se abre una puerta para que las *Pathosformeln* puedan ser descripciones de otro tipo y no solamente imágenes. Este abordaje será profundizado en la siguiente sección, a la luz de los hallazgos y algunas citas de las obras estudiadas.

Resumen de los hallazgos generales

Al ser una aproximación desde la literatura comparada, resulta atractivo usar una metodología que comience por leer y tabular las crónicas, evitando caer en una excesiva y fría taxonomía formalista. Mediante la revisión de las crónicas que conforman el corpus, es posible identificar varios tropos o “motivos” en la representación de la travesti prostituida que se repiten en las crónicas estudiadas. La característica que une estos motivos es que están presentes en varias crónicas con independencia de la validez moral, legal, cultural o social que el autor les otorgue. Por ejemplo, el tropo de la vestimenta y gestualidad femeninas tendiente a la exageración es una característica negativa en la crónica de Frías así como en la de *Sucesos Sensacionales*, mientras que para Lemebel constituye la base de la figura de la “loca”. Otro ejemplo es que el ejercicio de la prostitución como actividad económica es abordado por García Márquez, o como agente de contención frente a la represión en el relato de Lemebel.

TABLA 1.

Resumen de motivos o tropos hallados en las crónicas del corpus.

Tropo	Frías	Novo	S. S.	G. G. M.	Perlongher	Lemebel	Modarelli	Castaña
(a) Falsa mujer	x		x	x				
(b) Ultramujer				x		x	x	
(c) Compañerismo	x	x	x	x		x		x
(d) Ley y uniforme					x	x	x	
(e) Precariedad	x		x			x		x
(f) Performatividad	x	x	x	x	x	x	x	x
(g) Prostitución como actividad económica		x		x		x	x	

La Tabla 1 muestra qué motivos aparecen en cada crónica. Debe subrayarse que se busca solamente la presencia del motivo, no el tono ni la valoración del autor con respecto a este. Lo interesante de estos motivos es que aparecen y desaparecen, no observándose una clara correlación cronológica ni geográfica, por lo que es posible descartar la tentadora hipótesis de que existiría una progresión o evolución de las formas de representación. También desaparece la posibilidad de argüir que las crónicas “reflejan” su época y lugar, lo que sería un reduccionismo poco útil. Más bien se trataría de una colección de motivos de cierto modo disponibles para los autores y que se ven presentes de distintas maneras, es decir, que su presencia no

lleva correlación de uso ni significado. Hasta aquí, esos motivos son: (a) la “falsa mujer”, que pone el acento en develar lo que es un engaño, una mentira; (b) la “ultramujer”, como una feminidad exacerbada, en el sentido de parecer “más mujer que una mujer”; (c) el compañerismo entre travestis, el cuidado y afecto mutuo; (d) la ley, simbolizado con el uso del uniforme, como metonimia de un estado corrector o represor; (e) la precariedad asociada al travestismo, económica, pero también afectiva; (f) el uso performativo de la vestimenta y la gestualidad como validación de emociones femeninas; y (g) la prostitución como actividad económica exenta de cuestionamiento moral.

Uno de ellos, el de la performatividad, cubre todo el periodo estudiado, y similarmente se observa en el que se refiere al compañerismo, solidaridad y afectos entre las prostitutas travestis. Por otra parte, es posible ver que Lemebel hace uso de casi todos excepto el de “falsa mujer”, y el resto de los cronistas recurre al menos a tres de ellos en cada texto, lo que puede llevar a pensar que los motivos no actúan por sí solos, sino en combinación, y de esa forma adquieren un sentido determinado. A pesar de ello, es difícil proponer algún patrón o evolución en el uso de los motivos. Aunque consideremos que los textos estudiados, en cuanto crónicas, son relatos de no ficción, es evidente que cada autor escoge qué contar y qué no acerca de la historia vivida o presenciada, como también de qué manera contarla, en qué tono, y con cuáles figuras literarias, de forma análoga a la composición de una fotografía documental. Sin embargo, es notable cómo los motivos que alguna vez fueron utilizados para condenar moralmente a la prostituta travesti son subvertidos y de este modo resignificados, particularmente en el caso de las crónicas examinadas de Perlongher, Lemebel y Modarelli, en el sentido que le da Judith Butler, para otorgar dignidad y orgullo a estas personas, algo que va de la mano con el motivo de la performatividad. El resto de este estudio se abocará al análisis detallado del motivo de la performatividad de género, habiendo encontrado que está presente en todas las obras del corpus.

