

Una evidencia *queer*: trabajo sexual y metodologías afectivas

Juana María Rodríguez
University of California, Berkeley
juarodriguez@berkeley.edu

RESUMEN: Este artículo investiga dos libros que combinan fotografía con testimonios biográficos para documentar un albergue para trabajadoras sexuales de la tercera edad en Ciudad de México, Casa Xochiquetzal. La yuxtaposición de biografía y fotografía suscita nuevos interrogantes en nuestra investigación sobre la representación de la subjetividad sexual y las prácticas interpretativas que desplegamos para investigarlas. Este artículo se plantea los modos en que diferentes formas de documentación biográfica problematizan productivamente nuestros encuentros con las representaciones estéticas de la sexualidad; y cómo la presencia corporal del sujeto complica sus testimonios vitales. Este proyecto responde con la propuesta de una metodología *queer* que descompone las evidencias para valorar lo afectivo como un modo de enlazar con la alteridad.

PALABRAS CLAVE: Trabajo sexual, Metodología, *Queer*, Fotografía, México.

A Queer Evidence: Sex Work and Affective Methodologies

ABSTRACT: This article considers two books that combine photography with biographical accounts to document a home for elderly sex workers in Mexico City, La Casa Xochiquetzal. Juxtaposing biographical narrative with visual forms raises new questions for our investigations of sexual subjectivities and the interpretive practices we call upon to investigate them. This project asks, how do different forms of biographical documentation productively trouble our encounters with the aesthetic representations of sexuality? How does the corporeal presence of the subject complicate testimonies of their lives? This project responds by proposing a queer methodology that undoes what functions as evidence in order to valorize the affective as a mode of engaging alterity.

KEYWORDS: Sex Work, Methodology, Queer, Photography, Mexico.

Este artículo considera dos textos que combinan la fotografía con la narración, lo visual con lo textual, para explorar maneras de representar las vidas de trabajadoras sexuales¹. Los libros *–Las amorosas más bravas* y *The Women of Casa X–* abordan el mismo tema: las mujeres que viven en la Casa Xochiquetzal, un albergue en la Ciudad de México para trabajadoras sexuales de la tercera edad, algunas jubiladas, otras no². Usaré estos textos para investigar cómo una metodología *queer* nos puede ayudar a entender el significado entre los objetos que estudiamos y las relaciones afectivas que inspiran.

La Casa Xochiquetzal se creó en el año 2006 para atender las necesidades de trabajadoras sexuales de la tercera edad. La casa arrancó gracias a los esfuerzos de Carmen Muñoz, quien se encontró una noche con unas compañeras durmiendo en la calle tapadas por un cartón: mujeres que, como ella, habían trabajado vendiendo sexo y ahora se encontraban envejecidas, pobres y solas. En ese momento se planteó la idea de buscar una solución para la precariedad en la que se encontraban. Muñoz solicitó la ayuda de varias feministas mexicanas, incluyendo a Maya Goded, Martha Lamas, Elena Poniatsowska y Jesusa Rodríguez, y juntas lograron recaudar fondos privados y ayuda estatal, y finalmente consiguieron un edificio e hicieron uso de los recursos del gobierno del Distrito Federal, la Secretaría de Salud y el Instituto de Atención a Adultos

MARÍA RODRÍGUEZ, Juana: «Una evidencia *queer*: trabajo sexual y metodologías afectivas», *Boletín de Arte*, n.º 37, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2016, pp. 23-34, ISSN: 0211-8483.



1. Bénédicte Desrus/SIPA
USA, Casa Xochiquetzal, 2010

Mayores para proveer servicios sociales a esta población. La idea de este proyecto feminista era crear un albergue en el que se proporcionara una vida digna para estas mujeres. Le pusieron el nombre Casa Xochiquetzal, que en náhuatl significa flor preciosa. En la mitología maya, Xochiquetzal es la diosa de la belleza, las flores, el arte y el placer amoroso. Es decir, un nombre muy apto.

Temas sexuales, metodologías *queer*

Las prostitutas ocupan un lugar singular en el repertorio visual, han servido como las musas y queridas de un sinfín de artistas y fotógrafos masculinos³. Son una fuente de inspiración y ansiedad para los que quieren rescatarlas o venerarlas, conocer los secretos sexuales que guardan o las indignidades que han sufrido. Como figuras de la imaginación popular, representan un sujeto imposible de conocer, encargadas de guardar los secretos de otros, expertas en los artes de la disimulación. La figura de la prostituta funciona como una pantalla en la que proyectamos nuestras ansiedades ante el sexo, el poder y el deseo. Ellas definen lo que existe fuera de las reglas normativas de la sexualidad

femenina, y de esa manera son constitutivas de lo que es la categoría mujer⁴. Pero la vejez cambia todo, y las mujeres que encontramos en estos textos –viejas, vulnerables, con kilos y canas de más– tienen poco que ver con la imagen que tenemos de las servidoras sexuales, creando un cuadro raro, incluso *queer*, fuera de las normas de lo que esperamos ver en las caras que nos devuelven la mirada [1].

