Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias Sociales y Humanidades

EMERGENCIAS TRANS
en el campo sociocultural mexicano: indagación desde estudios culturales

Tesis para optar por el grado de
Doctora en Humanidades
Estudios Culturales y Crítica Poscolonial

Presenta:
Dora Omara Corona Ramírez

Directora de Tesis:
Dra. Yissel Arce Padrón

Lectores:
Lector interno: **Dr. Rodrigo Parrini Roses**
Lector externo: **Dr. Antoine Rodriguez**

Ciudad de México, marzo de 2026

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias Sociales y Humanidades

Emergencias trans en el campo sociocultural mexicano: indagación desde estudios culturales

Tesis para optar por el grado de
Doctora en Humanidades
Estudios Culturales y Crítica Poscolonial

Presenta:
Dora Omara Corona Ramírez

Directora de Tesis:
Dra. Yissel Arce Padrón

Lectores:
Lector interno: **Dr. Rodrigo Parrini Roses**
Lector externo: **Dr. Antoine Rodriguez**

Ciudad de México, marzo de 2026

Resumen:

La tesis indaga en torno a la emergencia de una serie de iniciativas socioculturales trans cuyas prácticas simbólicas se insertan en un marco de políticas culturales de alteridad en México. Con insumos de los estudios culturales y poscoloniales, en el primer capítulo analizo lo que denomino un proceso de alteridad de la minoría trans en el país a partir de las relaciones entre su emergencia pública y una posible política cultural exprofeso para las disidencias sexuales. En este proceso se integra a las minorías sexodisidentes al concebirlas, primero, como sujetos de derecho que, después, devienen sujetos de derechos culturales.

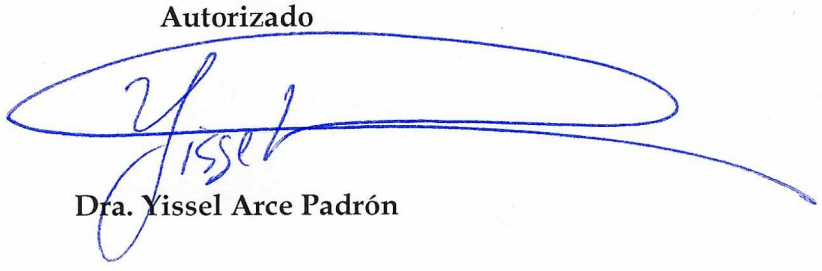
Los siguientes tres capítulos parten de dos iniciativas trans desde donde se conformó un corpus de visualidades y textualidades cuyo análisis da cuenta de procesos complejos de subjetivación y agencia, atravesados por la memoria, la ficción, el cuerpo, la producción de archivos y prácticas curatoriales. Así, en el segundo capítulo propongo cómo el Archivo de la Memoria Trans México recupera la identidad de género de sus integrantes nutriendo no sólo un *archivo* sino también un *repertorio*, es decir, una forma de producir memoria disidente mediante acciones performáticas en los circuitos culturales.

En el tercer capítulo se aborda el trabajo de un grupo de artistas gráficxs, quienes proponen una imagen *sui generis* del cuerpo trans a través de la monstruosidad; a este desarrollo visual lo llamo un "desplazamiento teratológico" respecto de discursos LGBT y de derechos humanos más convencionales. Esta iniciativa plantea una crítica a las políticas de alteridad al tiempo que se avizora su necesidad, pero desde el punto de vista de estas creadoras y creadores.

El cuarto capítulo vuelve a estas prácticas simbólicas pero se abre paso por otros filamentos que las incluyen y las exceden: usos del pasado mediante ejercicios de memoria y curatoriales que resignifican la violencia y discriminación sufrida en el pasado. La tesis termina planteando un cuestionamiento a aquello que se identificó como una brecha en el discurso de inclusión: mientras el archivo estatal se caracteriza por un mutismo o cerrazón, otros dispositivos de producción de pasado y alteridad como el museo o los centros culturales, muestran una apertura palpable.

Palabras clave: Trans, Estudios Culturales, Estudios de Género, Estudios Visuales, Alteridad y Estado.

Autorizado



Dra. Yissel Arce Padrón

A mi madre y la familia Muégano, Nanis incluido.
A las emergencias trans.

ÍNDICE

Tabla de imágenes

Agradecimientos **2**

Introducción: emergencias y madejas **3**

Derroteros teórico-metodológicos: estudios culturales, alteridad nacional, archivos de representación y algunos deslindes y delimitaciones **11**

Hacia un archivo proliferante trans: tránsitos metodológicos **19**

Itinerario de lectura **23**

Capítulo 1. Lo trans en México: Estado-nación, políticas de alteridad, políticas culturales **28**

1.1 Estado-nación y lo trans: un proceso de alteridad **28**

1.1.2. Crítica poscolonial y formaciones de alteridad **30**

1.1.3 El proceso de alteridad trans en México: la ciudadanía sexual y sus fronteras **33**

1.2. Políticas culturales de alteridad: disidencias sexuales como diversidad de la nación **47**

1.2.2. Política cultural: cultura diversa y sujetos de derechos culturales **49**

1.2.3. Minorías sexuales como sujetos de cultura **54**

Capítulo 2. Visualidad y el Archivo Memoria Trans México **69**

2. 1. Visualidad: diálogo con los estudios visuales **69**

2.2. Regímenes de la mirada y cuerpo trans **75**

2.3. Archivo Memoria Trans México: sobrevida y repertorio **90**

2.3.1. Un archivo de sobrevivientes: memoria y sobrevida **90**

2.3.2. Repertorio y circulaciones culturales **107**

Capítulo 3. El desplazamiento teratológico: la *monstruación* del cuerpo trans **117**

3.1. Ficciones, corporalidades y visualidades **122**

3.2. “No queremos un tercer baño, queremos casa”: prácticas simbólicas, reconocimiento y redistribución **137**

3.3. Arde la imagen trans **143**

Capítulo 4. Archivos proliferantes, memorias somáticas y *curadurías de la pose* en el proceso de subjetividad política trans **152**

4.1. La memoria somática **155**

4.2 Archivos, usos del pasado y curadurías de la pose **164**

4.2.3. Posar el pasado: hacia nuevas curadurías trans del archivo **167**

4.3. Aperturas museísticas, mutismos archivísticos: documentos de barbarie y cronofagia del archivo estatal **178**

A modo de cierre: emergencias disidentes y madejas de alteridad trans en el telar estatal contemporáneo **191**

Bibliografía **198**

Tabla de imágenes

Imagen 1. Elemento de una ofrenda de día de muertos de trabajadoras sexuales trans colocada en las afueras del metro Revolución **4**

Imagen 2. Políticas culturales de alteridad (imágenes tomadas de internet) **27**

Imagen 3. Clínicas Especializadas Condesa y Condesa-Iztapalapa (imágenes extraídas de internet). **40**

Imagen 4. Inauguración de la USIPT en 2021. Imagen de Agencia Presentes. **41**

Imagen 5. Cartel para obtener la licencia de trabajador no asalariado en CDMX: el trabajo sexual no está visibilizado además de que implica requisitos difíciles de obtener para las trabajadoras sexuales. **44**

Imagen 6. Oferta cultural LGBT en recintos de la secretaría de cultura. **55**

Imagen 7. Cartel de la "Cartelera Diversa" de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México. **56**

Imagen 8. Exposiciones de 2023: Izquierda: Positivo-Negativo. Derecha: Imaginaciones Radicales. **57**

Imagen 9. Dos exposiciones en el Museo Universitario del Chopo en 2024. **58**

Imagen 10. A la izquierda cartel de "Línea de vida" del Museo Travesti del Perú y a la derecha "Plasticidades encarnadas"; ambas en el Museo Universitario del Chopo en 2025. **59**

Imagen 11. Curadurías y exposiciones individuales de artistas sexo-disidentes: Nelson Morales y Fabián Chairez. **60**

Imagen 12. Cartel sobre Grupos de Atención Prioritaria. **67**

Imagen 13. Fondo Terry Holiday del Archivo Memoria Trans México. Disponible en: https://www.memoriatrans.mx/items/t-019 **68**

Imagen 14. Las apuestas visuales trans inquietan las marcas de abyección sobre el cuerpo trans de modos heterogéneos. Acuarela sobre papel de Terry Holiday, disponible en su fondo en el AMTM: https://www.memoriatrans.mx/items/t-013 **77**

Imagen 15. Fotolibro Mujercitos de Susana Vargas Cervantes con recortes del periódico de nota roja Alarma! **81**

Imagen 16. Carteles de la campaña referida por Alba Pons donde subyacía un discurso de las personas trans como "ciudadanos ideales" vinculados a valores como la familia y el éxito profesional **84**

Imagen 17. Cartel general de la campaña #EresConOrgullo. **85**

Imagen 18. Los tres carteles con perfiles trans y que circularon en internet como parte de la campaña #EresConOrgullo **86**

Imagen 19. Sony Rangel y Natalia Lane, reconocidos activistas trans **87**

Imagen 20. Natalia Lane (derecha) es la única activista de trabajo sexual de los trece perfiles trans en la exposición “Del miedo al orgullo”. **88**

Imagen 21. Captura de pantalla del sitio web del ATMT **92**

Imagen 22. La infructuosidad y desechabilidad originarias de los materiales del ATMM devienen sobrevida. Fotografías del fondo de Emma Yessica Duvali disponibles en el sitio web. **95**

Imagen 23. Instantáneas del fondo Gabriela Elliot eróticamente cargadas. **97**

Imagen 24. Material fotográfico del AMTM. Las integrantes aprovecharon la fuerza de encuadramiento de la mirada cisgénero para insertarse exitosamente en ese campo visual, pero a fuerza de soslayar sus procesos identitarios. **101**

Imagen 25. Antonella compartiendo cartelera con vedettes cisgénero (fondo Antonella Rubens AMTM). **102**

Imagen 26. Fondo Antonella Rubens en el sitio web del ATM: https://www.memoriatrans.mx/items/ar121 . **103**

Imagen 27. Carteles promocionales de las presentaciones del AMTM en recintos culturales. **106**

Imagen 28. Carteles promocionales de los fondos de Antonella Rubens y Samantha Flores en el Museo de Arte Moderno y la Casa Rafael Galván, respectivamente. **108**

Imagen 29. Los registros de amistad, fiestas y vida cotidiana permiten ver lo “no visto”, la existencia de redes de comunidades trans. Disponible en el fondo Emma Yessica: https://www.memoriatrans.mx/items/e-013. **109**

Imagen 30. Gabriela Elliot en la presentación de su fondo y en una visita guiada: encuentros vivos de relatos de memoria e imágenes en las actividades de difusión del AMTM (https://www.instagram.com/memoriatransmexico/). **111**

Imagen 31. Relato oral de Smantha Flores sobre los materiales de su fondo expuestos en un centro cultural de la UAM. Conversatorio del AMTM y performance de Emma Yessica en el Museo Tamayo (https://www.instagram.com/memoriatransmexico). **112**

