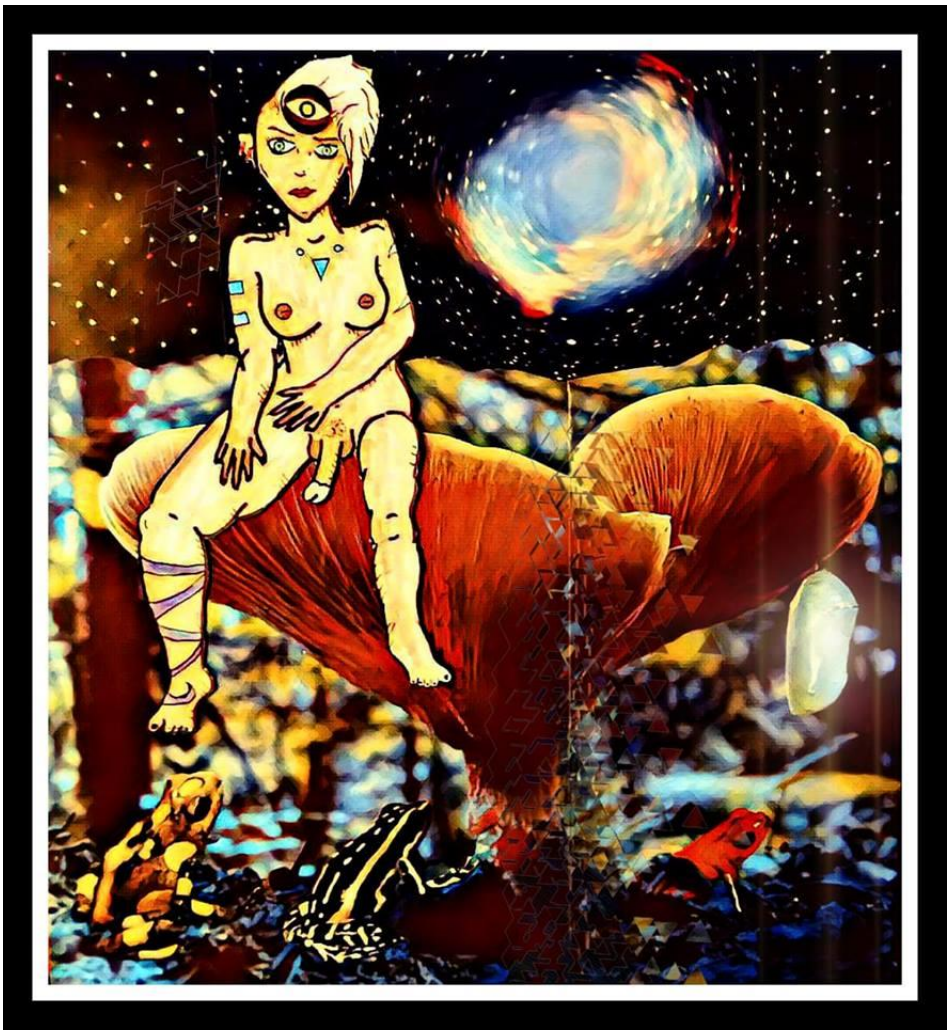
Desafiando la narrativa trans hegemónica: más allá de las representaciones canónicas de los sujetos de género.



Pablo Emiliano García Reyes

Asesora: Dra. Elsa Muñiz.

Maestría en Estudios de la Mujer

"Lo que nos avergüenza, aquello que tememos decir,

no nos separa de los demás;

nos entrelaza si tan sólo

nos arriesgamos a hablarlo".

— Starhawk

Ésta va por V. T. Viridiana,

por ti que bailas sin pedir

permiso ni perdón.

Índice

Introducción… 5

Primera parte: la narrativa trans hegemónica

1.1. La historia de una chica danesa… 27

1.2. Vestidos y posturas femeninas: la experiencia trans en "La chica danesa"… 31

1.3. ¿Conservadurismo de género?… 41

1.4. Ser mujer bajo la mirada masculina… 50

1.5. Hacerse mujer… 58

1.6. El espectro de La-mujer… 65

Segunda parte: cruzando fronteras con los sujetos excéntricos y abyectos

2.1. Otras representaciones… 74

2.2. Sujetos abyectos, sujetos excéntricos... 79

2.3. Complicidades: la mirada háptica... 93

2.4. Sujetos excéntricos: la posibilidad de la (auto)representación... 107

Reflexiones finales… 117

Bibliografía… 132

Introducción

La imagen[1] que nos invita a sumergirnos[2] en este caos de palabras y visiones a medio soñar[3], que sin embargo guarda un orden nuevo y secreto, nos introduce de inmediato en una atmosfera *enrarecida,* enrarecida para una nostalgia singular, primigenia, fantástica y completamente infantil. Una nostalgia melancólica, en el sentido de que su objeto se encuentra irremediablemente perdido, por ello nunca faltara quien diga que *nunca existió,* mas dicha astucia o cobardía de la razón resulta completamente inútil a la hora de disminuir, ni un ápice, la honda sensación de pérdida, el agujero en la panza ni mucho menos hace nada por salvar este inconmensurable abismo de densa tristeza.

Ello se debe a que ya no nos encontramos frente al primer vértigo, salvaje y alegre, de Alicia cayendo por la espiral en busca de un raudo conejo blanco, blanco como Blancanieves; el jardín ha ardido en llamas, la inocencia no ha dejado de no ser. Ahora estamos ante lo que viene después, el aftermath[4]. La melancolía dolorosa de una Dorothy que después de hacer y deshacer a lo largo y ancho del país de OZ, ya no puede simplemente volver sobre sus pasos y conformarse con ser una esposa más de un blanco y violento patriarca en algún dudoso paraíso en Kansas; estamos ante la desolación melancólica que devora al

[1] Flores, Vivian (2018). *Soñando con la metamorfosis* [Collage digitalizado]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/Dreaming-of-metamorphosis-763154152 (08/06/2018)

[2] Escribo en plural no para evadir tomar la responsabilidad de lo que argumento, sino para hacer patente que no existe tal cosa como un discurso o una opinión puramente individual, ya que lo que escribimos o decimos está atravesado por un sinfín de referencias y otras *voces* que nos permiten articular lo que queremos decir, y aun cuando dicha articulación esté filtrada por nuestro *yo/ego* –o por nuestra experiencia encarnada–, me parece igualmente importante resaltar la interconexión (Herzog, 2016) que nos sustenta y nos hace posibles, en un momento histórico donde se está alimentando el egoísmo individualista, la competencia cruel y el elitismo aislacionista. Lo anterior no quiere decir que sea erróneo escribir en singular y hacer sonar nuestra propia voz: mi intención –reitero– es destacar las interconexiones que nos definen como entidades colectivas y habitantes de este planeta; en este sentido, quizás la estrategia más interesante sea aquella que hace uso del singular tanto como del plural.

[3] Encorsetadas por las torpes sutilezas del pensamiento racional.

[4] Las secuelas, por su traducción a la lengua *española.*

andrógino Frodo en su regreso a la comarca, esa sensación fantasmatica y devoradora que únicamente se torna más demente e incompresible cuando él termina de comprender que ese hogar que tanto extraño en su ardua jornada no existe más –si es que laguna vez existió- y que ni siquiera la derrota final de Sauron, el Señor oscuro –¡otro tipo de patriarca!- y enemigo de todas las gentes libres de la Tierra media, podrá aliviar sus profundas penas, no quedándole más remedio que zarpar en busca nuevos e inexplorados horizontes. Yo, nosotrxs[5], así como Dorothy y Frodo, además de cualquier prometedora –deseosa y deseable- combinación intersexual, transexual o ciborg-sexual que potencialmente pueda transformarse en una tercera criatura, novedosa y llena de vitalidad, hemos ido más allá de lo que nuestras narrativas pedían de nosot@s, ahora nuestras vidas son inútiles y carentes de sentido en los "grandes esquemas de las cosas", ahora nuestras vidas están en nuestrxs manos, ahora podemos escribir una nueva historia, una narrativa propia. La vida es un viaje sin retorno, un lanzarse al vacío sin boletó de vuelta.

Todo lo que ellos nos dijeron es mentira

Comencemos, zarpemos.

Desde múltiples perspectivas teóricas, especialmente aquellas que parten del pensamiento feminista, la teoría queer y los estudios trans, se ha demostrado que la producción de las representaciones de los sujetos de género no se desprende exclusivamente de pretendidas realidades biológicas esenciales, sino que corresponde a complejos procesos sociales, culturales e históricos. Lo anterior ha tenido como uno de sus resultados la visión política que indica que las categorías hombre y mujer se imponen de manera obligatoria y se castiga

[5] A lo largo de este texto el uso de pronombres se torna caótico para denotar, en su literalidad, que ninguna norma de género es estable y que todas son reemplazables.

o se intenta corregir a los sujetos *abyectos* (Butler, 2002; Kristeva, 1988) que por diversas razones no se alinean a dicha normativa. Estos procesos han permitido el florecimiento a nivel mundial de diversos movimientos y experiencias que impugnan y cuestionan los mandatos del género, como el movimiento trans,[6] entre cuyas demandas cardinales encontramos la exigencia expresa de que las y los individuos trans puedan asumir libremente su identidad de género, en parte accediendo a intervenciones médicas, como los tratamientos hormonales, y también mediante las modificaciones pertinentes a sus documentos oficiales.

Aun cuando lo anterior parecería ofrecernos un panorama histórico donde el género dicotómico y sus representaciones han perdido relevancia social y los diferentes sujetos pueden vivir existencias más o menos autónomas respecto a los ideales culturales del ser mujer o el ser hombre, dicho asunto continúa siendo sumamente debatible y da origen a tormentosas discusiones, como podemos verlo en la tensa relación entre el movimiento feminista y el movimiento trans en sus distintas vertientes. Los cambios que han afectado a los campos representacionales en las últimas décadas no necesariamente implican una liberación de los esquemas hegemónicos del género, posibilitando que, bajo la deslumbrante apariencia de lo nuevo e innovador, se agazape la presencia de añejas y decimonónicas concepciones. Es por ello que las interrogantes y cuestionamientos sobre la creación de representaciones del ser mujer y de la feminidad trans dentro de la realización de numerosos productos culturales[7] deben mantenerse en el centro de la mesa de los estudios feminis-

[6] "Trans" suele utilizarse como un término paraguas que abarca otros como transexual, transgénero, travesti, etc.

[7] Cuando hablamos de productos culturales estamos pensando en "objetos" con valor simbólico creados en un contexto histórico, político, ideológico, social y cultural especifico, determinados por este mismo contexto y reproductores de sus condiciones de existencia: películas, fotografías, pinturas, esculturas, libros, canciones, obras de teatro, danzas, programas de televisión, etc. También resulta conveniente aclarar que lo que une a los diferentes productos culturales aquí reunidos, no es otra cosa que su implicación en una especie de combate epistemológico y ontológico por definir lo trans tanto en un sentido colectivo como subjetivo, de ahí que aun cuando dichas películas, canciones y fotografías sean producidas por diferentes medios y generalmente inter-

tas y los estudios de género que parten de una perspectiva crítica, sin perder de vista la paradoja de que es precisamente en los momentos históricos[8] en los que importantes antagonismos sociales y políticos, en este caso la cuestión del género, se consideran superados –reducidos a una mera cuestión de identificación individual y se deduce, por tanto, que sus implicaciones ideológicas han perdido toda relevancia social– cuando las ideologías dominantes continúan sustentando y justificando dichos antagonismos, los cuales siguen funcionando y reproduciéndose compulsivamente a nivel social y subjetivo, detrás de la fachada de su victoriosa superación: el movimiento ideológico por excelencia (Zizek, 2005).

De ahí la importancia de la presente investigación, que constituye un estudio sobre la elaboración de las representaciones del ser mujer y la feminidad trans presentes en las producciones culturales, engendradas en diversas tecnologías sociales del género (De Lauretis, 2000), como aquellas qué encontramos en la cinematografía y las imágenes fotográficas, las cuales sostienen la producción de subjetividades y representaciones de género que dan sustento a la matriz heterosexual dentro de un marco histórico, económico, político y sociocultural especifico (Wittig, 2006).

El presente estudio es sobre la elaboración de las representaciones del ser mujer trans engendradas en diversas tecnologías sociales (De Lauretis, 2000), principalmente la cinematografía, las imágenes fotográficas y la música, cuya importancia se encuentra en la manera en que interpelan y constituyen a los sujetos de género. Ante el surgimiento de distintas imágenes de la feminidad trans en la abundante producción cultural de los últimos

---

pretadas a través de diferentes herramientas metodológicas, estos sigan resultando relevantes para mi investigación.

[8] Pienso en los momentos históricos en donde alguno o varios ejes de la opresión se consideran ilusoriamente superados. Por ejemplo, en el contexto estadounidense, cuando la elección del presidente Obama en enero del 2009 llevó a un número considerable de personas a pensar que el racismo, en consecuencia, era una cosa del pasado. Mas esta supuesta realidad posracial se vio gravemente sacudida por las protestas del movimiento Black Lives Matter y más tarde por la elección de Donald Trump, la cual mostró la actualidad y la profundidad del racismo en la sociedad mencionada.

tiempos, me surgen algunas inquietudes y preguntas a las que daré respuesta en esta investigación: ¿cuáles son las representaciones de la feminidad y del ser mujer trans que están presentes en algunos filmes, fotografías y canciones? ¿Qué implicaciones tienen estas representaciones para la producción de los propios sujetos trans? ¿Qué tipo de mujeres trans se constituyen a partir de estas representaciones? Y finalmente: ¿estas imágenes reproducen o desafían la heteronormatividad?

Como ya señalé antes, el propósito de este trabajo es advertir las maneras en la que se constituyen las mujeres trans en el contexto de las sociedades contemporáneas a partir de las representaciones de la feminidad, para lo cual me propongo:

a) Analizar las representaciones que están presentes en algunos filmes, fotografías y canciones que han circulado profusamente.

b) Comprender las implicaciones que tienen estas representaciones para la producción de los propios sujetos trans.

c) Reconocer el tipo de mujeres trans que se constituyen a partir de estas representaciones de la feminidad trans.

d) Dilucidar la reiteración o el desafío que está presente en las representaciones de la feminidad trans.

Asimismo, partimos de la siguiente hipótesis: la producción de representaciones sobre el ser mujer y la feminidad trans en las imágenes generadas en el cine, la fotografía y la música continúan interpelando y constituyendo a las mujeres trans, reproduciendo discursos y prácticas dominantes mediante su incorporación explícita o implícita de la narrativa trans hegemónica, ya que dichas representaciones se construyen alrededor de la aprobación/desaprobación de la mirada y el deseo masculino, las intervenciones médicas, las prác-

ticas de belleza y concepciones estereotipadas respecto a su comportamiento y emocionalidad.[9] Esto, a su vez, reitera la producción de sujetos de género de la matriz heterosexual, además de limitar las posibilidades de experimentar y concebir nuestras disonancias con el género binario más allá de dicha hegemonía. A pesar de lo dicho, es posible encontrar aspectos e impulsos cargados de cuestionamientos o talante subversivo que surgen en algunas de dichas representaciones, los cuales, aun cuando no expresan una ruptura sistémica con la matriz de género heterosexual, significan el potencial de revivificar el aspecto subversivo de la experiencia trans al dar espacio y expresión a posibles alternativas que se estructuran mediante las (auto)representaciones de corporalidades ambiguas o *in-between*,[10] que parten del incisivo cuestionamiento de las fronteras aparentemente infranqueables entre la mujer femenina y el hombre masculino, y especialmente a través del reconocimiento de nuestro estatus como sujetos abyectos capaces de transformarnos en sujetos excéntricos.

Para la realización de la investigación, se elaboró un análisis acerca de tres películas cuyas tramas giran en torno a la vida de mueres trans: *La chica danesa* del director Tom Hooper (2015), *Hedwig y la pulgada furiosa* de John Cameron Mitchell (2001) y *Una mujer fantástica* de Sebastián Leilo (2017). Los criterios a través de los cuales seleccioné estas películas están vinculados principalmente con la constitución de las representaciones del ser mujer y la feminidad trans que enarbolan y con el público al que se dirigen o tienen acceso; ahora se verá a que me refiero con esto. *La chica danesa,* por ejemplo, es una película producida con un gran presupuesto y un elenco de actores mundialmente reconocidos; en otras palabras, representa una producción fabricada en los grandes circuitos del cine comercial occidental destinada a *lucirse* en la gala de premios como los Óscar y a ser consumida

[9] Lo que aquí englobamos bajo la idea de la narrativa trans hegemónica.
[10] "Entre" en su traducción al español.

por el gran público a nivel mundial[11] como ninguna otra película que antes haya tratado un tema considerado *demasiado polémico* para dicho consumo. Asimismo, las representaciones del ser mujer y la feminidad trans expuestas desde la narración de partes de la vida de quien consideran la primera transexual de la historia, se construyen justamente desde los tópicos que hemos señalado como propios de la narrativa trans hegemónica,[12] cayendo excesivamente en el estereotipo y el cliché. Es precisamente por ese mismo exceso que la película termina *diciendo más* de lo que se propone; o sea que *oculta* sus fundamentos ideológicos justamente bajo la mirada de la espectadora/o.

En el caso de *Hedwig y la pulgada furiosa* nos encontramos con una película musical que, aun cuando fue producida en Estados Unidos, tuvo un presupuesto limitado y estaba destinada a un público mucho más reducido,[13] especialmente para aquellas personas pertenecientes a la comunidad LGBT+[14], ya que era y probablemente sigue siendo demasiado incomoda e irreverente para su consumo masivo. Las representaciones que despliega sobre la pantalla exhiben un muy interesante potencial subversivo, al hacer hincapié sobre el tema de las distintas fronteras políticas que separan a los seres humanos en grupos exclusivos y excluyentes, pero que también dividen al individuo en su más secreta intimidad[15], por lo que tales representaciones desafían incluso a los miembros más conservadores de dicha comunidad. Finalmente, *Una mujer fantástica* fue elegida por ser una producción latinoamericana, específicamente chilena, que consiguió ampliar su audiencia al posicio-

[11] Estos datos pueden corroborarse en la siguiente página: https://www.imdb.com/title/tt0810819/
[12] La mirada y el deseo masculino, las intervenciones médicas, las prácticas de belleza y concepciones estereotipadas respecto a su comportamiento y emocionalidad.
[13] Estos datos pueden corroborarse en la siguiente página: https://www.imdb.com/title/tt0248845/
[14] El + significa mi renuncia a colaborar con la deriva significante de las siglas y los conceptos vacíos ad infinitum; no necesitamos más legiones de conceptos ultra específicos, especializados e inservibles, sino conceptos abiertos, abarcativos y diferenciales, en el sentido de que sean capaces de funcionar bajo un paradigma basado en la paradoja potenciadora de las diferencias, en lugar de en el intento siempre fallido de clausurar dicha paradoja bajo el imperio del discurso único.
[15] Como dice el dicho popular: *como es Arriba es Abajo*.

narse positivamente en diferentes festivales cinematográficos y al darle el rol protagónico a un mujer transgénero,[16] hecho que fue aplaudido por la comunidad trans. Las representaciones sobre el ser mujer y la feminidad trans que va construyendo sobre la marcha representan una mixtura interesante, ya que no abusan del lugar común y, sin pretender ser subversivas o innovadoras, le dan lugar al cuestionamiento, presentando aspectos que sobrepasan la lógica de la narrativa trans hegemónica.

Asimismo, para nuestro análisis utilizaremos dos imágenes fotográficas de Joel Peter Witkin que representan mujeres trans: *Los Dioses de la Tierra y el Cielo* (1988) y *Madame x* (1981), por su cercanía con la temática de los sujetos abyectos (Butler, 2002; Kristeva, 1988). Por otro lado, utilizamos la herramienta de la autoetnografía, debido a que mi implicación personal dentro del marco de la investigación como sujeto con una experiencia crítica del género no puede ser evadida en este proceso, ya que representa su punto de partida original o, en otras palabras, constituye la fuerza impulsora que moviliza las preguntas, malestares e inquietudes detrás de dicho proceso. En este sentido, sustentaré los hallazgos y las propuestas de este proceso investigativo mediante el empleo de la autoetnografía, la cual añade la propia biografía de quien investiga como dato primario, tan importante como los hallazgos recabados a través de otros medios. En este sentido, iré trazando recuerdos en secuencias narrativas que se irán conectado con los objetivos de la investigación y con sus descubrimientos, lo cual enriquecerá el proceso de análisis e interpretación, ya que al asumir la máxima feminista de Kate Millet ("lo personal es político") también admito que como sujetos sociales no es posible desconectarnos o asilarnos de los otros sujetos que nos encontramos investigando, ni tampoco del mundo socio-cultural dentro del cual surgimos y

[16] Estos datos pueden corroborarse en la siguiente página: https://www.imdb.com/title/tt5639354/locations?ref_=tt_dt_dt (05/02/2018)

nos desarrollamos. Cabe agregar que utilizo piezas de mi trabajo artístico, fotografías y collages digitales, como formas lúdicas, irracionales y emocionales de acompañar/expandir ideas y conceptos en ocasiones un tanto abstractos, con la intención de experimentar con otras maneras de hacer y pensar la teoría/practica dentro y fuera de la academia.

Así mismo, consideramos importante que

> cuando un investigador escribe una autoetnografía, lo que busca es producir una descripción densa, estética y evocadora de la experiencia personal e interpersonal. Esto se logra, en primer lugar, al discernir patrones de la experiencia cultural que surgen de las notas de campo, las entrevistas y/o los artefactos. Luego, se describen estos patrones utilizando estrategias propias de la narración (por ej., desarrollo de personajes y de una trama), mostrando y contando, y alterando la voz del autor. Así, el autoetnógrafo no sólo trata que la experiencia personal resulte significativa y comprometida con la experiencia cultural, sino que, al producir textos accesibles, él o ella también pueda ser capaz de llegar a un público más amplio y diverso que la investigación tradicional generalmente no tiene en cuenta, un movimiento que puede hacer posible el cambio personal y social a más personas (Ellies, Adams y Bochner, 2015: 255).

La elección de las autoras y los autores que constituyen el aparato teórico de esta investigación obedece a diferentes propósitos que tienen en común el cumplimiento de nuestros objetivos. El trabajo de lesbofeministas radicales como Janice Raymond y Sheila Jeffreys nos presenta un duro y violento cuestionamiento de la experiencia y el movimiento trans, el cual, si logramos ir más allá de la reacción visceral que suele desencadenar, puede otorgarnos importantes percepciones críticas que de otra manera pueden pasar completamente desapercibidas debido a la autocomplacencia y el miedo a la autocrítica, como ejemplifica la siguiente cita:

> La idea de lo transgénero es provocativa. En un nivel personal, permite un continuum de expresión de género. En un nivel político, nunca se mueve de este continuum hacia una existencia en donde el género es realmente trascendido. Su supuesta rebelión iconoclasta

> en contra de los confinamientos del género tradicional implica más estilo que substancia. ¿Qué bien puede surgir de un forajido del género que continua obedeciendo las ley del género? (Raymond, 1994: 35 *traducción personal*).

Aunado a esto, los desarrollos teóricos de feministas materialistas francesas como Nicole-Claude Mathieu (1989) y Monique Wittig (2006) brindan una perspectiva histórico-materialista al profundo vínculo entre lo trans y la matriz de género heterosexual, mediante su conceptualización de la clase de las mujeres que problematiza la idea de la identidad de género y la concreta en términos de una clase política formada dentro de una relación social opresiva respecto de la clase de los hombres. De Wittig retomamos, específicamente, su conceptualización de las mujeres como una clase política y social, además de su magnífica crítica a la matriz heterosexual, que ella nombra como el pensamiento heterosexual (2006), la cual resulta de vital importancia para esta investigación, puesto que desde mi perspectiva representa el paso inaugural que nos permitirá ir más allá de sus opresivas representaciones de género y de sus rígidas posiciones subjetivas. Por su parte, los desarrollos de Mathieu (1989) respecto a la transexualidad moderna como una expresión propia de uno de los modos conceptuales de abordar la relación entre sexo y género, concretamente del modo que pretende ajustar nuestros cuerpos –mediante las intervenciones médicas– a las normas socioculturales del género y que prima la *identidad individual* sobre cualquier otro criterio, resultan indispensables en la primera parte de este trabajo, permitiéndonos articular de mejor manera nuestra crítica a la narrativa trans hegemónica.

También el trabajo de Teresa De Lauretis nos resulta necesario para poder abordar las complejidades de las representaciones de género, las cuales, desde su perspectiva y la nuestra, son (re)producidas por las tecnologías sociales del género como el cine, la academia, la literatura, etc., subrayando que estos procesos no ocurren de una vez por todas ni en

un pasado remoto, sino que dichos procesos son completamente actuales y su funcionamiento es innegable en nuestro panorama social, histórico y político. Pero más allá de esto, la propuesta de De Lauretis (2000) será especialmente importante en la segunda parte de esta investigación, ya que nos permitirá atravesar el *impasse* planteado por el dominio de las representaciones del género de la matriz heterosexual, mediante su conceptualización de la posición de los sujetos excéntricos y las representaciones del género surgidas de la misma.

Por su parte, Judith Butler (2002) y Julia Kristeva (1988) nos aproximan a las antípodas de los sujetos abyectos y sus amenazas fantasmaticas, conceptos que nos permiten entender la abyección como necesaria y fundante de los sujetos legítimos de la matriz heterosexual, así como también nos permitirán concebir el modo en que esta abyección siempre regresa para amenazar los endebles límites de la subjetividad heteronormativa; por lo demás, llevaremos dicha perspectiva hasta una de sus posibles conclusiones lógicas, con el objetivo explorar sus prometedoras conexiones con los sujetos *cyborg* de Haraway (1991) y los sujetos excéntricos de De Lauretis (2000), lo cual me proporcionará los necesarios artefactos teóricos para plantear alternativas en donde la abyección subjetiva pueda representar una primera intuición liberadora, en lugar de una mera presencia fantasmatica que a través del miedo a lo *desconocido* y al ostracismo social, empuje a los sujetos a aferrarse –con uñas y dientes– a las normativas de la matriz heterosexual.

Por otro lado, Elsa Muñiz nos aclara los misterios de la materialización del género mediante el concepto de las prácticas corporales, permitiéndonos complejizar los procesos que permiten a los sujetos trans femeninos incorporar y encarnar las representaciones hegemónicas sobre el ser mujer y la feminidad trans. En sus palabras:

> Como desde el principio quedó establecido, he considerado útil adoptar el "giro practicista" en los estudios sobre el cuerpo al colocar las practicas corporales como la unidad de análisis para comprender el proceso de materialización/encarnación de los sujetos; y dado que para ser comprensibles los sujetos se encarnan en sujetos femeninos o masculinos, me ha parecido fundamental retomar los planteamientos de Judith Butler cuando se refiere al proceso de materialización de los sujetos de género en tanto productos de los efectos discursivos, de las practicas corporales y de la performatividad. En este punto resulta de gran importancia discurrir sobre la relación entre prácticas corporales y materialización de las mujeres y los hombres (Muñiz, 2018: 291).

Finalmente, utilizamos el trabajo de autores como Slavoj Zizek (2005, 2009) y David Le Breton (2006), aun cuando lo trans y las representaciones de género no sean de sus temas principales. De Zizek retomamos su análisis sobre el funcionamiento de la ideología y la narrativa, entendiendo que esta última representa una forma básica de fantasía o pantalla fantasmatica que (re)produce el mismo antagonismo fundamental que intenta ocultar, lo cual nos facilitará concebir a la narrativa trans hegemónica como una de estas pantallas fantasmaticas que pretende ocluir el exceso del género, cuando en realidad lo está (re)creando. De Le Breton utilizaremos su estudio y análisis del predominio del sentido de la mirada en occidente y su concepto de la mirada háptica –que en los términos de este trabajo consideramos fundamentalmente *masculina–,* con el objetivo de mostrar como este imperio de la mirada representa una de las características cardinales de la narrativa trans hegemónica.

Entonces, ¿por qué es importante estudiar la producción y reproducción de las representaciones de género? Para Teresa De Lauretis (2000), cada sociedad estructura y es estructurada por un sistema de sexo-género, que es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, o sea un sistema de representaciones de género complementarias y a su vez mutuamente excluyentes que confiere significados diferenciales a los sujetos

que la conforman, debido a lo cual ser representado como una mujer o como un hombre, como femenina o masculino, implica efectos distintos y desiguales para el sujeto de la representación, en términos, por ejemplo, de valor y posición en la jerarquía social (De Lauretis, 2000). En ese sentido, cuando hablamos del género como representación, en ningún momento estamos negando las profundas implicaciones reales, sociales y subjetivas que estas representaciones tienen sobre las existencias materiales de los sujetos. No se trata de que el mundo de las representaciones y el mundo material mantengan existencias contiguas y autónomas: ambos *mundos* se encuentran íntimamente entretejidos y de dicha unión inextricable surge la estructuración de eso que llamamos realidad social. Así, las representaciones del género no son políticamente neutrales, instauran oposiciones jerárquicas en donde las mujeres usualmente ocupan la posición secundaria y oprimida.

> Incluso si asume significados diversos en las diferentes culturas, un sistema sexo/genero está siempre íntimamente unido a factores sociales y políticos en cualquier tipo de sociedad. Desde esta óptica, la traducción cultural del sexo en género y la asimetría que caracteriza todos los sistemas de géneros en las diversas culturas (si bien con modalidades distintas) se consideran "sistemáticamente unidas a la organización de la desigualdad social" (De Lauretis, 2000: 38).

Por lo tanto, no podemos pensar el género como una característica innata de los cuerpos humanos ni reducirlo a una expresión de la identidad psíquica de cada individuo en el planeta Tierra, sino, más bien, como un conjunto de efectos discursivos que producen sujetos con género a través de tecnologías sociales como el cine, las teorías académicas, el arte y los discursos institucionales tanto médicos como legales, por nombrar algunas de sus múltiples formas (De Lauretis, 2000). Pero, ya que el género no representa una característica individual, ¿qué es lo que representa? El género es la representación de una relación social, una abstracción teórica que describe una relación de pertenencia entre un individuo

concreto y una categoría o clase, previamente constituida como tal; así, la labor del género es asignar un lugar dentro de sus categorías constitutivas a la persona individual, lo cual, a su vez, le asigna una posición frente a la otra categoría o clase. Asimismo, parafraseando a De Lauretis (2000: 39), entendemos que el género no es únicamente el producto final de su construcción sociocultural, sino también, de manera retroactiva, el proceso mismo de su representación, proceso que constituye el centro o el nudo alrededor del cual gravita esta investigación.

¿Cómo podemos dar cuenta de este proceso a través del cual se construyen las representaciones de género, específicamente aquellas que atañen al ser mujer y la feminidad trans? ¿Con qué medios contamos para desentrañar los mecanismos y los andamios ideológicos que sostienen dicho proceso? Recurriendo a las tecnologías del género, como el cine y la fotografía. Se trata de elementos que constituyen aparatos sociales mediante los cuales las subjetividades son construidas y reelaboradas, por lo que, al someterlos al análisis crítico, podemos comenzar a dilucidar las cargas ideológicas que se encuentran en los procesos de representación y autorrepresentación del ser mujer y de la feminidad trans.

> La constelación o configuración de efectos de significado que llamo experiencia se modifica y se reconstituye constantemente en cada sujeto mediante la continua interacción con la realidad social, una realidad que incluye (especialmente para las mujeres) las relaciones de género. De hecho, como ya he escrito en ese libro siguiendo las intuiciones críticas de Virginia Woolf y Catherine Mackinnon, la subjetividad y la experiencia femenina se expresan necesariamente en relación especifica con la sexualidad. Y aunque esa observación no este suficientemente articulada, todavía me sigue sugiriendo que lo que yo intentaba definir como un complejo de costumbres, asociaciones, percepciones y disposiciones que nos generan como mujeres, era precisamente la experiencia de género, que aquí puedo redefinir como los efectos de significado y las autorrepresentaciones producidos en el sujeto por las practicas socioculturales, los discursos y las instituciones dedicadas a la producción de hombres y mujeres (De Lauretis, 2000: 54).