Dentro del contexto de este proyecto, *queer* funciona de diferentes maneras, está menos relacionado con personas auto-designadas como lesbianas, gays, bisexuales o personas transgénero, y más con una manera de marcar lo que existe fuera de las normas sociales. Aunque algunas de estas residentes también tienen relaciones lésbicas para expresar deseo y amor, no pretendo imponer estas categorías de sexualidad a estas mujeres, sino mostrar cómo el colectivo que se encuentra en la Casa Xochiquetzal, un colectivo formado por la exclusión y por la necesidad, muestra otra manera *queer* de entender la sexualidad, la familia y los lazos afectivos. Sin embargo es importante señalar que al igual que muchas personas del colectivo LGBT, muchas trabajadoras sexuales sufren a causa de los prejuicios, el abandono y la marginalización de sus familias y la sociedad. Estas mujeres viven fuera de las reglas sociales que rigen la vida

de otras mujeres, y por tanto viven también fuera de la protección y seguridad que ofrece la sexualidad hetero-normativa. Aunque su trabajo va en contra de las normas sexuales hincadas en la monogamia y el matrimonio, su existencia es imprescindible para mantener las ficciones en que estas categorías están basadas.

Usar *queer* para marcar lo no-normativo ya está bien establecido en la literatura, pero aquí también quiero extender lo que pudiera implicar, utilizando *queer* para hablar de una metodología que reconoce modos de conocimiento no-normativos; modos que valoran el sentir como otra fuente de saber. En su libro, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, José Esteban Muñoz elabora lo que él mismo llama una evidencia *queer*: «una evidencia que se hace *queer* con relación a las leyes de lo que cuenta como prueba» (Muñoz, 2009: 65)⁵. Históricamente, comunidades sexuales que han sido criminalizadas han tenido que borrar rasgos de sus actos, de los códigos de supervivencia de sus conexiones ocultas y en una metodología enfocada en la *performance* –de la sexualidad, del deseo, de formas de crear comunidades recónditas– ha amplificado su importancia. Muñoz encuentra en la *performance* y la idea de lo efímero que surge de estudios performativos, una conexión indispensable con lo *queer*, «Piense en lo efímero como huella, los restos, las cosas que quedan atrás, que cuelgan en el aire como un rumor» (Muñoz, 2009: 65). Una evidencia *queer* reconoce que los archivos oficiales no guardan espacio para gestos fugaces y miradas escondidas que confirman el deseo, tenemos que buscar y valorar otros modos de conocimiento.

Para las investigaciones de la sexualidad, la yuxtaposición de la biografía con la fotografía plantea nuevas maneras de entender la subjetividad sexual y las prácticas interpretativas que desplegamos para investigarlas, ubicándonos en terrenos desconocidos donde el sentir importa tanto como el saber. A pesar de los intentos de clasificar sus enunciacines o descifrar sus misterios, la sexualidad se imagina como algo desconocido e invisible. Aludir a los misterios de la sexualidad evoca la lógica irracional del deseo y la fantasía, y un archivo corporal de recuerdos y sensaciones, como asegura la teórica Gayle Salamon cuando afirma que «la sexualidad es una cuestión no de ver, sino de sentir» (Salamon, 2010: 47)⁶. El centrar mi investigación en estas historias visuales de trabajadoras sexuales de la tercera edad, en esas



2. Bénédicte Desrus/SIPA USA, *Las amorosas más bravas*, 2011, portada

mujeres que se imaginan como excesivamente sexuales y a la vez deficientes de sexualidad propia, me permite analizar los métodos que usamos para saber, o igual sentir, lo que es la corporalización sexual.

Intimidaciones y fotoperiodismo

El libro *Las amorosas más bravas* fue publicado en 2011 en México, como resultado de una colaboración entre Bénédicte Desrus, una fotógrafa francesa, y Celia Gómez Ramos, una periodista mexicana. Al enterarse de la existencia de esta casa tan singular, Desrus empezó sacando fotografías de las residentes de Casa Xochiquetzal y poco después buscó a una periodista local para dar a conocer esta historia y las imágenes que había obtenido. Antes de publicarse como libro, las fotografías y entrevistas se publicaron en varias revistas y periódicos dentro y fuera de México para crear consciencia y recaudar fondos para la casa. En total, el proyecto que culminó con la publicación del libro llevó seis años –durante los cuales Desrus y Gómez Ramos visitaron y convivieron con estas mujeres por largo tiempo– documentando sus vidas en relatos y en fotografías. El resultado es el libro *Las amorosas más bravas*, una imagen colectiva de esta comunidad, escrito en el estilo de fotoperiodismo extendido [2].

La introducción empieza:



3. Bénédicte Desrus/SIPA USA, «Sacando al perrito», del libro *Las amorosas más bravas*, 2011

Convivir no ha sido fácil, aunque varias de las residentes de la casa Xochiquetzal se conocían, no eran amigas, pues siempre compitieron por los clientes. Quizá hoy tampoco lo sean. La supervivencia las hizo bravas. Son sabias, divertidas, buenas narradoras y de imaginación vigorosa. Están acostumbradas a desconfiar, a no generar lazos duraderos, a analizar los puntos débiles y fuertes de los demás. Se comen el mundo a cucharadas o a mordidas, como sea necesario⁷.