Imagen 32. Afiche para dar difusión a la muestra visual en Casa de la Primera Imprenta **116**

Imagen 33. “Vampirona” de Rojo Génesis. Print comprado a la artista. **119**

Imagen 34. Cartel del día de la inauguración, que consistió en un Conversatorio y un set musical de la DJ trans Indira. **124**

Imagen 35. Hoja curatorial. **125**

Imagen 36. Xilografía en gran formato de Queso Rayones mostrada en Casa de la Primera Imprenta. **127**

Imagen 37. "Loba Trans" de Floresrosx **128**

Imagen 38. Fanzines, prints, cómics, pegatinas, entre otras materialidades, conformaron la muestra visual pero también pudieron ser adquiridas por los visitantes. **130**

Imagen 39. Ilustración de Bruja Prieta que muestra corporalidades desbordadas. **132**

Imagen 40. "Sagrado" de Floresrosx. **133**

Imagen 41. Triponas de la serie "Obesidad asesina" de Rojo Génesis. **135**

Imagen 42. Corporalidad y ficción en un fanzine de Rojo Génesis. **137**

Imagen 43. Conversatorio inaugural de la muestra visual (fotografía cortesía de Cultura UAM). **139**

Imagen 44. Activaciones en el marco de la muestra visual: jornada de performances y visita guiada (en esta última participé directamente). **144**

Imagen 45. Borrón y cuenta nueva tuvo lugar meses después de Voces disidentes en el mismo recinto. **148**

Imagen 46. Dos iniciativas trans de archivo serían presentadas por vez primera en Casa de la Primera Imprenta: ceniza caliente que alimentó otras hogueras. **149**

Imagen 47. Fanzine de Nayla Urrutia: un archivo afectivo y posado **151**

Imagen 48. Tacones altos como sinécdoque iconográfica de la experiencia trans en el libro de R. DeRuiz; formando parte de una pieza de la artista Sofía Moreno en la exposición Plasticidades Encarnadas; y en el libro de García Becerra. Imágenes tomadas de internet. **170**

Imagen 49. Convocatoria de "Destello<3Lab" que circuló en redes sociales. **173**

Imagen 50. El fanzine de Nayla Urrutia se presenta como un archivo y una curaduría de la pose, de sus experiencias trans encarnadas y atravesadas desde las prácticas corporales, la clase y la raza. **174**

Imagen 51. Travesti, trans, transexual se traslapan de modos inusitados en el fanzine de Nayla. **175**

Imagen 52. Nayla desplaza los significados de transexualidad fuera del ámbito médico, como es su vínculo con las vaginoplastias. **177**

Agradecimientos

La presente tesis habría sido imposible de gestar sin la afortunada convergencia de una serie de personas e instancias. Quiero agradecer a quienes contribuyeron a mi proyecto nutriéndolo de una u otra forma.

Agradezco al programa de Doctorado en Humanidades de la UAM-Xochimilco, su cuerpo docente y a mis compañeras y compañeros: por el cálido recibimiento, la formación recibida y los diálogos "sin garantías", pero siempre críticos y productivos.

Muchas gracias al sínodo lector por el interés en mi proyecto, por su guía y la paciencia. A la profesora Yissel Arce por tanto aprendizaje y abrirme tantas puertas académicas, profesionales y afectivas. Al profesor Rodrigo Parrini por las observaciones certeras y sugestivas y por la motivación hacia la originalidad conmigo misma. Al doctor Antoine Rodriguez por su minuciosidad lectora, las invitaciones y su generosidad intelectual y personal.

Quiero agradecer a todas las personas creadoras trans cuya labor aparece en la tesis. Mil gracias a las socias fundadoras del Archivo Memoria Trans México por su amable bienvenida y permitirme acuerpar en su proyecto. A Rojo Génesis y Floresrosx por su confianza en mi trabajo y confiarme el suyo. Que se sigan tramando cositas trans.

Finalmente, agradezco a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación por apoyar la educación pública de alta calidad y por la beca otorgada para la realización de esta tesis.

INTRODUCCIÓN: EMERGENCIAS Y MADEJAS

Era septiembre de 2015, después de poco más de una hora de espera me hicieron pasar con una secretaria del Juzgado 26º del Registro Civil en Iztapalapa tras un par de llamadas, rostros visiblemente confundidos y algunas disculpas porque los funcionarios aún no se habían familiarizado con el trámite. La secretaria me dijo algo así como: "por favor anote aquí el nombre completo y definitivo con apellidos". Caí en cuenta, "me cayó el veinte" como decimos en México: días antes había llenado la solicitud, entregado todos los documentos, llevado el acta primigenia que estaba en Tláhuac a este otro juzgado en Iztapalapa, había hecho el pago… pero no me había detenido el tiempo suficiente a elegir el "nombre definitivo". Y es que, a partir de entonces, ese nuevo nombre estaría en todos y cada uno de mis documentos, se volvería oficial: de la credencial para votar a los registros académicos. De algún modo, norma y deseo se estaban armonizando, sin embargo, ahí en la mesa del registro civil, con el bolígrafo en mano, apremiaron algunas dudas: ¿debían ser dos nombres como hicieron mis padres? ¿Y si quitaba el primero que nunca me había encantado? ¿O dos pero totalmente nuevos? ¿Cómo había llegado hasta este punto sin haber elegido ya ese "nombre definitivo"? En realidad tenía clarísimo el segundo, Omara: ya estaba, era fácil feminizarlo, sonaba bien y hasta se sentía original. Para el otro no quería algo dulcificado ni suave: Eugenia, Lourdes o Regina, los había rumiado como opciones, pero se sentían ajenos. Al fin, ya en ese momento, opté por la vía afectiva: Dora tiene historia desde el bachillerato y no es más que el apócope, feminizado, de ese nombre anterior. Elegir un nuevo nombre fue, en síntesis, una experiencia emocionante, insólita, algo apremiante y hasta inesperada a pesar de haberla esperado. No sólo para mí, incluso para los funcionarios, como ya dije. A lo largo de la hechura de esta tesis algo análogo a esas sensaciones y tesituras se coló.

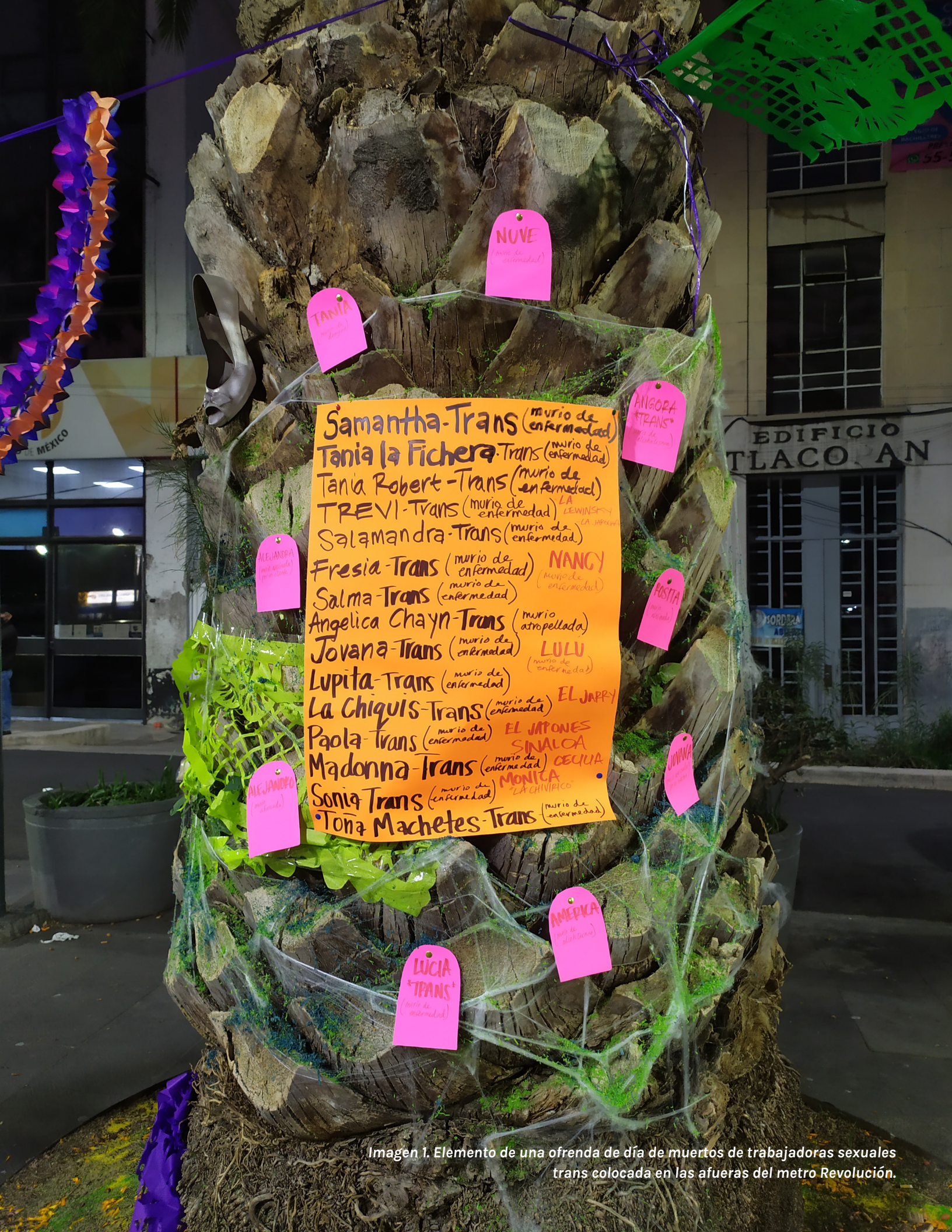


Imagen 1. Elemento de una ofrenda de día de muertos de trabajadoras sexuales trans colocada en las afueras del metro Revolución.

Esta breve anécdota no sólo funciona a modo de imagen que me ayuda a ilustrar un lugar de enunciación investigativo encarnado, funciona incluso a modo de alegoría del tema central de la tesis: las emergencias trans contemporáneas, el transcurrir tangible de su lucha y sus afectos-efectos frente a las realidades políticas y estatales de un país como el nuestro. Concibo esta indagación doctoral como un punto de intersección entre lo social y lo subjetivo, porque la energía colectiva de la que parte el objeto de investigación bulle en nuestra realidad contemporánea, las emergencias trans están aconteciendo en este momento y creo que están lejos de tener un estatus definitivo (ni los nombres lo tienen), que yo más bien describiría como insólito para la misma sociedad en que acontecen. Por eso esta tesis se centra en esas emergencias (in)esperadas, experiencias novedosas o flujos inusitados —a veces ambivalentes—, y su punto de partida es mi propio involucramiento corporal, local y vital. En ese mismo sentido, la tesis se nutrió de la eclosión de una serie de cavilaciones y perplejidades que me asaltaban mientras escribía y que se fueron complejizando para dar forma a preguntas e inquietudes investigativas, ya sea en torno a las tensiones entre lo estatal y la alteridad, entre lo minoritario y lo disidente, entre lo incipiente y lo sedimentado. Esta tesitura acompañó las indagaciones y se mostraron como, por usar una imagen para referir su complejidad, madejas. Madejas de alteridad, madejas minoritarias, madejas de disidencia, madejas de presente. Son algunos hilos de esas madejas emergentes las que esta tesis busca presentar tejidas en forma de una indagación desde estudios culturales de la manera que sigue.