Ejemplo de aplicación

El motivo o tropo más frecuente según el análisis arriba descrito es el del uso performativo de la vestimenta y la gestualidad para afirmar la feminidad del sujeto representado, independientemente de la opinión del cronista. En la primera crónica, la utilización de vestimenta femenina y de una gestualidad exagerada por parte de La Turca, es para Heriberto Frías base suficiente para sus aseveraciones despectivas. No es el ejercicio de la prostitución lo que es condenable para el autor, sino el afeminamiento, que es inseparable de la depravación y la perversión que para Frías parecen hallarse en la esencia del travestismo. De alguna forma, llevar sobre el cuerpo ropas “equivocas” es un reflejo de la inmoralidad que, según

su autor, comparte La Turca con otros personajes, notoriamente delincuentes para Frías,⁷ quienes cohabitan el espacio de la cárcel con ella: “En [la cárcel de] Belem sus costumbres femeninas se acentuaron más y más como una especie de repugnante invasión, tanto más repugnante cuanto que ya la edad blanqueaba sus cabellos chinos y arrugaba su rostro de bandolero. Era extremadamente limpio y usaba camisetas de mujer bordadas por él mismo” (8). Similar apreciación tiene el narrador de la crónica contenida en *Sucesos Sensacionales*, aunque en este caso a mediados del siglo xx hay más un tono de burla en lugar de escándalo, pero manteniéndose la mirada hacia su protagonista como otro ser abyecto, cuyo lugar está claro: la prisión, un lugar de corrección que tal vez pueda curarla de su mal y de paso cuidar al resto de la sociedad. En esta crónica no se condena de forma categórica la homosexualidad, aunque se insiste en descartarla con el uso del género masculino para referirse a sus protagonistas, sino su excesiva y escandalosa performance, vía ropas y gestos que validan una feminidad torcida y perversa en los sujetos, pero feminidad al final (en una clave freudiana, como sinónimo de ausencia de masculinidad). El acento que aquí interesa se da en el inicio de la vida de La Pipiola, protagonista de los hechos de la crónica:

Primeros pasos como muchachito de una familia clase media en un barrio cerca al centro, luego al escondido primeros pasos como pervertido en Guayaquil, después los primeros pasos como mujer donde tuvo que sortear el equilibrio y dominio de los tacones con el dominio y equilibrio *en el mundo del pecado y la anarquía*; en Guayaquil no bastaba con parecer mujer, había que serlo, no bastaba con ser fuerte, había que parecerlo (34, el énfasis es mío).

En la crónica de Lemebel, por otra parte, vestirse como mujer y comportarse como mujer es serlo, de la misma forma que Judith Butler propone el concepto de performatividad. Tanto lingüística como ontológicamente, Lemebel considera y denota a las travestis como mujeres, equivalentes a las prostitutas cisgénero, y ciertamente mujeres desde el punto de vista de los soldados que acuden al prostíbulo de la Regine, regenta que protagoniza el relato, “manos en caderas, con la bata china abierta mostrando un pezón plano [...] ¿No me encontrái regia? La Regine amasaba su pezón afeitado” (39). Cuando el soldado Sergio le pide que escuche por la ventana los sonidos de la ciudad que protesta y la feroz represión del Gobierno, se entremezclan las emociones de las calles con lo deseante del ambiente que, en el lugar del relato, ambas tropas, la de las locas y la de los soldados, dan cuenta. “Suenan bonito, dijo la Regine con tristeza, podríamos bailar, pero no ando con tacos, y yo bailo sólo

⁷ Como podría esperarse, la categoría de “delincuente” para el autor decimonónico se inscribe en una matriz positivista que, por ejemplo, arguye que existirían nexos entre la biología y las conductas criminales, de acuerdo a la “criminología positivista” propuesta por Cesare Lombroso. En ese contexto, tiene sentido que el autor de esta crónica considere de toda lógica que la delincuencia es algo notorio, y por extensión lo mismo ocurriría con la homosexualidad.

con tacos. Espérate un poco, voy y vuelvo” (40), escena inmediatamente anterior al sempiterno apagón eléctrico de las noches en dictadura, tras lo cual,

La ventana había perdido su marco luminoso, y el neón apagado recortaba el esqueleto del mono sobre un cielo de tragedia. El ulular de una ambulancia lo sobresaltó en el momento que vio venir por el pasillo una claridad amarillosa. Una vela como aureola para la cara de la Regine, maquillada, con encajes negros y tacoaltos (40).