Las representaciones sobre el ser mujer y la feminidad trans, producidas por las tecnologías de género, interpelan a sujetos específicos con el afán de producir efectos de significado e identificación, lo cual engendra autorrepresentaciones de género –en el nivel subjetivo– que se encuentran en una relación de retroalimentación con las representaciones socioculturales, cualquier proceso que afecte un nivel representacional, afectara necesariamente al otro. Para profundizar en esta relación irreductible entre la producción/reproducción de representaciones y la producción /reproducción de subjetividades, continuemos pensando en el caso específico del cine:

> El problema para nosotros no se trata sobre si nuestros deseos están satisfechos o no. El problema es ¿cómo sabemos qué es lo que deseamos? No hay nada espontáneo, nada natural, acerca de los deseos humanos. Nuestros deseos son artificiales. Se nos tiene que enseñar a desear. El cine es el arte perverso definitivo. No nos entrega lo que deseamos, nos dice cómo desear (Zizek, 2006; 0:06-0:36).

Así, no se trata de que como espectadoras o espectadores, presentes en una sala de cine o actualmente frente a cualquier pantalla con acceso a internet, presenciamos una película con el afán de gratificar nuestros deseos preexistentes, sino que el despliegue de las imágenes en movimiento sobre la superficie de la pantalla cumple aquí una función que podríamos llamar *pedagógica,* en el sentido de que las representaciones puestas en marcha van organizando las coordenadas aparentemente más íntimas de nuestra subjetividad, como el deseo y, por supuesto, nuestras autorrepresentaciones (De Lauretis, 2000) del ser mujer o del ser hombre, las formas sancionadas mediante las cuales nos es lícito expresar masculinidad o feminidad. Evidentemente, en el análisis del autor citado la dimensión del género no se encuentra presente de manera explícita, pero podemos subsanar esta carencia teórica presente hasta el hartazgo en los desarrollos de autores masculinos si recurrimos al concep-

to de relación espectatorial de Teresa De Lauretis (2000), el cual nos explica que las formas en que una película específica se dirige a un espectador concreto: la manera en que estructura su subjetividad mediante sus representaciones es completamente indisociable de la experiencia real de género del sujeto interpelado. Por ello, una misma película no tendrá los mismos efectos sobre un espectador femenino o masculino, aun cuando en ambos casos ordenará sus coordenadas subjetivas procediendo de manera diferenciada.

El cine ha sido estudiado como mecanismo de representación, como máquina de imágenes desarrollada para construir imágenes o visiones de la realidad social y el lugar del espectador en ella. Pero, en la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología *tanto* en el terreno social *como* en el subjetivo, sería mejor entenderlo como una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores, y, por lo tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología (De Lauretis, 1992; 63).

Por ello, podemos pensar en las tecnologías de género como una densa red de aparatos sociales y políticos que producen mujeres y hombres, mediante imágenes cinematográficas, discursos teóricos, narrativas literarias, canciones populares, las redes sociales, etc. Este proceso de producción de sujetos con genero a través de las tecnologías del género no se limita a sólo unas esferas especializadas del campo social: su imperiosa ubicuidad se extiende en toda dirección, como el aire que respiramos. Una sólo tiene que salir a la calle, escuchar una canción en YouTube, mirar algún programa o película en Netflix, abrir un libro cualquiera, mantener una conversación –casual o filosófica– o tropezar con un anuncio publicitario para hallarlo enquistado y operando imperturbable en cada aspecto y detalle

de la vida social. Quizás sea debido a esa virtual omnipresencia que nos resulta tan engorroso asumir que este proceso no ocurre de una vez por todas en algún instante primigenio de la infancia de los sujetos o en algún lejano momento de un remoto pasado oscurantista y que muy al contrario, las tecnologías de género continúan operando vigorosamente en la actualidad y en las distintos ciclos de las existencias concretas de los sujetos.

> La construcción del género prosigue en nuestros días a través de las diversas tecnologías del género (como el cine) y diversos discursos institucionales (como la teoría) y tiene el poder de controlar el campo del significado social y por tanto de producir, promover e "implantar" la representación del género. Pero existen también los términos para una construcción del género diversa, en los márgenes de los discursos hegemónicos. También estos términos, que provienen de fuera del contrato social heterosexual y que están inscritos en las prácticas micropolíticas, pueden tener un papel en la construcción del género, incidiendo sobre todo al nivel de las resistencias "locales", en la subjetividad y en la autorrepresentación (De Lauretis, 2000; 54).

Continuando con De Lauretis (2000), entendemos que la representación de la mujer producida en el cine y en otras tecnologías del género tiende a borrar a *las* mujeres como sujetos creadores de cultura, colocándolas como nada más que el objeto y el soporte fantasmatico de dicha representación. Ausentes como sujetos, ocupan un espacio negativo, no simbolizado, carente de significado, sin la posibilidad de autorrepresentación y únicamente presentes como objeto de deseo, imagen especular y *sueño de verano*; permanecen cautivas por la definición que les imprime la subjetividad masculina. Para ejemplificar lo anterior, pensemos en la canción *A Forest*[17] de la mundialmente famosa banda The Cure, en la que se nos presenta un escenario en donde un sujeto masculino se sumerge en la misteriosa oscuridad de un bosque en busca de una chica. Él escucha su voz llamándolo por su nombre, por lo que se adentra más y más entre los árboles, hasta que finalmente reconoce que se

[17] https://www.youtube.com/watch?v=xik-y0xlpZ0 (07/06/2018)

encuentra perdido y que la chica *nunca estuvo ahí*. La mujer de la canción nunca estuvo allí, ya que no era más que una proyección del deseo de su persecutor, un espectro *digno* de ser representado, pero finalmente evanescente e inexistente y, por lo tanto, sin ningún poder o capacidad de autorrepresentación.

En este sentido, las representaciones del ser mujer y de la feminidad trans presentes en diversas producciones culturales, constituyen un interesante punto de intersección entre discursos que apelan a las definiciones de la feminidad hegemónica, construyendo representaciones del ser mujer que se fundamentan en la aprobación/desaprobación de la mirada y el deseo masculino, las prácticas de belleza y concepciones estereotipadas respecto a su comportamiento y emocionalidad, así como otras formas de representar a la feminidad y el ser mujer trans que, sin dejar de reproducir ciertas temáticas del discurso hegemónico, nos presentan formas alternativas y potencialmente subversivas de producir representaciones, las cuales, en algunos casos, pasan por las concepciones de los sujetos abyectos y excéntricos, las corporalidades ambiguas e *in-between*, y el cuestionamiento de las fronteras entre las categorías de la mujer y el hombre.

En este punto, me parece necesario retomar una de las más incisivas observaciones de Teresa De Lauretis (2000), ya que de no hacerlo podríamos caer en la demasiado simplista concepción de que, a diferencia de las representaciones hegemónicas de la feminidad y el ser mujer trans, sus formas alternativas trascienden la dimensión del género, superando en automático las profundas problemáticas sociales, políticas e históricas que dicha dimensión encierra. En palabras de la autora:

> Paradójicamente, por tanto, la construcción del género se realiza también mediante su propia deconstrucción, y también a través de cualquier discurso, feminista o no, que intente rechazarlo o minimizarlo como falsa representación ideológica. Porque el género, como lo real, no es sólo el efecto de su representación, sino también su exceso, lo que permane-

ce fuera del discurso, un trauma potencial que puede desestabilizar, si no se contiene cualquier representación (De Lauretis, 2000: 36).



Flores, Vivian (2018). *Autorretrato* [fotografía digital]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/nuevo-nacimiento-de-IA-721179276

Por lo tanto, mi labor a lo largo de esta investigación y su aporte pueden ser pensadas como una tentativa por elucidar las maneras en que estas distintas formas de construir representaciones del ser mujer y la feminidad trans se posicionan frente al exceso o trauma del género. Debido a que dicho posicionamiento revela precisamente si la construc-

ción/deconstrucción del genero desde lo trans termina por reducirlo a una mera diferencia discursiva o a un narrativa individual aparentemente independiente de la experiencia concreta de género de las mujeres, lo cual, al ocluir el antagonismo representado por el exceso del género, legitima la tachadura de la historia de opresión y resistencia por parte de las mujeres, y vuelve a reforzar la operación a través de la cual la subjetividad masculina se universaliza y se presume capaz de absorber y ocupar cualquier experiencia: O si, por el contrario, representa una forma de construir el género de manera alternativa y diversa, intentando ir más allá de los términos y las representaciones hegemónicas impuestas por la matriz del género heterosexual, mediante la trasformación de las subjetividades, las autorrepresentaciones y las representaciones, en un proceso que no ocluye sino que se fundamenta en las experiencias concretas de los diferentes sujetos con género cuyas existencias sé encuentran en la línea de fuego respecto a la producción y reproducción representacional del ser mujer y la feminidad (De Lauretis, 2000).

Por lo tanto, considero que el movimiento representado por este esfuerzo investigativo avanza hacia la reconciliación y no hacia el fortalecimiento de los antagonismos actuales entre los feminismos y la experiencia trans, ya que cuestionar las representaciones del ser mujer y la feminidad trans no implica negar nuestras propias y diversas experiencias de disonancia o divergencia corporal y subjetiva respecto a las normativas de la diferencia sexual, ni mucho menos las violentas opresiones que nos atraviesan y vulneran a lo largo de nuestras vidas. Al contrario, significa la posibilidad de enfocar nuestro malestar desde una perspectiva crítica y excéntrica de inspiración feminista que, sin apropiarnos de las experiencias históricas de las mujeres, nos permitiría encontrar nuestra propia voz, reforzando nuestras resistencias contra el matriz heterosexual y su hegemonía sobre las representaciones del género.

En este sentido, la construcción de representaciones alternativas a aquellas producidas dentro de los lineamientos de la narrativa trans hegemónica resulta de vital importancia, ya que más allá de las trasmutaciones estéticas que dicha construcción implica ésta nos permitirá evacuar la figura del monolítico sujeto cartesiano, en pos de una nueva posición subjetiva descentrada y excéntrica, desde la cual también será posible (entre)tejer nuevas tramas y narrativas, tendientes a fortalecer la liberación colectiva e individual de los sujetos, en lugar de representar instrumentos de opresión y alienación respecto a nosotras mismas, las demás y el mundo dinámico que habitamos. Por ello, es necesario tener en claro que cuando en esta investigación hablamos de narrativa estamos pensando que ésta es una forma básica de fantasía, o de pantalla fantasmática (Zizek, 2009), que intenta ocluir un exceso, un antagonismo fundacional, pero que en este mismo esfuerzo termina por reproducir aquello que pretende ocultar (Zizek, 2009). Así, una narrativa puede ser pensada como una mentira que dice la verdad.

De esta manera, cuando la narrativa trans hegemónica aspira a velar el trauma o el exceso del género (De Lauretis, 2000), en realidad lo produce y reproduce, como quedará ejemplificado por nuestro análisis de *La chica danesa.* Por lo que las nuevas narrativas que surjan de la posición y las representaciones de los sujetos excéntricos, deberán partir de otro modo de relacionarse con el antagonismo fundacional del género, intercambiando la negación por un proceso de aceptación e integración del mismo, proceso que al mismo tiempo nos permitirá trazar nuevos horizontes en donde aquello que repudiamos, encubrimos y deseamos recluir en las sombras (Zweig y Wolf, 2014) de nosotras mismas y de nuestro entorno sociocultural no representen más un serie de obstáculos y, en su lugar, nos catapulten hacia un realidad más habitable y mucho menos opresiva.

Finalmente, el tejido que compone el cuerpo a este proceso de investigación estará dividido en dos partes –contando aparte esta introducción y las reflexiones finales. En la primera parte, titulada *La narrativa trans hegemónica,* presentamos la descripción y análisis de las escenas más emblemáticas de *La chica danesa*, para lo cual nos serviremos de los diversos desarrollos de autoras feministas respecto de lo trans, así como a sus conceptualizaciones del ser mujer y la feminidad. Esto nos permitirá, junto con el manejo de la autoetnografía, ir hilando una crítica a las representaciones dominantes propias de la narrativa trans hegemónica, la cual, como veremos, se despliega a lo largo de la película mencionada. En la segunda parte, C*ruzando fronteras con los sujetos abyectos*, continuaremos nuestra exploración de las representaciones del ser mujer y de la feminidad trans en el contexto de producciones culturales que, si bien no denotan una ruptura sistémica con la matriz heterosexual y la narrativa trans hegemonía, nos presentan indicios de formas alternativas y potencialmente subversivas de producir representaciones, las cuales se adentran por los territorios de los sujetos abyectos y excéntricos, los *cyborgs*, las corporalidades ambiguas*, in-between* y el cuestionamiento de las fronteras entre las categorías/representaciones de la mujer y el hombre. Para esta labor, realizamos una descripción y un análisis conjunto que retoma dos películas, *Hedwig and the Angry Inch* y *Una mujer maravillosa*, dos obras del fotógrafo Joel Peter Witkin, *Los Dioses de la Tierra y el Cielo* (1988) *y Madame x* (1981), además de cuatro canciones representativas presentes en el *soundtrack* de la primera película mencionada, las cuales nos permitirán avanzar lúdicamente en nuestra argumentación. También incluyo algunos de mis trabajos artísticos, fotografías y collages digitales, que además de ser parte del objeto de análisis, también son una pieza fundamental del sujeto de enunciación, por ello son parte integral del tejido del texto, pues en cierto modo ilustran y expanden el ritmo y el contenido de las palabras.

Primera parte: La narrativa trans hegemónica.

La historia de una chica danesa

La chica danesa es una película del director estadounidense Tom Hopper. Llegó a cines en el año 2015 y ganó varios premios en diferentes festivales cinematográficos, como el premio Óscar por mejor actriz de reparto y tres Globos de Oro a mejor actor, actriz y música. La historia de la película está basada en la vida real del pintor Einar Wegener/Lili Elbe, quien fue una persona intersexual. Sin embargo, este dato biográfico no es mencionado durante el metraje, lo cual le valió severas críticas por parte de la comunidad intersexual. El film presenta a Lili como un personaje pionero de la experiencia y el movimiento transgénero. En este sentido es que elegimos esta película como parte de nuestro análisis, tomando en cuenta el mensaje y las representaciones que trasmite, dejando a un lado su trasfondo biográfico o factual.

La narrativa de la película nos presenta la historia del matrimonio de pintores compuesto por Einar y Gerda Wegener. Los sucesos centrales comienzan a desarrollarse a partir de que Einar modela para Gerda ataviado con ropas y accesorios femeninos. Lo que en un inicio parece ser un acto transgresivo disfrutado por ambos comienza a tomar otro cariz después de que juntos acuden a una glamorosa fiesta en la que Einar asiste como Lili y conoce a un hombre que se interesa por ella. Estas experiencias llevarán a Einar a reconocerse como una mujer, optando por vivir y presentarse como Lili. Por su parte, Gerda se verá sumida en la confusión y en la tristeza por la *pérdida* de su esposo, pero finalmente apoyará y protegerá a Lili en su difícil camino. Ambas recorrerán los consultorios de diferentes médicos y psiquiatras, los cuales, en su mayoría, le categorizarán como esquizofrénico, histérico y/o homosexual, hasta que finalmente encontrarán a un doctor alemán que parece comprender la situación y que está dispuesto a realizar la primera operación de cambio de sexo.

La película reseñada representa un ejemplo paradigmático de la **narrativa trans hegemónica** y por lo tanto nos permitirá ir diseccionando sus ejes estructurales mediante una selección de sus escenas más representativas. La narrativa trans hegemónica es un dispositivo o tecnología con un origen histórico y geográfico especifico –la Europa decimonónica– que implica un discurso, un conjunto de prácticas corporales y representaciones sobre el ser mujer y la feminidad trans que regula y controla la manera en que los sujetos catalogados como mujeres trans experimentan, conciben y actúan respecto a su malestar de género. En este sentido, podemos decir que (re)produce sujetos con género y dicha producción se ejecuta sobre cuatro ejes principales que detallaremos a lo largo de este capítulo: 1) un conservadurismo de género, 2) la mirada masculina, 3) un hacerse mujer y 4) el espectro de La-Mujer. La importancia de examinar críticamente y desmenuzar los elementos constitutivos de la narrativa trans hegemónica radica en la convicción de que la autocrítica es vital para cualquier proceso de trasformación subjetiva, colectiva y política que busque desestabilizar e ir más allá del dominio del género binario y jerárquico propio de la matriz heterosexual.



Barranco, Arroa (2016). *La chica Danesa* [Fotograma]. Recuperado en http://www.lahuelladigital.com/deslumbrante-la-chica-danesa/

Como ya vimos en la introducción, la narrativa es una forma fundamental de fantasía o pantalla fantasmatica que, en su pretensión de ocluir un trauma o antagonismo fundacional, termina por (re)producirlo (Zizek, 2009). Mas con el objetivo de enriquecer nuestra propuesta, agregaremos que la narrativa también es una herramienta, para la construcción temporal del yo de los individuos, utilizada por los diferentes grupos humanos en sus contextos específicos (Garzón, 2009); en este sentido, la narración representa una forma de mediación a través de la cual las personas tienen la posibilidad de expresar sus experiencias trascurridas en diferentes unidades del tiempo, pero más importante aún es que el medio narrativo permite brindarle sentido al ser existente de dichas personas (Garzón, 2000).

> El hombre tiene la posibilidad por tanto de narrarse, y de que lo narren, de tal manera que el mismo constituya la vida del personaje del relato de su propia vida o que se encuentre identificado con el personaje o la historia de una narración cualquiera. Estamos llamados a contar y contarnos a si-mismos a través de la construcción del relato de nuestra propia vida, pero también a sustraer la riqueza que traen las narraciones de otros para nuestra tarea del yo y con esto, la posibilidad de ser-en-el-mundo. ¿Quién olvida las historias y los personajes de obras como La Metamorfosis, El Principito o El Quijote de la Mancha? La riqueza narrativa es infinita, pero es tarea de nosotros explorarla y aumentarla (Garzón, 2009; 30).

Siguiendo a Paul Ricoeur, Garzón nos recuerda que el concepto de cambio tiene una profunda relación con la narrativa y que es gracias a ésta que también podemos "hablar de identidad, reconocimiento y memoria" (2009: 28). Dentro de una narrativa determinada, el cambio suele expresarse bajo la fórmula que expresa que ya no somos exactamente como

éramos en un momento anterior, pero que a pesar de todo podemos continuar reconociéndonos en nuestra realidad actual; por ello "[…] el reconocimiento como la identificación a la que por él se llega, no sólo es aplicable a otro, sino que también funciona con sí-mismo. Me puedo identificar como sujeto cambiante y, más aun, proyectar el cambio que deseo continuar" (Garzón, 2009: 28). Por lo demás, dicho proceso de reconocimiento-identificación pude crear dos tipos de identidades, la identidad-ídem y la identidad-ipse, las cuales se diferencian principalmente porque la segunda es un constructo cambiante y dinámico, mientras la segunda tiende a afirmar al sujeto como algo extático y cerrado en su totalidad, muy a la usanza del ego cogito cartesiano (Garzón, 2009).

Regresando a nuestro punto de partida, o sea a nuestra conceptualización de la narrativa trans hegemónica y cómo se despliega en *La chica danesa*, podemos agregar a lo ya escrito con anterioridad, que esta forma de narrativa tiende a producir sujetos trans femeninos con identidades-ídem, anclados a una temporalidad lineal más que cíclica: sus identidades parecen ser ahistóricas, inmunes a los cambios que el tiempo trae consigo y por lo mismo, son dadas de antemano, *anteriores a cualquier experiencia sensible*. Ello queda perfectamente ilustrado mediante la protagonista de ***La chica danesa***, ya que los *cambios* físicos, emocionales y psíquicos que Lili atraviesa –y que la atraviesan a ella– son tratados en el contexto de la película como si más que significar *actualizaciones de su ser en el tiempo* fueran, en realidad, revelaciones de una verdad atemporal y fija. Ella no está cambiando para ser una mujer, sino que estos supuestos cambios son reducidos a mostrar algo que ya era: Lili fue siempre una mujer, previamente a cualquier experiencia. Así, también resulta vital emprender una crítica a la pretendía atemporalidad y fijeza propias de la narrativa trans hegemónica, especialmente si lo que nos interesa es pensar y proponer nuevas

formas narrativas que ayuden a producir sujetos con identidades-ipse, o sea cambiantes, dinámicas y –¡por qué no decirlo desde ahora!–excéntricas.

Vestidos y posturas femeninas: la experiencia trans en *La chica danesa*

Comenzaremos este apartado presentando la descripción de la escena que, como ya mencionamos, detona la serie de sucesos a través de los cuales se desplegarán las representaciones del ser mujer y de la feminidad trans dentro de la narrativa de la película.

–¿Me ayudas con algo?, le pregunta Gerda a su esposo Einar, quien se levanta de su estación de trabajo, en donde se encontraba pintando un enigmático paisaje de su niñez; se acerca a ella hasta encontrarse cara a cara y, sonriendo galantemente, contesta *–con lo que sea.* Gerda le explica *–Ulla tiene un ensayo extra. Volvió a cancelar. ¿Puedes poderte sus medias y sus zapatos?* Lo mira directamente a los ojos, preocupada de que él pueda reusarse y continúa exponiendo su problema. *–Estoy muy retrasada. No sé cómo terminaré a tiempo para su estreno.* Einar ríe ante la aparentemente inusual petición de su esposa, pero para la sorpresa de ella, él no duda. *–Sí, lo haré. Está bien, lo haré.* Gerda baja la mirada y le indica *–ahí están (*refiriéndose a las medias y a los zapatos).

Momentáneamente, Einar se queda solo en el estudio que ambos comparten, está de pie junto a la puerta, observando la indumentaria femenina. Poco a poco se acerca a la pequeña plataforma donde las modelos de Gerda suelen posar, se sienta en el entablado y con cuidado toma un empaque, posándolo sobre sus rodillas, lo abre y sustrae las medias; su rostro se muestra inexpresivo en un primer momento. Cuidadoso, va desdoblando la prenda, casi como si se tratara de un objeto desconocido y, quizás, peligroso. Hvappe, el pequeño perro de compañía, interrumpe su concentración, ladrando y saltando contra sus piernas, pero él logra poner a salvo las delicadas medias.

Gerda regresa al estudio, por lo que Einar empieza a ponérselas, pero ella lo mira y comenta *–están al revés.* Una vez que ha logrado colocárselas en ambas piernas, arremangadas sobre las rodillas, voltea hacia la otra caja y dice *–vi los zapatos en el escaparate de Fonnesbech',* mientras, toma la caja y se sienta en la silla que está sobre la plataforma. Gerda le contesta *–son divinos, ¿no?,* a lo que él responde *–no creo que me queden,* pero ella contraataca *–bueno, haz lo mejor que puedas.* Einar ha depositado los zapatos entre sus pies, los observa con detenimiento e intenta calzarlos, comenzando por su pie derecho. Gerda lo mira con detenimiento mientras lo hace; al parecer le han quedado a la medida. Desde su perspectiva, Einar echa un vistazo sobre sus extremidades perfectamente engalanadas, choca entre sí las puntas de sus zapatos y al levantar la cabeza, parece esperar el veredicto de su esposa.

Gerda, aparentemente seria, le señala el lienzo con el pincel que sostiene en la mano; sin decir nada, Einar mira la pintura y comprende que debe extender las piernas, imitando la pose de la bailarina esbozada. Después de unos segundos de contemplación, Gerda exclama *–necesito el vestido*, ante lo que él baja la mirada y lacónicamente dice *–no*. *–Tengo que ver cómo cae el dobladillo-,* insiste Gerda, al mismo tiempo que se dirige a tomar el vestido empotrado en otra silla cerca de la puerta. *–Gerda, no me lo voy a poner-* vuelve a expresar Einar, volteando hacia el lado contrario. En eso, ella se acerca con el vestido en las manos y aclara *– no te he pedido que lo hagas.* Sin esperar más, extiende el atavió sobre el torso de su esposo. Éste lo sostiene, renunciando a su negativa y ella le aconseja *–relájate. Cuanto antes empiece, antes terminaré-,* mientras con una mano recorre una de las piernas de Einar, la caricia sobre el tejido de las medias parece despertar su sensibilidad.

Einar sujeta firmemente el vestido contra su cuerpo. La expresión en su rostro denota un cambio respecto a su actitud anterior: su mirada y el gesto de su boca insinúan complacencia. Gerda se aleja para tomar su paleta de colores y sus pinceles, animada y sonriente frente a la situación. Él reacomoda la prenda sobre sus hombros con delicadeza, sintiendo la suavidad de la tela y absorto ante las sensaciones que se encuentra experimentando; entonces su atención se ve comprometida por la visión de su pierna embellecida por la media y la zapatilla (la misma extremidad que ella acarició). La mira fijamente, con la boca parcialmente abierta, embelesado. Gerda no parece notar el torbellino de emociones que se ha desatado en el interior de *su esposo*, ya que en ese momento su atención gira alrededor del lienzo que se encuentra pintando. Einar acaricia suavemente los bordes del vestido, su respiración se agita y sus ojos muestran una mirada perdida, indiferente ante el "mundo exterior", totalmente cautivada por el efecto sorpresivamente placentero y familiar que se origina allí donde su piel se encuentra con la tela.

–Bueno, ¿qué tal?, se anuncia Ulla, amiga de Gerda, cuando inesperadamente entra al estudio. Einar se sobresalta, bruscamente sustraído de su trance extático, pero permanece en su lugar, abrazando el vestido, sin saber qué hacer o decir. Ulla y Gerda ríen sin malicia, por lo que él también las acompaña en su gesto. Finalmente, Ulla se acerca a Einar, confortándolo *–no te preocupes, tesoro,* y dándole un beso en la mejilla; él se sonríe y levantando una mano en el aire, niega con la cabeza, como excusándose. *–Vamos a llamarte… Lili,* manifiesta Ulla, pasándole un ramo de flores a Einar, quien sonríe exultante y retoma la postura de modelo.

Desde este momento inaugural en la narrativa de la película, comienza a sugerirse de manera bastante clara, el tipo de representaciones del ser mujer y la feminidad que se está invocando: medias delicadas, calzado elegante e incómodo, vestidos ceñidos y una

gama de posturas que sugieren a la vez sensualidad y cierta serenidad etérea e inaccesible. Por lo demás, esta invocación de la feminidad europea de principios del siglo XX parece representar a la mujer por las prendas y composturas que socialmente la *representan*, debajo de las cuales se intuye un vacío o una ausencia de lo representado, ya que "tanto dentro como fuera del género las mujeres son objeto de representación, pero al mismo tiempo carecen de representación" (De Lauretis, 1992; 44), en el sentido de que cualquier sujeto indistinto puede ocupar esta laguna, bajo la condición de que ocupe los signos culturales –por ejemplo, la vestimenta– adecuados. En el contexto de la película, esta escena constituye el momento en que Einar/Lili empieza a intuir, al menos de una manera más consciente o explicita, su pertenencia a la experiencia trans, mediante el momentáneo acto de vestir ropas y posturas femeninas; su acción exterior nos revela, al mismo tiempo, un movimiento en su interior. Pero ¿cómo estamos pensando esto que llamamos experiencia trans?

Judith Shapiro, en su artículo *Transsexualism: Reflections on the Persistence of Gender and the Mutability of Sex* (2005), pone en cuestión lo trans –en su vertiente transexual– y sus relaciones tanto con el sexo como con el género, mediante la revisión de otras investigaciones tanto empíricas como teóricas. Esta autora describe lo trans –dentro del contexto euro-americano– como el término que designa a las personas (tanto mujeres como hombres) que experimentan la sensación de que su *verdadero género* se encuentra en contradicción con su *sexo biológico*, por lo que intentan *pasar por* miembros del otro sexo, generalmente a través de una operación de cambio de sexo u otros tratamientos médicos que apuntan a mudar su sexo biológico. En otras palabras, nos dice que las(os) transexuales son quienes padecen o experimentan un malestar o conflicto entre su asignación genérica –producida a partir de su apariencia anatómica, en contextos occidentales– y lo que ellas(os) conciben y sienten como su identidad de género.

De una manera similar –y situada desde el feminismo materialista–, Nicole-Claude Mathieu, en su texto *¿Identidad sexual/sexuada/ de sexo? Tres modos de conceptualización de la relación entre sexo y género* (1989), describe la transexualidad moderna u occidental como parte de un modo de conceptualización del género y el sexo que –en este caso específico– pretende ajustar el sexo biológico a las normas culturales sobre el género y a la experiencia psicológica de las personas trans a través de intervenciones médicas. En este mismo sentido, aunque desde otra trinchera teórico-empírica –inspirada principalmente en los desarrollos de Judith Butler y el enfoque sociológico–, en la investigación de Patricia Soley-Beltrán, *Transexualidad y la matriz heterosexual: Un estudio critico de Judith Butler* (2009), encontramos que:

> en su discurso, los transexuales entrevistados cuestionan la relación entre el género y la incorporación (sexo), pero en sus prácticas se adhieren al enlace normativo entre el género y la incorporación (sexo) que es inherente a la noción de género como una identificación única, no disputada, fija en el núcleo de la cualidad de ser persona y que puede lograrse mediante la intervención tecnológica. En otras palabras, los transexuales asumen un orden psicosocial fijo –es decir, las normas de la matriz– y se modifican a sí mismos para encajar con él (Soley-Beltrán, 2009: 437).

Por otro lado, Marta Lamas, en su tesis doctoral *Transexualidad: Identidad y cultura* (2012), reconoce la dimensión cultural y social del fenómeno trans. Apunta a que es debido al malestar o rechazo que nuestra cultura experimenta cuando se enfrenta a la existencia de personas que rompen con sus normativas sobre el sexo y el género que los sujetos transexuales se ven forzados a aspirar a una operación de "cambio de sexo". Debido a lo cual, nos dice, "la clasificación binaria y la ausencia de otras 'clases' de personas obliga, a quienes no sienten pertenecer al género que se les ha atribuido según sus cromosomas, a trasformar su cuerpo para ajustarse a la apariencia del sexo contrario" (Lamas, 2012: 259).

Hasta aquí se ha repetido en varias ocasiones que tanto la categoría como la experiencia trans surgen en un contexto histórico, político y geográfico específico, que no es otro que el de la modernidad occidental, debido a lo cual me parece indispensable realizar una breve genealogía. A mediados del siglo XIX, el sexólogo estadunidense David Cauldwell escribió un artículo titulado *Psychopathia Transexualis*, en el cual aparece por primera vez la categoría transexual, esencial para la posterior diferenciación entre transexualismo y travestismo. Pero será hasta la publicación del popular libro *The Transsexual Phenomenon*, en 1966, del endocrinólogo de origen alemán Harry Benjamin, que asistiremos a "un cambio de paradigma en las prácticas de disciplinamiento de lo trans" (Pons, 2016: 3), ya que en el ámbito clínico se definirá a las(os) pacientes transexuales como aquellas personas afectadas por una patología que requieren de un cambio de sexo mediante operaciones quirúrgicas de reasignación sexual y terapias hormonales –aunque estas últimas serán utilizadas ulteriormente.

Paralelamente a los desarrollos clínicos de Benjamín, el trabajo del psicoanalista estadounidense Robert Stoller resultó vital para la construcción moderna de la transexualidad y para la noción médico-psiquiátrica de disforia de género. En los escritos de Stoller –por ejemplo, *Sex and Gender. Vol. 2. The Transexual Experiment*, de 1975–, el género, en cuanto dimensión social y psicológica del sexo, es pensado como un elemento constitutivo de la identidad nuclear de la persona, inalterable a partir de cierto momento del desarrollo infantil. En ese sentido, Stoller apunta a que la única opción viable para aliviar el sufrimiento de los pacientes era operar anatómicamente; es decir, intervenir el cuerpo "sexuado" con el fin de lograr la deseada coherencia entre el "sexo" y "género". En suma, la única "solución" para la disforia de género es tratar el "sexo": cambiar el cuerpo para alinearlo con las definiciones normativas de género de una forma coherente (Soley-Beltran, 2006).