Activismos diversos, fuerzas políticas de izquierda y coyunturas favorables son parte de esas mencionadas madejas que vehiculizaron y vehiculizan hoy el devenir social de lo trans en México. Esta lucha, en tanto movimiento social, es el origen y consecuencia de reacomodos y políticas contemporáneas cuyos corolarios, considero, aún no son plenamente evidentes precisamente porque están aconteciendo; desde mi perspectiva esta eclosión está en pleno proceso. Algo más factible de establecer, a pesar de la proximidad temporal, es que dicho proceso se revela heterogéneo y por momentos divergente, susceptible de los vaivenes y coyunturas políticas que funcionan a través de una serie de negociaciones en lo político, lo simbólico, lo legislativo. Ese es el lugar en que emerge lo trans como un sujeto político. La lucha de este sujeto trans ha sido una movilización heterogénea que viene gestándose desde hace algunas décadas imbricada con la trayectoria de otras luchas políticas en torno al cuerpo, las identidades y las sexualidades.

Esta movilización —y de hecho ahí se localiza un hallazgo de la tesis— está pluralizando lo trans en forma de una diversidad de sujetos de lo trans. Estas emergencias en la esfera y el espacio públicos se despliegan

con una fuerza antes inusitada en los ámbitos de *la política* y *lo político*[1] y delinean un proceso de alteridad como forma específica de la producción de diferencia. Una diferencia que si bien podemos tildar de minoritaria, el mote no se limita a lo cuantitativo y, de hecho, su posición simbólica se ha venido densificando hasta poderla concebir como una disidencia en plena ebullición. Así, si en un principio el término minoría "no es una densidad numérica sino una posición simbólica" (Parrini, 2012: 210) y se refiere a una posición no hegemónica respecto del orden hetero y cisnormativo, hoy la condición misma de minoría se enrarece frente al proceder disidente que perturba, hace jirones y emborrona dicho orden y modifica dicha posición. Y es que no lo hace ya únicamente desde los espacios subrepticios e íntimos: las calles, las escuelas, las universidades, los recintos gubernamentales, son testigos de tal desarrollo (imagen 1.). Esta trayectoria, la que va de lo minoritario a la disidencia será una línea que atraviesa el desarrollo mismo de este trabajo: como se verá, conforme avanza nuestra escritura, el término minoría será desplazado por el de disidencia[2], transformando una carga inicialmente semántica, por otra conceptual.

Así, una serie de episodios jurídicos –con Ciudad de México como epicentro– lograron que la modificación de documentos oficiales por reconocimiento a la identidad de género[3] sea posible en varios estados de la república[4].

---

1 Con estos términos no hago más que suscribir la distinción conceptual trabajada por una miríada de politólogos y filósofos que basan su pensamiento en tal distinción. A reserva de abundar en ello más adelante, considero sintética la propuesta de Chantal Mouffe (2007): "concibo 'lo político' como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo 'la política' como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político" (p. 16). A lo largo del texto mantendré la escritura de estos términos en cursivas cuando me refiera a la especificidad conceptual señalada y volveré a ellos en determinados momentos de la tesis.

2 Y sus formas derivadas como "sexo-disidente", "disidencia sexogenérica" y "sexualidades disidentes". Además, a lo largo del texto también utilizaré alternada y estratégicamente términos como "LGBT" y "diversidad sexual", por claridad terminológica según sea el caso, debido principalmente a que son términos referidos y apropiados por el Estado, sus instancias y otros contextos institucionales.

3 Como se detallará en el primer capítulo, este episodio jurídico ocurrido en 2014 fue paradigmático y el más importante en este sentido, ya que condujo a una relevante visibilidad de lo trans a través de esa modificación al código civil que permite levantar una nueva acta de nacimiento para cambiar el marcaje de nombre y sexo. Al convertirse en un trámite más en el registro civil, se prescindió de toda intervención jurídica y médica, siendo muchísimo más accesible en costos y tiempos. La ausencia de peritajes médicos y juicios legales abonó a la despatologización y proveyó una legitimación social antes inusitada. Su principal limitante es el requisito de la mayoría de edad.

4 Al día de hoy, la Ciudad de México (2015), Nayarit (2017), Michoacán (2017), Coahuila (2018), Colima (2019) Chihuahua (2019; no existe una ley, pero sí una jurisprudencia que permite realizar el trámite sin necesidad de amparo), Hidalgo (2019), San Luis Potosí (2019), Tlaxcala (2019), Oaxaca (2019), Sonora (2020), Quintana Roo (2020) y Jalisco (2020; que es la primera entidad del país en incluir a menores de edad) son los estados que han tenido en consideración el reconocimiento de la identidad de género permitiendo su modificación legalmente en los documentos oficiales.

Esta reformulación jurídica en pos de una democratización de los derechos, implicó, quizá como en ningún otro momento, la visibilidad y la emergencia pública de lo trans. Aquellas modificaciones jurídicas, que apelan al libre ejercicio del derecho a la identidad y desarrollo de la personalidad –iniciadas en 2008 y consolidadas desde 2015– son una manifestación del modo en que los discursos oficiales se entraman con ciertas luchas sociales y sus narrativas, produciendo este sujeto minoritario ubicado en las tensiones de la agencia y la norma. Ahora bien, tal presencia en el campo político y en el discurso gubernamental[5] se articula, tiene su correlato, con una producción discursivo-cultural particular que forma parte de la construcción social del sentido sobre lo trans. Me refiero a un conjunto de prácticas y objetos que figuran, presentan, producen y reproducen lo trans en el contexto mexicano reciente. Este acervo forma una red discursiva anclada en variedad de plataformas como la literatura y las textualidades, los lenguajes de la visualidad como fotografía, cine, arte, performance (en sentido amplio). En esos soportes se entretejen narraciones de la diferencia, premisas identitarias y configuraciones de subjetivación política que, al ser vehiculizadas bajo los formatos y lenguajes específicos de estos objetos —diferentes pero interrelacionados—, dan cuenta de dimensiones disidentes, ambivalentes, contradictorias. Estos materiales cultural-artísticos no son la coda o reflejo de las leyes, los discursos médicos o institucionales, sino que suscitan un diálogo y una relación específicos con ellos (abundaré más sobre mi relación con este corpus en las siguientes páginas). Finalmente, hoy podemos distinguir dos miradas o perspectivas según la génesis de dichos materiales: una mirada cisgénero[6] y una mirada propiamente trans; es decir,

5 Según la investigadora Éricka López Sánchez (2022) “A nivel nacional existen sólo seis derechos: 1) Ejercicio del voto para las personas trans, garantizado en el Protocolo para adoptar las medidas tendientes a garantizar a las personas trans el ejercicio del voto, aprobado en 2017 por el Instituto Nacional Electoral; 2) Seguridad social para las parejas del mismo sexo en cuanto al derecho a guarderías, salud, herencia y apoyo en caso de orfandad, aprobado en 2018 por el Legislativo federal; 3) Pensión a la pareja en 2019 tras un fallo emitido por la Suprema Corte de Justicia de la Nación; 4) Acciones afirmativas relacionadas a cuotas a cargos de representación popular para las personas de la diversidad sexual y de género aprobadas en enero de 2021 por el Instituto Nacional Electoral por el ordenamiento de una sentencia del Tribunal Electoral de la Federación; 5) Menstruación digna, en 2021 el Legislativo federal aprobó quitar el impuesto sobre el valor agregado a los productos de gestión menstrual; 6) Identidad de género, enero de 2022 el Ejecutivo federal reconoció la rectificación del nombre y el sexo en el acta de nacimiento para las personas trans mexicanas de cualquier edad que residen en el extranjero” (p 371).

6 Cisgénero es un neologismo (acuñado desde los estudios de género y difundido por los activismos) que funciona como antónimo de transgénero, por lo que hace referencia a las personas que cuya identidad de género coincide con el sexo-género socialmente asignado. El prefijo “cis-” significa “mismo lado”, opuesto a “trans-” “el otro lado”. Su derivación y aparición posterior a lo largo de la tesis funcionará así en palabras como: cisgénero, cisnorma, cisnormativo o “cistema”. Como se puede apreciar, ese vocabulario mantiene en varios de los términos una carga política –creo que más elaborada que la presente en el término transfobia– en la línea propuesta por Guerrero y Muñoz (2018) con el término cisexismo. Éste se entiende como el sistema cultural, social, político y económico fundamentado en la división binaria que polariza y excluye entre sí a los géneros y “toma como natural, dado y legítimo

objetos y obras creados por actores que se asumen como personas trans y quienes no lo hacen[7]. Por tanto, este cruce de miradas implica la formación de un campo cultural desde lo trans, de personas trans que llevan a cabo prácticas culturales –muchas veces en tensión con la mirada cisgénero– en un contexto de políticas de inclusión por parte del Estado.

Es la expectación por este momento coyuntural, que conecta la emergencia pública trans y el campo cultural mexicano, donde mi propuesta de proyecto encuentra su problema de estudio. Me interesa generar una indagación que dé cuenta de cómo el ámbito amplio de emergencias y prácticas culturales sobre la minoría sexo-genérica trans trazan la emergencia de un sujeto(s) político(s) en tiempos de políticas de alteridad. De manera general, se trata de creadorxs y artistas trans cuyas propuestas creativas aportan y polemizan con la producción cultural[8] previa imbricando sus propias experiencias, marcas de subjetivación y agencia. En línea con lo anterior, y frente a la cada vez más amplia producción cultural trans, los soportes de análisis serán formas de visualidad como fotografías, afiches, textualidades diversas desarrolladas, principal, mas no exclusivamente, por dos proyectos trans contemporáneos. A reserva de ahondar en ellos en el desarrollo de la tesis, uno es el Archivo de la Memoria Trans México (AMTM), iniciativa que desde 2019 lleva a cabo una práctica archivística y curatorial sobre materiales recuperados a partir de los fondos fotográficos, documentales y orales de sus integrantes. El otro proyecto es el trabajo de un grupo de artistas

---

al conjunto de cuerpos cisgénero y que colocaría a los cuerpos trans en el espacio de lo abyecto, de lo imposible e indeseable, de lo que es a la vez artificial y contranatura" (p.74).

7 El investigador Antoine Rodriguez (2024) denomina a los objetos culturales producidos por personas ajenas a lo trans (es decir, creadores cisgénero) como generados desde una perspectiva etic y, en el caso contrario, –elaborados por creadores trans– como una perspectiva emic.