Salvador Novo hace algo similar: las travestis de *La estatua de sal* (incluyendo algunas veces al autor en su juventud) son mujeres para todos los efectos prácticos, no porque quieran ser mujeres, sino porque se visten y comportan como tales. Sin embargo, las menciones a la prostitución son escasas, produciéndose un desacople entre la obsesión sexual, tema central de *La estatua de sal* de acuerdo con el prólogo crítico de Carlos Monsiváis (69) y, por otra parte, el trabajo sexual. Pero, cuando ocurre, la conjunción entre travestismo y prostitución nuevamente aparece cargada de esa performatividad en la que, temprano en el siglo pasado, ya Novo mostraba como efecto del divorcio entre género social y sexo anatómico, muy en la línea de las teorizaciones de Butler; *Clara*,⁸ nombre escogido por quien hace el papel de mentora del cronista en el mundo gay mexicano, lo llevaba

a otra vecindad de la calle de Luis Moya que era una especie de casa de citas masculina, regentada por un mesero cuyo amante dormía a todas horas en la gran cama de madera llena de lazos azules, y animada a ratos por la presencia de un español muy viejo que lucía una larga cabellera, se hacía llamar *Carmen* y se marchaba por las noches a servir en un burdel de mujeres (151, énfasis del original).

En Perlongher el tratamiento es parecido: el argentino se refiere a las travestis como las “nenas”, identificándolas con las chicas jóvenes. Así como una chica que no lleve mucha ropa es etiquetada como prostituta por la ley uniformada y uniformizante, una “nena” travesti es tratada, por su vestimenta y su gestualidad, como mujer y como prostituta y, al igual que ellas, arriesga pena de cárcel solamente por atreverse a usar el espacio público. Es interesante que la performatividad de las travestis en este caso no es solamente una cuestión de identidad de género en el marco de una autovalidación, sino que es tan efectiva, por así decirlo, que los castigos por parte de la ley patriarcal son los mismos, precisamente porque la ley encarnada en el agente policial, “el peso azul del Estado” (25), es quien determina el género y con

⁸ Es interesante notar que en las crónicas de Novo los nombres femeninos de las travestis siempre van en cursivas, por lo que aquí se respeta esta elección del cronista, cuestión que puede verse como reflejo de una mirada completamente distinta de la de Frías o la de *Sucesos Sensacionales*, aunque en un contexto histórico y social en que aún no es posible para el autor abrazar completamente la denotación femenina; recordemos que, después de todo, es el mismo contexto del arresto masivo de travestis conocido como “El baile de los 41”.

ello la ocupación de la “nena”. Hábilmente, Perlongher recurre a la letra misma de la ley para ilustrar la cuestión de que la gestualidad y la vestimenta, es decir, el motivo que se analiza en este apartado es suficiente para condenar a alguien por ser prostituta, dando igual el sexo anatómico de la persona para todos los efectos; citando al artículo 22° del Código de Faltas de Córdoba, de 1980: “Se entenderá que hay ofrecimiento *respecto de la mujer* (o el homosexual o vicioso sexual) *que permaneciera en la vía pública en circunstancias que exterioricen un atentado contra la decencia pública*” (26, el énfasis es del cronista).