La culminación de los desarrollos médico-psiquiátricos previamente señalados la encontramos en la codificación del transexualismo como una entidad patológica –en la década de los ochenta– en la tercera versión del Manual Diagnostico y Estadístico de los Trastornos Mentales –o DSM, por sus siglas en inglés. Allí se le define como una condición en donde la o el paciente experimenta un persistente malestar o un sentido de discordancia en relación a su asignación sexual inicial, cuyo tratamiento prescrito consiste en la intervención corporal vía terapias de remplazo hormonal y operaciones quirúrgicas con el fin de lograr una reasignación sexual "satisfactoria". Podemos agregar que poco ha cambiado en las siguientes versiones del DSM, más allá de la manera en que se nombra el fenómeno en cuestión; en el DSM-IV, se sustituye Transexualismo por la noción de Trastorno de la identidad de género, mientras que en su última versión –el DSM-V– esta última noción es remplazada por disforia de género. En los años noventa, mediante el movimiento político encabezado por activistas transgénero, se comenzó a visibilizar una campaña por los derechos transgénero; ello ha implicado cambios tanto sociales y políticos como legales, en relación a la aceptación y la legitimación de dichos derechos por parte de gobiernos y diferentes organizaciones.

Por otro lado y desde mi propia experiencia como una persona inconforme con el género que me fue impuesto/asignado socialmente y que se asumió trans desde una postura crítica, siento una gran afinidad por las posturas desarrolladas por las autoras antes mencionadas, ya que una vez que pensé encontrar en lo trans una fuga o una posibilidad de deserción genérica, nuevamente tropecé con rígidas normativas que me recordaban excesivamente a las que venía intentando dejar detrás de mí, aun cuando mantuvieran un sentido aparentemente inverso. Ya no se trataba de tener que "ser un hombre" por el hecho de ser un cuerpo sexuado de una manera específica, sino que ahora *debía* cumplir con lo que se

esperaba socioculturalmente de una mujer trans o una persona trans femenina, lo cual, ante mi desconcierto y malestar, se acercaba mucho a los discursos y prácticas que sostienen concepciones estereotipadas y patriarcales de lo que significaba ser una mujer, además de una centralidad y una sobrevaloración de los tratamientos hormonales y las intervenciones quirúrgicas que me hacían sentir como un ser desgarrado e incompleto frente al espejo, separado por un abismo infranqueable del inalcanzable ideal de *belleza* femenina que se suponía debía perseguir sin descanso ni hesitación. Lo cual comenzó a sembrar en mí interrogantes que más tarde se convertirían en el impulso vital de esta investigación, en su razón de ser: ¿era entonces que lo trans no representaba ese rompimiento con las normas del género binario que yo anhelaba? ¿Qué era ser mujer trans más allá del maquillaje, los vestidos y las medias? ¿Realmente era mi cuerpo lo que tenía que cambiar para poder existir un poco más en paz conmigo misma/o? ¿Por qué los tratamientos hormonales y las intervenciones quirúrgicas se presentaban como algo obligatorio? ¿Qué implica realmente ser una paciente por siempre dependiente de las hormonas artificiales producidas por las nefandas empresas farmacéuticas? ¿Estaba lista para un cambio tan fuerte? ¿Realmente era mi deseo?

Aun así, comprendo –porque también lo viví– que para muchas personas que por largo tiempo nos sentimos terriblemente incomodas bajo nuestra propia piel, ajenas e inadecuadas frente al reflejo que el espejo nos devolvía y ante lo que socialmente se esperaba de nosotras por el *simple* hecho de poseer ciertos genitales, asumirse trans puede ser una especie de antídoto, aun cuando sus efectos lleguen a ser temporales, ya que no solamente puede otorgar sentido a diferentes experiencias y vivencias, tanto negativas como positivas, sino que además puede contener un efecto de pertenencia y acompañamiento: una ya no se siente tan sola o tan *loca* al saber que otras personas están pasando situaciones

similares. En este mismo sentido, es totalmente posible que no todas las personas que se asumen trans estén buscando una salida o una alternativa a las representaciones del género dicotómico y jerárquico, sino una manera más habitable de existir dentro del mismo debido a la amenaza de violencia constante que puede culminar en casos de transfeminicidio.[18]

Regresando a la película en cuestión, la siguiente descripción de una escena de *La chica danesa* me parece sumamente significativa: Lili camina por las calles de Copenhague; a cierta distancia, observa una presencia familiar. Le mira con detenimiento, deteniendo su paso frente a él. Henrik, su viejo amigo, siente la insistencia de su mirada y olvidándose por un momento de su periódico y su cigarrillo, levanta la cabeza, le devuelve la mirada y tras un momento de vacilación, la reconoce, llamándola por su nombre –*Lili*. Ella sonríe alegremente, pero no dice nada, por lo que su amigo le pregunta –*¿De verdad eres tú?* Finalmente, ella contesta –*creo que si*–, mientras él se pone de pie, invitándola a su mesa en el café.

Poco después, sentados ambos frente a frente, Henrik comienza a hablar con cautela –e*ntonces, lo que estás diciendo es que un médico… intervino…,* Lili se adelanta y termina la frase –*para corregir un error de la naturaleza*. Frente a lo cual su viejo amigo enfatiza: –*él te hizo una mujer.* Pero ella lo corrige –*No, Dios me hizo una mujer. Pero el doctor está curándome de la enfermedad que era mi disfraz.* Un tanto atónito, Henrik sólo alcanza a decir –*una mujer de verdad*. Lili no dice más, parece buscar algún indicio en el rostro de su amigo y sonríe nuevamente, mas no sin cierta ambigüedad.

[18] "A nivel continental, México ocupa el segundo lugar en transfeminicidios con 247 casos ocurridos entre el 1 de enero de 2008 hasta el 30 de abril de 2016, justo por debajo de Brasil, donde se han registrado 845". Información tomada en https://www.reporteindigo.com/reporte/transfeminicidios-asesinatos-invisibles-comunidad-lgbttti-colectivos-defensa-derechos-igualdad-proteccion/ (08/01/2018)

En esta escena encontramos precisamente varios de los motivos que sostienen las representaciones del ser mujer y de la feminidad presentes en la narrativa trans hegemónica, que hemos comenzado a examinar con las autoras. El discurso que el personaje de Lili enarbola apunta a establecer su "condición" como un *error de la naturaleza* misteriosamente amparado en un orden incognoscible, ajeno a cualquier normativa de carácter social y cultural, frente al cual la intervención médica –específicamente, la operación de cambio de sexo– aparece como la única respuesta viable y coherente, como el único modo de ser *una mujer de verdad.*

El vocabulario que aquí se despliega resulta problemático en diferentes niveles. Las invocaciones a un orden natural[19] funcionan como una oclusión narrativa o una pantalla fantasmática (Zizek, 2009) que blinda al sujeto no únicamente de los posibles cuestionamientos provenientes de otros, sino de sus *propias* dudas, temores y capacidad autocritica, ya que si dios y/o La ciencia están de nuestra parte, no hay nada más decir, que cuestionar e indagar; por lo que, en otro nivel, esto mismo dificulta la politización de las profundas problemáticas surgidas alrededor de las representaciones del sexo y el género, pues estas han quedado naturalizadas. Por ende, cualquier *alteración* que presenten es conceptualizada como un problema médico, un *desequilibrio biológico,* nada que la técnica –*¡hibris!*- no pueda solucionar.

Recapitulando, aun cuando cada una de las autoras mencionadas parten de un punto de vista teórico, empírico e inclusive político diferenciado, sus aproximaciones a lo trans –con las cuales temporalmente coincido– parecen converger cuando advierten que lo que está en juego dentro de esta temática no es otra cosa que la relación entre las concepciones

[19] La misma idea de *naturaleza* que sustenta dicho orden supuestamente natural, debe ser arduamente cuestionada y desterrada si queremos sentípensar en términos mucho menos dicotómicos y coloniales.

y representaciones dominantes socio-culturales de sexo y género, o, parafraseando a Mathieu (1989), la experiencia trans es un reflejo del modo histórico en el que nuestras sociedades modernas y occidentales se concibe, coordina y representa la relación entre lo que entendemos por "sexo" y lo que entendemos por "género".

¿Conservadurismo de género?

Podríamos continuar preguntándonos: ¿qué papel interpreta lo trans, en esta compleja relación entre las representaciones del sexo y del género? ¿Interpreta, acaso, las líneas de un sujeto desobediente y subversivo? ¿Cumple una función más bien –por paradójico que pueda sonar– conservadora, algo así como un inesperado custodio del orden establecido? ¿O quizás interpreta un papel ambiguo, en ocasiones cercano a una interpretación subversiva, pero en otras toma un cariz de "tradicionalismo"? Recurramos a un par de escenas dentro de la narrativa cinematográfica de *La chica danesa* en busca de algunas respuestas.

Lili acude a la casa de Henrik. Se ve un poco nerviosa, toca el timbre y espera con la mirada detenida en el pavimento. Después de unos segundos, él abre la puerta, la recibe con una sonrisa y le dice *–pasa.* Lili sonríe, mira a su alrededor y entra tras él. Ahora Lili está sentada en un sofá, se ha despojado de su abrigo y sombrero; luce un vestido azul. Entonces indica *–no tengo mucho tiempo. Gerda fue a ver a Rasmussen*. Henrik se muestra serio y le responde *–no me gustan todas estas mentiras.* Ella duda por unos segundos, buscando las palabras adecuadas; finalmente, expresa *–ella es muy protectora.* Inmediatamente, él le pregunta *–¿por qué no le dices sobre nosotros?,* a lo que ella, mirándolo fijamente, sencillamente objeta *–no podría hacerlo.*

Visiblemente turbado, Henrik se sienta junto a ella en el sofá. Después de unos instantes, la mira y mientras le sonríe, comenta *–lo siento. No quiero alterarte-*. Lili permanece en silencio; una sonrisa se dibuja lentamente en su rostro. Henrik se reacomoda en el sillón, acercándose a ella y suelta *–ven aquí.* Él la besa; poco a poco Lili corresponde a sus besos. Henrik, llevado por el deseo, intenta tocar su entrepierna, a lo que ella rápidamente reacciona, deteniendo su mano y exclamando *–no.* Él inmediatamente la contradice *–sí.*

Ambos se detienen por un momento, mirándose directamente a los ojos y vuelven a besarse apasionadamente. Entonces Henrik susurra *–Einar…* Lili reacciona violentamente, se sacude y le increpa *–¿Qué?* Él, intentando calmarla, le contesta *–vamos, todo está bien.* Ella, claramente alterada, sólo alcanza a decir *–lo siento. No entiendo.* Henrik le implora *–Lili, por favor.* Apresuradamente, ella se levanta del sofá y mientras recoge su abrigo, le espeta *–no sé qué es lo que quieres. –Te deseo a ti,* rebate Henrik. *–No sé de qué hablas,* replica Lili, enfurecida y encaminando sus pasos hacia la puerta. *–Te deseo*, vuelve a argumentar Henrik, intentando detenerla. *–¡No!,* le increpa Lili, cada vez más consternada. Cuando al fin ella está a punto de salir del lugar, Henrik le grita *–¡Lili, espera!* Una vez que se encuentra en la calle, Lili camina apesadumbrada, en dos ocasiones se encuentra con su imagen reflejada en unas ventanas. Ésta parece acrecentar su tormento y desesperación: es como si su reflejo le pareciera ajeno y pavoroso.

En la segunda escena que mencionamos, hallamos a Lili y a Gerda en su departamento en Copenhague. Lili ya ha pasado por la primera parte de su operación de cambio de sexo –la cual implicaba la remoción de sus genitales masculinos– y, por lo tanto, considera que Einar ha muerto. Después de preguntarle sobre su nuevo trabajo en una gran tienda de moda y accesorios femeninos, en el cual Lili parece sentirse cómoda, Gerda finalmente parece llegar al punto que le interesa y le lanza una pregunta a Lili:

G: *¿Nunca piensas en pintar? Tal vez seas buena en eso.*

L: *Gerda, quiero ser una mujer, no un pintor.*

G: *Hay personas que son las dos cosas* (Lili no dice más sobre el tema, únicamente esboza una sonrisa incómoda).

Las imágenes y dichos evocados por las escenas anteriores, encierran un significativo paralelismo con el estudio de Judith Shapiro(1991), ya que ella encuentra que las(os) transexuales presentan un alto grado de conservadurismo respecto a sus concepciones de la masculinidad y la feminidad, por lo que, aunque popularmente se les pueda etiquetar como *individuos desviados* –en relación a las normas culturales y sociales que dictan cómo se llega a ser "mujer" u "hombre"– ellas y ellos tienden a tener puntos de vista sumamente conformistas respecto a lo que *debe* hacerse –y lo que *no*– una vez que se ha alcanzado el estatus de "mujer" u "hombre". Para ejemplificar el mencionado conservadurismo o conformismo de las(os) transexuales, la autora menciona el estudio empírico realizado por el sociólogo Thomas Kando (1973), quien realizó una investigación con un grupo de transexuales posoperativos en la universidad de Minnesota al término de la década de los setenta, en el cual, respecto a otro grupo de "mujeres" y "hombres" no-transexuales, los sujetos trans resultaron ser mucho más conservadores y reaccionarios en lo concerniente a sus ideas sobre los roles de género. Igualmente, Shapiro es consciente de que el conservadurismo de género de las(os) transexuales esta fomentado y reforzado por su dependencia al establecimiento medicó-psiquiátrico. Además, considera que esta actitud reaccionaria es representativa de –por decirlo así– la moral sexual vigente en cierta época y que, por lo tanto, es susceptible a modificarse según los cambios históricos y sociales.

En una interesante afinidad con lo antes expuesto, Nicole-Claude Mathieu (1989) muestra que un número considerable de transexuales contemplan con pánico y horror la homosexualidad y el lesbianismo, aspirando, por tanto, a la modificación de su "sexo" con miras a ser *merecedoras(es)* del estatus de *heterosexuales auténticos*; debido a ello, considera que "la insistencia que ponen la mayoría de los transexuales en volverse 'normales' se acompaña generalmente de su tradicionalismo respecto a los roles de género (división del trabajo, apariencia, etc.) y de su claro "falogocentrismo" (Mathieu, 2005: 138).[20]

De esta manera, obtenemos una mejor comprensión del porqué en la escena que describe el encuentro entre la protagonista y Henrik, hallamos a una Lili aterrada frente a la posibilidad o la *amenaza* de una "relación homosexual" con Henrik, ya que ésta parecería afectar o negar sus posibilidades de ser *una verdadera mujer heterosexual,* lo cual inclusive le lleva a experimentar un profundo rechazo por su propio reflejo, como si éste removiera en su interior fantasmas contradictorios respecto a su actual situación, que ella no se siente capaz de afrontar. Es posible que bajo esta aparentemente vena homofóbica lo que realmente está operando sea el miedo a la disolución de la propia autorrepresentación, provocada por un rompimiento con la coherencia de la narrativa *oficial* que el sujeto se cuenta a sí mismo en orden de ser percibido como una mujer o un hombre completos.

En la segunda escena, enfocándonos en la discusión entre Lili y Gerda, especialmente en lo que la primera responde frente al cuestionamiento sobre por qué no vuelve a

[20] Un claro ejemplo de lo expuesto por Mathieu, podemos encontrarlo en las declaraciones que la *aclamada* Caitlyn Jenner –anteriormente William Bruce Jenner, un hombre blanco privilegiado, conservador y republicano– realizó en una entrevista para la revista Times, en donde afirmó: "Yo pienso que es mucho más fácil para una mujer trans o un hombre trans que auténticamente tienen el tipo de aspecto y que desempeñan el rol. Entonces, lo que yo llamo mi presentación, intento tomarla enserio. Yo creo que eso tranquiliza a las personas. Si tu estas allá afuera, para ser honesta contigo, y luces como un hombre con vestido, ello hace que la gente se sienta incomoda. Entonces, la primera cosa que yo puedo hacer es presentarme de forma adecuada. Yo quiero vestirme bien. Yo quiero verme bien. Cuando salgo, como Kim dice, tú tienes que lucirte porque los paparazzis ahí estarán" (Alex Rees, 2015).

pintar, encontramos que en el personaje de Lili existe una contradicción insalvable entre *ser mujer* y dedicarse al arte, como si dicha actividad no fuera propia de las mujeres y que, por lo tanto, volver a la pintura significaría sacrificar su lugar entre ellas e, igualmente, ejercer un oficio propiamente masculino. Lo anterior parece corroborarse, aunque sea de manera inversa –o sea, mediante afirmaciones sobre lo que sí debe querer una mujer–, cuando en varios momentos de la película Lili expresa su deseo de contraer matrimonio y quedar embarazada. Precisamente el deseo y las actividades que, dentro de las representaciones de la matriz heterosexual, se consideran propias y obligatorias de cualquier sujeto que se considere una *mujer verdadera.* Así, las representaciones del ser mujer y la feminidad trans que el personaje de Lili encarna, especialmente en esta última escena, están definidas por la concepción reiterativa que niega a las mujeres la capacidad de representarse por su propia actividad creativa, a no ser que esta capacidad esté al servicio o en relación a un hombre, preferiblemente dentro del *idílico* cuadro de las nupcias y la reproducción heterosexual: de otra manera, ellas *no pueden ni deben existir*.

Continuemos con lo que tanto Patricia Soley-Beltrán (2009) como Marta Lamas (2012) tienen que decir al respecto. En las narrativas de las personas trans(sexuales) que entrevistó a lo largo de su investigación, Soley-Beltrán halló una referencia constante y circular al discurso biológico, por lo que afirma que el "sexo" y el "género" –para sus informantes– continúan estando definidos por los criterios de la heterosexualidad y sus mitos fundacionales sobre la feminidad y la masculinidad. Sus datos empíricos

> establecen cómo la repetida citación de las definiciones médicas performan la transexualidad como una condición dada en la naturaleza, una afección no elegida que aparece al nacer. Así pues, se construye el sexo como un tipo natural a través de la definición, performación y estabilización mediante la categorización médica y la intervención quirúrgica (Soley-Beltrán, 2009: 431).

Significativamente, Lamas reitera la posición biologicista entre sus entrevistados nacionales, cuando escribe lo siguiente:

> Mis informantes tuvieron, mayoritariamente, posiciones esencialistas, incluso algunas de las *trans* más politizadas expresaron la creencia de un determinante genético. Más que considerarse parte de la variabilidad humana, consideraron que su condición es fruto de un error, sea biológico o genético. Pocas se definieron como un ejemplo de la diversidad humana. Al contrario, muchas reafirmaron "soy una mujer completa" o "soy un verdadero hombre" (Lamas, 2012: 68).

Frente a lo anterior, y situándonos de cara a la cuestión sobre si lo trans representa una desestabilización de las representaciones de la matriz heterosexual o su continuación, podríamos estimar que, históricamente, lo trans se ha sostenido sobre principios y preposiciones esencialistas respecto al sexo y al género. Sus narrativas o discursos –como también hemos visto en los ejemplos proporcionados por las escenas de *La chica danesa*– tienden a verse inmersos en tinturas de carácter conservador[21] y por lo tanto, desde este primer acercamiento crítico, las representaciones del ser mujer y de la feminidad trans tienden a aparecer como inseparables de la matriz representacional heterosexual, perpetuándola por otros medios. Aquí vale la pena aclarar que, aun cuando las autoras reconocen la existencia de personas trans –especialmente en su vertiente transgénero– que cuestionan el dogma heterosexual sobre el "sexo", el "género" y la sexualidad, éstas aparentan ser minoritarias respecto a la tendencia general señalada.

Igualmente problemática resulta la aparente indisociabilidad de lo trans con el complejo médico-psiquiátrico occidental al que debe su origen como categoría biomédica, ya

[21] Pienso, por ejemplo, en la cuestión del apego que muchas mujeres y hombres trans aun experimentan hacia las intervenciones biomédicas como el modo más popular de transicionar, aun cuando es posible argumentar que dichas intervenciones fueron desarrolladas a partir del siglo XIX, en occidente, como un mecanismo de normalización e inclusive de esterilización eugenésica.

que dicha relación o asociación implica una delimitación muy precisa de lo trans dentro del terreno de las patologías individuales. Lo anterior no sólo resta o anula la potencialidad latente –dentro de la experiencia trans– capaz de articular una crítica colectiva, política y social a la estricta y jerárquica matriz heterosexual –junto con su modo de conceptualización de la relación entre sexo y género–, sino que además, bajo las lógicas del capitalismo neoliberal, lo trans termina convirtiéndose en un flamante nicho de mercado ideal para su explotación económica por parte de las corporaciones farmacéuticas y la industria de la cirugía plástica.

En este sentido, las representaciones del ser mujer y la feminidad desde lo trans, como hemos visto, también pueden considerarse herederas de un legado decimonónico eurocéntrico –o en otras palabas, del establecimiento del dispositivo de la sexualidad (Foucault, 1991)– y profundamente conservador en lo que refiere al mantenimiento de la oposición dicotómica mujeres/hombres y femenino/masculino; hecho que se manifiesta con más fuerza en la indisociabilidad mencionada de las representación de lo trans con su origen como categoría *patológica* desarrollada por el complejo médico psiquiátrico occidental en su esfuerzo por medicalizar la inconformidades de los sujetos respecto a su sexo o género. En este sentido es que retomo las palabras de la polémica Janice Raymond:

> Definir y tratar el transexualismo como un problema médico previene que la persona que experimenta la así llamada insatisfacción de género, pueda ver dicha condición desde un marco feminista o desafiante al género. Las personas que piensan que son del sexo opuesto no son alentadas a que vean como este deseo emana de las restricciones sociales sobre los roles definidos de comportamiento masculino y femenino. Por lo que un hombre que es emocional o cariñoso es alentado para que se piense como una mujer, en lugar de como un hombre que está tratando de liberarse del rol masculino. El efecto primario que implica definir el transexualismo como un problema médico es que incita a las personas a ver a quienes (especialmente a los infantes) no se ajustan a la normativa del comportamiento definido por el rol sexual, como transexuales potenciales. Finalmente, la cirugía transexual refuerza la conformidad social al incitar al individuo para convertirse en un participante complaciente dentro de una sociedad definida por los roles, sustituyendo un rol se-

> xual estereotipado por el otro. La solución medica se convierte en un "tranquilizante social" que refuerza el sexismo que está en los cimientos de la conformidad frente a los roles sexuales. (Raymond, 1994: 16. *traducción propia*).

Visto así, las *representaciones medicalizadas* de lo trans dificultan –o vuelve casi imposible– que las personas puedan reflexionar sobre su malestar de género desde una perspectiva crítica y/o feminista, mediante la reducción de dicha problemática a una cuestión médica individual o, más recientemente, a un asunto de "identidad personal". Esto promueve que las mujeres y los hombres que no presentan un comportamiento y/o una apariencia acorde a su género, en lugar sentirse capaces de cuestionar severamente el discurso del régimen heterosexual se vean potencialmente empujadas(os) a "transicionar" de una categoría de sexo/género a otra, adoptando los estereotipos asociados al *sexo opuesto* y mediante intervenciones corporales como los tratamientos hormonales y las operaciones quirúrgicas. Por lo tanto, dichas personas dejan de representar una amenaza para la estabilidad del régimen heterosexual al ser arrastradas de vuelta a las bandas de producción de *la diferencia sexual*, pasando a ser mujeres y hombres *tecnológicamente construidos medicados* de por vida[22].

Desde mi experiencia, gran parte de lo que aquí se ha dicho, está estrechamente relacionado con el hecho de que lo trans y sus representaciones del ser mujer continúan orbitando en la zona dominada por los términos, representaciones, prácticas corporales y conceptos clave de la matriz heterosexual del patriarcado occidental, ya que en las entrañas de la idea de la identidad de género continúa latiendo con fuerza el limite conceptual de la diferencia sexual (De Lauretis, 2000), expresado principalmente en sus categorías constitu-

[22] Condición que posiblemente sea un sine qua Non de la vida en las grandes urbes (post)modernas, más que una simple característica de una *minoría sexual.*

tivas y mutuamente excluyentes, hombre y mujer . Por lo tanto, las representaciones surgidas desde lo trans continúan reproduciendo la misma *visión del mundo* que postula la oposición atemporal y universal de los sexos –aun cuando lo hace en clave de género–, lo cual, entre sus efectos más adversos, implica el estancamiento de las mujeres en el lugar de la diferencia respecto a los hombres, ese espacio negativo *irrepresentable,* escindiéndolas entre su ser encarnado y el velo ilusorio de La mujer (De Lauretis, 2000).

Así mismo, esta regurgitación de los términos de la dominación conceptual y representacional ejerce una fuerza de retracción sobre la imaginación radical, dificultando todo intento de repensar y rearticular, por ejemplo, las representaciones del género más allá de su pretendida naturaleza exclusiva y excluyente. De otra manera, sería posible para la experiencia trans imaginar un futuro donde la casilla rosa y la casilla azul no existen más, por lo que nuestros genitales ya no definirían nuestras preferencias, emociones, actitudes y expresiones, haciendo potencialmente innecesaria e irrelevante la *intervención del bisturí*. Sin embargo, como bien señala Wittig (1992), esto no es así por mera casualidad: no se trata de una desafortunada coincidencia que nos veamos forzadas a hablar el mismo lenguaje y vocabulario de la matriz heterosexual para poder ser entendidas, para ser legibles y *tomadas enserio*, aun cuando ello implica reproducir las condiciones de posibilidad de la misma matriz, ya que si no lo hacemos se nos tachara de imberbes, místicas locas o simplemente estúpidas. Ello no debe movernos al desánimo ni a la inanición mental y/o emocional, debido a que resultaría más productivo tomarlo como una invitación a afinar las estrategias de nuestra imaginación radical. Por ahora, nos queda preguntarnos: ¿cómo viviríamos y concebiríamos nuestras experiencias de disonancia frente al orden del género binario sin el filtro epistémico de lo trans hegemónico?

Ser mujer bajo la mirada masculina

Todavía podemos profundizar en esta apremiante cuestión acercándonos a otras escenas de *La chica danesa*, las cuales puedan aclararnos el panorama concerniente a la narrativa trans hegemónica y a la representación/concepción del "ser mujer" de las mujeres trans; específicamente, dos momentos de la película dentro de los cuales la mirada masculina se instala como uno de los ejes rectores de la narrativa mencionada.

Lili y Gerda caminan por las calles de Copenhague en dirección a la gran fiesta de su amiga Ulla; es una ocasión especial, ya que es la primera vez que Lili se muestra en público y se ve sometida al escrutinio de los demás transeúntes. Ambas caminan codo a codo, hasta que Lili se detiene por un momento, ligeramente intranquila. Gerda la mira y le pregunta *–¿Qué ocurre?,* a lo que ella responde con otra pregunta: *–¿Soy lo suficientemente bonita? –Por supuesto que sí,* responde Gerda con una sonrisa, pero Lili se muestra incrédula, por lo que expresa *–jamás seré tan bonita como tú*. Gerda, por su parte, la observa con detenimiento y exclama *–eres tan hermosa.* Lili finalmente acepta los halagos, sonriendo ampliamente y ambas continúan su camino.

Una vez que han arribado a la gran fiesta y después de un breve encuentro con Ulla, Gerda y Lili se mantienen juntas y toman un par de copas. *–La gente me mira-* expresa Lili. Gerda suspira, se acerca y en confidencia le explica *–eres una chica bonita. Tendrás que acostumbrarte.* En ese momento, podemos ver que un hombre que danza junto a ellas, la mira con detenimiento, al igual que lo hace otro que se encuentra sentado en una orilla del salón de fiestas; ante la preocupación de Lili frente a una situación que desconoce, Gerda le dice *–Descuida. Sólo estas demasiado consciente de ti misma.*

Continuemos con la otra escena que relacionaremos en nuestro análisis. Einar se encuentra en los vestidores del teatro, ataviado con ropa masculina se mira en un espejo de cuerpo completo. Disgustado ante lo que ve, comienza a desvestirse, iniciando por su abrigo, tirantes, corbata, camisa y pantalones. Entonces se detiene y queda en ropa interior. Nuevamente, se observa con detenimiento en el espejo, su respiración se agita y su cuerpo se contrae, visiblemente aterido; sus brazos, desde los hombros, se posicionan rígidamente sobre su torso, abultando la carne de su pecho, en su rostro se dibuja una expresión de angustia, mientras con una mano lo recorre, delineando la incipiente línea de sus pechos deseados.

Einar parece escuchar algún sonido detrás de él, por lo que voltea apresuradamente, cerciorándose de que su soledad no se encuentre comprometida. Una vez que parece estar seguro de que no hay nadie más, su atención regresa al gran espejo y con una mirada desconcertada, desabrocha sus gruesos calzones, deslizándolos poco a poco hacia el piso; con el rostro desencajado, observa sus genitales. Desliza una mano sobre su pene y, abriendo las piernas, lo oculta entre ellas, dejando únicamente a la vista un pubis liso; entonces contempla su figura temporalmente transfigurada, hasta que su reflejo le devuelve una mirada vidriosa (la escena se ve interrumpida por un plano de Gerda mirando y acariciando uno de sus retratos de Lili e impulsivamente levantándose para comenzar a trabajar sobre un nuevo lienzo, sobre el cual esboza las líneas de un cuerpo femenino).

Frente al gran espejo, Einar se muestra absorto ante su reflejo. Con una mano se apoya sobre la cintura, dándole forma, y con la otra vela su entrepierna. Mirándose a los ojos, lentamente gira su cuerpo sobre su mismo eje y observa el cambio en su postura (reaparece Gerda pintando sobre su nuevo lienzo, su rostro denota una furiosa y decidida concentración). Einar ha tomado un vestido azul y lo abraza contra su cuerpo desnudo, parece

concentrarse en la sensación que la tela le produce al tocar su piel, de la misma manera que lo hizo cuando modeló, como Lili, para su esposa por primera vez.

Antes de detallar lo que nos muestra esas escenas de la historia de *La chica danesa*, resulta interesante sumergirnos momentáneamente en la investigación etnográfica de Ana Paulina Gutiérrez Martínez, titulada *Identidades trans femeninas. Sociabilidades, internet, narrativas y tránsitos de género en la Ciudad de México* (2015), ya que en ella encontramos importantes descripciones y hallazgos que ilustran la concepción del "ser mujer" que mantienen las mujeres trans dentro de diferentes espacios sociales[23] de la capital del país y que, a su vez, nos ayudaran a sostener nuestra argumentación.

La autora reconoce la diversidad presente en las "identidades de género" expresadas por las mujeres trans –o personas trans femeninas, como ella las nombra–, cuando escribe que

> las personas se auto-identifican de maneras distintas entre sí, y esas identidades se relacionan con la edad, la clase social, la profesión, las formas del deseo erótico y la permanencia o fugacidad de las expresiones consideradas femeninas. Hay personas que se definen como travestis heterosexuales, mientras que otras se definen como transexuales lesbianas, mujeres bisexuales, o simplemente trans (Gutiérrez, 2015: 307).

Sin embargo, igualmente encuentra una tendencia común dentro de los modelos identitarios de las personas trans femeninas con las que trabajó; dicha tendencia apunta a concepciones del "ser mujer" o de lo femenino que suelen orbitar alrededor de atributos como la belleza, la sensibilidad, la empatía, la generosidad sacrificada y, en general, cualquier atributo que socio-culturalmente se considera propiamente maternal.

[23] Esta investigación etnográfica se realizó en diferentes espacios, como la marcha del orgullo LGBTTTI, la Clínica de Especialidades Condesa, fiestas, antros y grupos de Facebook. Sus herramientas metodológicas principales fueron la observación participante y la entrevista biográficamente orientada.

Así mismo, nos describe una escena –que tuvo lugar en un antro trans– en donde resalta el alto nivel de estereotipación del "ser mujer" por parte de los sujetos trans femeninos investigados:

> En el Hysteria, por ejemplo, las chicas que concursaron para "la modelo del año" pertenecían a cierto grupo de edad y tenían ciertas características físicas que eran evaluadas para dar el fallo sobre la belleza encarnada en ese "cuerpo feminizado". Además, pertenecían a una clase social media, que les permitía gastar considerables recursos económicos para disponer de los vestuarios, maquillajes y otros elementos que sirven para construir ese tipo particular de belleza femenina. Las personas trans femeninas que concursaban para ser la modelo del año, ponían en acción un tipo de performance de género muy particular. Por medio del vestuario y el maquillaje lucían ultra femeninas y bellas de acuerdo con los patrones estéticos específicos de los certámenes de belleza de los últimos años: delgadez extrema, depilación completa de las partes visibles del cuerpo, ropa ajustada y tacones muy altos (Gutiérrez, 2015: 120).

Más adelante, Paulina Gutiérrez considera que esta ultrafeminidad resulta indisociable de una fuerte carga erótica –o, en otras palabras, de una sexualización exacerbada– que se considera propia de las mujeres y también de las personas trans femeninas –bajo las rúbricas de coquetería o capacidad de seducción– como uno de los estándares más importantes de su "pasabilidad",[24] teniendo como principal referente la aprobación o desaprobación de la mirada masculina.