8 Acá no hago más que traer a colación el vocabulario conceptual de los estudios culturales, en que términos como "producción cultural" o "producción simbólica" (García Canclini, 2017) hacen converger una variedad de posturas teóricas y de autores. Desde la llamada Escuela de Frankfurt a los Cultural Studies de Birmingham –pasando por lecturas de Antonio Gramsci o Walter Benjamin– se marcó un momento teórico de reapropiación y crítica. Ahí se hizo necesaria una concepción de cultura y de sus ámbitos concretos (como el arte o los medios de comunicación de masas) que se desvinculara de las versiones más ortodoxas y reduccionistas: "[desde Frankfurt y Birmingham se] redefinen el término producción con relación a la cultura en el contexto del surgimiento de la industria cultural. Desde esta perspectiva se critican las formulaciones marxistas que consideran los productos simbólicos (superestructura) un mero reflejo de la producción económica (infraestructura). También se cuestionan las concepciones idealistas que conciben a la cultura como bien trascendental y abstracto" (Quintana, 2009, p. 239). Paralelamente habría que mencionar las aportaciones del posestructuralismo surgido principalmente en Francia a finales de los 60 y que "producirá sus efectos en el campo más vasto de los estudios culturales tanto europeos como latino-americanos, cuando obras de autores tales como Roland Barthes y más tarde Michel Foucault se empiecen a traducir" (Quintana 2009, p. 241). Por supuesto que esta genealogía es mucho más amplia, pero lo que me interesa hacer evidente es una apuesta teórico-metodológica donde se transparenta cómo los estudios culturales sirven de plataforma para abordar los fenómenos culturales en relación con las cuestiones sobre poder y política.

gráficxs, generacionalmente emparentadxs, que han estado desarrollando sus trayectorias en una variedad de circuitos culturales en la Ciudad de México, creando así un archivo curatorial más disperso pero tangible.

En tanto corpus de la investigación, la selección se generó desde mi propio involucramiento con estas iniciativas trans; de hecho fue a partir de explorar, indagar y seguir una serie de proyectos en la Ciudad de México que di con la posibilidad de participar directamente con los que me parecieron más relevantes, pero también a los que tuve posibilidades de acercamiento colaborativo directo. En el caso del Archivo Memoria Trans México, fue mi asesor interno, el profesor Rodrigo Parrini, quien me puso en contacto con las fundadoras y fue así como me permitieron colaborar con ellas tras conocernos y plantearles que estaba en el desarrollo de esta investigación doctoral. Al momento de escribir esto, he tenido la oportunidad no sólo de trabajar, auxiliar y acuerpar con ellas en una dilatada, diversa y gustosa serie de actividades, sino que funjo también como parte del equipo en el área de investigación, coordinación de algunos eventos y como el enlace académico del Archivo. A las artistas gráficas las empecé a ubicar, precisamente, como parte de mi exploración de proyectos de ilustración y gráfica trans; sin embargo, adicionalmente, tuve la suerte de coincidir con la artista Rojo Génesis gracias a un conversatorio organizado por el cineasta trans Kani Lapuerta en el marco de una cátedra de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. A partir de entonces seguí el trabajo de la artista y fue a través de ella que conocí a Floresrosx y el resto del grupo que terminaría conformando una muestra visual en Casa de la Primera Imprenta de la UAM, misma en la que pude participar directamente gracias al consejo y apoyo de mi directora de tesis, Yissel Arce (esta muestra será objeto del tercer capítulo). Cuando conocí estas iniciativas, lejos estaba de saber que devendrían, de alguna manera, en dos de los proyectos culturales trans más importantes de Ciudad de México y, quizá, del país. Como se ve, ese rastreo de archivo inicial dio paso a una aproximación de campo que, finalmente, desembocó en un archivo-corpus con posibilidades de articulación y discusión que daban cuenta, de modo privilegiado, de ciertos procesos de emergencia trans. Una emergencia que se ha venido articulando en los últimos años y que acontece en un momento de políticas de inclusión nacionales, accidentadas y complejizadas por las inflexiones de lo político y la política.

En síntesis, presento el análisis de este corpus al considerar su aportación para indagar en torno al despliegue cultural de lo trans a la luz de los mecanismos y procesos de producción de alteridades del Estado-nación. Es decir, parto de la premisa de que los hechos visuales, textualidades y otras prácticas simbólicas generan una plataforma privilegiada para el análisis de lo trans como una alteridad nacional en México en los términos que detallaré

más adelante. Para ello presto atención tanto a los desplazamientos discursivos internos en que se inscriben los diversos materiales, como a sus posibles diálogos con la esfera política y pública. Me interesa dar cuenta del universo de sentidos que suscitan los materiales en sí mismos junto a las articulaciones socioculturales que ahí convergen y que propician genealogías de la alteridad y la disidencia trans. Estas genealogías muestran las sujeciones sociales del sujeto colectivo trans a partir de operaciones de sentido múltiples —memorísticas, archivísticas y de figuraciones como la monstruosidad o una política de la pose—, pero también revelando la construcción politizada de ese mismo sujeto. Aspectos tales como la memoria sobre la violencia, los agenciamientos corporales, la discriminación y la desigualdad de oportunidades o el trabajo sexual, los concibo como trazas de alteridad que se van anudando a través del corpus. Todos estos despliegues o trazas imbrican de modo complejo subversiones y resistencias, pero también negociaciones y reiteraciones a la norma.

Para sintetizar la trayectoria que guía esta investigación, la cuestión se despliega en términos de una minoría social que reivindica y negocia su diferencia en el marco de políticas de alteridad impulsadas por el Estado-nación mexicano y, en ese proceso, esta subjetividad política singular se anuda con una producción simbólica de resonancias diversas. Dichas resonancias, sin embargo, sólo pueden asirse en conjunto con una serie particular de interrogantes que funcionan en mi trabajo como ejes –articuladores y delimitadores– de la indagación que me interesa: ¿cómo estas manifestaciones reproducen y materializan el proceso de construcción de una formación de alteridad y la eclosión de campo cultural trans en México? ¿Cómo el despliegue de una producción simbólica emergente y sus estrategias discursivas, sus distintos lenguajes, generan figuraciones de lo trans como una alteridad y qué complejidades implica esta articulación? ¿Qué relaciones se producen entre las emergencias del sujeto político trans y sus prácticas simbólicas con las políticas culturales? Las especificidades de cada material del corpus exigen también pautas de análisis y preguntas más precisas que desarrollaré en cada oportunidad dentro de los capítulos y subcapítulos, sin embargo, estas preguntas de investigación elaboradas dieron paso a formulaciones más explícitas de los ejes y argumentos de trabajo de la tesis que desarrollo a continuación.

Derroteros teórico-metodológicos: estudios culturales, alteridad nacional, archivos de representación y algunos deslindes y delimitaciones

Dando cuenta de esta trayectoria y esbozadas las preocupaciones investigativas, las apuestas teórico-metodológicas de esta tesis toman forma en argumentos de trabajo, una ruta conceptual fusionada con ciertas estrategias metodológicas y, adicionalmente, algunos deslindes temáticos. Presento este entretejido en consonancia con las mismas articulaciones que el objeto de investigación precisa –emergencias trans, Estado-nación, cultura y poder, prácticas simbólicas–. Esta plataforma apela a un "eclecticismo estratégico" en torno a mi propio problema de investigación, asumiendo que "los estudios culturales remiten a ese campo transdisciplinario que busca comprender e intervenir, desde un enfoque contextual, sobre cierto tipo de articulaciones concretas entre lo cultural y lo político" (Restrepo, 2012, p. 157). Estos estudios están especialmente interesados en la intersección poder-cultura: la cultura como poder y el poder como cultura. Esta premisa –asumida también en la línea de estudios del doctorado a la que esta tesis pertenece– implica que el ámbito de lo simbólico no sólo no es una coda de lo político y las condiciones materiales, sino que, de hecho, los constituyen[9]: "Esto es: la idea de que habría que analizar la fortaleza del ámbito de la producción simbólica en términos de práctica, performance y performatividad capaz de articular y sedimentar procesos hegemónicos, así como la impronta de los procesos de significación y las transacciones simbólicas en la disrupción y en los momentos de emergencia" (Rufer, 2016, p. 20)[10]. Por un lado, lo estudios

9 Para Santiago Castro-Gómez (2003), una implicación de la redefinición de cultura en el ámbito de la investigación, fuertemente impulsada por los estudios culturales, es "Que la cultura deja de ser vista como un 'reflejo' de las estructuras materiales de la sociedad, tal como lo planteaban tradicionalmente la sociología y la economía. Tanto los sociólogos de orientación liberal, como aquellos de orientación marxista, miraron siempre la cultura como un epifenómeno de la vida económica de la sociedad. Pero en el momento en que la reproducción del capital adquiere rasgos decididamente 'culturales' [...], se le impone a la sociología y a la economía entrar en dominios que antes se consideraban exclusivos de otras disciplinas" (p.350).

10 Por supuesto es necesario reconocer que los estudios culturales no existen como una totalidad precisa y homogénea y que no están exentos de roces o desencuentros formativos, conceptuales y metodológicos. De hecho, el conjunto de estas problemáticas se presenta continuamente como una especie de leitmotiv del campo y de su perspectiva. El tema puede revisarse, entre varios más, en Rufer (2016a) y Restrepo (2012, pp. 121-192). Las tensiones y confluencias en los estudios culturales vienen dadas por dimensiones desde geográficas –que también son teórico-metodológicas– pasando por el peso de lo disciplinar, de los archivos y corpus investigativos, entre otras variantes genealógicas e institucionales. Dicha inflexión habría que asumirse, y así lo hago acá, aclarando las inscripciones propias desde donde se trabaja, ya que hablar genérica o vagamente de estudios culturales, fuera de toda coordenada es-

culturales así perfilados se hacen productivos al superar los análisis que estudian la producción simbólica como reflejo o simple coda de las condiciones materiales y económicas y da a los objetos de investigación culturales un lugar privilegiado a través de la disrupción y la emergencia. Por otro lado, estos estudios culturales también implican un deslinde respecto de la concepción analítica que trabaja con los contenidos ideológicos como si estos se trasladaran, reflejaran o reprodujeran nítida y automáticamente en los dispositivos culturales, sin posibilidad de ambivalencias productivas, tensiones o contradicciones sólo por ser enunciados desde algún "afuera" que se opone explícitamente al Estado, el patriarcado, la heteronorma o el racismo. Considero que las transacciones simbólicas en los discursos de los sujetos de la diferencia, sus prácticas y los materiales que generan no se limitan superficialmente al contenido temático o la intención autoral; son más complejos porque trabajan en un contexto ineludible de negociaciones, contestaciones y reapropiaciones estratégicas más allá de los binarismos tajantes de algunas militancias y activismos.