José Alejandro Castaño, en su crónica periodística, destaca particularmente la vestimenta y gestos de las travestis entrevistadas, validando con ello la condición de mujer y desacoplándola de la condición de juventud, es decir, que la travesti lo es para toda la vida y no solamente durante la etapa en que ejercen la prostitución. En este caso, la representación de precariedad y de abandono es simultánea al registro de la coquetería, respondiendo a ambas cuestiones, la de la edad y la del género; sobre la que se llama Delirio, de 80 años, escribe:

Lleva zapatos azules de tacón, medias blancas hasta la mitad de los tobillos y un vestido gris de ruedo desenhebrado que ella misma se cosió con la tela de una cortina. Su voz es carnosa, como si de pronto te fuera a escupir el trozo de algo, pero ella no se inmuta: tose, se frota el pecho, tose otra vez, entonces las palabras se van adelgazando y casi parece que hablas con una mujer (párr. 1).

Los recuerdos de juventud de Delirio remiten a esa feminidad añorada, esa belleza que se traducía en ingresos económicos especialmente durante la época de oro del Cartel de Medellín. En esta crónica, se describe la belleza de Delirio en su juventud, a través de una fotografía que no es mostrada sino narrada: “Fue en Panamá... Los hombres me pagaban fortunas por romperles el culo... era una travesti hermosa, ¿dime si no?” (párr. 2). La pérdida de la juventud y de la belleza la convierten en una “vieja”, en una clave donosiana que recuerda a la Manuela de *El lugar sin límites* y las mujeres de La Chimba de *El obsceno pájaro de la noche*, y su precariedad octogenaria no es distinta de la de una anciana sola que viva en un cité de algún otro país latinoamericano, de este siglo o del anterior.⁹ La feminidad que la hizo rica y deseada, ahora la relega un cuarto “estrecho y oscuro, sin ventanas [...] al fondo de un pasadizo largo y estrecho que huele a orines” (párr. 3), donde Delirio tiene un trozo de espejo “de forma alargada y tan grande como la suela de un zapato. A un paso de distancia parece imposible que alguien pueda verse toda la cara. ‘Es perfecto: ya no hay nada que ver’, dice Delirio” (párr. 17).

9 A pesar de ello, algo que se hace evidente en este relato y en todos los analizados, precisamente porque son de no ficción, es que el estatus de mujer asumido por las protagonistas no implica que ello sea asumido por el Estado, ya que ninguna de sus condiciones (ejercicio del trabajo sexual o travestismo) es amparada por los respectivos países al momento de escribir cada crónica.

Las otras crónicas piensan sobre el motivo de la performatividad de forma más cercana al análisis social. A través de un tono más distante, Gabriel García Márquez reflexiona sobre las consecuencias de dicha performatividad de género en el mercado laboral de la prostitución parisina: “La más bella de las mujeres de alquiler que hacen su carrera de rutina en las callejuelas de Pigalle era una rubia espléndida que en un lugar menos evidente se hubiera confundido con una estrella de cine”. La prostituta, vestida a la moda, es asesinada en la calle por un disparo de “otra mujer hermosa y bien vestida” (250), para luego revelar que no eran bellas ni rubias ni mujeres, “sino dos hombres hechos y derechos, y ambos eran de Brasil” (250). El autor llama a eso la “apoteosis del machismo” (252), al identificar la fuerza bruta que desplaza a las prostitutas cisgénero (y a sus proxenetas). Desde un punto de vista muy distinto, Alejandro Modarelli toma el escenario de las protestas por la situación económica de Argentina el 2001 y coloca allí, marchando junto a todos, a las “travestis de civil [...] desprovistas de botas blancas y tul o encaje de fajina, muchas iban de zapatillas y pantalones poco sexy, apenas maquilladas y a veces hasta desentendidas del bozo” (47). Los hombres, “los maridos de la clase media” que participaban de la marcha, “admitían que ‘los travas’ también tienen derecho a protestar, pobres muchachos, peor es ser asesino, y es hora de darles un lugar” (47), pero sus hijos, presos de una mucho más tolerante “calentura pre-ideológica” piensan en cambio “en los buenos glúteos y en las altas tetas de esas diosas neumáticas que los embriagan” (48); los jóvenes que desprecian la homosexualidad pasiva admiran y desean la feminidad travesti, “adquirida con coraje” (48). Aquí, la corporalidad ya sometida a cirugía y con la gestualidad llevada al extremo, sorprende y dulcifica a los maridos, exaspera a las señoras y tienta a los hijos; la travesti “escenifica como nadie ese mundo de trastienda donde sus novias fantasean sin cumplir con el papel de mujer fatal plena de curvas de silicona” (49).