Regresemos a la película que nos convoca. En la primera escena descrita, el personaje de Einar/Lili se encuentra con una situación que, debido a su previa experiencia social como *hombre*, desconoce y le desconcierta. Al presentarse en un lugar público como una mujer, se ve sometida al constante escrutinio de la mirada masculina, a su aprobación o desaprobación como *objeto de belleza.* Gerda, quien por su propia experiencia socio-sexual

[24] "Pasabilidad" o "pasar por" suele significar en el ambiente y entre las personas trans la habilidad o capacidad de presentarse como miembros del sexo opuesto sin despertar sospechas sobre su "condición" trans.

ya se ha encontrado con anterioridad en dicha situación, le da a entender que esa circunstancia es habitual para las mujeres, en especial si una es una *chica bonita*. El "descubrimiento" de Lili parecería mostrar que las concepciones y representaciones del "ser mujer" que giran en torno a los practicas de belleza o a la ultrafeminidad, como en la investigación de Ana Paulina Gutiérrez, se fundamentan y estructuran según los requerimientos de una mirada masculina virtualmente omnipresente. En este sentido, retomando ahora las implicaciones de la segunda escena descrita, podríamos preguntarnos: si Einar procede de una experiencia social como hombre, ¿de quién o qué tipo de mirada es la que construye a la mujer que se imagina en la superficie del espejo? ¿Representa Lili una emanación de lo que su experiencia y mirada masculina conciben o fantasean como una *mujer verdadera*?

Estas interrogantes nos internan en un terreno espinoso, en donde las acusaciones de transfobia están al orden del día, pero me parece que precisar las coordenadas de algunas experiencias trans está muy lejos de ser una manifestación de odio patológico –que sin duda las hay-, además de representar una alternativa ante la simplista y dicotómica idea de que una mujer trans no puede ser otra cosa que una mujer de verdad o un *hombre con vestido.* Lo que aquí estamos planteando no niega la existencia de las experiencias trans, sino que aboga por comprenderlas dentro de su propia especificidad y particularidad frente a quienes no comparten nuestras experiencias[25] o que han vivido formas diferenciales de *disforia* corporal, como las mujeres u hombres que viven con anorexia o bulimia.

[25] No utilizo la categoría "cis" para demostrar mi desacuerdo con ella, ya que presupone la existencia de personas –aquellas que denomina como cisgénero– completamente identificadas y asimiladas por las identidades de género que les fueron impuestas al nacer, lo cual banaliza u oculta los malestares y las incomodidades de mujeres y hombres respecto a las estrictas y desgarradoras normativas del género –sin que por ello tengan que asumirse como personas trans. Incluso la mujer más femenina y el hombre más masculino –utilizo dichas figuras como meros ejemplos paroxísticos y casi paródicos– experimentarán alguna vez en su vida las limitaciones y los desgarramientos que la vida dentro de la jaula del género implica –aun cuando lo hagan de maneras socialmente diferenciadas–, lo asuman conscientemente o no.

Así, el escenario que planteamos con dichas interrogantes es el siguiente: muchas personas que se asumen o que nos asumimos como mujeres trans, como en el caso de Einar/Lili, pasamos por periodos de nuestra vida en donde fuimos socializamos como *hombres* y tratados como tales en el mundo social en el que nos desenvolvíamos,[26] lo que implica que nuestras concepciones y representaciones del ser mujer y la feminidad están imbuidas de esas experiencias formativas. Ello no debería traducirse en un hecho denigrante o vergonzoso, sino en un reconocimiento de ese momento de nuestras vidas que tiene la potencialidad de ser un punto de partida hacia otras concepciones del ser mujer, informadas principalmente por aquellas mujeres, feministas o no, que han pasado por la experiencia de ser leídas y tratadas de esa manera a lo largo de sus vidas, sin que nunca nadie les preguntara si querían serlo o no.

Negarnos ante esta posibilidad, ya sea porque nos cuestiona de manera radical o porque nos *enseña* cosas que no queremos ver ni reconocer, supondría cerrarnos y aislarnos dentro una actitud masculina decimonónica, agresiva y colonizadora, que niega las vivencias, los sentires, las aspiraciones y los modos de existencia de las mujeres, en especial de aquellas que no estén *completamente* de acuerdo con lo que postulamos, cercenando cualquier posibilidad de encuentro y, más terriblemente aun, de reconocimiento en lo que también nos asemeja.

Además, me parece que aquí se expresa otro fenómeno que no podemos dejar de subrayar. Me refiero a la supremacía que en occidente se le ha la concedido al sentido de la vista, especialmente a la mirada masculina, en detrimento del resto de nuestros sentidos y, por lo tanto, también en un menoscabo de nuestra capacidad para percibir y vivir la realidad

[26] Lo cual claramente no dependía de nuestra elección o de nuestro sentir ante dicha situación, sino de un proceder sociocultural que nos asignaba como sujetos masculinos (“hombres”) debido a la lectura que hacía de nuestros cuerpos sexuados.

con todas sus graduaciones y horizontes; supremacía que igualmente se manifiesta en lo trans y sus concepciones del ser mujer u hombre. Retomando las palabras de Oyéronké Oyewúmi:

> En esencia, la distinción entre Yorubá y el Occidente, representada en el énfasis acerca de la capacidad de comprensión de la realidad incorporando una variedad de sentidos, involucra más que la apariencia –para el pueblo Yorubá, y de hecho para muchas otras sociedades africanas– se trata de "una presencia particular en el mundo –un mundo concebido como un todo en donde todas las cosas están vinculadas". Se trata de muchos mundos habitados por la humanidad sin privilegiar al mundo físico sobre el metafísico. La absorción en la vista como el modo primordial de comprensión de la realidad, promueve lo visible por encima de lo que no resulta obvio para el ojo, dejando escapar el resto de niveles y matices de la existencia (Oyewúmí, 2017: 57).

Retomando sus palabras, tengo que preguntarme, preguntarnos: ¿qué pasaría con lo trans si percibiéramos nuestras realidades personales y sociales no únicamente con el privilegio de lo visual o en esta era de la imagen, más allá del icono, paradigma de lo seductor para la vista, pero vacío e inerte para el resto de nuestros sentidos? Si existiéramos con todos nuestros sentidos a flor de piel y la *belleza* artificial o literalmente superficial perdiera relevancia, ¿cuál sería la importancia de las cirugías estéticas o los tratamientos hormonales? ¿Serían aún tan relevantes para las mujeres trans? O si percibiéramos el tiempo de manera cíclica en lugar de "lineal y progresista",[27] y lográramos ver las cosas como vinculadas por modos de relación en lugar de como sustancias separadas (Watts, 1972), ¿sería necesario entonces asesinar simbólicamente a quien fuimos y enterrarlo(a) en la zona oscura de

[27] Lo entrecomillo con el sentido de ir desmitificando –y, ¿por qué no?, descolonizando– la concepción occidental de que el tiempo no puede ser entendido más que como una medida impersonal y lineal, cuando bien sabemos que eso que llamamos EL TIEMPO puede ser percibido de muchas maneras en el plano subjetivó o encarnado y que diferentes culturas nos han legado múltiples maneras de vivir el tiempo más allá de su pretendida linealidad, ya sea bajo el movimiento cíclico del círculo, la forma infinita del espiral o la condensación pasado-presente-futuro en el instante actual (Williams, 2013).

nuestra memoria (Zweig y Wolf, 2014) –temiendo continuamente su resurrección persecutoria? ¿Qué formas tomarían entonces nuestras representaciones del ser mujer y de la feminidad? ¿Podríamos entonces pasar de la lógica visual del pasar por (La) mujer, a una nueva lógica y apuesta ética del actuar como mujer en el mundo?[28]



Flores, Vivian (2018). Corazón Vegetal [fotografía digital]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/Corazona-Vegetal-726185323

[28] Con esta apuesta ética me refiero a la propuesta que se encuentra en las siguientes palabras de Vandana Shiva: "Las mujeres aún cargan la cultura, no la biología, pero la cultura del cuidado, del compartir y el proteger, y esa es la cultura que necesitamos universalizar, (…) ellas son las que han reconocido que trabajar con la naturaleza es la única manera para que la especie humana pueda tener un presente próspero y un futuro" (Strombo, 2012; Min 16). Es en este sentido que introduzco *Corazon vegetal* en el cuerpo del texto, como una invitación a repensar desde horizontes nuevos e impensables, nuestras ideas y conceptos patriarcales sobre la naturaleza y, por lo tanto, sobre la feminidad y sus valores asociados como la protección, el cuidado y la amistad; especialmente en un momento histórico en donde la mayor crisis ecológica a nivel planetario, nos fuerza a replantearnos si *una humanidad más femenina* no será exactamente lo que necesitamos.

Hacerse mujer

Por otro lado, el artículo titulado *Transsexuals' Embodiment of Womanhood* (2005) de Douglas Schrock, Lori Reid y Emily M. Boyd[29] nos arroja hallazgos de gran interés y que presentan interesantes similitudes con los aportes de la investigación de Paulina Gutiérrez, a pesar de provenir del contexto estadounidense. Para la gran mayoría de las transexuales de hombre-a-mujer –como se les nombra a lo largo del articulo–, el proceso de corporizar la feminidad o el ser mujer trans implica un arduo proceso que las autoras dividen en cuatro partes: un re-entrenamiento de su conducta –anteriormente definida como masculina–, una re-decoración de su presentación corporal, una re-construcción del cuerpo físico y, finalmente, un re-condicionamiento de su subjetividad. Estos procesos nos internan en el terreno de la materialización de los sujetos trans mediante diversas y específicas prácticas corporales, las cuales

> son sistemas dinámicos y complejos de agentes y de las acciones, representaciones del mundo y creencias de dichos agentes, quienes actúan coordinadamente e interactúan con los objetos y con otros agentes que constituyen el mundo; si consideramos que forman parte del medio en que se producen, es decir, que son históricas, estaremos de acuerdo en que los procesos cambiantes que las caracterizan y diferencian no son independientes de las trasformaciones del medio y/o contexto en que se desarrollan (Muñiz, 2018: 290).

En este sentido, también

> es importante reconocer en las prácticas corporales estas dos dimensiones: una disciplinaria que actúa sobre los sujetos (cuerpos) individuales y otra reguladora que se ejerce sobre la sociedad (cuerpo colectivo), así como el hecho de que por lo general operan de manera articulada (Foucault 1996: 202). Las practicas corporales también se definen por su intenciona-

[29] Dicho artículo se basa en el material producido por nueve entrevistas a profundidad,realizadas a transexuales de hombre-a-mujer blancos, de clase media y con un rango de edad entre los 31 y los 47 años.

> lidad, por poner en juego la agencia de los sujetos en su historicidad, puesto que suponen el hacer, lo experimentado, la acción; comprenden la técnica y las destrezas para realizar algo o aplicar una idea y conllevan la finalidad de obtener utilidad o provecho (Muñiz, 2018: 290).

Como veremos a continuación, la protagonista de *La chica danesa* se sirve de las prácticas corporales para materializarse como un sujeto de género femenino. Gerda pasa una brocha por el mentón de Einar; él abre los ojos y observa cómo esa primera capa de maquillaje luce sobre su rostro. *–La próxima vez tendrás que rasurarte más al ras-* sugiere Gerda, mientras Einar sonríe. Ella continúa pintando los labios de su esposo, mostrándole además los gestos bucales para deshacerse el exceso de pintura; enseguida continúa delineándole los ojos. *–Es difícil hacer esto en otra persona,* expresa, por lo que Einar le dice *–déjame intentarlo.* Ella accede. Él delinea suavemente su parpado izquierdo con cierta facilidad, entonces pregunta con una gran sonrisa en los labios *–¿Qué te parece?* Gerda, cuyo rostro se encuentra al lado del suyo, levanta las cejas y le susurra *–lo haces mejor que yo*[30].

Gerda se levanta, toma a Einar de la mano y mientras caminan, ella toma una pashmina de la percha que está junto a la puerta del departamento, la levanta en el aire y finalmente la deposita en sus hombros; con un gesto juguetón y atrayéndolo por medio de la pashmina, exclama: *–Lili. Quiero hacer un bosquejo de ti.* Una vez que entran en el estudio, Gerda le ordena –¡*siéntate!* Lili obedece y se dirige hacia el diván que se halla sobre la plataforma de modelaje *–ven aquí, Hvap,* exclama, mientras toma en brazos al pequeño perro de compañía (que se encontraba ladrando sobre el diván) y se acomoda en el mobiliario. *–Inclínate un poco,* le instruye Gerda. Lili, encantada con la situación, se inclina sobre

[30] Referencia de *Madame Butterfly* de David Cronenberg (1993).

el respaldo del diván. *–Cruza la pierna,* vuelve a ordenar y Lili lo hace, estilizando su postura; *–levanta la cabeza. Mira esas manos. Relájate,* continúa Gerda. Lili ríe y sonríe mientras modela.

Sentada frente a ella, Gerda comienza a bosquejar. Al mismo tiempo, Lili, ahora más desinhibida, ensaya diferentes posturas y ademanes femeninos; con las piernas cruzadas, adelanta el torso y sostiene una mano junto a su rostro exhibiendo coquetería. Mira sus pies y los apoya sobre sus puntas, curvándolos. Dejándose llevar por la situación, Lili suelta al perro e intenta otra postura. Se voltea a medias sobre el diván con las piernas parcialmente recogidas, ostentando las nalgas, colocando una mano contra la pared y mirando a Gerda con un guiño seductor. *–¡No la conviertas en una ramera!,* prorrumpe Gerda, aparentemente enojada. *–Ees tu culpa,* argumenta Lili, mirándola con vivacidad. *–Tú la excitas,* continúa, jugando con sus manos, simulando caricias. *–Vaya, señorita Lili. Eres directa,* profiere Gerda, dejando atrás su aparente enojo y acercándose a ella de manera sugerente. *–No tienes ni idea,* insinúa Lili; ambas comienzan a besarse sobre el diván, divertidas ante su transgresión.

En lo que resta de la escena, somos testigos de las maneras en que Gerda va instruyendo a Einar/Lili en las posturas, ademanes, gestos y actitudes consideradas propias de una mujer. Por ejemplo, le enseña a caminar *como una dama,* contoneando las caderas, dando pasos pequeños y entrecruzados, y sosteniendo una mano a media altura; a su vez, observamos cómo le lleva a los vestidores del teatro para conseguir las prendas y accesorios necesarios para tal empresa: pelucas, vestidos y zapatos de tacón. Antes de que concluya esta escena, también se nos muestra la manera en que Einar/Lili mira furtivamente a una mujer en el mercado, con la intención de imitar su postura y los movimientos flexibles de sus manos, motivo que se repite en varias ocasiones durante el trascurso de la película.

En el artículo antes mencionado, encontramos que las practicas corporales implementadas por Lili para materializarse como mujer a principios del siglo XX conservan a una pasmosa continuidad y semejanza con aquellas utilizadas por las mujeres trans contemporáneas, como si a pesar de los cambios históricos, la representación de la mujer conjurada por estas prácticas, más allá de ciertas reformas superficiales, mantuviera un núcleo más o menos estable y fiel a su origen histórico y político. Por ejemplo, en lo que refiere al proceso de re-entrenamiento de la conducta, las entrevistadas solían asumir el rol de aprendices dedicadas a estudiar la conducta y el lenguaje corporal supuestamente propio tanto de mujeres reales como ficticias –personajes femeninos de programas de televisión. Para ilustrar esto, las autoras nos dan el ejemplo de Karen:

> De manera similar a las adolescentes que están tratando de aprender cómo ser mujeres, los entrevistados también analizan las representaciones de los medios en busca de pistas sobre como corporeizar el ser mujer. Karen, quien mantiene secreta su transexualidad frente a su esposa e hija adolecente, clandestinamente aprende sobre el comportamiento femenino mientras mira televisión con su familia: "Yo veo a muchas mujeres en la televisión. Las mujeres tocan más. Ellas tienen mucha más intimidad entre ellas. A ellas no les da miedo mostrar sus emociones. Ellas sonríen más. Ellas tampoco tienen temor de expresar vulnerabilidad… básicamente, aprendo como sentarme, como inclinar la cabeza, sonreír y tocarte. Esas cosas son las formas más femeninas que yo he tomado del proceso de ver televisión (Schrock, Reid y Boyd, 2005: 322).

Nuevamente nos encontramos con que las transexuales entrevistadas –de manera similar a Lili- conciben o definen el "ser mujer" o la feminidad trans en relación a atributos estereotipados como la vulnerabilidad, la complacencia, la sensualidad y una capacidad emocional exacerbada. En lo que concierne a los procesos de re-decoración de la presentación corporal y la re-construcción del cuerpo físico, también encontramos muchas consonancias respecto a las escenas antes descritas, ya que la re-decoración parece resumirse a

aprender a vestirse y a maquillarse según los modos que se considera en conformidad con los modelos de feminidad dominantes –lo cual, parafraseando a las autoras, implica un condicionamiento subjetivo que les permita disfrutar de un cotidiano proceso de embellecimiento que las convierte en objetos ornamentales.

Y en el caso de la re-construcción del cuerpo físico, lo que las entrevistadas buscan, mediante tratamientos hormonales, operaciones quirúrgicas y otras prácticas de belleza como la depilación permanente, es cultivar los signos corporales socio-culturalmente asignados a las mujeres, lo cual no únicamente implica la presencia de senos –vía los tratamientos hormonales o mediante implantes– o de una vagina –vía la cirugía de reasignación sexual–, sino igualmente la carencia de vello facial y corporal, delgadez extrema y debilidad muscular o física.[31]

De lo anterior, resulta sencillo deducir que las prácticas corporales en conjunto con los efectos discursivos y la reiteración performativa, no materializan cualquier tipo de sujeto indistinto, sino precisamente sujetos engenerados y sexualizados, ya sea como femeninos o masculinos –intentando suprimir cualquier aspecto *intermedio-,* exaltando sus diferencias según el modelo preestablecido de la matriz heterosexual. Mas esta producción no se da de una vez por todas, sino que está sometida a un proceso constante de reiteración performativa, cuasi compulsiva, a través del cual el cuerpo de los sujetos de género es estabilizado y delimitado, aun cuando esa misma necesidad de repetición trae consigo la amenaza siempre

[31] Como queda ilustrado en la siguiente cita: "los reportes de los entrevistados sobre la transformación corporal implican un cambio al tomar la perspectiva del otro generizado (Mead, 1934). Más específicamente, los entrevistados presentaban similitudes con las mujeres que se someten a cirugías plásticas (Gagnd and McGaughey 2002, 834), referentes al proceso cognitivo de evaluar sus cuerpos a través del filtro de la 'mirada masculina hegemónica'. Taylor, quien como hombre disfrutaba de levantar pesas, ahora está dejando que sus brazos se atrofien. Shelly dice, 'yo estoy tratando de ahorrar dinero para el club de cabello para hombres porque me estoy quedando calva'. Aunque Karen dice que ella, sin muchos problemas, 'entra en el molde de la mujer común', ella piensa que debe de 'perder alrededor de 15 a 20 libras'. Como muchas mujeres, ellos se convierten en objetos de su propia objetivación" (Schrock, Reid, Boyd, 2005: 327).

latente de la inversión o subversión de sus normas. En este sentido, las prácticas corporales resultan indispensables para la producción de sujetos encarnados con género, velando este mismo proceso bajo la representación reificada de la existencia *natural* de dos sexos polares y jerárquicos (Muñiz, 2018).

Resulta interesante notar que, tanto en el caso de Einar/Lili como en el caso de las mujeres trans citadas previamente, el proceso de transformación o materialización parece centrarse en la reproducción de *una imagen* o ícono cuasi religioso; la imagen socioculturalmente consagrada de La mujer, deseada/repudiada por la mirada masculina, bien vestida y correctamente maquillada, sexualmente atractiva pero no *demasiado,* sensible pero no mojigata. En esta puesta en escena de La mujer como imagen espectacular para el deleite visual, se reitera nuevamente la paradoja que De Lauretis (1992, 2000) señala con insistencia: la mujer es el *objeto* de representación por excelencia, más las mujeres carecen de cualquier representación sociocultural propia o no definida a partir de los criterios masculinos. En este sentido, deja de resultar *curioso* que Karen –entrevistada en el artículo mencionado con anterioridad– enfoca su proceso de aprendizaje del ser mujer en los personajes estereotipados y filtrados que aparecen en muchos programas de televisión, en lugar de en las dos mujeres reales sentadas a su lado.

Frente a lo anteriormente expuesto, resulta necesario detenernos un momento para recapitular: las descripciones y los hallazgos anteriormente señalados nos presentan un escenario en donde las representaciones, las prácticas corporales y concepciones sobre el "ser mujer" que mantienen algunas mujeres trans –tanto en el artículo citado como en la narrativa desplegada en *La chica danesa*–, sugieren una tendencia general en donde dichos ele-

mentos permanecen estrictamente vinculadas a nociones estereotipadas,[32] profundamente arraigadas en lo que la mirada masculina, occidental y biomédica asigna como el comportamiento –ser vulnerables, emocionales, complacientes, seductoras, etc.– y la presentación corporal –tacones altos, maquillaje, depilaciones permanentes, intervenciones hormonales y quirúrgicas, etc.– *propias* de las mujeres.

Siguiendo la tipología metodológica propuesta por la doctora Elsa Muñiz (2018), resulta necesario agregar que las prácticas corporales que sustentan y al mismo tiempo son sustentadas por la narrativa trans hegemónica, incluyendo las prácticas de belleza, las intervenciones hormonales y la cirugía estética, como la operación de cambio de sexo –esta última tan anhelada por Lili como su *única salvación-,* estarían incluidas, entre *otras*, entre las prácticas corporales de normalización y las de los patrones estéticos; ya que estas encarnan o materializan el sexo y el género de los sujetos en virtud de procedimientos que acentúan y magnifican las características corporales que soportan la diferenciación aparentemente natural entre hombres y mujeres. Separación que es mantenida al precio de mortificar y violentar el cuerpo de los sujetos, debido a que

> Finalmente, son prácticas de una violencia implicada en diferentes sentidos y magnitudes en cada una de las intervenciones, ya que la imposición de modelos de belleza racializados y cruzados por la clase y la edad actúan como parte de la violencia simbólica sobre los sujetos e impulsan la necesidad de recurrir a ciertas operaciones para cambiar de apariencia en busca de la autoafirmación y aceptación; ello sin olvidar que tales intervenciones quirúrgicas entrañan, en sí mismas, la fragmentación violenta del cuerpo y son procesos

[32] Resulta interesante que incluso Sandy Stone, académica trans, en su artículo titulado *The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto* (1993), exprese, en relación a las narrativas hegemónicas y autobiográficas de transexuales famosas, que "todos estos autores replican las consideraciones estereotipadas masculinas sobre la constitución de las mujeres: vestidos, maquillaje y los delicados desmayos al ver sangre. Cada uno de estos aventureros pasan directamente de un polo de la experiencia sexual al otro. Si es que existe algún espacio intermedio en el continuum de la sexualidad, éste es invisible" (Stone, 1993: 7).

atravesados por el dolor y la mortificación en aras de obtener el físico añorado (Muñiz, 2018: 296).

El espectro de La-mujer

Desde una perspectiva crítica del feminismo radical las representaciones, concepciones y prácticas corporales del ser mujer y la feminidad promovidas por las narrativa trans hegemónica resultan sumamente problemáticas. Por ejemplo, Sheila Jeffreys (2005) realiza un profundo cuestionamiento de lo que ella llama la trans feminidad y sus prácticas de belleza. Para Jeffreys, el surgimiento –sobre todo en las últimas décadas– de lo que ella considera "hombres" que practican y adoptan la feminidad, desde discursos como la medicina y la psiquiatría, pero también desde la industria sexual y la pornografía en específico, han creado un culto a la feminidad bajo las formas del transexualismo, el transgenerismo y el travestismo. En sus palabras:

> la feminidad es sexualmente excitante para los hombres que la buscan porque representa un estatus subordinado y, por lo tanto, satisface sus intereses sexuales masoquistas. La feminidad de los hombres es muy diferente de la feminidad que es un requerimiento del estatus subordinado de las mujeres, debido a que las mujeres no escogen la feminidad, sino que esta es introducida sobre ellas. La feminidad no es una forma de fantasía sexual para las mujeres, sino un difícil y regularmente resentido trabajo requerido a aquellas que ocupan un estatus social subordinado. Sin embargo, la forma exterior que la apariencia femenina adopta es muy similar en ambos casos y sus prácticas de belleza son idénticas. Viendo lo que los hombres hacen con ella, nos muestra que la feminidad en lugar de tener alguna conexión con la biología, ésta es construida socialmente como el comportamiento de la subordinación (Jeffreys, 2005: 46).

Respecto a lo anterior, hallamos una escena de la película en cuestión que resulta muy representativa y problemática. Einar camina por las calles de París. Al poco tiempo, lo vemos entrar en un barrio donde varias mujeres son prostituidas en las calles. Un par de

ellas le ofrecen sus servicios, pero él se aleja rápidamente. Finalmente, se da entender que ha entrado en una especie de establecimiento, donde una rejilla se abre frente a él, detrás de la cual aparece una mujer entrada en años –probablemente una *madame*–, elegantemente vestida y profusamente maquillada, fumando un cigarrillo; ella lo mira en silencio, a lo que Einar responde entregándole unas monedas. –*Gracias,* pronuncia al fin y le indica que pase, cerrando la rejilla. En el siguiente cuadro, Einar se sienta en un espacio cerrado y obscuro, débilmente iluminado por una pequeña lámpara; enseguida recorre una cortina, tras la cual se revela una ventana de cristal.

Del otro lado, una joven mujer semidesnuda se mueve en la penumbra, sus movimientos son provocativos, destinados a estimular sexualmente al observador; Einar la mira fijamente, ella se acaricia los senos y lentamente recorre su torso con ambas manos, hasta trenzar los dedos en su larga cabellera. Él se mimetiza con ella, recreando la misma moción erótica sobre sí mismo. En ese momento, ella abre los ojos y se percata de su intención mimética; sabiéndose descubierto, Einar baja los brazos y apoya su mentón en un puño, visiblemente desconcertado. La joven mujer lo mira a través del cristal, sus miradas se cruzan y tras una breve pausa, ella reanuda su acto, acariciando delicadamente sus hombros y sus pechos.

Como en un juego de espejos, Einar reproduce sus gestos, primero lo hace con cierta reticencia, pero poco a poco se entrega a la acción. Ella se acaricia el cuello, subiendo hasta la boca y acunando su rostro con ambas manos; él se comporta como un fiel reflejo, asimilando cada agitación, acariciando su propio rostro, bajando por su cuello y dibujando una línea sobre su pecho con los dedos. Ella continúa el movimiento descendiendo lentamente sobre su abdomen, hasta alcanzar su entrepierna… Einar la sigue paso a paso, pero en el momento que siente la presencia de sus genitales masculinos se interrumpe abrupta-

mente; parece sentir vergüenza y congoja. Ya no es capaz de mirar a la mujer del otro lado del espejo.

Como hemos visto con anterioridad, esta escena no es la única en donde el personaje de Einar/Lili observa a alguna mujer con miras a asimilar sus comportamientos y gestos femeninos, pero en esta ocasión nos encontramos con una situación singular, y desde una postura feminista, *políticamente problemática*. Einar/Lili ha pagado una suma de dinero por la *prerrogativa* de acceder libremente a una especie de cabina desde la cual puede acceder visualmente al cuerpo de una mujer, quien se encuentra aislada en un cuarto oscuro y expuesta a través de un cristal. En esta situación, retomando a Jeffreys, se instala una clara relación de poder diferencial, en donde la mujer exhibida ocupa la posición subordinada y Einar/Lili, desde su posición privilegiada, puede explotar el despliegue de su feminidad sexualizada para sus propios fines. Aquí la mujer en cuestión parece reducirse a un espectáculo erótico, en donde ella está ausente como sujeto y sólo cobra presencia como una fantasía regida por la mirada masculina, ostentada como un objeto sexual de consumo voyerista o un objeto disponible para ser introyectado por el sujeto que desea incorporar su imagen.

Me parece que, al menos en parte y potencialmente, esta idealización negativa de las mujeres como despliegue de una ultrafeminidad sexualizada para el consumo visual, previa a la expansión de lo trans en los años noventa, se potencia cuando el concepto y la representación del ser mujer se vuelve demasiado abstracta, evanescente o psicológica, al vaciarla de la experiencia material de las mujeres de carne y hueso; de ahí que las representaciones del ser mujer y la feminidad trans puedan llegar a despertar criticas tan severas entre algunas feministas. Así mismo, comprendo que para muchas mujeres trans sea demasiado doloroso e incómodo leer e intentar concebir las motivaciones de la crítica *inflamatoria* de

feministas radicales como Sheila Jeffreys, más allá de las acusaciones de transfobia,[33] ya que, en su concepción, en ningún sentido carente de interés o justificación teórica y práctica: el género no existe como una manifestación *necesaria* de la identidad profunda de las personas, sino como la expresión de la subordinación y explotación que sufren las mujeres, entendidas aquí como una *casta* (Jeffreys, 2014). Por lo que aun cuando no se comparta en su totalidad esta perspectiva, cosa que no es necesaria fuera de posibles pretensiones sectarias, ésta es capaz de ofrecernos un amplio panorama de los efectos más nocivos que la reducción de las problemáticas del género al comodín conceptual de la *identidad de género* puede acarrear para las mujeres e inclusive para las mujeres trans, ya que, parafraseando a dicha autora, el género lastima a todas las involucradas. Negar o menospreciar dichas implicaciones no sólo sería equivalente a ceder ante una cruel autocomplacencia, sino también en una especie egoísmo solipsista, ciego ante los efectos adversos que una acción en favor de un "grupo social" puede tener sobre otro. Nos guste o no, estamos juntas en esto.

Para continuar con esta disección del espectro de La-Mujer, retomaremos una de las últimas escenas de la chica danesa. Lili se encuentra en la clínica del Dr. Warnekros. Está recostada en una cama; la noche anterior a su segunda operación de cambio de sexo. *–Será más difícil que la primera operación. ¿Lo entiendes?,* comenta Warnekros, sentado a un lado de Lili, sosteniendo su mano y mirándola a la cara. Ella susurra *–sí, lo entiendo,* visiblemente preocupada y emocionalmente agotada. El doctor retoma la palabra *–es una cirugía complicada.* Lili intenta ser optimista y responde *–y yo estaré dormida todo el tiempo.* Ambos esbozan una sonrisa discreta, él asiente con la cabeza. *–Así será,* afirma mientras se

[33] Lo cual no quiere decir que una mujer feminista no pueda albergar opiniones y actitudes realmente transfobicas, al igual que una mujer trans puede ser profundamente misógina; cada quien puede ser víctima de un tipo de opresión y al mismo tiempo, ejercerla en otro sentido. Mas, en los tiempos que corren, se ha vuelto demasiado común culpar de transfobia a cualquier feminista que se desvié en lo más mínimo del "dogma" trans.

reacomoda en su silla y suelta su mano. *–Y usted estará ahí cuando despierte,* insiste Lili, buscando cruzar miradas. Después de un breve silencio, Warnekros responde *–por supuesto.* Ella continúa *–quiero tener un esposo como usted-,* soltando una breve y discreta risa. Él baja la mirada, mostrando cierta incomodidad. *–Tal vez un hijo algún día,* prosigue Lili, buscando alguna reacción en su rostro y entonces declara, cerrando los ojos *–como una verdadera mujer.* El doctor la mira y le aconseja *–un paso a la vez.* Ella ya no dice nada, pero sonríe brevemente. Él toma su mano y la besa. *–Descansa. Buenas noches,* le dice, poniéndose de pie. Lili solamente lo observa mientras se marcha.