Unido a este impulso inicial desde los estudios culturales y desde lo trans, también me interesa abrevar de esas otras plataformas –con sus singularidades teóricas– que me permiten abordar temas específicos y las tesituras finas del corpus: la mirada crítica sobre lo conceptual de la teoría poscolonial; el abordaje dinámico de la imagen de los estudios visuales; las complejas discusiones y conceptos de los estudios de género, feministas y de los emergentes estudios trans. Mi posición desde lo trans asume la existencia de un mundo cisnormativo, por lo que también asumo con firmeza las herramientas, conceptos y terminología de esos otros campos que reenfocan a diferentes niveles y perspectivas esa cisnormatividad. Una consecuencia importante de esta plataforma teórico-metodológica es que lo trans no aparece en la tesis como una resistencia y una subversión social en términos esencialistas sino contingentes. Así, en la medida que la cisnormatividad tiene por consecuencia producir al sujeto trans como sujeto subalterno y minoritario, lo produce como disidente, multisituado y heterogéneo. Este hilado teórico-metodológico sincrético que propongo me provee de ideas fuerza transversales que orientan, como sigue, la tesis.

El argumento de trabajo elemental consiste en concebir la emergencia pública de

pacial y temporal, equivale a obrar en contra de una de sus proposiciones troncales. Por consiguiente, dos aspectos puntuales de mi propia inscripción son un distanciamiento y una cercanía. Primero, una distanciamiento con los estudios culturales de vertiente estadounidense cuya tendencia a limitar la capacidad de significación y comunicación humanas como mera creatividad fuera de las relaciones sociales, tiende a despolitizar estas últimas; y, segundo, como es de esperarse, esta tesis se sigue de cerca y se nutre de la línea de trabajo colegiado sostenido en el doctorado en que tuvo lugar.

lo trans formando parte de la constitución de una alteridad social en México. En líneas generales, me inspiro —con agregados propios— en el enfoque de estudios sobre los mecanismos de construcción de la nación respecto de sus "otros internos", es decir, el papel de los discursos estatales en la conformación de poblaciones que son reconocidas, pero también factualmente gestionadas, es decir, alterizadas (Rufer, 2012; Briones, 2015, De la Peza y Rufer, 2016). El concepto de alteridad lo entiendo como la posibilidad, siempre en tensión, de inteligibilidad o reconocimiento de la diferencia en su heterogeneidad y complejidad. Desde los estudios culturales y sobre raza en América Latina, Eduardo Restrepo considera importante no confundir la noción de diferencia con lo que llama otrerización (u otrificación) que vendría siendo una forma específica de la diferencia: el proceso que produce poblaciones "como unos radicales, homogéneos y esencializados otros (p. 277)" por destino natural e insalvable. La otrerización tiene claramente un sentido jerárquico y de abyección. La noción de alteridad, en balance, funciona en mi trabajo de modo más ambivalente y tenso: implica tanto la construcción de ciertas formas de abyección como de reconocimiento. Este argumento interesa como una plataforma para pensar lo trans en tanto alteridad nacional: considero que no se constituye como un antagonismo de clase social o de corte racial/civilizatorio, pero sí da lugar a luchas ambivalentes por el sentido cuya matriz es la condición sexo-genérica. Bajo esa trayectoria, lo trans es, en principio, un otro sexual que, posteriormente, comienza a ser reconocido como una alteridad sexual. Es este reconocimiento el que permite situar lo trans como una alteridad en el Estado-nación. Especialmente en la expresión de una "diversidad nacional" expandida respecto del discurso multiculturalista articulado con el de ciudadanía.

Acá no me refiero a identidades nacionales en sentido clásico, sino a identidades en y frente al Estado-nación. Bajo este prima, la distinción conceptual de *lo político* y *la política*[11] me permite articular dos elementos fuertemente anudados pero analíticamente distinguibles. Por un lado, la lucha trans, su energía social, abrió fisuras en torno al orden sexo-género del México contemporáneo, instituyendo un momento de cambio social a partir

11 Para Oliver Marchant (2009), esta distinción conceptual y la serie de autores que la han puesto en circulación pueden ser agrupados bajo la designación de "pensamiento político posfundacional" en los siguientes términos: "En lo relativo a la teoría política reciente, propusimos la hipótesis de que la diferencia conceptual entre la política y lo político asume el rol de un indicador o "síntoma" del fundamento ausente de la sociedad. Esta diferencia no representa sino una escisión en la idea tradicional de política, en la cual fue preciso introducir un nuevo término a fin de indicar la dimensión "ontológica", la dimensión de institución/destitución de la sociedad, en tanto que "la política" se mantuvo como un término referido a las prácticas 'ónticas' de la política convencional: lo particular y, por último, los siem-pre infructuosos intentos de fundamentar la sociedad" (p. 58).

de su particular diferencia, esto es lo político; por otro lado, el Estado-nación busca gestionar este cambio social y la conflictividad que implica mediante acciones de gobierno y acciones institucionales de inclusión, acá está la política. Así comprendido, lo político es una potencia o una posibilidad de cambio (en cualquier dirección y tendencia) que posteriormente puede anclarse o tomar forma en una política, es decir, en formas de gobierno, instituciones, normas y acciones concretas. Es posible sostener que lo político de la diferencia trans y sus identidades politizadas, no se confunden o igualan —pero tampoco se disocian— de los mecanismos de la política. Más bien se entraman en un proceso complejo de alteridad contemporáneo donde los discursos sobre la nación integran la noción de la heterogeneidad, la inclusión y la multiculturalidad: "La homogeneidad como discurso único de la nación ya no es redituable ideológica ni políticamente. Los Estados-nación asumen políticas de identidades, hacen ventriloquia de agencias no gubernamentales y de ciertos movimientos sociales por el reconocimiento y la ampliación de derechos" (Rufer, 2012, p. 26). En México, la concepción de nación pluricultural se convirtió en la versión local y oficial del discurso multiculturalista global que dio entrada a las políticas de identidad involucradas en el proceso de alteridad que me interesa.

No quisiera continuar sin hacer explícito que soy consciente que, si bien hablo de México, en realidad tanto la bibliografía referenciada, como mi propio trabajo y su corpus, tienden a remitir casi exclusivamente a lo que acontece en Ciudad de México, funcionando la capital casi a modo de metonimia del resto del país. He de decir que esto es así en mi trabajo por dos razones básicas: mi propia ubicación local así como el centralismo marcado de la capital en los hechos y emergencias trans concretas. Piénsese que la Ciudad de México ha sido por décadas el foco mayoritario de migración trans desde los estados, es acá donde suelen tener lugar los episodios jurídicos que después irradian al resto de la República y, muy central para mi investigación, que no es exagerado decir que los proyectos trans emergentes más potentes se afincan en Ciudad de México. Se suma, además, que la bibliografía misma que abordada presenta ese mismo centralismo. Por tanto, indico que, por un lado, lo anterior implica un sesgo en el análisis del proceso de alteridad al que me he referido, pero también que lo hace factible; por otro lado, es relevante señalar que si bien los estudios que abordan lo trans en México igualmente suelen centrarse en la capital, existe ya una importante y fecunda producción de investigaciones centradas en otras zona de la república[12]. Vale tener presente, pues, la advertencia de Claudia Briones

12 Para muestra, algunas tesis de posgrado y artículos de investigación recientes: Almendra, Alix Lorena (2018), Fronteras y rutas sexuales: trans* de Centroamérica en tránsito por México (tesis de maestría COL-MEX); González Vera, Andrea Soledad (2019), Memorias inapropiadas e inapropiables del devenir trans*en

(2015) sobre "no caer en ficciones totalizadoras ni respecto de un hacer estatal que nunca alcanza de la misma manera ni al mismo tiempo todo el territorio reclamado, ni respecto de algunos análisis académicos" (p. 25).

Dicho lo anterior y regresando a los estudios culturales, los aspectos de este proceso de alteridad trans no podrían comprenderse o hacerse plenamente inteligibles sin la participación de una producción y un campo cultural: "No hay economía que funcione sin su producción simbólica ni ejercicio político efectivo sin los correlatos sígnicos que negocien su funcionamiento. Tomamos lo simbólico como una parte constitutiva del acontecimiento político, de la existencia del Estado, de la fuerza del acontecimiento" (Rufer, 2012, p. 11). La producción simbólica que ya he mencionado, compuesta de materiales y prácticas concretas, de discursos tanto desde como sobre lo trans, configuran un "campo de batalla" y un lugar privilegiado para observar las disputas políticas. Por tanto, el proceso de alteridad que rastreo sostiene esta premisa teórica fundamental que, en su dimensión más macro toma forma de políticas culturales. Trataré de comprender la asunción de tales políticas culturales de alteridad como una forma en que las minorías sexo-disidentes son incluidas pero también tensionan un "nosotros nacional" cuyo eje es hoy la noción de diversidad, de lo multi y pluricultural en México contemporáneo. En ese orden de ideas, las prácticas simbólicas intervienen la operación de alteridad mediante capas de sentido disímiles a partir de su despliegue en cada obra con sus respectivas marcas creativas. ¿En qué medida las visualidades, las textualidades las prácticas de archivo y curaduría contestan y/o continúan estas operaciones de alteridad en su propio ámbito? No en el sentido de una gestión de la diversidad como tal, pero sí de la reverberación de sentido de esta, una gestión de la discursividad, dejando entrever resonancias, tensiones y negociaciones. Estamos frente a la reverberación de ciertas definiciones hoy legitimadas por el Estado (identidad de género, transgénero, transexualidad, derechos, ciudadanía, son ejemplos) y la construcción cultural de narrativas, retóricas y miradas trans que dialogan, aprovechan y contestan tales definiciones con la intención de hacerse un lugar específico en esa inclusión o como forma de alterarla.