Como se ha visto, la identificación del género como efecto performativo de la adopción voluntaria de vestimentas y gestualidades femeninas es abordada por diversos autores, de acuerdo al contexto de la historia que están contando, pero por sobre todo matizadas a la luz de las emociones del autor respecto del asunto. Para Frías y los redactores de *Sucesos Sensacionales*, esa performatividad autoriza a la burla y al desprecio, para Lemebel es la base del afecto entre ellas y con el soldado, mientras que para Novo y Perlongher son el punto de partida que explica otras cuestiones, lo lúdico y lo represivo respectivamente. La forma de la representación, la imagen mental que nos formamos como lectoras y lectores es la de una persona nacida hombre que se viste y comporta como mujer: esa es la *Pathosformel* que han usado estos autores, como figuras principales de cuadros muy distintos, pero no en lo formal, sino que en la emoción que busca causar cada crónica en el público lector, a través de la misma fórmula o gesto descrito. La puesta en escena, la actuación (como sinónimo de *performance*, en el sentido butleriano), el rol de cada prostituta travesti que encuentra la validación de su género en la exteriorización de su sentir, es usada por Frías para generar rechazo, por Novo para suscitar una emoción de

diversión ligera, por Lemebel para una cercanía y empatía con las prostitutas que subvierten el sentir de la tropa represora, o para provocar la incomodidad necesaria para volver a pensar sobre la condición de estas personas en la sociedad actual, en el caso de las “nenas” de Perlongher y las ancianas de la nota periodística de Castaño. En el relato de Modarelli, es descrita una imagen de mujer en extremo quien cumple y excede los estándares de belleza femenina impuestos por el mismo patriarcado que estas mujeres hacen tambalear, distinta (para los jóvenes protagonistas) de un hombre gay, mientras que en García Márquez la imagen descrita es similar, aunque la emoción es lejana, analítica, una cuestión más de curiosidad de quien observa por las implicancias de lo atestiguado.

La imagen mental

En su análisis sobre *La muerte en Venecia* de Thomas Mann, la investigadora Karine Winkelvoss invita a pensar por las imágenes. A partir del concepto de las *Pathosformeln*, señala que con ellas “vamos a comprender el verdadero funcionamiento de las reminiscencias visuales de Aschenbach ante Tadzio y la forma en que articulan ‘el pathos con la fórmula, el poder con lo gráfico, en resumen, la fuerza con la forma’” (“Devant Tadzio” 80-81, la traducción es propia). Se ha revisado hasta aquí de qué forma cada cronista realiza, al momento de delinear el personaje de la prostituta travesti en sus relatos, un doble ejercicio narrativo: en un punto determinado, divergen las descripciones físicas del sujeto descrito y lo que podemos llamar la apreciación emocional respecto de ella. Interesa aquí notar que las descripciones no son tan disímiles como podría esperarse de cada autor, desde el conservadurismo de Frías, la frivolidad en los relatos de Novo,¹⁰ quien casi no describe ni se ocupa del tema, la burla de *Sucesos Sensacionales*, el pragmatismo de García Márquez y Castaño, y la agudeza lúcida de Perlongher, Lemebel y Modarelli. Todos ellos describen a sus protagonistas como una falsa mujer o a una ultramujer (reflejando directamente el sentir de los autores respecto de una problemática que sobrepasa sus relatos), pero manteniendo lo central de las caracterizaciones en la vestimenta, la gestualidad, el comportamiento, es decir, lo performativo, en una palabra. Si fuera posible hacer un retrato hablado de lo estrictamente mostrado por ellos, no serían tan diferentes: las vestimentas, la forma de hablar, los gestos y, sobre todo, los deseos contienen aquella placentera subversión imitativa del género de la que habla Butler. Caso distinto es el del *pathos* que cada autor hace resonar en las y los lectores a través de sus opiniones,

10 Nótese aquí que debe leerse esta frivolidad en el sentido que le da Judith Butler cuando habla del travestismo: “En realidad, parte del placer, la frivolidad de la actuación reside en la aceptación de una contingencia radical en la relación entre sexo y género frente a configuraciones culturales de unidades causales que suelen verse como naturales y necesarias” (269), refiriéndose con esto último a la coherencia necesaria para la normatividad binaria heterosexual.

juicios, extrapolaciones, afectos o conjeturas. Allí se hace evidente que las prostitutas travestis son percibidas de forma muy distinta por cada autor, y con ello, narradas al nivel de emoción interna al que apuntaba David Freedberg al comentar la relación entre lo que se ve en una *Pathosformel* y el contenido emocional que comunica. En otras palabras, mediante nuestra imagen mental de las “nenas”, en el decir de Perlongher, se ven más o menos similares, se *sienten* distintas.