Las autoras no intentan pintar un cuadro donde la Casa Xochiquetzal aparezca como un espacio utópico de colectividad feminista, o presentar a estas mujeres como víctimas o santas. Por el contrario, su intención es presentar este espacio y a las mujeres que lo hacen su hogar en toda su complejidad. Aunque el libro incluye numerosas citas extensas de los residentes individuales, la protagonista que surge como el centro de la narración es la casa en sí, el espacio del colectivo, y como en esta cita, las mujeres se refieren a menudo en plural, como si compartiesen una sola personalidad. Además de ser un proyecto de documentación, *Las amorosas* también funciona como un proyecto pedagógico, diseñado para educar y abogar por estas mujeres que han sido olvidadas por la sociedad.

La estructura del libro consta de secciones alternas de prosa extendida y páginas de fotografías que no están acompañadas con ningún tipo de descripción narrativa⁸. En el libro, las residentes individuales son mencionadas en las narraciones citadas, frecuentemente por medio de apodos; sin embargo, en las fotografías permanecen sin identificar. A pesar de que la mayor parte del texto está estructurado en torno a historias de las vidas y anécdotas personales, no hay ningún intento de alinear las historias particulares con fotografías individuales. El fotoperiodismo como género usa la documentación visual como prueba de autenticidad en la producción de noticias. Y un albergue para las trabajadoras sexuales de edad avanzada constituye, ciertamente, un tipo de noticia, pero las circunstancias particulares de las residentes sólo adquiere valor con respecto a su capacidad para iluminar una narrativa mayor. Las autoras de *Las amorosas más bravas* enmarcaron la yuxtaposición de cuerpos envejecidos y sexualidad abierta para un público que supuestamente no tiene conocimiento de cómo viven estas mujeres, no porque sean extranjeras, sino porque son invisibles. El fotoperiodismo tiene como objetivo la novedad de hacer visible algo previamente oculto, se nutre de las narrativas de lo desconocido y lo invis-



4. Bénédicte Desrus/SIPA USA, «Juntas», del libro *Las amorosas más bravas*, 2011

ble, creando un producto binario entre el sujeto y el objeto de conocimiento.

En muchas de las fotografías vemos a estas mujeres barriendo, comiendo y compartiendo una vida juntas, pero las autoras también nos muestran imágenes de estas mujeres maquillándose, calzándose tacones y saliendo a las calles vestidas con sus mejores prendas, en otras palabras, llevando a cabo los rituales de género asociados a su profesión [3].

Es importante tener en cuenta que muchas de estas mujeres siguen trabajando, algunas prestan sus servicios a clientes que han conocido durante más de medio siglo y esta libertad de trabajar se entiende como una premisa fundamental de la casa. Como parte del imperativo del fotoperiodismo, estas imágenes confirman el hecho de que estas mujeres ancianas realmente son trabajadores sexuales, proporcionan evidencia visual de la desviación de las normas sociales y expectativas visuales.

La mayoría de estas fotografías sitúan a estas mujeres dentro de los registros visuales de la vida cotidiana, mostrando la intimidad que existe entre el fotógrafo y sus sujetos. El fotoperiodismo es una forma de ver y saber que lleva al espectador a los espacios ocultos del Otro. En el proceso,

la presencia del fotógrafo parece desaparecer, y nosotros, los espectadores, nos convertimos en *voyeurs* de la esfera íntima y privada donde estos sujetos desconocidos habitan. A menudo, en estas fotografías, estamos en una posición en el marco de la puerta, a una distancia segura, a punto de aventurar alguna especulación o juicio sobre sus vidas [4].

Lo que somos invariablemente da forma a lo que vemos dentro de estos marcos. Y cuando miramos, son nuestras asociaciones, memorias y ansiedades las que determinan cómo interpretamos lo que tenemos enfrente. Muchas de estas fotos muestran sus cuartos e igual sentimos algo de lo que pudiera ser convivir con todas las pertenencias de valor de una vida en un espacio encerrado. Tal vez estas mujeres nos evocan a nuestras abuelas, tías y ancianas queridas, y los espacios reducidos y desordenados que llaman hogar. Tal vez la pobreza o la edad las hacen parecer totalmente ajenas, o terriblemente familiares. ¿Estamos viendo la fragilidad de nuestro propio futuro?

A menudo, la cámara parece acercarse sigilosamente a su presa, la captura en un momento que jamás podría haber sido destinado a las miradas de otros. Dentro del registro visual del fotoperiodismo, la precariedad de las vidas de estas mujeres funciona como condición previa para nuestro



5. Bénédicte Desrus/SIPA, «Norma durmiendo», del libro *Las amorosas más bravas*, 2011

acceso visual. Porque también son residentes en un refugio que les ofrece cierta protección y seguridad, están expuestas a la luz pública, a la vista de extranjeros curiosos y bien intencionados que utilizan la documentación de la Casa Xochiquetzal, y la mezcla de compasión, empatía y tal vez la identificación que sus residentes inspiran, como el señuelo que asegure la solvencia financiera de la casa. Quizás la documentación sea el precio de la cama.