Con todo, si bien mi punto de partida es este entronque entre una alteridad trans que emerge en el marco de gestión e inclusión estatal, en convergencia con una producción simbólica propia, soy consciente que la genealogía trans,

Tijuana (tesis doctoral COLEF); Gómez, Irazú (2023), "Mujeres trans* en San Cristobal de Las Casas, Chiapas. Entre la hegemonía del sistema sexo-género, el discurso biomédico y la resignificación política", Interdisciplina, 12, no 32 (enero-abril) 2024), pp. 64-82.

su otrerización y su memoria se extienden en décadas previas y que no se limita a lo ocurrido en la Ciudad de México. Quiero aclarar que no pretendo que parezca que lo trans, sobre todo su génesis más temprana, es producto únicamente del aparato de alteridad estatal —es imprescindible la consonancia con su lucha social en forma de activismos y militancias— ni tampoco que los únicos dispositivos de alterización son los estatales. Por supuesto que lo trans no aparece con el Estado, aunque sí creo que es este poder el que ha movilizado las condiciones para que su lugar de enunciación se haya complejizado y expandido como nunca antes en la historia de México, lo cual no implica negar los efectos tempranos, por ejemplo, de las ciencias biomédicas (Guerrero Mc Manus, 2014) y de los medios de comunicación masiva e industrias culturales como el cine (Corona Ramírez, 2020). Anuncio aquí, además, un par de deslindes dentro del itinerario de la investigación. En primera instancia, no es central profundizar en una genealogía o historia general de las expresiones artísticas y culturales LGBTI, ni de sus espacios y circuitos[13]. Me interesa precisamente la porción trans de ese "archivo" que está siendo llevada a los espacios de exhibición cultural estatales, sin olvidar que la relación entre las expresiones culturales sexodisidentes y la cultura institucionalizada del circuito oficial ha sido una historia mayormente signada por el desinterés, la polémica y la censura por parte de la segunda. En sintonía con lo anterior, la llamada "era del sida" en las décadas pasadas fue catalizadora de una fecunda producción política y artístico-cultural en la que lo trans también figuró hasta cierto punto[14]; sin embargo, considero que el VIH tuvo una especie de efecto liminar, en el sentido de que, si bien fue una sujeción social relevante, la paulatina y relativa erosión histórica del estigma también impulsó la posibilidad de una enunciación identitaria trans. Creo que un hecho palmario de lo anterior —que puntualizaré en el siguiente capítulo— es el modo en que las personas trans de Ciudad de México accedieron a las clínicas de gobierno especializadas en el control de la enfermedad, donde ahora reciben la atención médica incluyendo la terapia de reemplazo hormonal: al principio se había identificado de modo excesivamente sesgada la relación entre trabajo sexual, VIH y vivencia trans, pero poco después las mismas clínicas cayeron en cuenta que esta asociación no era así de mecánica. En pocas palabras, el VIH

13 Las aproximaciones al tema van de la investigación académica al manifiesto, pasando por la crónica y el ensayo literarios, creando una trayectoria que pasa de la literatura (posiblemente una de las expresiones más acabadas) hasta la plástica, el cine y las artes performativas. Las referencias bibliográficas que podrían enumerarse son muchas, algunas de las cuales aparecerán en otras partes de la tesis; pero para referencia, un libro recientemente actualizado y considerado canónico en tanto compilación sobre temas, historias y disciplinas artísticas: México se escribe con J: una historia de la cultura gay (Capistrán y Schuessler, 2018).

14 Sobre el impacto estigmatizante del entonces llamado "cáncer rosa" en la comunidad sexodisidente y la respuesta artística que movilizó véase Rodríguez (2018a) y para una cronología minuciosa González-Aguirre (2023).

no es, actualmente, un elemento tan contundente para la construcción de lo trans, y es quizá eso lo que explica la escasa referencia al virus en el corpus que trabajamos como parte de la producción simbólica desde y sobre lo trans que he venido rastreando.

Esta producción simbólica sobre lo trans forma parte un archivo que se puede rastrear en instancias como la literatura (Rodriguez, 2018b,), el periodismo (Vargas, 2014), cine (Mercader, 2021) expresiones populares y medios de comunicación masiva que han servido como vehículo —mayormente y en un primer momento— del orden cis-heteronormativo y que ha respondido a una representación igualmente cisnormativa. En mi lectura de esta trayectoria se activa una noción de *(re)presentación*[15] politizada, según la comprendió Stuart Hall en "El espectáculo del 'Otro'" (2010). En este texto, Hall aborda las cuestiones de la diferencia o alteridad problematizando la producción del "Otro" en las relaciones de dominación, mediante la puesta en práctica de la representación como una forma de poder específica:

> El poder, parece, tiene que entenderse aquí no sólo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto 'régimen de representación'. Incluye el ejercicio de poder simbólico a través de las prácticas representacionales (Hall, 2010, p. 431).

Desde este insumo conceptual se inspira otro argumento eje de trabajo: los materiales de mi corpus no operan de modo aislado, sino que forman parte de ese "archivo" o sustrato de prácticas de poder significantes y materiales previamente elaborado. Los materiales del corpus responden a una genealogía de (re)presentación; constituyen parte de un archivo en constante tensión y disputa. Este archivo o genealogía tiene una amplia data desde que lo trans comenzó a distinguirse epistemológicamente. En el libro Epistemologías trans*: locas y transfemeninas en las producciones culturales mexicanas contemporáneas, el investigador Antoine Rodriguez (2024) ha dado seguimiento a un amplio corpus de producciones culturales y artísticas mexicanas en una trama temporal de finales del siglo XIX a las primeras década del siglo XXI. En

15 Sumado a lo anterior, cabe aclarar que cuando en el texto hago uso de la escritura (re)presentación, invoco una distancia con la noción meramente mimética o reflectiva del concepto que aísla los soportes del entramado social, como si solo imitaran o reprodujeran la realidad cuando también la están produciendo, produciendo a los sujetos a los que hace referencia; en ese sentido la representación "presenta", despliega la realidad, la genera.

su trabajo se traza una genealogía meticulosa de la que destaco cómo la mirada cisgenénero (o etic para usar los términos del autor) dio paso, de modos complejos e interrelacionados, a una mirada y una creación propiamente trans (emic). El archivo de (re)presentación, por tanto, es resignificado e incluso actualizado de modos disímiles por las prácticas simbólicas trans contemporáneas, que es donde sitúo el foco de la tesis. En mi propia perspectiva, uno de los elementos más relevantes del estudio de esta genealogía es la generación de sujeto(s) político(s) trans, es decir, que podemos observar las figuraciones de un sujeto político colectivo en el corpus que me interesa.

Siguiendo la preocupación teórica de los estudios culturales y poscoloniales por la subjetividad en términos plurales, heterogéneos y relacionales, me interesa considerar cómo en el marco de posibilidades contemporáneas para lo trans, una de esas posibilidades es la producción –y demanda– de un sujeto político que se despliega en diversas figuraciones. Acá apelo a una categoría de sujeto compleja que logre articular tanto los constreñimientos como los agenciamientos en el marco de la estatalidad. Me sumo a la perspectiva del ya citado Eduardo Restrepo (2020):

> Desde esta perspectiva, el sujeto se entiende aquí como la articulación de posiciones de sujeto y de subjetividades dados ciertos procesos de subjetivación. Por tanto, de manera más específica, el sujeto de la nación refiere a las articulaciones, efectivamente producidas por determinados procesos de sujeción, entre las posiciones de sujeto de la nación (que establecen su juego de interioridades y exterioridades) y las subjetividades (que cubren el amplio, contradictorio y usualmente disputado espectro de posicionamientos agenciados en su nombre) (p. 281).

En México, como he dicho, se puede considerar ya abierta una posición de sujeto de la nación que se articula con las nuevas emergencias culturales de subjetividad trans. Asumiendo el planteamiento de que las subjetividades se construyen en el discurso y en las prácticas, estas subjetividades políticas trans tienen una de sus zonas de anclaje, pero también de escisión y fisura, precisamente, en las prácticas y elaboraciones culturales como las que componen mi corpus de investigación. Para decirlo en relación directa con los términos de mi trabajo, a la luz del proceso de alteridad abierto, se observa que no se ha generado un sujeto político homogéneo debido a que la complejidad, dinamismo y expansión de la politización de la minoría también ha implicado la imposibilidad de unidad cabal (como ha ocurrido con otros movimientos y luchas contestatarios, minoritarios y de izquierda). Por eso habrá que leer sujeto en sentido plural manteniendo la tensión entre las posiciones abiertas por el poder y las que las subjetividades

trans forjan[16]. En tal sentido, ese reconocimiento de lo político trans permite plantearme preguntas expresas por los vínculos entre cultura y política: ¿qué sujeto(s) político(s) de lo trans es figurado desde los anclajes empíricos de mi corpus? y ¿cómo esa figuración entabla una disputa, una disidencia, que complejiza la emergencia pública de lo trans en los marcos de alteridad producida desde las prácticas de estatalidad? Mi análisis privilegiará de modo transversal esta dimensión.

Hacia un archivo proliferante trans: tránsitos metodológicos

En este apartado referiré aspectos metodológicos —que también tienen filo teórico— sobre cómo fui constituyendo el corpus abordado. Cuando concebí el proyecto de tesis doctoral, una de las primeras inquietudes tenía que ver con mi interés por ampliar cualitativamente el corpus trabajado en la tesis de maestría y así abrevar de más de un tipo de soportes simbólicos. Sin embargo, al calor de las discusiones en los seminarios de investigación del posgrado, fue evidente que los soportes, las emergencias, las autorías, los archivos, eran cuantiosos. Afloró el problema de cómo interrogar ese amplísimo —y en ocasiones abrumador— conjunto de materiales concretos a la luz de mis preocupaciones específicas, para así poder delinear el corpus. En determinado momento encontré que esa proliferación de materiales tenía lugar en iniciativas autogestivas, *freelance*, muchas veces emergentes en contextos alternativos o digitales y, por supuesto, otras tantas en coaliciones más institucionales y tradicionales. Los ejes transversales de análisis que ya señalé fueron los criterios para afrontar esa dimensión: primero, el proceso sociocultural y estatal que me permite concebir lo trans como una alteridad nacional en México; segundo, una correlación con el actuar político de los discursos y prácticas culturales para dar cuenta de las disputas por las figuraciones políticas de un sujeto colectivo minoritario.

16 Por ello haré uso de la grafía sujeto(s) en determinados momentos de la redacción para habilitar esta tensión.

Indagar a través de estos ejes de la investigación supuso un deslinde teórico-metodológico con la noción más convencional de "archivo-repositorio", es decir, la que funciona como metáfora extractiva, donde el archivo es inerte. Traigo esto a colación porque desde mi propio involucramiento investigativo –y personal–, al preguntarme por los procesos de significación y politización trans desde el campo cultural, éstos no eran accesibles simplemente de la mano de los materiales de mi archivo por más proliferante o accesible que fuera. En el proceso de observación de los materiales que me interesaban fue haciéndose evidente que las redes simbólicas de sentido se conforman también en las prácticas, en los momentos de diálogo y escucha de quienes nutren el "archivo trans". Esta especie de *archivo proliferante trans*, así como estaba, no bastaba para la lectura que sobre él buscaba habilitar en el trabajo escrito. Quedaba claro que una forma de activar los ejes de investigación era aproximarme a las personas involucradas y sus espacios, ya que ello me permitía apelar a un análisis menos convencional respecto de la imagen, los archivos y las curadurías emergentes que conforman ese *archivo proliferante trans*. En este sentido, desde cierto prisma, sin llevar a cabo etnografía o entrevistas en sentido formal, concebí el archivo como campo y la "salida al campo" como archivo: de alguna manera mi abordaje metodológico y el análisis del corpus se nutrió de esta especie de práctica fronteriza. Acá no hago más que seguir a Gorbach y Rufer (2016): si desde una perspectiva esquemática, archivo y campo remiten a formas distintas —casi contrarias— de proceder, porque se "entra" al archivo —un lugar cerrado, oscuro, artificialmente iluminado y silencioso — y se "sale" al campo —un viaje libre para la mirada—, desde los estudios culturales tal perspectiva es demasiado esquemática, por lo que se privilegia una práctica más fronteriza y, en mi caso, se imagina y trabaja con un archivo menos convencional.