La escena descrita no es la única en donde nos encontramos con el personaje de Lili expresando sus deseos de contraer matrimonio con un hombre y/o tener hijos. Éste es otro motivo que se reitera a lo largo de la película, por ejemplo, en el momento que su amigo de la infancia, Hans, la visita en su apartamento en parís, donde ella afirma *–yo creo que el matrimonio es lo único a lo que debemos aspirar en la vida. Crear a otra persona. Algo más que únicamente los dos.* En este sentido, las repetidas referencias a la institución del matrimonio heterosexual y a la maternidad parecen confirmar que, en su discurso, Lili les considera elementos indisociables y necesarios –además de una presentación y una actitud *intensamente femeninas*– de su ideal o representación del ser mujer. Así, el personaje de Lili termina exponiendo, aun cuando lo hace de manera inconsciente o involuntaria, el elemento principal que estructura a ciertos sujetos como mujeres: la relación obligatoria con los hombres o, en términos del feminismo materialista, con la clase de los hombres, en este caso expresada por el matrimonio heterosexual y el *deber* de la procreación.

Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos continuar profundizando al abrevar de los trabajos de feministas materialistas como Monique Wittig y Colette Guillaumin, quienes analizan y entienden el "ser mujer" no como un "grupo natural" ni como una "iden-

tidad de género", sino como una "clase socio-sexual" oprimida producida por relaciones sociales de dominación y apropiada por la clase dominante de los "hombres". Para Wittig, en su ensayo titulado *No se nace mujer* (1981), lo que constituiría a una "mujer" como tal sería una relación social especifica con un "hombre" –o con la clase de los hombres–, una relación de servidumbre que implica un sinnúmero de obligaciones tanto económicas como personales y físicas; por ejemplo, el trabajo doméstico sin paga, los deberes conyugales o sexuales y la producción/cuidado de los hijos, entre otras. Por lo que ella considera:

> Más aún, tenemos que destruir el mito dentro y fuera de nosotras. La "mujer" no es cada una de nosotras, sino una construcción política e ideológica que niega a "las mujeres" (el producto de una relación de explotación). "La-mujer" existe para confundirnos, para ocultar la realidad de «las mujeres». Para llegar a ser una clase, para tener una conciencia de clase, tenemos primero que matar el mito de "la-mujer", incluyendo sus rasgos más seductores (pienso en Virginia Wolf cuando decía que la primera tarea de una mujer escritora es "matar al ángel del hogar") (Wittig, 1981: 39).

Así mismo, Colette Guillaumin en *Práctica del poder e idea de Naturaleza* (1978), nombra como "sexaje" al proceso social e histórico mediante el cual la clase de los "hombres" se apropia materialmente de la clase de las "mujeres" y tiene en cuenta dos *semblantes* que constituyen dicho proceso:

> Un hecho material y un hecho ideológico. El primero es *una relación de poder* (digo bien una "relación" y no "el" poder…): la imposición ilegítima permanente que constituye la apropiación de la clase de las mujeres por parte de la clase de los hombres. El otro es *un efecto ideológico*: la idea de "naturaleza", esa "naturaleza" que supuestamente da cuenta de lo que serían las mujeres (Guillaumin, 1978: 22).

Entonces, la narrativa trans hegemónica desplegada a lo largo de *La chica danesa* y articulada por las acciones y los decires de Lili, implicaría que cualquier mujer –trans o no–

para ser considera una *verdadera mujer,* debe contraer matrimonio con un hombre y entregarse a la maternidad consecuente, siendo éstas sus únicas aspiraciones socialmente válidas. Dicha caracterización del ser mujer trans asume y *potencialmente glorifica* la posición subordinada y las obligaciones que recaen sobre la mayoría de las mujeres dentro de la matriz heterosexual, revistiéndolas bajo el fastuoso velo proporcionado por la representación de La-mujer, justo aquel que el feminismo materialista, como hemos visto, ha desnaturalizado y denunciado.

Desde un punto de vista historicista, mucho de lo anterior podría ser descartado como no más que un *signo de la época,* un anacronismo ya superado por las *nuevas* representaciones de lo trans. Mas para nosotras, lo que aquí se expresa es más bien un proceso de larga duración que, si bien se adapta a las actitudes y modos de los diferentes tiempos históricos, nos muestra el origen decimonónico europeo latente en las *cambiantes* representaciones del ser mujer y la feminidad en lo trans, su innegable relación con la matriz heterosexual. Así se explica que dentro de este modo de concebir al mundo y de filtrar nuestras experiencias, el género resulta omnipresente, junto con el mantenimiento de la rígida frontera entre lo que se supone debe ser una mujer y un hombre, siempre contrapuestos en su aspiraciones y formas de existir.

En este sentido, pienso que. al contrario de lo que el discurso y las practicas transgénero dominantes nos hacen pensar –o sea la forma en que limitan tanto nuestro entendimiento como la manera en que experimentamos nuestro malestar frente al género que nos fue impuesto al nacer–, aprovechemos la oportunidad y la posibilidad de enunciar esa tremenda incomodidad para denunciar la violenta imposición del género sobre nuestras corporalidades sexuadas, para mostrar que detrás del mismo no hay ningún fundamento natural o esencial, en lugar de apegarnos a la ideología de la "identidad de género" que vuelve a na-

turalizar, aunque en otros términos, las diferencias jerárquicas –aquellas que someten a las mujeres y privilegian a los hombres–, antes fundamentadas en un sexo puramente biológico y ahora en una supuesta identidad psicológica innegable e inamovible.

Finalmente, ante las concepciones y representaciones que las mujeres trans soportan sobre el "ser mujer" y sobre la feminidad –dentro de los límites de los trabajos citados y en el contexto de *La chica danesa*–, y la crítica política que algunas feministas realizan sobre ambos elementos, parecería posible señalar una brecha problemática y profunda entre ambos posicionamientos. Ya que, como hemos visto, las personas trans femeninas y/o transexuales –como se les nombra en las investigaciones empíricas citadas– tienden a concebir y practicar el "ser mujer" o la feminidad según criterios y/o atributos que desde ciertas perspectivas feministas resultan paralelos y potencialmente afines con el mito de La-mujer y los requerimientos de la posición subordinada de las "mujeres" que, a fin de cuentas, formarían la base, tanto ideológica como material, de la subordinación, dominación y apropiación de la clase o categoría de las mujeres.

En este mismo sentido, parecería que al reducir o limitar sus concepciones y representaciones del "ser mujer" a prácticas de belleza, comportamientos subordinados y fantasías sexuales, o, en otras palabras, a un culto de la ultrafeminidad, algunas mujeres trans terminan distanciándose de una compresión feminista –y mínimamente empática– de lo que significa la experiencia histórica y corporal del "ser mujer" en sociedades predominantemente dominadas por la clase de los hombres. De esta manera se acercan –peligrosamente– a la incorporación y realización de las representaciones estereotipadas y subordinadas del "ser mujer" que –desde diferentes discursos y prácticas– la mirada masculina, occidental y biomédica desarrolla, define e impone a las mujeres.

Sintetizando, el discurso, las representaciones y las practicas corporales del ser mujer y la feminidad reproducidas por la narrativa trans hegemonía y presentes en *La chica danesa* constituyen un *continuum* del proceso reiterativo de construcción del género binario propio de la matriz heterosexual, ya que dichas representaciones, entre otras cosas, se erigen desde una noción sumamente conservadora y estereotipada respecto el comportamiento y la presentación corporal –prácticas de belleza, *obsesión* por la ultrafeminidad, etc.– que considera *propios* de las mujeres, cuyo centro de gravedad no es otro que la aprobación y la mirada masculinas, virtualmente omnipresentes; lo cual, a su vez, fortalece, otorgándole nueva *vida,* al espectro mítico de La-mujer, recrudeciendo los efectos de la paradoja de la representación de las mujeres,[34] objetos paradigmáticos de representación/ausencia de autorrepresentación (De Lauretis, 2000). Y amenazando con volver demasiado borrosos y evanescentes los límites del sujeto político del feminismo, a través de la abstracción o la supresión de la experiencia material de las mujeres, además de convertirse en un obstáculo, en un *andar con la boca, los oídos y ojos cerrados,* que dificulta el surgimiento de nuevas representaciones y prácticas cuya porosidad y ex-centricidad permitan desestabilizar la rígida frontera que el género impone entre aquellos sujetos denominados *mujeres* y aquellos denominados *hombres*.

[34] "La ciudad es un texto que narra la historia del deseo masculino mediante la puesta en escena de la ausencia de la mujer y la presentación de la mujer como texto, como pura representación. El texto de Calvino es, por ello, una representación exacta del estatuto paradójico de las mujeres en el discurso occidental: aun cuando la cultura tiene su origen en la mujer y se levanta sobre el sueño de su cautiverio, las mujeres no están sino ausentes de la historia y del proceso cultural. Probablemente sea por esto por lo que no nos causa sorpresa el que, en esa ciudad primordial, edificada por hombres, no haya mujeres, o el que en la seductora parábola de Calvino sobre la historia 'humana', las mujeres estén ausentes en tanto sujetos históricos" (De Lauretis, 1992: 27).

Segunda parte:

Cruzando fronteras con los sujetos excéntricos y abyectos

Otras Representaciones

En este capítulo, continuaremos nuestra exploración de las representaciones del ser mujer y de la feminidad trans en el contexto de producciones culturales que, si bien no denotan una ruptura sistémica con la matriz heterosexual y la narrativa trans hegemónica, nos presentan indicios de formas alternativas y potencialmente subversivas de producir representaciones, las cuales se adentran por los territorios de los sujetos excéntricos y abyectos, los cyborgs, las corporalidades ambiguas, *in-between* y el cuestionamiento de las fronteras entre las categorías/representaciones de la mujer y el hombre. Para esta labor, realizamos una descripción y un análisis conjunto que retoma dos películas: *Hedwig and the Angry Inch* y *Una mujer maravillosa*, además de dos obras del fotógrafo Joel Peter Witkin, *Los Dioses de la Tierra y el Cielo* (1988) *y Madame x* (1981). Comencemos con unas breves reseñas sobre los productos culturales que trabajamos.

Hedwig and the Angry Inch nos cuenta la historia de Hansel/Hedwig, quien nació en Berlín el mismo día que el muro fue levantado y que en su juventud se enamoró de Luther, un soldado estadounidense con quien desea contraer matrimonio e ir a vivir a occidente. Para ello, Hansel debe convertirse en Hedwig mediante una cirugía de cambio de sexo; la operación resulta fallida, dejando a Hedwig con nada más que una "furiosa pulgada" en la entrepierna. Años más tarde, Hedwig y su banda de rock se encuentran de gira a lo largo de Estados Unidos, presentándose en restaurantes de poca monta y siguiendo el tour de Tommy Gnosis, su examante y compañero de banda, aquel que huyó con sus canciones y

alcanzó el éxito comercial sin darle ningún crédito. A lo largo de este periplo, conoceremos los episodios más importantes de su vida a través de sus canciones, animaciones y flashbacks.

Esta película nos presenta una mirada desenfadada e irreverente sobre la experiencia de una *posible*[35] mujer trans e igualmente nos acerca a otra concepción del ser mujer, diferente a aquella que encontramos en *La chica danesa*, ejemplo paradigmático de la narrativa trans hegemónica y su reproducción de las rígidas normativas de la matriz heterosexual. La historia de Hedwig, mediante su estridencia musical, sus referencias mitológicas y su potencia reflexiva, nos permitirá sumergirnos en un mundo que desea subsanar las múltiples divisiones que lo desgarran en dicotomías opresivas y en ese proceso, nos brindará los elementos necesarios para profundizar nuestro análisis y cruzar la frontera más allá los fundamentos conceptuales de la narrativa trans hegemónica.



Usuario de Tumbler (2016). *Hedwig and the angry inch* [fotograma]. Recuperado en http://psychodollyuniverse.tumblr.com/post/169584544776/hedwig-and-the-angry-inch-john-cameron-mitchell

[35] Con ello me Refiero a que el personaje es tan rico y complejo que permite diferentes interpretaciones *tambien* en ese sentido.

Una mujer fantástica es una película del director chileno Sebastián Leilo, la cual llegó a los cines en el 2017 y que ha ganado varios premios en diferentes festivales cinematográficos, como el premio Óscar por mejor película extranjera y el premio a mejor largometraje en el Festival Internacional de Cine de Berlín, además de haber sido aclamada porque el personaje principal es interpretado por la actriz transgénero Daniela Vega y no por un actor, como ocurre en la mayoría de las películas que tocan el tema de lo trans.

La película nos narra la historia de Marina, una joven mujer trans, cantante y mesera, que mantiene una relación afectiva con un hombre mayor llamado Orlando. Ambos han comenzado a vivir juntos en el departamento de él y tienen planeado un viaje a las Cataratas de Iguazú, una de las siete maravillas naturales del mundo. Este inicio idílico pronto se ve turbado por el hecho de que Orlando sufre un aneurisma y a pesar de que Marina lo conduce con urgencia al hospital, él morirá en sala de emergencias.

A partir de este suceso funesto, la vida de Marina se volteará de cabeza, debido a que, en un primer momento, tanto el personal del hospital como las autoridades judiciales, sospecharán de su papel en la muerte de Orlando por nada más que el ser una mujer trans. A lo cual se sumará el desprecio, la humillación y la violencia que la familia del difunto, inmerecidamente, descargarán sobre ella, dificultando su vivencia de duelo y obstruyendo dolorosamente el cierre de ese momento de la vida de Marina.



Usuario de Tumbler (2016). *Hedwig and the angry inch* [fotograma]. Recuperado en http://psychodollyuniverse.tumblr.com/post/169584544776/hedwig-and-the-angry-inch-john-cameron-mitchell

Recurriendo tanto a la desnudez de lo vivencial como a ciertos elementos que podríamos pensar como propios del realismo mágico latinoamericano, la película nos presenta un panorama sobre las dificultades que enfrenta una joven mujer trans en los intersticios de la sociedad chilena contemporánea sin recurrir al drama amarillista ni, por lo tanto, a los lugares comunes. Mediante lo dicho también ofrece una representación del ser mujer, desde la experiencia trans, que, aun cuando no pretende ser subversiva, termina por desplegar cierta independencia frente a la narrativa trans hegemónica.

Joel Peter Witkin nació en Brooklyn, Estados Unidos, en 1938, de una madre católica y un padre judío. Sin preparación profesional, fungió como fotógrafo de guerra en Vietnam durante el periodo de 1961-1964; más tarde estudió escultura en la escuela de arte de Brooklyn y obtuvo su maestría en bellas artes en la Universidad de Nuevo México en Albuquerque. Su obra fotográfica ha sido exhibida en el Museo de Arte Moderno de Nueva

York, en la Biblioteca Nacional en Francia, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España y en la Galería Nacional en Ottawa, Canadá.

El trabajo fotográfico de Joel Peter Witkin es una muestra paradigmática de lo que podríamos llamar *arte abyecto,* ya que sus obras desafían y carcomen los cánones de belleza, haciendo a un lado los remilgos y el pudor del *buen gusto,*[36] al traer al centro de la escena a sujetos extraños y forasteros, marginados por las cruentas normativas corporales de las sociedades occidentales: transexuales, *hermafroditas*, personas amputadas o portadoras de alguna deformidad física, así como cuerpos sin vida y cadáveres humanos. Su búsqueda por encontrar y retratar el encanto en lo que socialmente se denomina como grotesco, desagradable e inmoral también se distingue por temas de marcado carácter religioso y espiritual, tanto en el tratamiento como en los títulos que bautizan muchas de sus obras, agregando una capa de sacrilegio y un aura de divina blasfemia a su ya de por si polémica obra. Otro rasgo que caracteriza la producción de arte de Witkin, son sus reinterpretaciones de obras pictóricas clásicas como *Las meninas* del pintor español Diego Velázquez o *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli.

En este sentido, el desafío al buen gusto o el cuestionamiento de las normas de *belleza* no puede ser subestimado como una pura necesidad estética ni como una rebelión inocua, ya que la atribución dicotómica de belleza o fealdad, así como la separación interesada del *gusto* en buen gusto y mal gusto, no es otra cosa que una convención social impuesta según intereses políticos: la distinción entre personas bellas o feas, por ejemplo, también se fundamenta en criterios de clase, raza, género o sexo. Debido a esto, el sometimiento al imperio del buen gusto termina por reforzar las divisiones jerárquicas que sostienen el ra-

[36] "A menudo la atribución de belleza o de fealdad se ha hecho atendiendo no a criterios estéticos, sino a criterios políticos y sociales" (Eco, 2007; 12).

cismo, el sexismo, el capacitismo y demás ejes de la opresión. Por ello, en términos sociales y culturales, no es lo mismo ser una mujer trans blanca, femenina, delgada y con recursos económicos elevados, que una mujer trans morena, obesa, de *rasgos masculinos* y en condiciones de pobreza. La importancia de la cuestión del buen gusto y las violencias que implica queda plasmada en las palabras del sociólogo Pierre Bourdieu:

> Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos'": en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación'"; y sin lugar a dudas, los gustos son, ante todo, *disgustos,* hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral ("es como para vomitar") para los otros gustos, los gustos de los otros. De gustos y colores no se discute: no porque todos los gustos estén en la naturaleza, sino porque cada gusto se siente fundado por naturaleza -y casi lo está, al ser *habitus-,* lo que equivale a arrojar a los otros en el escándalo de lo antinatural. La intolerancia estética tiene violencias terribles. La aversión por los estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases: ahí está la homogamia para testificarlo. Y lo más intolerable para los que se creen poseedores del gusto legítimo es, por encima de todo, la sacrílega reunión de aquellos gustos que el buen gusto ordena separar. Lo que quiere decir que los juegos de artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la legitimidad artística son menos inocentes de lo que parecen; no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra manera de vivir (Bourdieu, 1998; 54).

Sujetos abyectos, sujetos excéntricos

El 13 de agosto de 1961,

Un muro fue levantado

justamente en medio de la ciudad de Berlín.

El mundo estaba dividido por la guerra fría

y el muro de Berlín

era el símbolo más odiado de esa división.

Vilipendiado. Grafiteado. Escupido.

Nosotros pensamos que el muro permanecería por siempre,

y ahora que ya no está,

ya no sabemos quiénes somos.

Damas y caballeros,

Hedwig es como ese muro,

de pie frente a ustedes en la división

entre el Este y el Oeste,

la Esclavitud y la Libertad,

el Hombre y la Mujer,

Arriba y Abajo.

Y ustedes pueden tratar de demolerla,

pero antes de que lo hagan,

tienen que recordar una cosa.

Oye,

no hay mucha diferencia

entre un muro y un puente

sin mí a la mitad, bebé

tú no serías nada en absoluto.

Lo anterior es un fragmento de la canción *Tear me down,*[37] con la que abre la primera escena de *Hedwig and the Angry Inch*". En ella vemos a una Hedwig que entra al escenario con una actitud desafiante y poderosa, muy al estilo *punk rock*; su actuación sin arrepen-

[37] "Derríbame" en español.

timientos y su enérgica voz provocan a su público, dejándolo sin aliento, causando eufóricas reacciones tanto de reverencia como de repulsión ante la presencia de lo abyecto innombrable que ella personifica. Sus letras nos presentan un estado de las cosas fragmentado, dolorosamente escindido, un mundo dividido por muros políticos y fronteras marcadas por el poder que precede y estructura a los sujetos a *su imagen y semejanza*: el sexo, la raza, la clase, el género, pero también la religión y la adscripción política representarían algunos de estas murallas aparentemente impenetrables.

Mas en este espacio de alambradas y vallas electrificadas, Hedwig surge de las grietas como una presencia pavorosa, un espectro temible, un aparente error en la matriz heterosexual, ya que no es tarea fácil ubicarla en un lado u otro de las categorías que nos separan y fundan como sujetos legítimos. Ella –en sus palabras– es el *muro mismo,* es la zona prohibida e inhabitable, la irrepresentable tierra de nadie, un espacio *in-between*[38] los sexos definidos y ortodoxos. En este sentido, aquello –su *estigma*- que hace irresistible al personaje de Hedwig es que ella encarna y le da voz al fundamento negado, pero necesario, que estructura a los sujetos como mujeres u hombres dentro de la matriz heterosexual. En palabras de Judith Butler:

> Esta zona de inhabitabilidad constituiría el límite que defina el terreno del sujeto; constituiría ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales- el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional. La formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del "sexo" y esta identificación se da a través de un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger (Butler, 2002; 20).

[38] "Entre" en español.

Curiosamente, Hedwig pareciera estar consciente de lo anterior cuando exclama que, sin ella, sin su ser *in-between* y las reacciones de rechazo que puede llegar a suscitar, ellos –los sujetos legítimos– no tendrían ni idea de quienes son, ya que carecerían de ese exterior-interior sobre el cual se construyen sus identificaciones de *normalidad* sexual y genérica. De esta manera, la experiencia del sujeto abyecto deja en claro que toda pretensión de unidad, coherencia, simetría y estabilidad identitaria[39] se cimienta y es *conservada* por la represión y exclusión de toda *diferencia* (Lauretis, 2000) real o imaginaria, *dentro* y *fuera* de las fronteras que guardan la uniformidad del género binario y sus representaciones, intentando evitar, entre otra cosas, la mutua contaminación de sus categorías excluyentes y exclusivas: la visión de un *hombre-mujer*, un *mujer-hombre*, o mejor aún, de una no-mujer y un no-hombre resulta demasiado ominosa –¡por su indefinición!– para esta taxonomía del género.

Como bien señala De Lauretis (2000), romper con estas clasificaciones no es tarea fácil ni sencilla, ya que una vez que somos conscientes del precio pagado por la ilusión de la mismidad, purgándonos de todo aquello que no sea idéntico a nuestro ser mujer o ser hombre, también nos invade el "terror al ostracismo social" y el miedo a desobedecer al "padre y sus leyes simbólicas". En este sentido, recuerdo mi experiencia con esta forma de abyección y mi paso por la práctica psicoanalítica de corte lacaniano. Ante mi incomodidad y malestar frente a lo que se esperaba de mí por el hecho de tener un cuerpo sexuado clasificado como *hombre,* mi analista –progresista en algunos sentidos, pero demasiado ortodoxa respecto a la doctrina de las posiciones sexuales respecto al falo– no tuvo reparos en permitirme explorar mi feminidad ni en que me posicionara como mujer trans, pero en

[39] No sólo respecto al género, sino también en el caso de la clase social, la etnia, la raza e inclusive el grupo familiar y la imagen que mantenemos de nosotras mismas.

cuanto también comencé a cuestionar dicho posicionamiento –bajo las preguntas *¿por qué tengo que ser mujer u hombre? ¿Por qué forzosamente tengo que ser uno de los dos? ¿Por qué no quedarme a la mitad o no ser ninguno de los dos?–,* las cosas cambiaron drásticamente, ya que el orden simbólico –me explicó– al cual estamos sometidos como sujetos hablantes demanda que nos posicionemos frente al falo ya sea como mujeres o como hombres, sin medias tintas. De manera que mi reivindicación de otra alternativa resultaba completamente imposible o una pálida semblanza neurótica del clásico delirio psicótico del presidente Schreber.[40] Entonces, frente al temible vacío que se abría ante mí –anunciado por la advertencia de la analista–, sumada la ausencia de un lenguaje capaz de articular mi inquietud u otras representaciones que me permitieran aferrarme a lo *imposible,* terminé cediendo ante la aparente irreversibilidad del género normativo y asumiendo que ser una mujer trans era el único camino abierto para expresar mi malestar. Al menos por el momento.

En este sentido, planteo que esta primera intuición del sujeto abyecto (Butler, 2002) nos va acercando al surgimiento del sujeto excéntrico (De Lauretis, 2000) como una posibilidad de politizar nuestro malestar subjetivo respecto al género. Así, reconocer nuestra propia abyección constitutiva o, en otras palabras, reconocernos como sujetos abyectos, podría ser tomado como el impulso inaugural de una transformación tan aterradora como necesaria. Transformación que implica un movimiento de traslación profundo y efectivo que nos lleve desde la supuesta seguridad del espacio que conocemos hasta una zona desconocida e incierta, a un horizonte de posibilidades nuevas y asombrosas, en donde "se corre un riesgo no sólo afectivo sino también conceptual" (De Lauretis, 2000; 138), ya que ahí nuestras

[40] Uno de los casos más celebres de Sigmund Freud, en el cual el sujeto en cuestión asiste a su propia trasformación como la mujer de Dios.

viejas palabras y conceptos fallan, nuestro propio lenguaje caduca y se muestra rebasado, haciendo necesario, por doloroso que resulte, renunciar a toda suposición o garantía en el esfuerzo por reconstruirnos y rehacernos como sujetos-en-relación-con-el-mundo. Así, la posición del sujeto excéntrico se encuentra definida, entre otras cosas, por su capacidad de reconocer su inmersión dentro de las coordenadas del género binario –entre otras formas de opresión–, al mismo tiempo que puede tomar distancia de las mismas y, en consecuencia, conseguir un punto de vista desde el cual puede observar con prístina claridad las contradicciones y antagonismos de dicho orden. Esto le permite organizarse tanto individual como colectivamente para combatirle (De Lauretis, 2000). En palabras de De Lauretis:

> Este des-plazamiento –esta des-identificación de un grupo, una familia, un yo, una "casa", […]– es además un des-plazamiento del propio modo de pensar; comporta nuevos saberes y nuevas modalidades de conocimiento que permiten una revisión de la teoría feminista y de la realidad social desde un punto de vista que es a la vez interno y externo a sus determinaciones. En mi opinión este punto de vista o posición discursiva excéntrica es necesaria para el pensamiento feminista […]. Es una posición conseguida tanto conceptualmente como en las otras dimensiones de la subjetividad; es fuente de resistencia y de una capacidad de obrar y de pensar en modo excéntrico respecto a los aparatos socioculturales de la heterosexualidad, a través de un proceso de "conocimiento insólito" (Frye), una "práctica cognitiva" (Wittig) que no es únicamente personal y político sino también textual, una práctica de lenguaje en su sentido más amplio (De Lauretis, 2000; 138-139).

Regresemos a la primera escena de *Hedwig and the Angry Inch* y a su explosión teatral descrita al inicio de este apartado. En ese momento, la presencia ominosa de Hedwig con su aureola de divinidad y sacrilegio nos recuerda a la representación fotográfica de una mujer trans presente en *Los Dioses de la Tierra y el Cielo* (1988) de Witkin:[41]

[41] Varias críticas pueden aplicarse al proceder y al trabajo de Witkin, ya que es posible considerar que desde su posición de sujeto hegemónico –hombre blanco– explota a los sujetos abyectos que pueblan su obra, sin nunca cuestionar su propio posicionamiento. Sin embargo, me parece necesario apropiarnos de las fotografías



[Witkin, Joel (1988). *Los Dioses de la Tierra y el Cielo* [Fotografía]. Recuperado de https://mariaamoravila.wordpress.com/2016/10/19/dioses-de-la-tierra-y-el-cielo-1988-joel-peter-witkin/]

Esta Venus en particular obtiene sus fantas-

magóricos poderes de la argamasa densa y confusa que da cuerpo a los múltiples discursos y representaciones que en ella se cruzan y entre-cruzan –y, ¿por qué no decirlo?, se aparean–, gestando vigorosas disonancias y reverberaciones que no dejan impávida(o) a la (des)afortunada que se halla ante su prodigiosa presencia. Esta Venus con pene, esta extraordinaria mujer con una *genitalia inversa*, seduce a algunas(os) y provoca devoción, pero a

---

que resuenan en nosotras como sujetas excéntricas, otorgándoles nuestros propios significados a taves del hackeo/intervención de los estipulados por el autor.

su vez representa una aparición satánica para grupos e individuos de lo más *disimiles*: algunas feministas radicales no ven en ella más que la última aberración fálica del patriarcado mutante; la ultraderecha católica arde en deseos de someterla a una ordalía inquisitorial; los machos mexicanos tiemblan ante las erecciones que ella les produce, oscureciendo su (hetero)sexualidad, e inclusive algunas mujeres trans le increpan y mal-dicen por desafiar sus decimonónicas pretensiones de normalidad heterosexual.

Por lo tanto, esas tierras baldías y ruinosas, como regiones de alta radioactividad desoladas por una cruenta guerra nuclear propias de la imaginación de la ciencia ficción postapocalíptica, en realidad "están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo 'invivible' es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos" (Butler, 2002; 20). Entre las múltiples formas de vida mutante, habitando lo inhabitable, destacan las representaciones artísticas no-conformistas de corporalidades hermafroditas, intersexuadas y trans –cuerpos que finalmente nos movemos y gozamos en las zonas limítrofes del *in-between*– que adquieren un halo de herejía y potencia subversiva, a pesar del acechante riesgo de reabsorción dentro de las rígidas fronteras del pensamiento heterosexual y capitalista.

De manera alterna, Marina, la protagonista de *Una mujer maravillosa*, es empujada inadvertidamente en las arenas fronterizas de la abyección, como veremos en la descripción de la siguiente escena. Marina está en el hospital. Cuando un doctor se le aproxima, la mira con extrañamiento y le pregunta *–eh, ¿usted es la familiar del señor Ernesto?* Ella afirma *–sí.* Él continúa *–¿Son pareja? –Sí, somos pareja. –Disculpe, ¿su nombre? –Marina Vidal. –Eh, pero… ¿es un apodo? –¿Perdón? –¿Me podría acompañar? Para hablar en privado –¿Pasa algo?* Después de este incómodo dialogo, Marina entra al baño. Por la seriedad de su rostro, asumimos que ya ha sido informada del fallecimiento de Orlando. Entra a un cu-

bículo y se desploma en el suelo; su respiración se acelera. Enseguida, la vemos lavándose la cara y mirándose al espejo con expresión de incredulidad, su respiración continúa agitada.

En el estacionamiento del mismo hospital, Marina le marca al hermano del Orlando para comunicarle la noticia de su deceso. Después de terminar la llamada, ella voltea a su alrededor, visiblemente impresionada, y comienza a caminar hacia la entrada de los automóviles; una vez que se halla en el umbral, acelera el paso. Entonces la vemos caminar apresuradamente por las calles desiertas de Santiago de Chile, hasta que en una esquina una patrulla se detiene frente a ella. Un policía se baja de la misma y, llamándola por su nombre, le pide que los acompañe.

De regreso en el hospital, Marina se confronta con el doctor y un sargento de la policía. *–No tenía por qué tratarme como una delincuente*, le espeta Marina al médico. Los dos hombres se quedan en silencio y, después de mirarse alternativamente, el doctor toca el hombro del sargento, diciéndole *–lo dejo con lo suyo. Permiso,* antes de marcharse. Entonces tiene lugar el siguiente dialogo entre ella y el policía. *–Señorita, necesito sus datos. Acá. ¿Nombre completo? –Marina. –Su cédula de identidad, ¿la tiene?* Contrariada, ella busca en su bolso y le extiende el documento a su interlocutor, expresando *–ese asunto está en trámite señor. –Mientras no lo cambie, éste es su nombre legal. –Mi nombre es Marina Vidal, ¿tiene algún problema con eso? –¿Por qué salió, encanto? –¿Por qué me tiene retenida? –Usted no está retenido. –Entonces, ¿por qué tiene mi carnet?*

En la escena anterior, advertimos que tanto el personal del hospital como las autoridades policiales consideran a Marina como potencialmente *criminal,* sospechosa de asesinato, porque, para ellos, ella representa una corporalidad ambigua*, mal* generizada, llanamente *abyecta*. En su caso, la lógica de presunción de inocencia queda invertida: ella es

culpable hasta que demuestre lo contrario. Las circunstancias de la muerte de Orlando la han precipitado a una posición de vulnerabilidad, desde la que se ve forzada a reconocer su posición como sujeto marginado y excluido; posición que, dentro del contexto de la película, había podido evitar, debido a la presencia legitimadora de su pareja masculina, al menos de manera transitoria.

Regresando al caso de Hedwig, ¿qué es lo que hace que su figura sobresalga y deslumbre con tanta fuerza? En parte, me parece que su dinamismo se debe a que la representación del ser mujer trans que este personaje encarna, a diferencia de la protagonista de *La chica danesa*, no busca legitimarse a través de un discurso *naturalista,* mediante las prácticas de intervención biomédica o por la gracia de un hombre que la despose y le dé hijos, convirtiéndola en una *dama* respetable. No: Hedwig no parece desvivirse por una aceptación social que le otorgaría membrecía si pudiera *ser un poco más normal*; más bien, ella irrumpe meteóricamente en el escenario del mundo como una mujer *antinatural,* artificiosa como el maquillaje y las pelucas del *glam rock* que la inspiran.