Aquí [5] tenemos una figura durmiendo, sus ojos cerrados, su cuerpo desnudo cubierto por una sábana de flores, haciendo alusión al calor pegajoso de la Ciudad de México. Como espectadores parecemos flotar por encima de su cuerpo, mirando hacia abajo, ella no se mueve bajo la mirada. Estamos tan cerca que podemos ver las cicatrices en su brazo, las raíces blancas de su pelo castaño y corto, el volante de color rosa de su almohada.

Páginas antes, nos topamos con una historia, bajo el título «Normota, con más vidas que un gato»:

Mis tatuajes, sí, uno en cada abrazo. El primero me lo hice a los 16 años, es la cara de una pantera, y el otro es el torso de una mujer con los pechos descubiertos y en el tope mi nombre, Norma. Otras marcas en mi cuerpo son la cicatriz que dejó el desarmador en la ceja, tres navajazos y un piquete en el pecho, de asaltos; un par de mordidas bravas en el

brazo izquierdo, recuerdo de Rosa; un navajazo en el brazo derecho, de un pleito, y el de mi infancia.

La imagen de una figura durmiendo en páginas anteriores, se despierta aquí en la respuesta de Norma a una pregunta que no aparece en el texto, sino que le incita a narrar la historia de su vida a través de un recuento de su cuerpo ilustrado, un archivo corporal de sexualidad y violencia. Aquí, el cuerpo funciona como otra manera *queer* de documentar una vida. Su biografía afirma precisamente la vida «brava» que el título del libro sugiere, mientras que la imagen confirma el acceso aparentemente sin restricciones del fotógrafo. La combinación de lo visual y lo textual produce el tipo de conocimiento periodístico que da fe de la verdad de la imagen y la historia, confirma que lo que estamos viendo es la fiel representación del sujeto. Pero la narrativa también rezuma otros elementos biográficos que van más allá de los datos que proporciona la imagen. En unas pocas páginas, Norma nos dice que es mujeriega y enumera una larga lista de amantes femeninas, incluyendo a Rosa, que fue su novia por trece años, la misma Rosa que dejó marcas de mordiscos como recuerdos. Nos cuenta que el padre de su primer hijo era un travesti llamado Arturo o Erika. Norma nos dice que estos días está demasiado cansada para las mujeres.

La historia se mueve hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, en estas páginas habla de sus hijos y de su infancia. Nos enteramos de que a los catorce años cruzó la frontera, fue a San Francisco, California, y trabajó como niñera, y también pasó cinco años haciendo lucha libre bajo el seudónimo de *La Sombra*. Ella nos dice que «Un día me di veintitantos cortes en la muñeca izquierda con una navaja de afeitar porque no le encontraba gran sentido a la vida». Actualmente tiene problemas de corazón, y un par de kilos de más. Concluye su relato diciendo «Tengo mis clientes frecuentes... Estaré ya viejita, estaré como estaré, pero las mañanas no se olvidan». Considerado en su conjunto, el retrato que surge de Norma, la figura durmiendo y tatuada, escapa los confines de sus sábanas y su vejez, y reaparece en la imaginación del lector en un escenario de lucha libre, en un apartamento de lujo en San Francisco calmando el llanto de un bebé, en un parque peleando con su amante Rosa, que quiere más dinero del que Norma puede proporcionar. Las imágenes y las historias, parciales e incompletas, resisten cualquier tipo de cierre narrativo. Sin embargo, la aventura transnacional, amantes y amores del pasado, y el anhelo por las posibilidades perdidas, conforman un sentido profundo sobre la situación de estas mujeres, más poderoso que cualquier narrativa coherente.

Caras ajenas

En *Las amorosas más bravas*, hemos podido ponerle un rostro a nuestra comprensión de las trabajadoras sexuales, y de esta manera ampliar el repertorio de la representación de estas mujeres. Pero siempre habrá representaciones más completas, o más interesantes. Lo que me interesa en este proyecto va más allá de la representación en sí para investigar qué interrogantes nuevos se plantean cuando juntamos lo visual con lo textual. ¿Qué significa «ver» las caras y los cuerpos de aquellas cuyas historias de vida queremos consumir? ¿Cómo complica la presencia corporal del sujeto los testimonios de sus vidas?