Debe subrayarse, sin embargo, las evidentes diferencias entre las *Pathosformeln* visuales tal y como los concibió Aby Warburg, y estos de tipo literario, en la forma en que han sido propuestos en este artículo. Un cuadro puede mostrar una ninfa (el caso de *Pathosformel* más estudiado, posiblemente) y encontrarse gestualidades y síntomas tan similares que llaman la atención, desde tiempos antiquísimos hasta el presente. El cuadro nos mostrará lo que creó el artista tal cual fue hecho, no hay una imagen mental distinta de lo que allí está; como contraparte, no hay un texto que describa, por lo que la emoción, el *pathos* que resuena en nuestra mente (o alma) se basa en la percepción visual directa. En lo literario es distinto: indudablemente una descripción literariamente bien acabada proyecta en nuestra mente una imagen que se alimenta de nuestros conocimientos, experiencias, lenguaje y prejuicios, es decir, de nuestros imaginarios sociosexuales; en nuestra mente es donde se reconstruye ese retrato hablado. Pero, la emoción comunicada por el narrador pasa de forma más directa: cuando Frías dice “pervertido”, no existe una descripción, sino una valoración directa; igual sucede con las actitudes de la Regine de Lemebel, coqueta e impúdica, que se leen entre líneas; la tristeza y el abandono de las viejas travestis entrevistadas por Castaño hacen lo propio. En todas las crónicas subyace aquella tensión ambivalente (pero no ambigua) entre lo apolíneo y lo dionisiaco, paralela a la ambivalencia de la crónica como literatura y como información.

Es necesario también advertir que un asunto central en la teoría de Warburg es que las *Pathosformeln* son, de alguna forma, trazables hasta la Antigüedad clásica. Evidentemente no es el caso de nuestro corpus de estudio, pero no deja de ser relevante que el tropo de la performatividad está en uso desde las mismas crónicas modernistas hasta ahora, sin cambiar tanto en lo fundamental, y desde un siglo antes de que ello fuera teorizado por Butler. Nuevamente volviendo al criterio de haber escogido relatos de no ficción para esta propuesta, es necesario recordar que lo descrito por cada autor es, con toda probabilidad, algo de lo que fueron informados cercanamente, o incluso testigos. Así, es posible aventurar que esta performatividad basada en actos, gestos y deseos, es algo que ya venía de antes, algo de cierta forma “antiguo” y, por lo tanto, también se cumple esa *Nachleben* warburgiana, pero como es obvio de forma mucho más temporalmente acotada que los hallazgos del *Atlas Mnemosyne*.

Particularmente en las crónicas estudiadas, se ve que las mismas *Pathosformeln* descriptivas y representacionales sirven a distintos propósitos, de forma análoga a cómo las fórmulas patéticas identificadas por Warburg se usaron, por parte de distintos

artistas, de forma similar pero con propósitos distintos.¹¹ En ese sentido, por dar solo un ejemplo, la parodia del género asociada a la gestualidad se describe de formas que no son tan disímiles como sus propósitos: mientras en *Frías* se describe a La Turca con un tono claramente condenatorio y en *Sucesos Sensacionales* a La Pipiola con propósitos burlescos, García Márquez adopta un tono informativo y más periodístico, igual que lo que hace Castaño en un tono más inclusivo, posiblemente debido a su fecha de publicación. Diametralmente opuesto es el caso de Novo, Modarelli, Perlongher y Lemebel, cuyas descripciones de sus protagonistas, aunque descriptivamente similares, ahondan en problemáticas sociales y políticas, con una impronta transgresora que, con similares herramientas descriptivas, construyen otra visión, una que viene desde dentro de las sexo-disidencias.