Esta aparente falsedad y simulacro no representan un gesto derrotista o una claudicación desesperada ante las pretensiones de naturalidad y originalidad de la matriz heterosexual ni ante los procesos de normalización promovidos por la narrativa trans hegemónica. En todo caso, representan un extravagante y flamante espejo que les devuelve su propio reflejo negado, forzando el reconocimiento de su propia impostura, encarnada por su temporalidad histórica y sociocultural, su *naturaleza* contingente. Así, el personaje de Hedwig puede erguirse como una representación del inconsciente como exceso o de la capacidad de resistencia del inconsciente mencionada por De Lauretis (2000), ya que no se pliega dócilmente al mandato social. No acepta pasivamente los términos que le son impuestos, sino que va más allá de los limites conceptuales del binario femenino y masculino. Hedwig no

encarna la tristemente popular idea de una identificación fallida con el ideal del género Su desobediencia no puede ser reducida a la pálida sombra de un *hombre* que ha fallado miserablemente en su persecución de la masculinidad, debido a su *madre fálica,* el abuso sexual del padre, sus *tendencias homosexuales*, etcétera-etcétera. Hedwig le da cuerpo y voz a la resistencia a identificarse meramente como un hombre masculino o una mujer femenina, por lo que su negativa a enclaustrarse en alguno de los términos excluyentes del binario genérico no se traduce automáticamente en su adscripción en el contrario; más bien, se actualiza como una búsqueda por una subjetividad que excede y desborda las definiciones fálicas (De Lauretis, 2000). En este sentido, ella no es un ser fallido o disminuido: ¡ella es un ser que resiste!

Hedwig no es ni aspira a ser una *verdadera mujer.* Ella es la hendidura furiosa entre la mujer y el hombre, es "más que una mujer o un hombre"[42] y, en este sentido, se aproxima a la figura metafórica del *cyborg* de Donna Haraway. Como éste, ella dinamita las fronteras del orden establecido, las desdibuja y da origen a enlazamientos inesperados y enternecedores. La alteración fronteriza que Hedwig pone en marcha entre la mujer y el hombre se encuentra contenida en la lista de "rupturas limítrofes cruciales" que Haraway señala y desarrolla. La ruptura de la frontera entre lo humano y lo animal, entre el organismo y la máquina, lo físico y lo no-físico, ya que estas brechas desestabilizan la *frontera máxima* que sostenía dichas divisiones, la dicotomía jerárquica entre naturaleza y cultura, pilar esencial de la diferencia opresiva entre mujeres y hombres.

> Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales. Los centauros y las amazonas de la Grecia antigua establecieron los límites de la polis central del ser humano masculino griego mediante su desbaratamiento del matrimonio y las poluciones limítrofes del guerrero con animales y mujeres. Gemelos no sepa-

[42] Fragmento de la canción "Wicked Little Town (Tommy Gnosis Version)".

> rados y hermafroditas eran el confuso material humano en la temprana Francia moderna que basaba el discurso en lo natural y en lo sobrenatural, en lo médico y en lo legal, en portentos y enfermedades, todo ello de suma importancia para el establecimiento de la identidad moderna. Las ciencias evolucionistas y del comportamiento de los monos y simios han marcado las múltiples fronteras de las identidades industriales a finales de este siglo. En la ciencia ficción feminista, los monstruos cyborgs definen posibilidades políticas y limites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y la Mujer (Haraway, 1991; 308).

Aquí el término *monstruoso* define a aquellos seres *in-between* –como los *cyborgs* de Haraway o la propia Hedwig– que, paradójicamente, son necesarios para marcar los límites de la comunidad de lo aceptable, pero que, a su vez, amenazan esas mismas fronteras con sus presencias abyectas y potencialmente desafiantes. En la película *Blade Runner 2049* hallamos un dialogo que nos recuerda el miedo producido por estas figuras amenazantes, expresado por la jefa de policía ante la posibilidad de que una replicante –un tipo de robot humanoide y autónomo– haya concebido a un hijo de la misma manera que una mujer humana: *Hay un orden de las cosas. El mundo está construido sobre un muro que separa a las clases. Dile a alguno de los lados que no existe ningún muro y estarás comprando una guerra… o una masacre. Así que lo que viste, nunca sucedió.*

Así, el valor de las representaciones de seres *in-between* va mucho más allá de su impacto estético, ya que su indeterminación, su habitar en la contradicción sin pretender resolverla, se convierte en un *hueso duro de roer* para una visión del mundo basada en las dicotomías jerárquicas y excluyentes, dificultando su asimilación/definición en el sistema de pensamiento moderno-occidental-patriarcal. Esto les otorga una posición *fuera de lugar* respecto al sistema, permitiéndoles revelar y cuestionar aspectos del funcionamiento de la realidad social sostenida por dicho sistema, aspectos que no serían tan claros o siquiera

visibles desde la posición de un elemento bien integrado y definido. En este sentido, "si esta posición esta fuera del sistema conceptual, asumirla u ocuparla significa disociarse, des-identificarse, des-plazarse y adquirir un punto de vista excéntrico al sistema" (De Lauretis, 2000; 144). No obstante, la amenaza de sometimiento es constante y la disposición policiaca que se otorga a sí misma la misión de defender las fronteras y las divisiones que dividen al mundo entre sujetos legítimos y abyectos se concreta en otra escena de *Una mujer fantástica*, en la cual Marina es sometida a una incómoda y violenta inspección física, una especie de interrogatorio mudo.

Una agente de delitos sexuales lleva a Marina a una sala especial para supuestamente constatar que ella no tenga lesiones físicas. Ya en el lugar, Marina se desnuda detrás de un biombo y se coloca una prenda clínica. Mientras lo hace, alcanza a escuchar que el médico tiene dudas sobre cómo *tratarla*, ya que la agente le dijo que se llamaba Daniel, a lo que ella indica que la trate como una mujer y se dirija a ella con su *nombre de mujer.* Una vez que está lista, el médico se acerca al biombo, la toma por el brazo y le dice *–listo. Por acá, por favor. –¿Cuál es tu nombre?,* a lo que ella responde *–Marina. –Bonito nombre, Marina. ¿Puedes ponerte ahí, por favor?… Gracias,* continúa el doctor, mientras la deja de espaladas a una pared blanca.

La agente, presenta en la sala, observa a Marina y le sonríe a medias, mientras el medico sustrae una cámara fotográfica de un estante. *–Ahí está,* dice, deteniéndose frente a Marina y preparando la cámara. *–Marina, ¿verdad? Marina, eh, te voy a pedir por favor si te pudieras descubrir la parte superior,* prosigue. Marina, visiblemente incomoda, se destapa la parte superior del torso. *–Ok, esto va ser muy rápido, ¿ya? Ahí voy,* le expresa el médico antes de tomarle la primera fotografía de su torso desnudo. *–Eso. Ahora, por favor, levanta el brazo derecho. Poquito más arriba. Eso,* ordena y vuelve a fotografiarla. Marina,

parcialmente desnuda, se nota ausente, disociada de la situación. *–Lo mismo con el otro brazo.* Continúa el examen físico; Marina obedece y el doctor pregunta *–¿Has recibido algún tipo de agresión, un golpe, te has caído o algo así? –No,* contesta lacónicamente, mirando con fugacidad a la agente que permanece en silencio. *–¿Estás segura?,* le vuelve a preguntar. *–Sí,* afirma Marina.

-Bueno, ahora te voy a pedir, por favor, que te descubras la parte de abajo, le indica a Marina. Acto seguido, voltea en dirección a la agente y le dice *–¿te puedes retirar por favor?, para poder…* Muy seria, sin que ninguna emoción atraviese su gesto, la agente contesta *–no,* y vuelve a posar una mirada fija sobre una Marina vulnerable. Entonces, el doctor prosigue. *–Disculpa, ¿te puedes sacar la parte de abajo? Estamos casi terminando, Marina.* En silencio, notablemente insegura y con la mirada baja, Marina deja caer la bata al suelo, quedando totalmente desnuda. La agente, inconmovible, no quita los ojos de sus genitales; el doctor toma otra foto y le pide que ahora levante la pierna derecha; la escena se desvanece.

En esta escena nos encontramos con una Marina diseccionada por la mirada inquisitiva del doctor y la agente de delitos sexuales. La notamos anulada y disociada ante todo el dispositivo de vigilancia que se despliega sobre y *contra* ella. Esta mirada escrutadora que, bajo la excusa de resguardar su integridad física, más bien parece ensañarse en revelar los signos corporales que la delatan como un ser *inapropiado* y un cuerpo sospechoso, culpable, si no de haber asesinado a su pareja, al menos de ser un *monstruo* fronterizo. Esta violencia, tan bien representada en la escena anterior tanto en su cualidad física como en sus efectos simbólicos, no debe ser subestimada, ya que su ejercicio lleva a muchos sujetos abyectos a buscar su reintegración entre las filas de los sujetos legítimos, por ejemplo, mediante su sumisión a los postulados de la narrativa trans hegemónica. Si Marina hubiera

pasado por una operación de cambio de sexo antes del terrible interrogatorio, su *monstruosidad quizás* habría sido menos visible, mucho menos aplastante.

Lo anterior ejemplifica el complicado desplazamiento entre la posición del sujeto abyecto y la propia del sujeto excéntrico, entre las cuales no hay ningún camino recto ni seguro, ningún destino ineludible. Me parece que De Lauretis ya ha señalado unas coordenadas propicias para iniciar con el viento a nuestro favor tan portentosa transformación, y las personas que pasamos por una socialización masculina pero que deseamos cuestionarla y rechazar la categoría *hombre,* no deberíamos pasar por alto esta valiosa indicación de inspiración feminista. Parafraseando a la autora, posicionarse de manera excéntrica respecto al sistema de la matriz heterosexual implica volver el cuestionamiento hacia una(o/e) misma(o/e), interrogándonos por nuestras propias complacencias y complicidades con dicha ideología, así como el reconocimiento de nuestro posicionamiento en el mundo y las condiciones de emergencia que hemos dado por descontadas, lo cual pasa por examinar el carácter situado, histórico y político de nuestro propio pensamiento, para después, en la búsqueda de una transformación social y subjetiva, poder dislocarnos y des-identificarnos de esos presupuestos y esas condiciones (De Lauretis, 2000).

Complicidades: la mirada háptica

La Alemania nazi había perdido la guerra, su territorio se encontraba ocupado por las victoriosas tropas aliadas y en Berlín se alzaría el muro que marcaría la división entre el occidente capitalista y el oriente comunista. En este contexto de tensas relaciones políticas, nació Hansel, quien más tarde se transformaría en Hedwig, hijo de una mujer alemana y un hombre estadounidense, un soldado perteneciente a las fuerzas de ocupación. Más tarde, la

madre de Hansel expulsara de su hogar al soldado americano[43] y junto con su pequeño hijo cruzará por su propia cuenta el muro de Berlín, asentándose en la capital de Alemania oriental, en un movimiento inverso al de los berlineses que intentaban huir del yugo soviético. Hansel pasará su niñez y parte de su juventud al lado de su madre en su pequeño apartamento en Berlín oriental, creando su diario ilustrado y *obsesionándose* con los éxitos del *rock* emitidos en la frecuencia de radio de las tropas estadounidenses,

Como podemos advertir, desde un principio la vida de Hansel/Hedwig se desarrolla en un espacio fragmentado por diferentes fronteras o divisiones que de una u otra forma estructuraran su devenir en el mundo: occidente y oriente, capitalismo y comunismo, el padre y la madre, el hombre y la mujer. Así, Hedwig, como cualquier otro sujeto, está inmersa en la red del poder que estructura nuestra *visión* de la realidad mediante la creación de relaciones dicotómicas entre términos opuestos y excluyentes, debido a lo cual también lleva consigo las marcas que exhiben su complicidad con las relaciones de poder de la matriz heterosexual. Su existencia, en un principio, se desarrolla bajo los signos que lo categorizan como un *niño blanco que un día será un hombre blanco* y dicha cicatriz tanto corporal como subjetiva, no representa un elemento de su ser que pueda considerarse fácilmente erradicable, sino algo que puede ser sujeto de un arduo proceso de desidentificación y desplazamiento durante toda una vida y sin ninguna garantía de éxito. No se trata de un proceso que pueda ser reducido únicamente a su dimensión individual, por que –como bien señala De Lauretis (2000)– la socialización y el privilegio masculino no pueden ser simplemente rechazados a través de una ética personal o una *buena voluntad*, pues ambos elementos son constitutivos de los sujetos (re)producidos dentro de los límites del contrato sociocultural heteronormativo.

[43] Ya que ella sospechaba que él abusaba sexualmente del pequeño Hansel.

En este sentido, los sujetos (ex)masculinos renegados, como nuestra querida Hedwig, aun cuando no podemos deshacernos de nuestro bagaje de género de una vez por todas, sí podemos optar por caminos y posiciones que revelen el carácter aleatorio, contingente y convencional de la matriz heterosexual (Wittig, 1992), ayudando –desde nuestra experiencia particular– a desmontar la idea de las categorías del género, hombre y mujer, como datos biológicos *a priori*, incuestionable e irreversibles, haciendo visible su compleja circuitería psíquica, social, política, histórica y económica, sin por ello desechar los factores biológicos que tienen un impacto en las vidas materiales de los sujetos.

Dentro de la narrativa de *Hedwig and the Angry Inch*, el complejo y contradictorio juego entre las complicidades y las rebeliones ante el orden de género binario de su protagonista, tomará un giro decisivo en el momento que Hansel conoce a su *sugar daddy.* En esta escena nos encontramos con el joven Hansel tomando un baño de sol, desnudo y de espaldas, en un cráter junto al muro. Entonces vemos una sombra que se proyecta sobre su cuerpo expuesto: es un hombre negro en uniforme militar, observándole con detenimiento. *–Chica, no pretendo molestarte. Soy el sargento Luther Robinson*, le dice, mientras se quita la boina, Hansel levanta parcialmente su cabeza, contesta *–yo me llamo Hansel,* y enseguida voltea su cuerpo desnudo.

El sargento guarda silencio por un momento, mirando el pene que sobresale de la entrepierna de Hansel. Finalmente, comenta *–Hansel… bueno, te deben de gustar los dulces. –Me gustan los ositos de goma,* le responde. Luther le ofrece una bolsa de gomitas producidas en Estados Unidos. Hansel las prueba; el sabor y la suave consistencia lo deleitan (la voz en *off* de Hedwig declara *–De repente reconocí el sabor en mi boca: era el sabor del poder*). Entonces la cámara hace un primer plano de la boca de Luther, quien expre-

sa *–carajo, Hansel. No puedo creer que no seas una chica. Estás tan bien. ¿Por qué no tomas la bolsa entera?* Hansel lo mira, sonriente y extasiada.

Más tarde, hallamos a Luther, Hansel y su madre comiendo en su diminuto departamento *–muy comunista, camarada-*. Hansel le muestra el anillo matrimonial a su madre. *–Me ama, madre. Quiere casarse conmigo… y sacarme de aquí,* explica, mientras contempla a Luther, quien asiente con la cabeza. Su madre le mira. Hansel se coloca una peluca castaña y les sonríe a ambos alternativamente. Ella comienza a acomodarle al cabello y dice *–trae mi pasaporte y mi cámara, Hansel. Es una simple labor de cortar y pegar. Cambiamos la foto y puedes usar mi nombre, Hedwig Schmidt.*

Luther interrumpe: *–No es tan simple, damas. Cariño… sabes que te amo. Siempre estoy pensando en ti. Pero tengo que casarme contigo aquí, en Berlín occidental y eso significa un examen físico completo.* Hansel lo mira con desconcierto y opina *–en seguida verán que tengo un…* El sargento retoma la palabra *–ay, amor. Para marcharte… debes… dejar algo… atrás. ¿Tengo razón, señora Schmidt?* Ella voltea a verlo con un movimiento maquinal y declara *–siempre lo he creído, Luther. Para ser libre, uno debe renunciar a una pequeña parte de uno mismo. Y conozco al doctor adecuado para que se la lleve.* Bruscamente, la escena cambia. Un grito desgarrador se escucha de fondo y vemos a un siniestro doctor sosteniendo alguna clase de instrumento punzocortante en su laboratorio clandestino, seguido de Luther y la señora Schmidt tomándole una foto a Hansel, ahora Hedwig, quien luce un vestido, la misma peluca castaña y maquillaje, pero cuya expresión se nota desencajada y confundida. Al término de esta escena Hedwig y su banda interpretan una canción que plasma su sentir respecto a su operación de cambio de sexo:

Mi operación de cambio de sexo falló

mi ángel guardián se quedó dormido mientras vigilaba

ahora todo lo que tengo es la entrepierna de una muñeca Barbie

tengo una pulgada furiosa.

(...)

Abreviando esta larga historia

cuando desperté de la operación

estaba sangrando debajo

estaba sangrando del tajo entre mis piernas

mi primer día como mujer

y ya es ese momento del mes

pero dos días después

el agujero había cerrado

la herida sanó

y yo me quedé con un montículo de carne de una pulgada

donde mi pene estaba

donde mi vagina nunca estuvo

un montículo de carne de una pulgada atravesado por una cicatriz

como una mueca lateral

en un rostro sin ojos

nada más que un pequeño bulto

era una pulgada furiosa.[44]

Deteniéndonos un momento, podemos preguntarnos: ¿qué es lo que lleva a Hansel a transformarse en Hedwig? Aquí resurge el tema de la mirada masculina, la mirada que de-

[44] Fragmento de la canción "Angry inch".

tona acciones y reacciones con su sola presencia; específicamente, la mirada portentosa del sargento Luther, la cual, al posarse sobre el cuerpo desnudo del joven Hansel, dará inicio a la travesía de Hedwig. Retomando los desarrollos de David Le Breton, en su libro *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, podemos pensar que la mirada de Luther no es una simple *mirada óptica,* aquella que es más bien contemplativa y que mantiene una pudorosa distancia del objeto que mira, sino más bien una *mirada háptica*, que, a diferencia de la primera, oblitera la distancia entre quien observa y quien es observado. Esta mirada háptica no se complace con la mera contemplación del espectáculo de la vida, en su abolición del espacio que separa. Su acción es más bien invasiva, se inserta, manipula y paladea con los ojos a su objeto: es la mirada de otro que se hace sentir sobre y debajo de la superficie de quien se sabe mirado, produciendo diversas reacciones, ya sean estas de agrado, repulsión o quizás sensaciones menos definibles debido a su ambigüedad.

> Con la mirada se palpa, los ojos palpan los objetos sobre los que posan la mirada. Mirar a alguien es una manera de atraparlo para que no se escape. Pero, también se palpa el ojo de alguien, es posible regodearse con la mirada, etc. EL *voyeur* se conforma con saciar su deseo tan solo con la mirada, abrazando con los ojos, aunque el otro lo ignore. La distancia queda abolida puesto que él ve. "Devorar con la mirada" no es tan solo una metáfora. Algunas creencias la toman al pie de la letra. Ver es una puerta abierta al deseo, una especie de rayo asestado sobre el cuerpo del otro, según la antigua teoría de la visión, un acto que no deja indemne ni al sujeto ni al objeto del deseo (Le Breton, 2006; 56).

El deseo del sargento Luther, transportado por su mirada óptica, no deja indemne al joven Hansel, quien a su vez reconoce el poder que su presencia corporal, sexualizada, ejerce sobre el observador. Mas este influjo, esta fuerza de atracción tiene un costo, un precio que debe ser pagado si ha de ser ejercido y esta deuda contraída con el deseo del otro se anuncia por primera vez cuando Luther exclama *–Carajo, Hansel. No puedo creer que no seas una chica. Estás tan bien*. Entonces Hansel llegará a comprender que el poder de

atracción que ejerce sobre su *sugar daddy* en potencia, aquel que, con su sonrisa jactanciosa y sus seductores ositos de goma, promete cumplir sus anhelos, implica otro tipo de cruce de fronteras, una frontera que se extiende tanto al interior como al exterior de los sujetos, el precipicio limítrofe que socialmente separa a la mujer del hombre y viceversa. Bajo el dominio de la mirada masculina y háptica de Luther, Hansel es tan *bella* que resulta imposible que sea un chico, su belleza y grado de sexualización es *propia* de una chica: transfiguración y metamorfosis, de la crisálida que alguna vez fue Hansel, brota una sublime, extraña y furiosa mariposa: Hedwig.

En este sentido, podemos decir que la transformación de Hedwig brota de un deseo masculino, la fantasía masculina de Luther le impulsa y la sostiene –al menos momentáneamente– en el proceso de su traslación de una categoría del género a la otra. Empero, lo que aquí nos interesa no es tanto la obvia e hipócrita complicidad del sargento con el contrato heterosexual, sino aquella que tiene origen en la misma Hedwig. En este terreno, las cosas se tornan complejas y espinosas, ya que cuando Hansel afirma y actúa en concordancia con el deseo de Luther, transfigurándose en Hedwig, ella descubre el poder sexualizado que ejerce sobre él y otros hombres, además de la libertad de movimiento –en su contexto especifico e histórico- que dicho procedimiento le ofrece, debido a que como Hansel nunca habría podido casarse con Luther y salir de Berlín Oriental; en contraste, con la obtención de cierto poder y libertad, Hedwig ha tenido que pasar por la mutilación de su propio cuerpo, como ella misma lo expresa en la canción anteriormente citada, convirtiéndose en el blanco de la objetivación que afecta a todo sujeto categorizado como mujer.

Así, las acciones de Hedwig terminan por reforzar las cláusulas de la matriz heterosexual, ya que participa de la objetivación que convierte a las mujeres en seres primarios y sexuales (De Lauretis, 2000), cuya vida entera gira en torno a la sexualidad definida por los

hombres en los términos de la cruel erótica de la dominación y la sumisión. Hedwig, como cualquier mujer o persona femenina dentro del orden heteronormativo, es reificada como un *panorama.*

> Una mujer tiene que mirarse constantemente. Está casi constantemente acompañada de su propia imagen de tal manera que considera la parte de sí que observa y la que se siente observada como los dos elementos constitutivos, si bien siempre distintos, de su propia identidad de mujer. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres miran como son miradas. Esto determina no solo la mayor parte de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. La parte de la mujer que se observa es masculina: la parte que se siente observada es femenina. Así, la mujer se transforma en objeto, y más exactamente en un objeto de visión: una vista (John Berger citado en De Luretis, 2000).

La transfiguración de Hansel en Hedwig encuentra resonancias en la fotografía titulada *Madame x* de Witkin. La composición de la imagen nos recuerda a una escultura griega deteriorada por el tiempo y los elementos naturales, a pesar de lo cual, no ha perdido del todo su porte altivo y provocador. Pero esta primera impresión puede dar paso a una segunda, un tanto más siniestra, ya que si tomamos en cuenta el vendaje que le cubre los ojos a la modelo, así como la ausencia de sus extremidades superiores, traducidos como ceguera y mutilación de la movilidad, podemos pensar en alguien sometido al deseo y la mirada de otro, convertido en un objeto pétreo destinado para la contemplación y deleite visual, como Hedwig frente a la mirada háptica del sargento Luther.



[Witkin, Joel. (1981). *Madame X* [Fotografía]. Recuperado en http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/madame-x-kQB-DA14ACc2xGUryrQ2]

Asimismo, Marina también se ve paralizada por una mirada háptica y masculina que irrumpe, violenta e invade sin haber sido convocada o deseada. A diferencia de la mirada que acaricia a Hansel con promesas de seducción y poder, la mirada masculina que atraviesa a Marina como un dardo envenenado, desde un inicio busca descargar su desaprobación, repulsión y crueldad sobre la superficie que toca: la habita sin ninguna pretensión de provocar deseo, sólo aspira a lastimar.

Recostada en la cama que compartía con Orlando, observamos a una Marina de gesto ausente; el agotamiento la embarga cuando escucha ruidos provenientes de la puerta del departamento y ladridos de Diabla, su mascota canina. Lentamente se levanta de la cama, ataviada únicamente con una playera holgada: su rostro ahora denota preocupación. Al llegar al pasillo se encuentra con un hombre joven acariciando a la perra. Éste la mira y le

pregunta *–¿tú eres Marisa?* Ella lo corrige *–Marina. –Yo soy Bruno*, continúa él mientras le muestra unas llaves y agrega *–perdona, pensé que no había nadie.* Acto seguido, entra en la sala del departamento.

Marina lo sigue, pero antes de alcanzarlo se pone un suéter y acomoda su cabello. Entonces Bruno retoma la palabra. *–¿Qué pasó, Marisa?* Ella le explica *–tu papa se sintió mal de repente. Fue todo muy rápido.* Por un momento se observan en silencio; él vuelve a interrogarla *–¿Qué estaban haciendo?* Ella, sin dejar de mirarlo, responde *–durmiendo –¿Y eso fue todo? ¿Estabas con él y se te murió? ¿Así? –* le increpa, al mismo tiempo que con las manos realiza un movimiento como si sus dedos se inflaran y enseguida explotaran. Marina contiene su enojo y subraya *–corrimos a la clínica.* Bruno insiste *–tenía moretones en el cuerpo… qué mierda, tenía moretones en el cuerpo. Aquí, en la cabeza.* Ella, a punto de las lágrimas, dice *–se cayó en la escalera cuando íbamos bajando… por eso.* Él se hace el desentendido, mira alrededor y pregunta *–¿Y esa maleta? –Me estaba instalando,* aclara ella.

Más tarde, Bruno se ha sentado en un sillón y entonces vuelve a hablar *–¿Tú sabes que hay dos tipos de dueños de mascotas? Los que tienen mamíferos y los que prefieren pájaros o reptiles. Los mamíferos tenemos neocórtex, que es la capa neuronal más evolucionada, donde se genera la emoción, ahí se genera la empatía, también la ternura y el amor…* Exasperada, Marina levanta la voz y expresa *–yo no veo nada que con un lagarto. No entiendo tu análisis. ¿O me querés decir otra cosa?* Él también levanta la voz y responde *–no te quiero decir nada. –Ah,* prorrumpe ella, visiblemente fastidiada. *-¿Tú te operaste?,* la interroga sin más miramientos. *–Eso no se pregunta,* le dice Marina, arrugando el rostro. *–Ay, ¿por qué no? Es que no entiendo qué eres. –Soy lo mismo que tú. –Sí, claro,* profiere Bruno con tono burlón, mientras se reacomoda en el sillón.

Cansada del comportamiento de Bruno, Marina se dirige a la entrada del departamento y le exige *–¿sabes qué? Podemos conversar en otro momento, de verdad…* Él la interrumpe, mientras se levanta apresuradamente del sillón y le da alcance. *–Espera, espera, espera, espera, sólo necesito saber cuándo vas a dejar este departamento. –En cuanto encuentre algo yo les aviso. –¿De cuánto tiempo estamos hablando? –Unas cuantas semanas. –No, unas cuantas semanas no. Dame un día exacto o te saco cagando. –¿Sabes qué? Mejor ándate de mi casa. –¡A ver, pero que ésta no es tu casa!,* le increpa Bruno a Marina, al mismo tiempo que la toma de los brazos y la empuja contra la pared. Cara a cara, él la escudriña con detenimiento y le susurra *–increíble, mi papá estaba loco.* Finalmente, la suelta, toma distancia y, antes de salir del departamento, advierte *–si te robas algo me voy a dar cuenta.* Entonces Marina se detiene en el umbral y antes de que él desaparezca le grita *–¡Oye, Bruno, me llamo Marina, chao!,* al tiempo que cierra la puerta.

En occidente, donde el privilegio otorgado al sentido de la vista se mezcla indistintamente con el dominio sociocultural de la mirada masculina háptica, el fantasma de la belleza femenina –y su reverso, la amenaza de la fealdad– avasalla a las mujeres y a las personas femeninas, demandándoles ser cuerpos de seducción, objetos ornamentales cuyo valor se infla o encoge según las demandas caprichosas de las miradas de los hombres. Al cruzar la frontera entre el hombre y la mujer, Hedwig no escapa –como tampoco lo hace Marina– a la subordinación que despliega la mirada masculina sobre ellas. Ahora que se encuentra en el *país de las mujeres,* también ella se ve sometida por las fantasías anatómicas de su hombre y, como muchas mujeres antes y después de ella, tendrá que pasar por el cuchillo y el quirófano, dejando tras de sí la sangrienta libra de carne, pagando el precio de una belleza fantaseada por quienes detentan el monopolio de la mirada.

> "La mujer –escribe Baudelaire– está en todo su derecho, e incluso cumple con una especie de deber al aplicarse a parecer mágica y sobrenatural; es preciso que asombre; que encante; en tanto ídolo, debe adorarse para ser adorada. Debe tomar, pues, de todas las artes los medios para elevarse por encima de la naturaleza". Baudelaire no habla de los hombres, lo que no tendría ningún sentido, *sólo la mujer surge del registro de la evaluación visual en términos de belleza o fealdad*.[45] Un hombre jamás es feo si posee alguna autoridad (Le Breton, 2006: 58).

De este trance, Hedwig –nuevamente– no emergerá indemne. No únicamente porque al poco tiempo de haber arribado a Junction City, Kansas, Luther la dejará por un joven muchacho –reminiscencia del joven Hansel–, sino porque, como hemos visto en el extracto de la canción *Angry Inch*, ella batallará por ajustarse a sus nuevas circunstancias, definidas por un cuerpo abyecto y una identidad abyecta: "no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los limites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto" (Kristeva, 1988: 11).

Siguiendo a Kristeva, podemos repensar lo que Hedwig expresa en la canción mencionada: una vez que logra reincorporarse de la mesa de operaciones, ella contempla con cierto horror estupefacto el resultado de su *fallida* operación de cambio de sexo, sus genitales, la zona corporal que dentro de la matriz heterosexual representa el signo inequívoco de pertenencia a alguna sus categorías dicotómicas, han quedado *irreconocibles* como la entrepierna de una muñeca, engendrando un espacio ambiguo donde –parafraseándola– su pene alguna vez estuvo y donde su vagina nunca se hizo presente; a final de cuentas, un lugar *sin límites*. Así, Hedwig expresa con furia su estatuto como sujeto abyecto, el ser mujer trans que ahora encarna no cesa de inscribirse bajo los significantes *furiosos* de lo mixto,

[45] Las cursivas son mías.

lo indeterminado, lo *in-between*. Su presencia pone en jaque los sistemas de signos que pretenden mantener un orden (hetero)sexual mediante la puesta en escena de identidades claramente definidas e imperturbables. Marina, por su parte, con su presencia *quimérica*, también perturba a las pretensiones de normalidad de los sujetos legítimamente generizados.

Marina acude al trabajo de Sonia, la ex esposa de Orlando. Ha quedado de entregarle el carro que le pertenecía. Al arribar al lugar, un empleado de seguridad le pide que baje al estacionamiento subterráneo y la espere ahí. Recargada sobre la cajuela del carro, Marina espera. Unos momentos después, Sonia aparece a través de unas puertas de cristal y camina hacia ella. *–Hola. –Hola, Sonia.* Después de saludarse, ambas permanecen unos instantes en silencio, hasta que la ex esposa le tiende la mano y dice *–discúlpame. Hola –¿Qué tal?*, responde Marina. *–Es que llevo como un año tratando de imaginarme cómo es tu cara; es diferente así en vivo,* continúa Sonia. *–Oh, claro. Como ve, carne y hueso,* expresa Marina. *–Es que no… no me imagino a Orlando contigo, eso es lo que pasa, pero bueno,* le dice, levantando las manos a media altura. *–Ah… ok. –Y no me trates de usted.* Marina la observa por un momento y mientras extiende su brazo, indica *–aquí están las llaves del auto. –Gracias. –En la guantera están los documentos. –Ok,* asiente Sonia, al tiempo que comienza a revisar el interior del automóvil, susurrando *–qué complicado, bien complicado, física cuántica pura*.