El potencial de la cara para comunicar algo más allá de lo que podemos ver, o lo que podemos representar, es lo que más me intriga. Una fascinación que comparto con otros que han contemplado ese momento de encuentro con la cara del Otro. Emmanuel Levinas escribe: «La expresión, o

la cara, desborda las imágenes» (Levinas, 1969: 297)⁹. Giorgio Agamben aporta: «Y sólo cuando encuentro una cara, enfrente una exterioridad y un afuera se me presenta» (Agamben, 2000: 99-100)¹⁰. La teórica brasileña Milena Costa de Souza insiste en el significado político de estas cuestiones de ética, y añade: «El retrato es una imagen de la cara de un sujeto, creada por una artista y/o fotógrafa, la cual le confiere la posibilidad de ser más que cuerpo físico. Por eso, la representación de una cara confiere una existencia histórico-social a la retratada, pues permite que ella exista incluso después de su muerte» (Costa de Souza, 2015: 255)¹¹.

Estos autores aseguran que una consideración de la cara nos lleva más allá de los modos conocidos para producir un conocimiento acerca del sujeto. El trabajo de Judith Butler acerca de lo que implica la falta de reconocimiento y legibilidad deja clara la apuesta del proyecto: «¿bajo qué condiciones algunos individuos adquieren un rostro, un rostro legible y visible, y otros no?» (Butler, 1993: 30)¹². Aunque esté claro que la cara está ligada a los regímenes discursivos y disciplinarios que confieren la posibilidad de una humanidad, los intentos de nombrar aquello que «desborda las imágenes» sigue fuera del alcance de las investigaciones de lo visual.

Si las discusiones filosóficas se han preguntado cómo podemos «conocer» la experiencia del Otro, las investigaciones sobre lo visual se preguntan cómo podemos «ver» la experiencia del Otro. Susan Sontag ha señalado que las fotografías son «experiencias capturadas» y ha explorado la función depredadora de la fotografía (2001: 3). Escribe: «Fotografiar a las personas es violarlas, al verlas como nunca se ven ellas a sí mismas, al tener un conocimiento de ellas que nunca podrían tener; es convertir a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente» (Sontag, 2001: 14)¹⁴. Esta conexión entre las metáforas sexuales de violación y el conocimiento corporal que la fotografía promete pero nunca logra, destaca un campo de óptica donde la raza y la sexualidad se presentan como espectáculos de consumo.

La fotografía etnográfica ha suscitado una fascinación por el espectáculo de la diferencia racial y sexual, y ha creado sus propias convenciones visuales de representación que tienen sus orígenes en el colonialismo. Los sujetos de este género fotográfico no tienen nombre ni historia; funcionan simplemente para alimentar fantasías coloniales que sirven para satisfacer el placer visual de los que asumen el derecho

de dominarlas sexual, visual y políticamente. Pero como hemos visto con las fotos de *Las amorosas más bravas*, incluso en la presencia del sujeto autobiográfico y su testimonio, las representaciones de la sexualidad invariablemente fallan, produciendo tanto una ausencia que no es completamente capaz de captar los contornos psíquicos de la subjetividad como un exceso que se produce a través del proceso interpretativo. En las ruinas de la representación, lo que queda es el sentido de lo sexual y lo corporal que también dejan su huella en el archivo.

En su introducción a *Feeling Photography*, Elsbeth Brown y Thy Phu reconocen que los estudios de la imagen centrados en la representación «han sido generalmente menos instructivos [...] para procurar un recuento completo de la alteridad» (2014: 19)¹⁴. En cambio proponen que un «enfoque *feeling* les brinde a los estudiosos de la fotografía un rico terreno teórico para reimaginar la compleja relación entre las imágenes, el poder y los sujetos» (Brown y Thy Phu, 2014: 21)¹⁵. Con relación a estos textos y fotografías, *feeling* implica el sentimiento y la emoción que inspiran, las huellas afectivas que dejan grabadas en sus lectores, la sombra de la figura que queda atrapada en nuestras memorias, afirmando lo que pudiera ser una evidencia *queer*.

Pasando ahora al libro *The Women of Casa X*, usará este enfoque de *feeling* y evidencia *queer* para explorar cómo un cambio de metodología puede abrir nuevas visiones a las vidas de estas mujeres. Publicado en Ámsterdam y EE. UU., el libro fue producido por el cineasta y fotógrafo londinense Malcolm Venville. Además de los retratos de Venville, el libro incluye breves testimonios, escritos en primera persona, que aparecen en inglés. Estos testimonios fueron escritos por Amanda de la Rosa, la periodista mexicana que Venville contrató para entrevistar a las residentes en el transcurso de un mes. Poco se sabe de Amanda de la Rosa, la mujer que entrevistó, editó y tradujo estos testimonios del español al inglés. Las entrevistas consistieron en dos preguntas: «háblame de tu vida y háblame de los hombres» (Venville y De la Rosa, 2013: 5). Al igual que en *Las amorosas más bravas*, tenemos un fotógrafo europeo y una periodista mexicana; hay fotos y hay relatos. Pero las diferencias también están marcadas: Venville acabó su proyecto en un mes comparado con los seis años que tardó el proyecto de Desrus y Gómez Ramos; las fotos de Venville se encuadran en el género de fotografías de estudio,

y las de Desrus, dentro del marco de fotoperiodismo. En *Las amorosas más bravas* las autoras presentan diversas fotos que existen separadas de las historias de las diferentes mujeres. En cambio, el libro de Venville está organizado en torno a un retrato, a veces dos, que siempre incluye el nombre completo de la persona, al lado de su testimonio. La otra diferencia, como vemos en la portada, es que en muchas de estas fotos las mujeres están desnudas o en diversos grados de desnudez [6].