A modo de conclusión

Allí donde Warburg vio esos gestos aparecer una y otra vez en la cultura visual, Freedberg ha identificado modos de transmisión de emociones internas y Didi-Huberman ha señalado que ellos no reclaman solamente la visión sino la mirada. En las crónicas, sin embargo, son letras, palabras y frases las que provocan una imagen mental en cada lectora y lector, “pintada” en su mente por las descripciones de cada narrador, pero evidentemente sujetas a, por una parte, todo lo que cuenta el cronista y, por otra, a lo que ya tenga en su mente quien lee, pero eso no es novedad; Winkelvoss encuentra en las gestualidades y descripciones los elementos que el público lector reconstruye como imágenes en su mente, imágenes que provocan emoción. La posibilidad de que cada autor use, por así decirlo, los mismos materiales para construir cada imagen, se funda entonces en esta ambivalencia nietzscheana que Warburg encontró en esas fórmulas patéticas y, así, es posible encontrar formas de representación literaria que no son tan distintas en textos de no ficción a lo largo de un siglo, develando intenciones y contenido tan diferentes que prácticamente lo único que comparten es el idioma, la extensión, y aquel barniz de no ficción, es decir, cuestiones puramente formales bajo el punto de vista de los estudios literarios. Estos “actos, gestos y deseos”, performativos en lo cotidiano y en lo literario, siguiendo a Butler, vuelven a aparecer una y otra vez, perviviendo en relatos y en el mundo real del que las crónicas informan.

11 La bibliografía al respecto es abundante, particularmente en el campo de la Historia del Arte. Dos textos contemporáneos que abundan en ello y pueden consultarse son *La imagen superviviente*, de Georges Didi-Huberman, e *Historia, arte, cultura*, de José Emilio Burucúa. Una fuente primaria recientemente reeditada en español es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

Referencias

- Barajas, María Josefina. *Textos con salvoconducto: La crónica periodístico-literaria venezolana de finales del siglo xx*. Colección Arte y Literatura. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca – EBUC, Comisión de Estudios de Postgrado – FHE, 2013.
- Becker, Colleen. “Aby Warburg’s *Pathosformel* as Methodological Paradigm”. *Journal of Art Historiography*, n° 9, 2013, pp. 12-36.
- Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2016.
- Castaño, José Alejandro. “Así es la vejez de los travestis”. *SoHo*, s. f., <https://www.soho.co/historias/articulo/travestis-la-vejez-de-los-travestis/8418>
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009.
- Freedberg, David. “Memory in Art: History and the Neuroscience of Response”. *The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives*. Eds. Suzanne Nalbantian, Paul M. Matthews y James L. McClelland. Massachusetts, MIT, 2011, pp. 337-358.
- Frías, Heriberto. *La cárcel y el boulevard*. Ciudad de México, Planeta, 2002.
- García Márquez, Gabriel. *El escándalo del siglo*. Barcelona, Penguin Random House, 2018.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán: Crónicas de sidario*. Santiago, Seix Barral, 2017.
- Modarelli, Alejandro. *Rosa Prepucio: Crónicas de sodomía, amor y bigudí*. Buenos Aires, Mansalva, 2011.
- Munkholm Davidsen, Helle. “The Literary Representation of Reality.” *Res Cogitans*, vol. 13, n° 1, 2018, pp. 111-134.
- Navarro Yarce, Elkin Andrés y Walter Alonso Bustamante Tejada. *Homosexuales y travestis: Memorias de Guayaquil*. Bogotá, Universidad de Medellín, 2015.
- Novo, Salvador. *La estatua de sal*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue, 1996.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Villoro, Juan. “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. *Antología de crónica latinoamericana actual*. Ed. Darío Jaramillo Agudelo. Madrid, Alfaguara, 2012, pp. 577-582.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.
- Winkelvoss, Karine. “Devant Tadzio: Lire Thomas Mann avec Georges Didi-Huberman”. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Ed. Laurent Zimmermann. Nantes, Editions Cécile Dufaut, 2006, pp.67-93.
- . “The Poetics of the Pathos Formula. At the Intersection of Cultural and Literary Studies”. *Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung*, 2018.