Sonia recarga los brazos contra la cajuela del automóvil, ambas vuelven a permanecer en un silencio incómodo. Sonia suspira, tose, y entonces continúa *–mira, no voy a hablar del departamento ahora, pero…* (tose) *trata de entregarlo lo antes que puedas, ¿ya? Entrégalo… –Ok, gracias… Sonia, me da mucha pena todo esto,* comenta Marina en tono de disculpa. *–¿Por qué te da pena? ¿La teleserie entera o este capítulo en particular?,*

pregunta Sonia *–No, como se dieron las cosas,* le responde. Sonia asiente con la cabeza y expresa *–sí, es que… ¿sabes? Yo, cuando, cuando me casé con… Orlando, tenía treinta y ocho, y éramos bien normales, éramos… teníamos una vida normal* (carraspea). *Entonces, cuando él… viene y me explica, yo… ¿a ver, cómo?... yo ahí pienso que… perdona si soy un poco bruta y un poco directa para decir las cosas, pero yo, la verdad es que pienso que en esto hay pura perversión no más.* Tras escuchar esto, Marina desvía la mirada; se le nota triste y decepcionada. Entonces Sonia retoma la palabra *–discúlpame, pero… es que cuando te veo no sé, no sé lo que veo* (escudriña a Marina)*… una quimera veo, eso. –¿Una quimera? Ya,* alcanza a decir Marina. *–Perdón,* dice Sonia. *–No, nada de perdón. Usted es normal, ¿mh? Usted está bien*, le espeta Marina antes de caminar hacia las puertas de cristal, mientras ella sólo asiente con la cabeza, evitando mirarla a los ojos. Antes de que termine esta escena, Sonia le exige a Marina que se abstenga de ir al funeral de su ex esposo, argumentando que es un asunto familiar y que, como tal, a ella no le corresponde asistir. Incluso intenta sobornarla para que no vaya, pero Marina no acepta la *plata* e insiste en que ella también tiene derecho de despedirse de Orlando.

Esta última escena, en particular, nos ayuda a visualizar la extraña y compleja posición en la que se ven inmersas muchas mujeres trans, ya que por un lado, especialmente cuando se adhieren a la narrativa trans hegemónica, sus discursos y prácticas terminan por fortalecer el funcionamiento de la matriz heterosexual a través de la continuación del desgarramiento de los seres humanos en los polos contrarios masculino y femenino, hombre y mujer. Una mujer trans que pasa por una *mujer natural* potencialmente podría tener menos incentivos para cuestionar o desarmar el orden de género que, al menos en apariencia, le ha abierto los brazos. Mientras que, por el otro lado, la transfobia o el odio expreso a cualquier persona que se atreva a expresar su cuestionamiento a las normativas heterosexuales, conti-

núa siendo una realidad incuestionable que reduce nuestras existencias a una mera *quimera*, al lugar de la inexistencia o a la esfera de la abyección, de lo monstruoso e inhumano, convirtiéndonos en blancos fáciles de todo tipo de violencias. En este sentido, una mujer trans no experimenta los privilegios masculinos de la misma manera que un hombre, aun cuando su adhesión al género binario sea patente; un hombre *natural* que nunca se ha cuestionado su posición en el orden jerárquico del género poco sabrá o entenderá sobre la amenaza constante de violencia, potencialmente homicida, que se cierne sobre sus *pares* que han roto filas con la masculinidad. ¿Cómo podremos salir de este *callejón sin salida?*

Sujetos excéntricos: La posibilidad de la auto-representación

Y en ese entonces había tres sexos,
uno que se parecía a dos hombres
pegados por la espalda,
se llamaban los hijos del sol.
Y similares en forma y circunferencia
estaban las hijas de la tierra.
Quienes parecían dos chicas
enrolladas en una sola.
Y los hijos de la luna
eran como un tenedor sobre una cuchara,
eran parte sol, parte tierra

parte hija, parte hijo.[46]

En otro momento de la película, Hedwig y su banda de rock interpretan la canción titulada *Origen del amor*. Aquí, ella nos muestra otra faceta de su persona: cierta melancolía la embarga, ya que esta pieza, además de representar una referencia directa al mito del andrógino presente en *El banquete* de Platón, también es una manera de hablar sobre su propio origen en términos míticos, de dotarse de una narrativa existencial, una forma de dar sentido a su existencia y al dolor que la atraviesa. La canción, acompañada de animaciones, presenta una Tierra primordial formada por nubes de fuego y titánicas montañas, habitada por la primera humanidad, poseedora de cuatro brazos, cuatro piernas y dos rostros en una misma cabeza, completamente satisfechos con su propia existencia. Estos seres se dividían en tres clases, los hijos del sol, semejantes a dos hombres en uno solo, las hijas de la tierra, similares a dos mujeres en una y finalmente, los(as) hijos(as) de la luna, propiamente andróginos, ya que reunían los caracteres sexuales de una mujer y un hombre en un mismo cuerpo.

Los dioses –aquí representados por deidades de diferentes mitologías, como Thor, Osiris, Zeus y *Shiva*, aparentemente–, temerosos de la fuerza y el carácter desafiante de estos seres dobles, deciden castigarlos, utilizando el rayo de Zeus para partirlos por la mitad. De esta violenta bipartición surgiría la humanidad tal y como la conocemos: seres dolorosamente divididos que mediante el amor y la sexualidad buscarían recobrar el *paraíso perdido,* o sea, su condición de seres dobles, completos y andróginos. Al término de esta escena, y de la reflexión de Hedwig sobre el origen del amor, veremos que, en uno de sus muslos, ella tiene un tatuaje que representa un rostro dividido en dos, símbolo de la pregunta que la embruja: ¿pueden dos personas volver a ser una nuevamente?

[46] Fragmento de la canción *Origin of Love*.

El contraste entre la actitud desafiante de *Tear Me Down* y el cariz melancólico de *Origin of Love* demuestra que Hedwig no es un personaje simple o unidimensional –como ya hemos constatado–, sino complejo, dinámico y con sus propias contradicciones fundantes. En sus referencias a la mitología del *andrógino perfecto,* podemos rastrear su intención por otorgarle un sentido a su *caída* en el estatuto de sujeto abyecto, proporcionándose a sí misma una narrativa que le permita construir un espacio habitable, una vida vivible, desde la cual poder reclamar su pertenencia a la esfera de lo humano, apelando a la rearticulación de los límites y fronteras que la excluyen de esa definición socialmente construida y completamente modificable.

> Esto se advierte más claramente en los ejemplos de aquellos seres abyectos que parecen apropiadamente generizados; lo que se cuestiona es, pues, su humanidad misma. En realidad, la construcción del género opera apelando a medios excluyentes, de modo tal que lo humano se produce no sólo por encima o contra lo inhumano, sino también a través de una serie de forclusiones, de supresiones radicales a las que se les niega, estrictamente hablando, la posibilidad de articulación cultural. De ahí que sea insuficiente sostener que los sujetos humanos son construcciones, pues la construcción de lo humano es una operación diferencial que produce lo más o menos "humano", lo inhumano, lo humanamente inconcebible (Butler, 2002: 26).

Mas, el problema que hayamos con esta primera estrategia de Hedwig es que, estrictamente hablando, resulta fallida y contraproducente, ya que la atrapa en un circuito repetitivo y compulsivo en donde la búsqueda por su otra mitad, aquella que le devolvería su estatuto de ser humano completo, encarnada –en su momento– por el sargento Luther y por la estrella de rock Tommy Gnosis, en cada ocasión, termina conduciéndola al mismo punto en donde todo comenzó: nuevamente sometida a la presencia fantasmática de su *amante perdido.* En este tópico en la historia de la película, la representación del ser mujer trans que encarna Hedwig, se acerca peligrosamente a sus presentaciones más decimonónicas y

conservadoras, debido a que la presencia/ausencia de sus parejas masculinas detonan fuertes crisis referentes a la identidad de Hedwig, diluyendo su potencia subversiva en las demandas e inconstancias del deseo masculino.

Lo anterior no debería llevarnos al simplista argumento en donde Hedwig, al igual que las mujeres trans que se adhieren a la narrativa trans hegemónica, no son más que *perversos* cómplices de la dominación masculina sostenida por el pacto/matriz heterosexual, ya que su apego a una narrativa que si bien les otorga sentido y cierta sensación de *empoderamiento* –y también les convierte en blancos del proceso de objetivación que somete a las mujeres de todo tipo–, descansa en un contexto histórico y sociocultural en donde el discurso capitalista occidental y el culto a La Ciencia –con doble mayúscula– limitan terriblemente nuestras formar de enfocar, procesar y experimentarnos a nosotras mismas y al mundo que nos rodea, a través de su compulsiva promoción de una realidad única e incuestionable. Pero, más aún, dicha adhesión no necesariamente implica un *por siempre jamás* –¡no se trata de un matrimonio heterosexual! Es posible aferrarse a alguna narrativa por un tiempo, profundizar en ella, experimentarla en carne viva y, posteriormente, cuestionarla, señalar sus inconsistencias, replantearnos lo que hemos dado por sentado y finalmente, asumir nuestros errores, ejerciendo nuestra capacidad de retractarnos, no viendo en ella una lastimosa derrota sino la posibilidad de quitarnos el corsé que nos confina en las celdas del pensamiento único moderno para lanzarnos a la construcción –contante e inacabada– de nuevas formas de autorrepresentación, independientes de la artificiosas e insípidas *mitologías* del sujeto monolítico, sin fisuras e idéntico a sí mismo, y, más bien, enriquecidas por el sujeto excéntrico que los feminismos han legado.

Dentro de la narrativa cinematográfica de *Una mujer fantástica* también encontramos una escena que ilustra la batalla de Marina contra el mundo que no cesa de obstaculi-

zarla en su intento de cerrar el ciclo doloroso y violento en el que se ha visto inmersa desde el fallecimiento de Orlando. Después de salir de su clase de canto, Marina camina por una calle de paredes blancas, rojas y grises, puertas y ventanas azules, vestida con una gabardina café y un vestido azul. Poco a poco se levanta el aire, su cabello se remueve con la brisa; hojas y pedazos de basura urbana vuelan a su alrededor. Al poco tiempo la fuerza del aire aumenta, dificultando el caminar de Marina, quien entrecierra los ojos y levanta las manos, intentando abrirse paso.

Afortunadamente, en las secuencias finales de *Hedwig and the Angry Inch*, Hedwig encontrará una resolución diferente a su dilema identitario, logrando escapar a su encadenamiento dentro del circuito del deseo y la mirada háptica masculina. En esta escena asistimos a una trasformación subjetiva del personaje principal: vemos a Hedwig de pie, parcialmente desnuda, sin su peluca, maquillaje, vestimenta o accesorios considerados femeninos más allá del delineador corrido que oscurece sus parpados, frente a una *visión alucinatoria* de Tommy Gnosis, quien en ese momento parece revelarse como el reflejo de ella –invirtiendo la lógica anterior, donde Hedwig es la imagen especular de sus amantes–, entonando una canción que expone el sentir de Hedwig:

Tú piensas que la suerte
te ha dejado ahí,
pero tal vez en el cielo
no hay nada más que aire.
Y no hay ningún diseño místico,
ningún amante cósmico preasignado.
No hay nada que puedas encontrar
que no pueda ser hallado.

Porque con todos los cambios

que tú has experimentado

parece que el extraño eres siempre tú.

Nuevamente solo en un nuevo

Pueblo pequeño y torcido.[47]

Hedwig llora al escuchar estas palabras provenientes de su reflejo especular, pero ya no es un llanto que denote pérdida o desamor, sino que estas lágrimas acompañan su reconocimiento de esas palabras como *propias*: son su gesto de despedida y de cierre de esa etapa de su vida donde se ha definido a partir de la mirada del otro masculino. En ese momento, Hedwig vuelve a sufrir una trasformación: la metamorfosis –la cual probablemente sea más un proceso constante que un instante único- que ha estado buscando por largo tiempo. Mas el detonante ya no procede de un exterior, de un otro idealizado y complementario: procede de sí misma, de la posibilidad de la autorrepresentación, de un acto de reconocimiento que concilia su ser desgarrado en dos, aboliendo la frontera que la dividía entre el hombre y la mujer, permitiéndole autorepresentarse como un ser humano completo.

Ya se ha escrito que el final de *Hedwig and the Angry Inch* está abierto a múltiples interpretaciones, permitiendo que las y los espectadores tomen de él lo que necesitan en ese momento particular de sus vidas (lo cual no está entre mis objetivos debatir o negar), pero en favor de la interpretación que aquí presento recurriré a un detalle que antes sólo mencioné brevemente, ya que como apunta el saber popular, *el diablo está en los detalles*. Justo antes de que corran los créditos y después de que Hedwig junto con su banda interpreten

[47] Fragmento de *Wicked Little Town* (*Tommy Gnosis Version).*

una canción donde celebran a las mujeres y a otros sujetos marginales, *Misfits*[48] en sus palabras, de la escena del rock and roll, la observamos, de espaldas, caminar por una callejón obscuro, completamente desnuda y tambaleándose un poco, como alguien que da sus primeros pasos en el mundo. Entonces la cámara se acerca a su muslo, rencontrándonos con su tatuaje, pero ahora ya no representa un rostro fragmentado en dos, sino un semblante completo, recuperado de esa herida simbólica que lo dividía.

Aquí, finalmente, Hedwig vuelve a vincularse con el *cyborg* metafórico de Donna Haraway, mediante la posibilidad de la regeneración de las heridas sufridas en las *guerras fronterizas* y la emergencia de un sueño compartido:

> Quisiera sugerir que los *cyborgs* tienen más que ver con la regeneración y desconfían de la matriz reproductora y de la mayoría de las natalidades. Para las salamandras la regeneración tras la pérdida de un miembro requiere el nuevo crecimiento de la estructura y la restauración de la función con la constante posibilidad de gemelamiento o de cualquier otra extraña producción topográfica en el sitio de la herida. El miembro crecido de nuevo puede ser monstruoso, duplicado, poderoso. Todas nosotras hemos sido profundamente heridas. Necesitamos regeneración, no resurrección, y las posibilidades que tenemos para nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros (Haraway, 1991: 310).

Por otro lado, hacia el final de *Una mujer fantástica* encontramos una secuencia que evoca la metáfora del tatuaje de Hedwig. En esa escena vemos a Marina desnuda y recostada sobre su cama. Diabla está enroscada a sus pies. El momento se prolonga; desde la perspectiva de la cámara, Marina tiene la mirada fija en algún punto entre sus piernas. El enfoque cambia, asumiendo su punto de vista y entonces vemos lo que ella ve: un espejo circular que cubre sus genitales y refleja su propio rostro. Ya no observa lo que otros identifican

[48] Inadaptados.

como su marca de abyección –*otro estigma*-, sino que se ve a sí misma, quizás un poco más cerca de la posibilidad de la auto-representación.

Finalmente –y como ya hemos señalado–, la traslación del sujeto abyecto a la posición del sujeto excéntrico es un proceso sumamente complejo y sin atajos; sin embargo, ella resulta completamente necesaria si lo que se desea es provocar una convulsión mortal dentro de los *circuitos* de la matriz heterosexual, ya que en caso contrario estas nuevas posibilidades de (auto)representación terminarán por no ser más que cambios estéticos políticamente estériles, un *makeover*[49] o un reciclaje de las mismas categorías del género jerárquico, como ya ha sucedido con las actuales representaciones de lo andrógino o lo trans dentro de los medios masivos de comunicación o la industria de la moda, por mencionar algunos ejemplos. En palabras de De Lauretis:

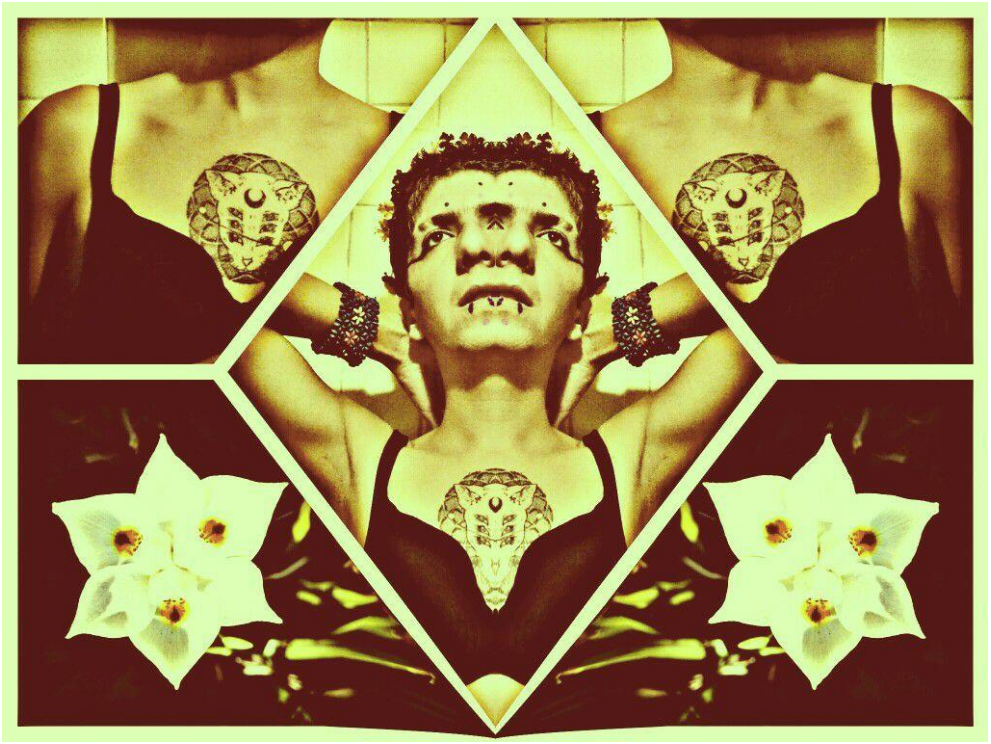
> La lucha contra los aparatos ideológicos y las instituciones socio-económicas de la opresión de las mujeres consiste en rechazar los términos del contrato heterosexual, no sólo en la práctica del vivir sino también en la práctica del conocer. Consiste en concebir el sujeto social en modo excéntrico, en términos autónomos o excedentes a las categorías del género (De Lauretis, 2000: 144).

En este sentido, las posibilidades de estas nuevas formas de (auto)representación dependen de una vuelta de tuerca hacia el sujeto excéntrico y sus modos de vivir-conocer, alejándonos de la dañina ilusión del sujeto hegemónico e inmutable –junto con su modo de vivir-conocer predominantemente masculino y sostenedor del pacto heterosexual. Junto con Wittig (1992) y De Lauretis (2000), asumimos que rechazar nuestra supuesta pertenencia a alguna de las categorías de la matriz heterosexual no se traduce automáticamente en nuestra adscripción en el polo opuesto del binario, ser *no-hombres* y/o *no-mujeres* nos acerca un

[49] Cambio de imagen.

paso más a un modo excéntrico de concebir la realidad. Desde esta perceptiva, la representaciones de los cuerpos ambiguos e *in-between*, tan cercanas a los *cyborgs* de la Dra. Haraway (1991) podrían encontrar sus resonancias –sin negar sus diferencias– con esas otras figuras surgidas de las luchas y las teorías feministas:

> Nosotras, lesbiana, mestiza y otra inapropiada, son todas figuras de esa posición crítica que he intentado sacar a la luz y rearticular desde varios textos del feminismo contemporáneo: una posición alcanzada a través de prácticas de desplazamiento político y personal, atravesando los límites entre identidad y comunidad socio-sexual, entre cuerpos y discursos. La posición de un sujeto excéntrico (De Lauretis, 2000; 146).[50]



Flores, Vivian (2018). Florecer [fotografía digital]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/Vivian-Flowers-2-0-728080851

[50] Florecer para mi representa una oda visual a la idea misma del Cyborg, tan finamente conceptualizada por Donna Haraway y tan bien animada por películas japonesas como Ghost in the Shell, no solamente en su contendió sino también en su *forma,* ya que la pieza está constituida por un proceso alquímico a dos tiempos en donde las fotos originales se clonan virtualmente y en un proceso de disolución y deconstrucción de dichos clones. De las partes fragmentadas resultantes del proceso anterior, se continua coagulando o reconstruyendo una unidad a través de las partes orgánicas de los clones duales, proceso que además purifica las impurezas del binarismo cartesiano: en este sentido, la frontera entre mensaje y forma queda también abolida, permitiendo cualquier clase de ensamblajes sexuales y tecno-ontológicas, además de apareamientos poli epistemológicos inesperados, con la clara opción de una reversión inversa y trans-multidimensional de todo termino.

De manera que, desde una posición excéntrica, logremos establecer un nuevo diálogo con los feminismos, ya sean estos de vertiente radical, materialista, descolonial, ecofeminista, ciber-feminsta, etc., partiendo del reconocimiento de lo que nos diferencia y lo que nos une, planeando estratégica y empáticamente qué episodios de la lucha por la liberación de la matriz heterosexual hemos de enfrentar de manera conjunta y cuáles de manera *paralela.* Esto con el objetivo de ir más allá de las actuales coordenadas de la discusión y confrontación entre el feminismo y la experiencia/movimiento trans, tan cargadas de malentendidos que fácilmente estallan en expresiones de odio por ambas partes, y así arribar a unas nuevas coordenadas definidas por el acercamiento empático a la experiencia de la otra y a un mismo tiempo, por la afirmación de lo que nos diferencia de momento, en nuestro momento histórico y contexto especifico. Este posicionamiento excéntrico, junto con las representaciones y practicas corporales que de él emergen, también podrían revelarse como un camino idóneo para explorar las múltiples posibilidades dentro de las cuales las personas con una experiencia cítrica del género podemos tejer nuevas palabras y nuevos mundos, asumiendo con todas sus diferentes tonalidades y registros, nuestra propia voz.

Reflexiones finales

Al llegar al final de este proceso de investigación, que nos ha llevado por un movimiento que comenzó con la disección y la crítica a la narrativa trans hegemónica junto con su producción de representaciones y practicas sobre el ser mujer y la feminidad trans, que se concreta con las posibilidades de nuevas (auto)representaciones del género sustentadas por la potencia teórico/práctica de los sujetos excéntricos (De Lauretis, 2000), aún hace falta decir que dicho proceso representa para mí mucho más que un trabajo académico. Dicho proceso implica una exploración de mi experiencia de y con el género desde una mirada de inspiración trans y feminista que atraviesa toda mi vida, pero que se concentra en los últimos años de la misma, específicamente en mi experimentación con lo trans, que en un principio abracé sin restricciones pero que poco a poco llegué a cuestionar mediante mis propias inquietudes y malestares, y también a través de la escucha empática de las experiencias de amigas y compañeras feministas.

De ahí la importancia de la herramienta de la autoetnografía en este proceso de investigación, sin la cual habría sido sumamente difícil liberarme de las ataduras del objetivismo aún imperante en la academia, y también habría imposibilitado mi descenso de los *castillos en el aire* propios de la teoría hacia las experiencias vivas de nosotras las personas que deseamos liberarnos de la opresión del género binario, requisito indispensable para posicionarnos desde un lugar más empático y reconciliador, sin perder de vista la necesaria crítica constructiva. En este sentido, esta investigación constituye la culminación de un proceso vital, un especie de testimonio sobre mi vivencia dentro y más allá de los límites de lo trans; por lo tanto, simboliza una conclusión y un final, así como un nuevo comienzo que

surge desde un posicionamiento excéntrico respecto a las normativas del genero binario heterosexual.

Así, la crítica a la narrativa trans hegemónica y la presentación de una propuesta alternativa a sus complicidades con la matriz heterosexual no pretende remplazar una supremacía conceptual por otra –lo cual implicaría una intención más bien conformista y en ningún sentido *revolucionaria*–, ni otorgarse a sí misma el *manto sagrado* que desautoriza toda otra opción, en nombre de un camino único e incuestionable: por el contrario, mi intención radica en el impulso que añora abrir y expandir el horizonte de posibilidades, sin temor a la apertura del abanico de una diversidad compleja y compuesta por un sinnúmero de claroscuros, contradicciones y potencias subversivas, mostrando que las personas que hemos sufrido bajo los mandatos de nuestro género asignado no tenemos por qué conformarnos ni limitarnos a una sola manera de sentir, concebir y vivir nuestras disonancias genéricas, y entendiendo que lo trans *como ahora le conocemos* es un camino entre muchos otros; jamás el único y, quizás, para algunas de nosotras ni siquiera el más deseable. Por lo tanto, si tuviera que sintetizar, en pocas palabras, mi intención con este trabajo, lo haría de la siguiente forma: ¿por qué tenemos tanto miedo a no ser lo que ellos nos dicen que somos? ¿Por qué no damos un salto y rompemos con sus categorías? Así como "Mujer" y "Hombre", "Trans" también es una palabra del viejo mundo, un producto más del antiguo régimen. Y nosotras necesitamos palabras nuevas: nuevas palabras para construir nuevos mundos.

Así, regresando a las figuras gemelas que invocábamos al principio de este enredado y farragoso periplo, esa Doroty que después de matar al patriarca de una plantación sureña venida a menos, escapa en dirección a su primer rave psicodélico en busca de nuevas ver-

dades y nuevas experiencias del ser siempre transitorias y fluidas, esa Dorothy liberada que tanto espejea como también se ve reflejada en ese Frodo profundamente melancólico y homoerótico, en cuyo andrógino rostro encontramos expresiones que delatan una secreta complicidad con las mística erótica cristiana del dolor, tan presente en los rostros de sus mártires, santas arrebatadas y sus cristos dolorosos, entre otros iconos religiosos; ese Frodo que también ha atravesado demasiadas fronteras, quemado todos los barcos, derrumbado todos los muros y puentes, y derrotado a sus opresores, por lo que ella misma se ha llevado a un situación limite, en donde no queda más que reconstruir una nueva munda sobre las cenizas del viejo y cruel mundo.

Ya que dichas figuran también son espejo y reflejo de esta investigación vital que hasta ahora he compartido con ustedes, mis virtuales lectorxs, de este largo viaje que ha modificado profundamente mi proyecto político personal y colectivo: entonces, ¿De qué ha servido tanta agitación? ¿Tanta crítica presuntuosamente *demoledora*? ¿Qué he hallado entre las ruinas de *mis* antiguas garantías teóricas y prácticas?

Lo que he encontrado son las primeras líneas de un proyecto colectivo y personal, una grieta en el sistema, una ruta de escape del pensamiento heterosexual que tanto nos limita y violenta, una forma de transformarnos en seres excéntricos en contra de cualquier pretensión de centralidad tecno-sexual; la cual necesariamente pasa por el desmantelamiento del binarismo jerárquico que fundamenta la dominación y la colonialidad occidental. Hallazgo que sólo me fue posible vislumbrar a través de la superposición critica de las representaciones discursivas de la narrativa trans mas hegemónica y *materialista*, con su reflejo inverso, la crítica teórica que el feminismo *materialista* francés y el lesbofeminismo radical hacen de ese mismo discurso trans; proceso que en esta investigación aparece desde los signos de una crítica teórico/practica al materialismo biologicista trans mediante su crí-

tica feminista más radical y férreamente materialista, etapa que me permite ir esbozando las primeras líneas de un proyecto trans anti-binario liberado de sus cadenas epistemológicas y ontológicas propias de su legado medico psiquiátrico crudamente *materialista,* un proyecto trans y feminista, colectivo y personal, que partiendo de sí mismo pueda ir mas allá de los límites de su identidad al sostenerse de un sentir del mundo más amplio y abarcador, incluso holístico o sintoísta, que entre otras cosas, nos permita abordar las complejidades ecológicas, históricas, geográficas, culturales, sociales, biológicas, psíquicas y espirituales que gravitan en torno a los sistemas de dominación basados en la dicotomía jerárquica sexo/género.[51]

En este sentido, la presente investigación se inscribe dentro de los estudios feministas, en los que una de las preocupaciones teóricas centrales, desde sus inicios, ha sido la definición del ser mujer, tanto su producción como su conceptualización. De ahí que mi interés por la cuestión trans y sus límites conceptuales necesariamente pasa por un cuestionamiento a la concepción sobre el ser mujer que es asumido por la narrativa trans hegemónica. Es así que con este trabajo me he propuesto contribuir a suministrarnos con las herramientas teóricas necesarias para localizar y deconstruir los elementos formativos de la narrativa trans hegemónica y sus representaciones del ser mujer y la feminidad trans, debido a que sin esta especie de brújula resulta sumamente complicado siquiera notar su presencia generalizada en muchos aspectos de nuestras vidas; como el pez que ignora que vive en el agua porque se encuentra completamente sumergido en ella, nosotras corremos el mismo riesgo al ser constantemente bombardeadas por las representaciones de la narrativa trans

[51] "I know you're out there. I can feel you now. I know that you're afraid... you're afraid of us. You're afraid of change. I don't know the future. I didn't come here to tell you how this is going to end. I came here to tell you how it's going to begin. I'm going to hang up this phone, and then I'm going to show these people what you don't want them to see. I'm going to show them a world without you. A world without rules and controls, without borders or boundaries. A world where anything is possible. Where we go from there is a choice I leave to you." (Hermanas Wachowski, 1999)

hegemónica, hasta el punto que dicha ubicuidad imposibilita cualquier distinción entre nuestras experiencias críticas con el género y esa forma específica y homogeneizante de concebirlas.

Ello no representa más que un primer paso, ya que la crítica que no se acompaña de una propuesta alternativa tiende a disiparse rápidamente o a convertirse en un reproche puramente negativo, debido a lo cual en la segunda parte de esta investigación nos esforzamos por aportar y mostrar otras narrativas y representaciones del género, como es la producción de un sujeto excéntrico respecto a la matriz heterosexual. Con esto deseamos contribuir a la discusión sobre la posibilidad de la existencia de otras representaciones a partir de múltiples tramas que además de significar un antídoto contra la supremacía del discurso único, tienen el potencial de excitar nuestra imaginación radical con miras a favorecer la creación de nuevas palabras y representaciones que nos permitan ir tejiendo esos nuevos mundos en donde la disonancia entre nuestros cuerpos y las normativas socioculturales del género binario no tengan que ser necesariamente resueltas mediante la punta de un bisturí y el enriquecimiento inescrupuloso de las grandes farmacéuticas; el problema no está en nuestros cuerpos, sino en las formas psíquicas sociales, culturales, políticas e históricas de concebirlos y tratarlo.

Así mismo, podemos considerar que mi contribución con esta investigación a los estudios de lo trans desde una perspectiva feminista está representado por mi propuesta conceptual; la narrativa trans hegemónica. En este sentido, la narrativa trans hegemónica, como un concepto teórico y productivo, ha comenzado a ser esbozado a lo largo de estas páginas, especialmente en la primera parte, en donde lo hemos desarrollado como un conjunto que puede ser dividido en sus componentes esenciales para fines operativos o didácticos, pero que –comprensiblemente– en su funcionamiento real –por ejemplo, en su producción de

sujetos trans femeninos–, actúa como un todo no reductible a uno de sus elementos. También es importante resaltar que esta propuesta conceptual debe ser estudiada más a fondo y perfeccionada en sus actuales deficiencias; pienso, por ejemplo, en la urgencia de estudiar la narrativa trans hegemónica desde su dimensión colonial, enfoque que podría enriquecer mucho este planteamiento. Por otro lado, consideramos que teorizar acerca de la producción de sujetos trans femeninos desde perceptivas abiertamente feministas es una contribución en sí misma, ya que abre puentes de comunicación conceptual entre los estudios trans y los estudios feministas, permitiendo entrecruzamientos teórico/prácticos sumamente interesantes, como intentamos demostrar, por ejemplo, al aplicar la concepción de los sujetos excéntricos de De Lauretis a las representaciones del ser mujer y la feminidad trans. Personalmente, considero que en nuestro contexto actual, definido por los antagonismos, la disociación y la separación, nuestra producción de conocimiento debe contribuir al establecimiento de diálogos tanto críticos como empáticos; ello en sí mismo es el mayor aporte que podemos brindar en un mundo dividido.

Como ya hemos visto, la construcción de estos nuevos mundos pasa por la producción de nuevas representaciones, prácticas y narrativas del género que surgen del posicionamiento de los sujetos excéntricos y que quizás, en un proceso de largo aliento, puedan rendir obsoleta la noción misma del género o al menos reducir su relevancia social. En el momento histórico en el que nos encontramos, en donde la imagen reina suprema y su reflejo se multiplica mediante un sinnúmero de pantallas –computadoras, televisiones inteligentes, tabletas, dispositivos de realidad virtual, etc.– que han invadido tanto nuestros espacios sociales como los rincones más recónditos de nuestra intimidad, no podemos obviar el poder creador y trasformador de subjetividades presente en las representaciones, especialmente en aquellas que, por su carácter alternativo y excéntrico, pueden representar un punto

de resistencia frente al *statu quo* del género, sin olvidar que el poder de atracción y seducción propio de las imágenes es *un arma de doble filo* y que toda representación puede ser revertida en su opuesto contrario. Un peligro que en nuestras sociedades capitalistas, racistas y patriarcales no deja de ser una constante, ya que una y otra vez hemos asistido a la mercantilización del potencial subversivo de múltiples movimientos y experiencias, proceso que termina por presentar dicha subversión como poco más que otro producto en los escaparates neón del *libre* mercado.