En contraste con la larga historia que presentan Desrus y Gómez Ramos de cómo llegaron a documentar la historia de las habitantes de la Casa Xochiquetzal, poco se señala en el texto de Venville sobre cómo se produjo esta colaboración creativa entre el fotógrafo, la entrevistadora y los modelos, o cómo se solicitaron o compensaron las historias o los retratos. En la breve introducción, De la Rosa afirma que «el plan original era tomar las fotos con ellas vestidas así que me tomó por sorpresa que estuvieran de acuerdo con la sugerencia del fotógrafo de que se desnudaran delante de la cámara, a excepción de Aurelia que no se quita su ropa, ni siquiera para bañarse» (Venville y De La Rosa, 2013: 5)¹⁶.

Utilizando una cámara Ebony 4X5, las fotografías de Venville usan convenciones clásicas del retrato fotográfico formal para captar a estos sujetos improbables. La imagen de un cuerpo viejo y desnudo altera radicalmente las expectativas propias de las imágenes eróticas. Aquí la falta de detalles visuales nos obliga a concentrarnos en sus miradas, sus cuerpos, sus gestos silenciosos y a buscar en ellos una evidencia *queer*: las marcas de sus historias escritas en sus miradas.

La mujer de la portada del libro es Raquel López Moreno, y en su testimonio describe su trabajo como sirvienta y como costurera. Pero desde el principio de su vida, su historia sexual ya había coloreado sus posibilidades sociales; ella declara: «Yo ya había tenido mi fracaso y una vez que ya no eres virgen, los hombres ya no te tratan bien, y no te respetan» (Venville y De La Rosa, 2013: 64). Al describir la primera vez que tuvo sexo por dinero, cuenta: «Vi a las mujeres que trabajaban en la plaza y parecía que les estaba yendo bien [...] y me dije: 'no es nada que no pueda hacer'» (Venville y De La Rosa, 2013: 64)¹⁷. Y así empezó su vida como trabajadora sexual.

Su retrato, que aparece en la portada del libro, la presenta de perfil, con los brazos a los lados, su rostro se vira

para mirarnos [6]. Está parcialmente desnuda, con los pechos destapados y unos pantis cubriendo sus bragas rojas. Su expresión es seria; no parece ni enojada, ni alegre, sino decidida o tal vez resignada. Su cuerpo está completamente recto, y ella se ve algo tiesa como si no estuviera acostumbrada a que le tomen fotos. Su edad no se indica; las profundas arrugas de su cara y sus manos contrastan con la suavidad de la piel que cubre sus pechos y vientre. Incluso aquí, parcialmente desnuda, vemos las huellas de un estilo propio: las pulseras de cuentas alrededor de un reloj digital, el toque de lápiz labial y lo que parece ser una peluca.

Su testimonio se presenta en algunos párrafos de la narración y Raquel nos dice que vive en la Casa Xochiquetzal con un camaleón mascota que guarda en una bolsa de plástico. A diferencia de la mayoría de los retratos de estudio en los que el cliente contrata al fotógrafo para crear una imagen favorecedora de la manera en que podría desear ser visto, esta imagen captura una *performance* para Venville, el fotógrafo, una *performance* que también funciona como una especie de trabajo sexual. El caballero de Londres la ha contratado para sacarle unas fotos, ha sugerido que ella podría desnudarse, la mujer que lo acompaña le ha hecho una serie de preguntas en español, y a todo esto ella ha cumplido diligentemente. La fotografía que surge de este encuentro representa este intercambio. Parte de lo que vemos en estas imágenes es la relación entre el fotógrafo y la modelo, la huella visual del trabajo sexual que compartieron. Estar de pie, desnuda ante esta figura masculina del extranjero, siguiendo sus indicaciones para pararse aquí, o mirar allá, podría ser una experiencia bastante familiar para estas mujeres. Del mismo modo en sus poses y gestos, podemos discernir su relación con el trabajo sexual que realizan y los hombres a los que sirven. ¿Son trabajadoras obedientes que realizan un servicio, expertas en el arte de la simulación, o buscan la posibilidad de placer en sus relaciones con clientes? Una metodología *queer* nos inspira a buscar lo que no podemos ver.