Ya he mencionado cómo conocí los dos proyectos trans que me permitieron indagar y construir un corpus, quisiera ahora comentar el tono y el valor de mi participación con esos mismos proyectos desde el punto de vista metodológico de la tesis. Si bien era necesario recurrir más al discurso y las prácticas vivas de los sujetos trans que alimentan mi archivo-corpus, también era necesario pensar la forma de hacerlo sin incurrir en formas de extractivismo. Ya que, de hecho, entre un importante sector de las personas trans —especialmente para quienes se dedican al trabajo creativo y activista—, desde hace tiempo se escuchan voces que reclaman lo que, con razones de peso, consideran una relación inequitativa con los circuitos de difusión cultural y con la academia[17]. Este extractivismo

17 Mi propia inserción en diversidad de espacios, con o sin intenciones investigativas, me ha permitido

interpela a una diversidad de personas: curadores, trabajadores de la cultura, periodistas, académicos, investigadores y, por supuesto, activismos/artivismos. El extractivismo se entiende, en términos básicos, como una usurpación: es la práctica de utilización, reproducción, manejo o tergiversación de los conocimientos, testimonios, vivencias y prácticas de poblaciones (o individuos ligados a los objetos de investigación o artísticos), para la elaboración de trabajos, productos académicos y culturales sin que medie retribución alguna para las personas o sectores sociales. Ampliamente discutido en diversidad de espacios, y sin intención de agotarlo, el núcleo del problema —motivo de mi propia inquietud investigativa— podría sintetizarse en la búsqueda por posibilidades para evitar un beneficio unilateral de mi parte. Activado el interés por un mayor involucramiento, la apuesta fue pensar en términos de cómo horizontalizar la investigación con visitas a aperturar diálogos sin correr el riesgo de un movimiento meramente unidireccional.

En este punto asumo la constatación de que en la praxis académica cierta asimetría es irresoluble, las tensiones y contingencias no pueden salvarse o finiquitarse, pero también me sumo a la propuesta de la horizontalidad como una posibilidad desde la investigación. Esto implica que se pueden hacer esfuerzos creativos a partir de las propias coordenadas teórico-metodológicas y situaciones en las que realizamos nuestras indagaciones. Mi propuesta no implicó realizar trabajo de campo, entrevistas ni encuestas. Corresponde más a los objetivos de mi trabajo un involucramiento que implica posibilidades de retribución más sólidas mediante una serie de mecanismos que he llamado "activaciones en el archivo trans". Estos, en términos simples, entrañan un acercamiento participativo con las personas creativas que implicaron proyectos de difusión y divulgación cultural tanto de los frutos de su trabajo como del trabajo de otrxs artistas/productores, principal pero no exclusivamente con el AMTM y con el grupo de artistas gráficas. En algunos casos fueron invitaciones a colaborar al interior de los proyectos (AMTM); en otras ocasiones las propuestas fueron iniciadas por mí, pero pensadas y ejecutadas por ambas partes (la muestra visual en la UAM o la elaboración de una antología de poesía que por cuestiones de tiempo no ha podido consumarse); en otras ocasiones el acercamiento fue simplemente la asistencia a alguna presentación o evento donde tuve oportunidad de convivir con las personas creativas y conocer los proyectos (por ejemplo, presentación de fanzines y archivos, charlas sobre literatura, micrófono abierto de poesía o la inauguración del Museo de Arte Transfemenino). De esta manera, estas personas, no fungieron como mis

constatar la iteración en torno a esta preocupación.

informantes, sino más bien como colegas. La intención de estas intervenciones estratégicas fue que la dinámica funcionara en provecho tanto de los agentes culturales como para los derroteros de la investigación. Como yo lo veo, estas activaciones académico-culturales, dentro del marco acotado de esta tesis, son también la posibilidad de articulación con los derroteros teórico-políticos formulados como rutas de la investigación.

En síntesis, mi lugar de indagación lo comprendo y propongo como una intervención analítica *desde lo trans*; esta expresión funciona acá como plataforma con potencial para enturbiar y enriquecer la praxis académica de una serie amplia de ámbitos con los que se conecta: activismos, comunidades de pares, academia, instituciones, campos creativos y realizadores. No es que la noción sea, en sí misma y en un primer momento, una categoría epistemológica ya dada, sino porque puede serlo cuando se ve interrelacionada con otras en un ejercicio de reflexión situada. Básicamente, cuando digo *desde lo trans* estoy asumiendo en primera instancia, como dije antes, la existencia del cisexismo, la heteronorma y la transfobia como marcos de poder que imperan en el mundo contemporáneo. En segunda, que esos marcos de poder se comprenden constituidos por un relación de fuerzas en un sentido más foucaultiano, que no se reduce a una polarización de mera represión y resistencia mecánicas; más bien esas relaciones de fuerzas las entiendo como productivas: el poder no sólo prohíbe sino también incita a crear formas de repuesta múltiples, creativas y en constante tensión y negociación. De esta forma, me parece factible abordar lo trans en relación con las políticas de alteridad y las respuestas políticas que los agentes les dan. Esta perspectiva *desde lo trans* –armada por mí y nutrida por las personas agentes a quienes me acerqué– la asumo y hago converger con la genealogía de los estudios culturales que me interpela: una vocación intelectual pero también una praxis política. Son unos estudios culturales que no ofrecen soluciones ni garantías, pero que sí buscan coadyuvar a politizar los imaginarios, las subjetividades y las identidades en un intento de ser críticos con las coyunturas que exploran.

Itinerario de lectura

Para dar cuenta de la trayectoria de la investigación, se ofrece la siguiente organización de la tesis. El capítulo primero arranca introduciendo el modo en que lo trans emerge en el contexto mexicano, cuya encrucijada frente a la administración de la diferencia por parte del Estado venía aconteciendo con algunos años de antelación. En este capítulo intento plantear las transformaciones sociales actuales que delinean lo que caracterizo como un proceso constituido por trazas, ovillos o madejas de alteridad —siguiendo a Briones (2015)—. La imagen conceptual de la madeja me parece útil porque permite caracterizar cómo las construcciones de alteridad al interior del Estado-nación dan razón de una complejidad mayor a la imagen de linealidad dicotómica del "nosotros" versus "ellos"; esas madejas sugieren más bien lo intricado, multifacético y entrelazado de los procesos de gestión de la diferencia. En el desarrollo que me interesa, no sólo viene a ser evidente el perfilamiento de esta nueva diferencia sexual minoritaria trans, sino el hecho de que implicó una reformulación de los términos de reconocimiento desde la estatalidad entramando dimensiones de *la política* y *lo político* hasta entonces imprevistas. El reconocimiento de la identidad de género funcionó como una marca de otredad abierta por lo trans, activada por las luchas activistas y se ancló en los complejos reacomodos del Estado-nación promovido como pluricultural. La intención es articular una argumentación que entreteja estos aspectos y ponga en relieve la fricción constante entre los diversos registros de significado: una inclusión que, al mismo tiempo, parcializa y contiene a la diferencia. Así, los sentidos propiamente identitarios se aglutinan con el dispositivo médico, el jurídico y el cultural, los cuales, a su vez, desembocan en la que sigue siendo la frontera sexual última –como diría Sabsay (2011)–: el trabajo sexual. Como se verá en el desarrollo de los capítulos, en tanto dispositivo o frontera de sentidos, el trabajo sexual es una traza relevante de la madeja de alteridad trans, debido a que sigue siendo un referente problemático, un estigma para la comunidad trans. En síntesis, con insumos de la crítica poscolonial, el primer capítulo gira en torno del panorama heterogéneo de la nación y sus aperturas a la diferencia trans, para, finalmente, llegar a una política cultural contemporánea.

En función de lo anterior, los capítulos siguientes entran de lleno en el análisis de los materiales del corpus. El segundo y tercer capítulo indagan en cómo las prácticas simbólicas trans se afianzan preponderantemente en la exhibición visual y la órbita de la imagen. Acá será provechoso asumir la propuesta analítica y algunos de los insumos conceptuales de los estudios visuales. Primordialmente, me interesa el énfasis contextual mediante el cual conciben que los procesos creadores de la imagen son constituidos y constituyentes del entorno cultural, así como su interés por "crear zonas de intersección y producción de significados

donde se conciba a lo visual —con las implicaciones de sentido y las tensiones que esto conlleva— como un territorio desde el cual desplegarse para establecer muchas otras conexiones" (Arce, 2016, p.28). La intención es pensar cómo se imbrican imagen, cuerpo y creatividad y cómo este vínculo se actualiza en una trama contemporánea que prioriza la visualidad, creando un diálogo tenso en lo que concibo como un "régimen de la mirada cisgénero" frente a la heterogeneidad de las imágenes trans del corpus. Estos capítulos, si bien se centran en un momento germinal de los dos proyectos trans, serán retomados en el último capítulo que busca vislumbrar algunas derivas y refulgencias.

Específicamente en el capítulo segundo indago en torno al Archivo Memoria Trans México. En un primer momento me intereso por el origen de las imágenes que archivan y la pulsión de archivo que estas tienen desde el olvido, la muerte y la recuperación. Al ponerlas en circulación no sólo dan una sobrevida a las imágenes sino que las historias de vida de las integrantes permiten hacer retornar con fuerza la *identidad de género*, es decir, la traza de alteridad que les permitió un acceso relativamente rápido a los lugares de exhibición institucionales como museos gubernamentales. Posteriormente, propongo cómo el AMTM, junto a la mostración desde el museo y la galería, nutre no sólo un archivo sino también un repertorio, es decir, una forma de producir memoria disidente mediante acciones performáticas para convocar y aprovechar esos espacios de mostración de los circuitos culturales del gobierno. El AMTM permite observar un proceso donde acontece la fricción entre el impulso de archivo inicial de recuperación frente al olvido como forma de justicia, y la operación curatorial de la estatalidad, basada en la visualidad "exótica" de las imágenes. Esta "exoticidad", desde mi perspectiva y como parte de mi lectura, se sumará a una formulación novedosa de la emergencia y visualidad pública trans que desembocará, más tarde, en una concepción particular de lo curatorial que abordo en el último capítulo formando parte de lo que desarrollaré como una *curaduría de la pose*.