Si bien este investigación concluye aquí, la discusión sobre lo trans, los feminismos y la opresión del género continua abierta y más *viva* que nunca, complejizándose y ramificándose en diferentes sentidos. Es por esto que resulta imposible abarcar todos sus matices y sutilezas en un solo texto, por lo que me gustaría concluir proponiendo otras *vetas de investigación* que podrían arrojar nuevas e interesantes luces sobre esta intersección temática: pienso que sería muy productivo continuar investigando las representaciones del ser mujer y la feminidad trans desde su presencia en el ciberespacio y también desde la enfoque del feminismo descolonial, perspectivas que a simple vista pueden parecer completamente ajenas, pero que tras un examen más concienzudo terminan por revelar empalmes sumamente fascinantes.

Aun cuando siguen existiendo prejuicios y recelos sobre la utilización del campo cibernético para fines de investigación académica, no podemos darnos el lujo de continuar rechazándolo e ignorar que aquél se ha transformado en una vasta y rica fuente de información en un mundo virtualmente globalizado, en el cual una gran parte de las poblaciones urbanas socializa, se entretiene y se informa a través de internet –en espacios como las re-

des sociales. Así, considero que la investigación dentro de la red, específicamente en los grupos y páginas trans de Facebook[52].

La presencia de la narrativa trans hegemónica en el ciberespacio es innegable y probablemente pueda considerarse un de los espacios principales donde sus discursos, prácticas y representaciones se (re)producen a nivel nacional y mundial. Por ejemplo, en Facebook –una de las redes sociales aun con más usuarios en Latinoamérica– realmente no resulta difícil encontrar miles de páginas y grupos nacionales e internacionales dedicados a la temática trans, solo hace falta un dispositivo capaz de conectarse a internet y teclear el prefijo trans en su buscador y *¡KABUM!,* en segundos o milésimas de segundo, la o el usuario tendrá acceso a los links que le conducirán a los dominios que solicitaba. Por supuesto, la intención y las temáticas internas, aun cuando su centro de gravedad es lo trans, varían mucho: ligue sexual y/o amoroso –en sus múltiples facetas–, activismo político, maquillaje y vestimenta, los cambios físicos-emocionales producidos por los tratamientos hormonales y las cirugías, además de sus concepciones/representaciones del ser mujer y la feminidad trans.

En estos espacio virtuales hallamos que a pesar de existir una hegemonía en las concepciones y representaciones sobre el ser mujer trans que confina esta cuestión ontología y política dentro de los términos de las prácticas de "belleza", intervenciones hormona-

[52] El ciberespacio puede proporcionar metodologías y técnicas renovadas para la obtención de datos, el análisis y la interpretación hecha por el autor (y otros participantes/autores), así como la propia lectura de los textos etnográficos. Y esto pasa por la renuncia a entender el territorio geográfico como una condición necesaria para el desarrollo del trabajo etnográfico. El ciberespacio, como medio de comunicación basado en las tecnologías digitales, puede hacer posible una nueva "etnografía multisemiótica" (Mason y Dicks, 1999) gracias a que: (a) logra nuevos procedimientos de acceso a la información; (b) consolida la validación de los datos al crear nuevos cruzamientos para contrastar las fuentes, algo que la etnografía clásica denomina "triangulación" y considera vital para evitar confiar en apenas una sola fuente de información (Hammersley y Atkinson, 1994: 39); (c) permite analizar e interpretar la información sin pasar de lo oral a lo escrito, sin salir de una formato textual, ya que las entrevistas y las conversaciones son directamente escritas; (d) también abre nuevas maneras de organizar la interpretación y la argumentación; y (e) permite las referencias cruzadas y el desarrollo de vínculos (links) hacia diversos medios (texto, fotografía, vídeo, sonido, etc.) en todas las fases de la investigación (Ruiz, 2004:121).

les/quirúrgicas y la búsqueda por las raíces de la identidad trans, detrás de los cuales parece ocultarse la presencia ominosa y ubicua del discurso biomédico, la supremacía occidental del sentido de la vista (Oyewúmí, 2017) y una especie de revisionismo uniformador de carácter histórico, también resulta posible encontrar otros intentos de re-conceptualizar el ser mujer trans mediante la crítica a la narrativa trans hegemónica. Y es que, aun cuando esas tentativas puedan parecernos aisladas y limitadas en sus miras y alcances, me parece muy necesario retomarlas sino queremos perpetuar la ilusión de una concepción del ser mujer y de la feminidad trans monolítica, única, indivisible, atemporal y sin ninguna clase de fisuras o subversiones.

Como ejemplo de lo anterior, en un grupo nacional llamado Respetttrans encontramos una publicación subida por la administradora de la página, titulada *El espejismo de la belleza*, en donde con sus propias palabras ella va tejiendo una crítica a la representación del ser mujer trans sostenida por las así llamadas prácticas de belleza –incluyendo las intervenciones biomédicas. A lo largo del texto, se denuncian los estereotipos de belleza femenina –impuestos pero a su vez mantenidos por las mujeres trans–, los peligros para la vida misma que estas prácticas implican, el encasillamiento de las mujeres trans en los roles de la prostituta o la estilista y la sinvergüenza de los "buitres de la belleza", expresión que ella utiliza específicamente para referirse a las personas, profesionales o no, que se dedican a proporcionar las infames inyecciones de aceite y otras sustancias nocivas, mientras al mismo tiempo hace un llamado para abrazar y valorar tanto la diversidad corporal como la diversidad de caminos para ser recorrido por las diferentes personas trans,[53] así como a buscar la belleza más allá de las superficies corporales y las limitaciones de la mirada.[54]

[53] Al escribir sobre el tema de la diversidad dentro de la propia comunidad trans –y más allá–, diversidad que suele ser negada por discursos uniformadores que pretenden (de)formarnos en una única manera y en un solo

De la publicación reseñada, igualmente me parece importante mencionar la siguiente cuestión: a pesar de que cuenta con un número considerable de likes –a las pocas horas de haber sido subida al grupo–, no hallamos ningún comentario; por lo tanto, no se abrió ningún diálogo o discusión al respecto de las amplias temáticas que cubre, lo cual contrasta con otras publicaciones dentro del grupo. Sobre este silencio, por ahora sólo podemos especular; podría ser que la ausencia de comentarios indique un consenso respecto a las problemáticas planteadas, pero si me tomo la libertad de recurrir a mi propia experiencia dentro de espacios de discusión trans –tanto virtuales como físicos–, pensaría más bien que se trata de un *silencio forzado* o *temeroso,* en el sentido de que la publicación en cuestión toca temáticas muy sensibles y polémicas –casi tabúes– dentro de la comunidad trans, asuntos que no se discuten o que sólo son explorados superficialmente.

Moviéndonos a otra página nacional, *Trans Pride Word,* localizamos artículos donde se celebra el proyecto biomédico que mediante los trasplantes de útero presuntamente permitirá a las mujeres de trans poder quedar embarazadas y parir a través del procedimiento de la cesárea, sin que se discutan a profundidad las implicaciones éticas de dicha empresa –¿de dónde saldrán los úteros que potencialmente cubrirían la demanda de la operación? –, ni la *hybris* científica implicada en la misma. En líneas similares, encontramos publicaciones sobre infancias o adolescencias trans en donde la medicalización de procesos naturales a temprana edad se presenta como un avance de lo más progresista y un triunfo de los

sentido, no puedo dejar de pensar en las ominosas palabras de cierto sociólogo y filósofo: "del de la raza humana: una especie incapaz de hacer frente a su propia diversidad, a su propia complejidad, a su propia diferencia radical, a su propia alteridad" (Baudrillard, 2002; 23).

[54] Un fragmento de la publicación: "Qué lamentable que ahora asociaciones civiles quieran apostar más a la belleza falsa, que a la inteligencia. Las personas trans somos de cuerpos diversos, de caras multifacéticas, no debe de existir ni imponer un estándar de belleza, porque caeríamos en lo que la sociedad heteronormada siempre ha querido. No estoy peleada con la belleza y si tienes para tus cirugías hazlo, con especialistas. Pero que no sea algo primordial, para una persona trans" (Facebook, 2018).

derechos humanos, por lo que resulta virtualmente imposible cuestionar dichas ideaciones bajo el riesgo de ser censurado(a) como adultocentrista, retrógrada y transfóbico.[55]

Navegando ahora en una página nacional titulada *Trans Dextroyer,* tropezamos con un par de publicaciones –del tipo artículo científico/informativo– que ilustran muy bien la situación. El primer artículo se titula *Descubren que la transexualidad tiene una base biológica* y el segundo, *El primer transexual de la historia es descubierto en Praga;* los títulos en sí mismos resultan bastante descriptivos: ambos apelan a discursos dominantes con una amplia legitimidad social –lo cual, por supuesto, varía según el contexto. Nos referimos al discurso biomédico-científico y al discurso histórico lineal.[56]

Descubren que la transexualidad tiene una base biológica cuenta con 219 likes y ha sido compartido 112 veces; al retomar los comentarios de las y los usuarios-seguidores de la página, nos encontramos con que, a pesar del número de likes positivos que parecen indicar alegría y satisfacción al *probarse* la validez científica de la identidad trans, quienes dejaron sus comentarios relativizan las aseveraciones del artículo, pidiendo más pruebas provenientes de fuentes socialmente confiables, lo cual en sí mismo no representa una negación o critica al discurso científico; más bien parece ser que se apela a la rigurosidad y a la supuesta objetividad de dicho discurso.

El primer transexual de la historia es descubierto en Praga, por su parte, cuenta con 124 likes y ha sido compartido 35 veces; en esta ocasión nos encontramos con muy

[55] Frente a la alarmante situación señalada me parece importante presentar la siguiente reflexión: el problema a solucionar ¿realmente se encuentra en los cuerpos de las niñas y los niños que no se adaptan a las expectativas del género que les fue asignado? O, quizás, más bien se encuentre en los modelos culturales, sociales y familiares que no permiten que esos mismos niños y niñas puedan explorar y expresar sus facetas masculinas y femeninas sin miedo, culpa o vergüenza, obligándolos a vivir disociados de sus cuerpos y en la terrible desgarradura y separación de la totalidad de sus emociones, actitudes y modos de expresión (Sanz, 2011). ¿Qué es entonces lo que tenemos que cambiar?

[56] El hecho de que aquí aparezcan ambos discursos como cosas separadas no es más que un recurso para facilitar el análisis y la lectura del mismo, ya que ambos se encuentran inextricablemente unidos: al hablar sobre uno también estamos invocando al otro.

pocos comentarios, únicamente un par. Ambos comentarios –al parecer dejados por mujeres trans– se centran en la corrección política de la redacción del artículo, ya que aun cuando aparentan estar de acuerdo con la identificación o equiparación de los restos óseos prehistóricos con la noción de transexualidad moderna-occidental, sus palabras apuntan a corregir el uso de pronombres o de ciertas categorías por parte de quien escribió el artículo,[57] apostando por la uniformación políticamente correcta del lenguaje, lo cual quizás no sea una solución efectiva contra la transfobia, pues más que abrir un dialogo comprensivo entre diferentes posicionamientos censura las posibilidades de la discusión o la obstruye por completo.

Debido a lo que hemos observado en este acercamiento a las páginas y grupos trans de Facebook, resulta posible indicar –al menos de modo provisorio– que de manera mayoritaria las representaciones del ser mujer y la feminidad trans, se definen dentro de un campo de fuerzas dominado por el discurso científico occidental –con especial énfasis en las intervenciones biomédicas– y el discurso histórico de perspectiva progresista y lineal, elementos que anteriormente ya hemos asociado con la narrativa trans hegemónica. No resulta del todo extraño que, por poner un ejemplo, las demandas del trans activismo giren en torno a la liberación del acceso a los tratamientos hormonales y la corrección de los documentos oficiales.[58]

[57] Especialmente les es molesto –casi hasta el punto de resultarles *intolerable*– que se utilice el pronombre "él" para referirse a alguien que ellas consideran una igual o que en las mismas líneas donde se utiliza la categoría transexualidad, también se hable de homosexualidad. Por mi parte, no puedo dejar de preguntarme qué temores, aversiones, culpas y/o vergüenzas se agazapan detrás de estas actitudes policiacas protectoras del *buen* lenguaje: ¿qué estamos intentando ocultar?

[58] En este sentido, podríamos pensar en la renovación del acta de nacimiento como una manera de reestructurar el pasado personal y social según los requerimientos de la identidad actual, lo cual podría implicar un proceso de negación más que de reconciliación con quien alguna vez fuimos, relegando a las sombras aquello que resulta intolerable e incompatible para dicha identidad temporal.

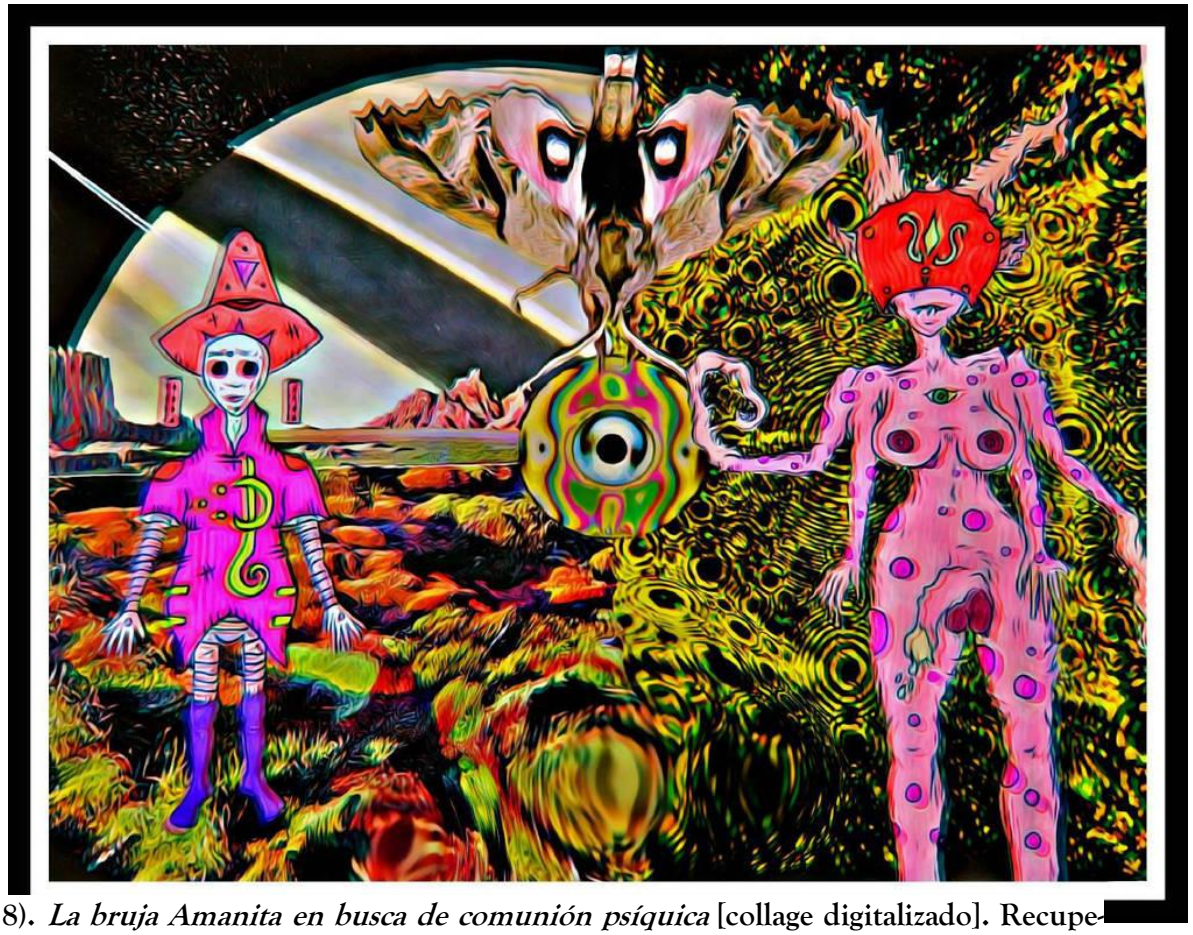
Pero más aún, volviendo al artículo titulado *El primer transexual de la historia es descubierto en Praga* es que podemos hallar el hilo de Ariadna que vincula la presencia trans con la perspectiva feminista decolonial, ya que su equiparación acrítica de los restos de un ser humano prehistórico con una persona trans moderna podría pensarse como una especie de colonización, estandarización y homogenización del *pasado* con el objetivo de brindar una cuestionable solidez a la historia de la identidad trans, categoría que como tal no existía antes de su producción por parte del complejo médico-psiquiátrico europeo decimonónico.

Esta colonización conceptual y representacional propia de la narrativa trans hegemónica parece reiterarse en otros artículos presentes en la red, por ejemplo, en *Muxe, los indígenas transgénero de México*,[59] dentro del cual se equipara sin distinciones la identidad Muxe –un constructo precolombino– con la trans –un constructo occidental decimonónico–, con frases como "Pequeña es famosa por ser el primer indígena transgénero en casarse en ceremonia oficial en notaría". Lo anterior nos recuerda las palabras de la feminista descolonial María Lugones:

> Es decir, por un lado la consideración del género como imposición colonial –la colonialidad del género en el sentido complejo– afecta profundamente el estudio de las sociedades precolombinas, cuestionando el uso del concepto «género» como parte de la organización social. Por el otro, la comprensión de la organización social precolonial desde las cosmología y prácticas precoloniales son fundamentales para llegar a entender la profundidad y alcance de la imposición colonial. Pero no podemos hacer lo uno sin lo otro. Y, por lo tanto, es importante entender hasta qué punto la imposición de este sistema de género fue tanto constitutiva de la colonialidad del poder como la colonialidad del poder fue constitutiva de este sistema de género. La relación entre ellos sigue una lógica de constitución mutua. Hasta aquí, debería haber quedado claro que el sistema de género moderno, colonial no puede

[59] Tomado de https://elcomercio.pe/mundo/mexico/muxes-indigenas-transgenero-mexico-oaxaca-lgtb-fotos-noticia-595216?fbclid=IwAR3PqbN-wFcsAF68TIjY4xwEBJ3sXvPIMPfmOaZjhMdCyqqet4JQY6By6g4

existir sin la colonialidad del poder, ya que la clasificación de la población en términos de raza es una condición necesaria para su posibilidad (Lugones, 2008: 93).[60]



Flores, Vivian (2018). *La bruja Amanita en busca de comunión psíquica* [collage digitalizado]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/Vivian-Flowers-2-0-728080851

En este sentido, propongo repensar la narrativa trans hegemónica, sus representaciones y su producción de sujetos con género desde su dimensión colonial, ya que su genealogía critica –su historia, a fin de cuentas– lo señala como un discurso y una práctica pro-

[60] *La bruja Amanita en busca de comunión psíquica* representa ese impulso primario de saltar al vacío, qué vuelve a abrirse, una vez que los significantes del materialismo científico se han mostrado también obsoletos, un semblante más; ese impulso o pulsión que se alegra salvajemente ante las oportunidades que el vacío absoluto le presenta, esa pulsión cuyo medio natural es el Caos; esa locomoción primordial alcanzada directamente en la experiencia de la Droga psicodélica, la planta visionaria, el hongo extraterrestre.

ductivas para el poder opresor. Por ello, podemos especular que en su origen, en su contexto blanco-europeo, la narrativa trans hegemónica es el nombre de una estrategia o dispositivo, puesto en marcha mediante el complejo médico-psiquiátrico occidental, de normalización y neutralización de cualquier amenaza que pudiera poner en cuestión la legitimidad y la estabilidad del binario sexo/genérico, cuyas herramientas han sido, en primer lugar, las operaciones quirúrgicas de cambio de sexo y, en segundo, los tratamientos hormonales. Posteriormente, dicha estrategia fue exportada y extendida por el resto del mundo a través de la –ya establecida– colonización de los saberes y el conocimiento, del imperialismo de las ciencias occidentales. Pero en esos nuevos contextos neocoloniales dicha narrativa ha mutado y ha ampliado sus funciones: no opera únicamente como una estrategia de estabilización del binario, sino como una técnica de asimilación-colonial y de fagocitación-capitalista de toda forma racializada –no-blanca– de vivir fuera de la asignación jerárquica "hombre-mujer", que por sus localizaciones geopolíticas periféricas –no-occidentales– podrían formular una crítica efectiva y dinámica contra la hidra racista, clasista, sexista, heterosexista y especista representada por la matriz de opresiones.

Como ya mencioné, la discusión continúa abierta y ampliar el horizonte de los términos y conceptos –¡occidentales, por supuesto!– que operan dentro de la misma, resulta de vital importancia, ya que a fin de cuentas, lo que está en juego aquí –como en muchos otros fenómenos personales, familiares, sociales, culturales e históricos– es nuestra percepción de la realidad.

Bibliografía

- **Libros:**

Baudrillard, J. y Jiménez Roca, A. (2002). *La ilusión vital*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Madrid, Taurus.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós.

De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine.* Madrid, Ediciones Cátedra.

_____ (2000). Diferencias. *Etapas de un camino a través del feminismo.* Madrid, Ediciones horas y HORAS.

Eco, Umberto (2007). Historia de la Fealdad. Italia, Lumen.

Foucault, Michel (2013). *Historia de la Sexualidad 1. La voluntad de saber.* México, Siglo XXI Editores.

Guillaumin, Colette ([1978] 2005). "Práctica de poder e idea de naturaleza", en O. Curiel y J. Falquet (comps.), *El patriarcado al desnudo*. *Tres feministas materialistas*. Buenos Aires, Brecha Lésbica, pp. 19-56.

Lamas Encabo, Marta (2012). "Transexualidad; Identidad y Cultura". Tesis doctoral, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Le Breton, David (2006). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Garzón, Eduar (2009). *Hermenéutica y narrativa en Paul Ricoeur. Interpretación a la obra "Texto, testimonio y narración"*. Bogotá, Universidad de la Salle, Facultad de Filosofía y Letras.

Gutiérrez Martínez, Ana P. (2015). "Identidades trans femeninas. Sociabilidades, internet, narrativas y Tránsitos de género en la Ciudad de México". Tesis doctoral, México, Centros de Estudios Sociológicos, Colegio de México.

Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Madrid, Ediciones Cátedra.

Jeffreys, Sheila (2014). *Gender Hurts: a feminist analysis of the politics of transgenderism.* Nueva York, Routledge.

_____ (2005). *Beauty and misogyny: harmful cultural practices in the West*. East Sussex, Routledge.

Kando, Thomas (1973). *Sex change: the achivement of gender identity among feminized transsexuals*. Illinois, Charles C. Thomas Publisher.

Kristeva, Julia (1988) *Poderes de la perversión.* Buenos Aires, Siglo XIX Editores.

Mathieu, Nicole-Claude [1989] (2005). "¿Identidad sexual/sexuada/de sexo? Tres modos de conceptualización de la relación entre sexo y género", en O. Curiel y J. Falquet (comps.), *El patriarcado al desnudo*. *Tres feministas materialistas*. Buenos Aires, Brecha Lésbica, pp. 130-175.

Muñiz, Elsa (2018). "Practicas corporales", en H. Moreno y E. Alcántara (coord.), *Conceptos clave en los estudios de género.* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, pp. 281-298.

Oyewúmí, O. (2017). *La invención de las mujeres*. Bogotá: En la Frontera.

Pons Rabasa, Alba (2016). "De las trasformaciones sociales a las micropolíticas corporales: Un archivo etnográfico de la normalización de lo trans y los procesos de corposubjetivación en la Ciudad de México". Tesis doctoral, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México.

Pons Rabasa, A. y E. Garosi (2016). “Trans”, en E. Alcántara y H. Moreno (eds.), *Conceptos clave en los estudios de género*. México, PUEG-UNAM, pp. 307-325.

Raymond, Janice (1994). *The Transsexual Empire.* Londres, The Women´s Press.

Ruiz Torres, Miguel Á., (2004). “Ciberetnografía: comunidad y territorio en el entorno virtual”, en E. Ardébol, A. Estelella y D. Domínguez (coords.), *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica.* España, ANKULEGI, Antropologia Elkartea, pp. 117-132.

Sanz, F. (2011). *Psicoerotismo femenino y masculino*. 8th ed. Barcelona: Editorial Kairós.

Stone, Sandy (1993). *The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*. Texas, Department of Radio, Television and Film, University of Texas.

Shapiro, Judith (1991). “Transsexualism: Reflections on the Persistence of Gender and the Mutability of Sex”, en J. Epstein y K. Straub (eds.), *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Londres, Routledge, pp. 248-279.

Soley-Beltrán, Patricia (2009). *Transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio critico de Judith Butler*. Barcelona, Ediciones Balleterra.

Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Editorial Egales.

Watts, A. (1979). Psicoterapia del Este, Psicoterapia del Oeste. Barcelona, Kairós.

Williams, M. (2013). *The Shaman’s Spirit*. Londres, Watkins Publishing Limited.

Zizek, Slavoj (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real.* Madrid, Akal.

_____(2009). *El Acoso de las Fantasías.* México, Siglo XIX Editores.

Zweig, C. and Wolf, S. (2014). *Vivir con la sombra*. Barcelona, Kairós.

- **Revistas y artículos.**

Bondi, Liz (1996). "Ubicar las políticas de identidad", en *Debate feminista, 14* (7), pp. 14-37.

Doetsch-Kidder, S. y R. Bracamontes (2011). "My Story Is Really Not Mine: An Interview with Latina Trans Activist Ruby Bracamonte", en *Feminist Studies, 37* (2), pp. 441-467.

Ellis, C., Adams, T. y Bochner, A. (2015). "Autoetnografía: un panorama", en *Astrolabio, 14,* pp. 249 -273.

Guerrero, Joaquín (2014). "El valor de la autoetnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa", en *Azarbe, Revista internacional de trabajo social y bienestar, 3,* pp. 237-242.

Polo Usaola, C. y D. Olivares Zarco (2010). "Consideraciones en torno a la propuesta de despatologización de la transexualidad", en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, 31* (110), pp. 285-302.

Raewyn, S. (2011). "Transsexual Women and Feminist Thought: Toward New Understanding and New Politics", en *Signs, 37* (4), pp. 857-881.

Schrock, D., L. Reid y E. M. Boyd (2005). "Transsexuals' Embodiment of Womanhood", en *Gender and Society, 19* (3), pp. 317-335.

- **Sitios Web:**

Artnet. (2018) "Joel-Peter Witkin". [en línea] Disponible en: http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/ [consultado el 6 de enero de 2018].

Desastre.mx. (2017). "Mujeres transgénero podrían embarazarse gracias a avances científicos". [en línea] Disponible en: http://desastre.mx/salud/mujeres-transgenero-podrian-embarazarse-gracias-a-avances-cientificos/ [consultado el 5 de diciembre de 2017].

Histinf.blogs.upv.es. (2017). “Redes Sociales – Historia de la Informática”. [en línea] Disponible en: http://histinf.blogs.upv.es/2011/12/20/redes-sociales/ [consultado el 24 de octubre de 2017].

Portal, M. (2017). “Descubren que la transexualidad tiene una base biológica”. [en línea] Montevideo Portal. Disponible en: http://www.montevideo.com.uy/Mujer/Descubren-que-la-transexualidad-tiene-una-base-biologica-uc258101# [consultado el 23 de octubre de 2017].

Radio.cz. (2017). “El primer transexual de la historia es descubierto en Praga | Radio Praga”. [en línea] Disponible en: http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/el-primer-transexual-de-la-historia-es-descubierto-en-praga [consultado el 5 de noviembre de 2017].

Villanueva, P. (2017). “El número de usuarios de Internet en el mundo alcanza el 50% de la población” (2017). [en línea] *Marketing 4 Ecommerce - Tu revista de marketing online para e-commerce*. Disponible en: https://marketing4ecommerce.net/usuarios-de-internet-mundo-2017/ [consultado el 24 de octubre de 2017].

Fundación Arcoíris A. C. (2016, noviembre 28). Disponible en: http://www.fundacionarcoiris.org.mx/

Rees, Alex (2015) “Caitlyn Jenner Tells *TIME* Magazine That ‘If You Look Like a Man in a Dress, It Makes People Uncomfortable’”, *Cosmopolitan*. [en línea] Disponible en: http://www.cosmopolitan.com/entertainment/celebs/news/a50590/caitlyn-jenner-time-magazine-transphobia/ [consultado el 31 de mayo del 2017].

Red de Juventudes Trans México (2016, noviembre 28). Disponible en: https://www.facebook.com/pg/redjuventudestransmx/about/?ref=page_internal

- **Películas:**

Blade Runner 2049. (2017). [DVD] Dirigida por D. Villeneuve. Estados Unidos: Warner Bros. / Scott Free Productions / Thunderbird Films / Alcon Entertainment / 16:14 Entertainment / Torridon Films.

Lo and Behold, Reveries of the Connected World. (2016). [DVD] Dirigida por W. Herzog. Estados Unidos: Werner Herzog.

La chica Danesa. (2015). [DVD] Dirigida por T. Hooper. Reino Unido: Focus Features / Working Title Films.

Matrix. (1999). [Blue ray] Dirigida por las hermanas Wachowski. Estados Unidos: Warner Bros. / Village Roadshow / Groucho II Film Partnership. Productor: Joel Silver

Hedwig and the angry inch. (2001). [DVD] Dirigida por J. Cameron Mitchell. Estados Unidos: New Line Cinema / Killer Films.

Una mujer fantástica. (2017). [DVD] Dirigida por S. Leilo. Chile: Fabula / Komplizen Film / Setembro Cine.

The Pervert's Guide to Cinema. (2006). [DVD] Dirigida por S. Fiennes. Reino Unido: Amoeba Film / Kasander Film Company / Lone Star Productions.

- **Imágenes**

Autor desconocido (2018). *Una Mujer fantástica [Fotograma].* Recuperado en https://www.panoramaaudiovisual.com/2018/01/24/una-mujer-fantastica-nominada-mejor-pelicula-extranjera-oscar-2018/

Barranco, Arroa (2016). *La chica Danesa* [Fotograma]. Recuperado en http://www.lahuelladigital.com/deslumbrante-la-chica-danesa/

Flores, Vivian (2018). *Soñando con la metamorfosis* [Collage digitalizado]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/Dreaming-of-metamorphosis-763154152

Flores, Vivian (2018). *Autorretrato* [fotografía digital]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/nuevo-nacimiento-de-IA-721179276

Flores, Vivian (2018). *Corazón Vegetal* [fotografía digital]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/Corazona-Vegetal-726185323

Flores, Vivian (2018). *Florecer* [fotografía digital]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/Vivian-Flowers-2-0-728080851

Flores, Vivian (2018). *La bruja Amanita en busca de comunión psíquica* [collage digitalizado]. Recuperado en https://www.deviantart.com/extimidad77/art/Vivian-Flowers-2-0-728080851

Usuario de Tumbler (2016). *Hedwig and the angry inch* [fotograma]. Recuperado en http://psychodollyuniverse.tumblr.com/post/169584544776/hedwig-and-the-angry-inch-john-cameron-mitchell

Witkin, Joel (1988). *Los Dioses de la Tierra y el Cielo* [Fotografía]. Recuperado de https://mariaamoravila.wordpress.com/2016/10/19/dioses-de-la-tierra-y-el-cielo-1988-joel-peter-witkin/

_____ (1981). *Madame X* [Fotografía]. Recuperado en http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/madame-x-kQBDA14ACc2xGUryrQ2

- **Canciones**

The Cure. (1980). *A Forest.* En Seventeen Seconds [CD]. Londres, Reino Unido: Morgan Studios.

Hedwig and the Angry Inch. (1999). *Tear Me Down.* En Hedwig and the Angry Inch [CD]. Estados Unidos: Atlantic Records.

_____. (1999). *The Origin of Love.* En Hedwig and the Angry Inch [CD]. Estados Unidos: Atlantic Records.

_____. (1999). *Angry Inch.* En Hedwig and the Angry Inch [CD]. Estados Unidos: Atlantic Records.

_____. (1999). *Wicked Little Town (Tommy Gnosis Version).* En Hedwig and the Angry Inch [CD]. Estados Unidos: Atlantic Records.