El siguiente par de imágenes [7] son de Sofía Priscila Aparición, una de las residentes más jóvenes, y una de las varias mujeres de la casa que todavía se gana la vida a través del trabajo sexual. Su relato comienza así: «Enamorarse es horrible. Te lo digo sinceramente; es horrible y espero que nunca me pase de nuevo ¿Cómo te puedes enamorar de algo tan inútil como un hombre?» (Venville y De La Rosa,



6. Malcolm Venville y Schilt Publishing, «Raquel López Moreno», *The Women of Casa X*, 2013, portada

2013: 54). Ella se describe empezando a trabajar como servidora sexual ya de mayor. Narra:

Nadie me dijo cómo se hace; aprendí por mi cuenta [...]. En ese entonces, tenía cuarenta años. Salía a vender dulces en mis pantalones y zapatillas de deporte; las chicas de minifalda y tacones no me roban clientes a mí [...] los hombres vienen sin tener que perseguirlos [...]. Es un trabajo como cualquier otro y no tiene nada de extraordinario. Ellos están buscando satisfacer sus instintos, te dan su dinero y todo el mundo contento (Venville y De La Rosa, 2013: 54)¹⁸.

En la fotografía de la izquierda la vemos como podría salir a vender dulces al mercado, vestida para andar cómoda y ser productiva mientras navega por las calles de la Ciudad de México. A la par, las dos fotografías intervienen para revelar lo que hay debajo, revelando no sólo su cuerpo, sino también la sexualidad que vive debajo de la superficie. Las posturas



7. Malcolm Venville y Schilt Publishing, «Sofía Priscila Aparición», *The Women of Casa X*, 2013, pp. 52 y 53

se destacan por sus diferencias. En la primera, sus manos están dobladas, cubriendo su sexo, en un gesto reservado y modesto, propio de una dama de cierta edad; un cuerpo sin sexualidad. En contraste, la segunda imagen podría ser de una revista pornográfica; una pose clásica de la feminidad erotizada, con una mano en la cadera, una detrás de la espalda, levantando sus pechos ligeramente. Sus piernas colocadas para que la cadera salga fuera, creando una silueta más curvilínea. Mientras que en la primera fotografía la cabeza se echa hacia atrás, en la segunda la cara empuja hacia adelante y sesgada ligeramente hacia un lado; la sonrisa es más sutil, con los ojos mirando hacia arriba en plan de seducción. A pesar de que podemos imaginar que Venville está dirigiendo la escena, la foto que resulta de su unión da la sensación de que ella está disfrutando de esta interacción con este extranjero cuya cámara y atención se centra sólo y exclusivamente en ella. En su cara y el tono sociable de su historia, me imagino que ella es una persona generalmente feliz. En su relato, nos dice que la vida es cara, y que está ayudando a educar sus hijos, y nos cuenta que ellos no saben el trabajo que hace, «Solo usted y mis amigas aquí saben lo que realmente hago de trabajo» (Venville y De La Rosa, 2013: 54)¹⁹.

Finalmente les presento a Paola Pacheco Juárez [8]. Su historia describe cómo llegó a la Casa Xochiquetzal después de ser arrestada, y nos cuenta que ha estado sobria diez meses. Nos dice que los collares que usa están relacionados con la santería. No menciona el tatuaje de la Santa Muerte que trae en su hombro, pero igual podemos imaginar las veces que le ha orado a esta patrona de las prostitutas, travestis, traficantes y gentes marginalizadas. Hija mayor de padres alcohólicos, Paola recuerda su trabajo en las cantinas a los 13 años, y describe: «Yo bebía y dejaba que cualquier viejo pendejo feo bañado en colonia me agarrara, pero sólo después que el dinero estaba puesto sobre la mesa. Así que terminé en una cantina de mala muerte, bebiendo pulque de una jarra hasta que las cosas se ponían en blanco» (Venville y De La Rosa, 2013: 62).

Los cinco hijos que tuvo y dejó a cargo de otros han dejado sus huellas en su cuerpo, y sueña con encontrarlos un día. Ella declara: «Quisiera que las cosas pudieran ser diferentes»²⁰. De pie, desnuda ante nosotros, trato de imaginar los otros momentos en su vida cuando habrá asumido esta postura, a la vez sexualmente provocativa y ferozmente combativa. Trato de imaginarla a los cuarenta, a los veinte

años. Trato de imaginaria parada así a los trece años en una cantina en una esquina de esa gran ciudad y me pierdo en el *feeling* que inspira su mirada.

Los testimonios recopilados en estos dos libros dejan claro que el trabajo sexual y los sentimientos que inspiran nunca se pueden reducir simplemente a una narración o sentimiento singular. La diversidad de sus vidas, y sus maneras de entenderlas, escapan de esquemas fáciles de representación. La combinación de lo textual con lo visual aporta un conocimiento más allá de lo que podemos captar con solo uno o el otro; las caras de estas mujeres hacen que sus historias nos penetren de otra manera. Y aunque las historias de pobreza, violencia, soledad y comunidad que encontramos en estos libros son historias que se viven todos los días en todo el mundo, lo que parece excepcional son sus rostros y la comprensión que intentan comunicar. Los estudios feministas requieren que aprendamos sobre la vida de aquellas marginalizadas y estigmatizadas por sus prácticas sexuales, por su pobreza y por el crimen de vivir fuera de las normas sexuales de la sociedad. Pero el feminismo también implica buscar otras metodologías que nos permitan un espacio para reflexionar sobre lo que escapa de archivos oficiales, las huellas afectivas que las historias, las caras y los cuerpos dejan atrás; los sentimientos que desbordan la imagen. Igual, si nos permitimos sentir profundamente, reflexionar, no sobre lo que sabemos del sujeto, sino sobre las emociones que inspira en nosotros, podemos encontrar otro modo *queer* de entender.



8. Malcolm Venville y Schilt Publishing, «Paola Pacheco Juárez», *The Women of Casa X*, 2013, p. 63

Notas

- 1 Quiero expresar mi agradecimiento a Maite Méndez Baiges y Manuel Cuellar por su asistencia editorial.
- 2 Información acerca de cómo enviar donativos se encuentra en <https://casaxochiquetzal.wordpress.com/donaciones/> (fecha de consulta: 5-5-2016).
- 3 En este texto, conservo el uso de la palabra prostituta para hablar de la figura de la imaginación; uso el término «trabajadora sexual» en referencia a esas personas que trabajan en el campo sexual. Entiendo que trabajadora sexual es una categoría muy amplia, que depende de una definición ambigua de lo que pudiera ser el sexo y/o el trabajo.
- 4 Judith Butler en *Bodies That Matter*, escribe: «This exclusionary matrix by which subjects are formed thus requires the simultaneous production of a domain of abject beings, those who are not yet 'subjects,' but who form the constitutive outside to the domain of the subjective» (Butler, 1993: 3).
- 5 «An evidence that has been queered in relation to the laws of what counts as proof». «Think of ephemera as trace, the remains, the things that are left, hanging in the air like a rumor».
- 6 «Sexuality is a matter not of seeing but of sensing».
- 7 Páginas del libro sin numerar.
- 8 En algunas revistas y páginas web donde también se publicaron estas fotos, sí aparecen los nombres como epígrafe.
- 9 «Expression, or the face, overflows images».
- 10 «And only when I find a face do I encounter an exteriority and does an outside happen to me».
- 11 «O retrato é uma imagem da face de um sujeito, criada por um/a artista e/ou fotógrafo/a, a qual lhe confere a possibilidade de ser mais que corpo físico. Por isso, a representação da face confere existência históricossocial ao/à retratado/a, pois permite que ele/ela exista mesmo após a sua morte».
- 12 «Under what conditions do some individuals acquire a face, a legible and visible face, and others do not».

- 13 «To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed».
- 14 «[Have] generally been less instructive [...] in providing a full account of alterity».
- 15 «Focus on feeling allows photo scholars a rich theoretical terrain to reimagine the complex relationship between images, power, and subjects».
- 16 «The original plan was that they would pose dressed so it took me by surprise that they agreed to the photographer's suggestion that they can undress in front of the camera, except for Aurelia who does not remove her clothes, not even for bathing».
- 17 «I had already had my *fracaso* and once you are not a virgin, men don't treat you right, and they don't respect you». «I watched the women that worked the plaza and it looked like they were doing all right [...] and I said, 'it's nothing I couldn't do».
- 18 «Falling in love is horrible. I tell you honestly, it is awful and I hope it never happens to me again. How can you fall in love with something as worthless as a man?». «No one told me how you do it, I learned on my own [...] I was forty then. I'd go out to sell my candy in pants and sneakers, the miniskirt and high-heels girls don't steal clients from me [...] men come without me having to chase them». «It's a job like any other and there's nothing to it. They are looking to satisfy their instincts, they give you your money and everybody's happy».
- 19 «Only you and my friends in here know what I really do for work».
- 20 «I'd drink and let any old ugly cologne-drenched asshole grab me but only as long as that money was right on the table. So I ended up in a dive cantina, drinking rot-gut from a jug until things would go blank [...] I hope things can be different».

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2000), *Means without Ends: Notes on Politics*, Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- BROWN, Elspeth H. y THY PHU (2014), *Feeling Photography*, Duke University Press Books, Durham.
- BUTLER, Judith P. (1993), *Bodies that Matter, on the Discursive Limits of «Sex»*, Routledge, Londres.
- (2005), *Giving an Account of Oneself*, 4th edition, Fordham University Press, Nueva York.
- COSTA DE SOUZA, Milena (2015), «Ao encontro das queer faces», *Estudos Feministas*, vol. 23, n.º 1, julio, pp. 249-58.
- DESRUS, Bénédicte y GÓMEZ RAMOS, Celia (2011), *Las amorosas más bravas*, Libros del Sargento, México D.F.
- LEVINAS, Emmanuel (1969), *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority* (traducción de Alphonso Lingis), Duquesne Univ Press, Pittsburgh Penn.
- MUÑOZ, José Esteban (2009), *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Sexual Cultures, New York University Press, New York.
- SALAMAN, Gayle (2010), *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality*, Columbia University Press, New York.
- SONTAG, Susan (2001), *On Photography*, Picador, New York.
- VENVILLE, Malcolm y DE LA ROSA, Amanda (2013), *The Women Of Casa X*, Schilt Publishing, Amsterdam.