Si el segundo capítulo establece el funcionamiento de una propuesta de visualidad trans que converge con una operación curatorial vinculada a los circuitos culturales institucionales, el tercer capítulo se enfoca en una contestación visual inusitada en campo cultural mexicano. En este capítulo abordo el trabajo de un grupo de artistas gráficxs, quienes proponen una imagen *sui generis* del cuerpo trans a través de la figura del monstruo y la monstruosidad, desarrollo visual que llamo un "desplazamiento teratológico" respecto de discursos más convencionales LGBT o el de derechos humanos. Aquí lxs agentes toman la iniciativa creativa y problematizan crítica y explícitamente sus propias prácticas artísticas, pero también las condiciones en que las llevan a cabo figurando y disputando un nuevo sujeto político de lo trans. Esta es una diferencia relevante con el AMTM. Este capítulo, además de analizar cómo opera la *(re)presentación* de lo trans desde lo monstruoso, retoma las activaciones que ocurrieron en una muestra visual que organizamos en un espacio cultural de

la UAM. En dichas activaciones fue posible abrir un panorama de discusiones donde trasciende dos controversias en torno la institucionalización de las prácticas simbólicas trans: quién tiene y se beneficia del poder de la (*re)presentación* y cómo realizar ese reclamo implica imaginar y renovar un sujeto o sujetos políticos de lo trans. En este reclamo se articula un cuestionamiento a las políticas de alteridad trans al tiempo que se avizora su necesidad, pero desde el punto de vista de estas creadoras y creadores trans. El último apartado de este tercer capítulo, titulado "Arde la imagen trans", funge a modo de puente reflexivo para el último capítulo, ya que intenta pensar cómo la concepción de imagen trans a que dio lugar la muestra visual en que participé —desde su lugar acotado y efímero— funge como una especie de preámbulo tanto para la propia investigación como para una serie de expresiones y reverberaciones de la imagen trans que trato en el último capítulo. Inspirándome en Didi-Huberman (2012), de alguna manera, el "rescoldo" de esa muestra y sus imágenes, formaron parte del fulgor de otros ejercicios y proyectos trans que emergieron durante la escritura de la tesis y sobre los que, por decirlo de alguna manera, tomé una "pose investigativa".

Tras establecer aspectos clave sobre la producción y circulación de las iniciativas culturales trans mencionadas en los anteriores capítulos, el cuarto capítulo vuelve a ellos, pero se abre paso por otros filamentos de la madeja de alteridad trans que los incluyen y los exceden: la memoria disidente, la proliferación archivística, los usos del pasado y los ejercicios curatoriales en tiempos de inclusión estatal (incluido el fantasma de su violencia). Digo que lo exceden porque el binomio archivo y memoria no sólo atraviesan al AMTM o la perspectiva de lxs artistas gráficxs, sino porque dicho binomio es una plataforma que surge con cada vez mayor fuerza para la politización trans en México. Asumidos en variedad de espacios e iniciativas culturales y de activismo, archivo y memoria toman formas tan variadas como libros autobiográficos, curadurías en museos y fanzines, algunos materiales que también retomaré para hilar la argumentación. En la primera parte de este último capítulo exploro la caracterización o concepción de una memoria trans. El discurso público de las integrantes del AMTM permite observar cómo esta memoria es una memoria desde y sobre el cuerpo, más específicamente, es una memoria donde el cuerpo fue afectado por la violencia del Estado y la somatizó; empero, en el acto de recordar, el cuerpo es transformado. Acá serán importantes tanto los relatos y lo hechos narrados como las tesituras de una "época" o de un momento del pasado trans que se recupera mediante una memoria que eclosiona en el contexto de políticas culturales de alteridad. El segundo apartado de este cuarto capítulo continúa sobre el sendero abierto por la recuperación del pasado trans, pero intenta explorar cómo se están poniendo en juego temporalidades divergentes, entreveradas, traslapadas y sobre todo, creativas, a partir de la elaboración de archivos, curadurías y otros artefactos de memoria trans que hacen tambalear la temporalidad incluyente del Estado-nación.

Para dar un anclaje concreto, este acápite se detiene en un fanzine que permite observar cómo la recuperación anacrónicamente productiva de elementos para nombrarse, mostrarse y politizarse es una plataforma de emergente en varios proyectos y que yo denomino *curadurías de la pose*. Acuño esta noción a partir del concepto de *política de la pose* (Molloy, 2017). A reserva de puntualizarla en su momento, vale decir que esta lectura que hago de las curadurías fue una idea que estuvo emergiendo en la escritura y el análisis conforme a esa exploración fronteriza entre archivo y campo que mencionaba antes: en cierto modo es mi propia pose frente a ese "dar a ver", hoy todavía candente, de las curadurías trans emergentes que se expresaban en materiales visuales, exposiciones, conversatorios y pláticas personales. Si en capítulos previos hablo de una fuerza de retorno y sobrevida, *la pose* vendría a ser la expresión más acabada de ellas porque implica la plenitud creativa trans, una especie de fuerza de ficción-creación. Esta forma de curar revela la necesidad por una genealogía que desdice la linealidad temporal e identitaria de lo trans actualizada por las políticas de alteridad y de sectores de la misma comunidad trans. La intención analítica es reconocer cómo estas curadurías habilitan la memoria para exhibir el heterogéneo sujeto colectivo trans —sin la necesidad de negarlo—, al tiempo que revelan o hacen emerger lo reprimido, desplazado o inasimilable de dicho pasado. Ahí estaría la potencia analítica de pensar las curadurías en relación con la pose: que esos devaneos, espejeos y juegos con lo trans lo traspasan o lo interrumpen para hacer una crítica a las políticas de inclusión y la ciudadanía sexual que proponen.

Finalmente, en el último apartado "Mutismos archivísticos, aperturas museísticas", son precisamente estas políticas de inclusión las que resultan interceptadas críticamente a través de la misma emergencia de memoria trans, específicamente en lo concerniente a las recientes prácticas de justicia transicional llevadas a cabo por el gobierno de México. En esta parte retomo brevemente aspectos clave de las políticas de inclusión referidas en el primer capítulo, para plantear un cuestionamiento a aquello que identifico como una brecha en el discurso de inclusión estatal y sus políticas culturales: mientras el archivo mismo de la represión y reproducción de la otredad se caracterizan por un mutismo o cerrazón —no obstante la supuesta voluntad de justicia—, otros dispositivos de producción de pasado y alteridad como el museo o los centros culturales muestran una apertura palpable. Para hilar esta última reflexión —bastante tentativa dada la excesiva actualidad de esta cuestión—, me inspiré en algunas reflexiones sobre *archivos de barbarie* y *de cultura* (Didi-Huberman, 2012) y sobre la *cronofagia* del archivo (Mbembe, 2020). La pregunta central de esta reflexión es, ¿cómo comprender aquella escisión en que las minorías sexuales logran intervenir el museo pero no el archivo estatal?

Imagen 2. Políticas culturales de alteridad (imágenes tomadas de internet).

CAPÍTULO 1. LO TRANS EN MÉXICO: ESTADO-NACIÓN, POLÍTICAS DE ALTERIDAD, POLÍTICAS CULTURALES

"El problema no es simplemente la 'mismidad' de la nación como opuesta a la alteridad de otras naciones. Nos enfrentamos con la nación escindida dentro de sí misma, articulando la heterogeneidad de su población" (Bhabha, 2002, p. 184).

1.1 Estado-nación y lo trans: un proceso de alteridad

Un planteamiento relevante para la tesis, que constituye uno de sus ejes teóricos, ha sido tender un puente entre la emergencia pública de lo trans y sus manifestaciones en el campo cultural mexicano. Dicha emergencia sociocultural la leeré a través de los modos de gestión de la diferencia cultural por parte del Estado-nación y como una forma en que extiende su soberanía. Esta dimensión es el más macro de los niveles de articulación de la tesis, por lo que algunas preguntas sirven de guía: ¿qué tensiones se dan entre las complejas dimensiones del Estado-nación mexicano y mi objeto de investigación? ¿Cómo articular esa cuestión con las prácticas y contextos que me interesan en torno a lo trans en México? En primera instancia intentaré un ejercicio de reflexión, con insumos de crítica poscolonial y con recursos críticos sobre las alteridades nacionales, que me provean de una mayor sensibilidad teórico-conceptual. Posteriormente, plantearé una serie de ideas orientadas por mi propuesta de tesis: básicamente proponer cómo lo trans ha emergido de modos singulares, complejos, incluso paradójicos, mediante mecanismos de estatalidad que produce un reconocimiento que, al unísono, lo parcializa. Mi interés principal es advertir esas matrices de alteridad y tutelaje, de inclusión y jerarquización y así allanar el camino al corpus. La pretensión de este capítulo es hurgar en las condiciones que hacen factible un lugar de enunciación trans y la figuración de su sujeto político contextual. Lo trans, como parte de una formación nacional de alteridad, se va entretejiendo en una retórica sobre la diversidad, la pluriculturalidad y la inclusión, incluidas

paradojas y ambivalencias. Esta retórica se sostiene en el entramado discursivo de los derechos humanos de matriz global y sus configuraciones locales[18] que paulatinamente fueron desplazando a los discursos que perseguían la homogeneidad de los sujetos de la nación. Tal desplazamiento es expresión del proceso dual que hace del reconocimiento y la inclusión una extensión de la soberanía estatal. De este modo, algunas de las coordenadas de este complejo proceso de alteridad de lo trans, han sido el uso estratégico de definiciones en ámbitos jurídicos, la implementación de políticas públicas como el acceso condicionado a servicios de salud, el ejercicio de una (re)presentación idealizada, iniciativas jurídicas recortadas junto a episodios de discriminación y violencia. Las anteriores son madejas o trazas de alteridad que remiten a ese paradójico reconocimiento tutelado por la lógica gubernamental. Sondeando esas madejas busco delinear una ruta analítica propia orientada en inflexiones teóricas sobre el Estado-nación. Fundamentalmente, quisiera problematizar las conexiones que encuentro entre la emergencia pública de lo trans y el campo cultural[19], bajo la forma de una operación singular de *visualidad* u *operación curatorial*. Esta operación hace intervenir prácticas textuales, visuales y curatoriales en un contexto de políticas de la diferencia/alteridad/identidad, que toman una forma más precisa o delineada en tanto "políticas culturales". Sin embargo, antes de arribar a ello, me parece relevante reflexionar y hurgar en los modos en que la rúbrica del Estado-nación mexicano opera generando trazas o madejas de alteridad de ese proceso en que se procura dar un lugar concreto a la heterogeneidad en el país, en este caso a las minorías sexuales.

18 Específicamente para las sexualidades disidentes, habría que señalar la institucionalización en 1992 de los Derechos Humanos en el país con la creación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos que generó apertura gubernamental al tema planteando más claramente las existencias minoritarias en el crisol del reconocimiento estatal. Por tanto, este momento institucional empató con la búsqueda de un estatus de igualdad y reconocimiento social por parte de las minorías sexuales, favoreciendo las condiciones de inteligibilidad y discursividad que colocaron a las disidencias sexuales en el horizonte de las alteridades nacionales contemporáneas.

19 La noción de campo cultural como aquí la comprendo está impregnada de la rearticulación teórica que los estudios culturales latinoamericanos llevaron a cabo en diálogo con la teoría crítica europea y los cultural studies británicos. El concepto de campo de Bourdieu fue una aportación relevante para pensar las dinámicas de actores, instituciones y prácticas culturales en un marco de relaciones y negociaciones de poder: "Un campo no puede pensarse fuera de las estructuras de dominación, ya que lo que lo caracteriza es la desigualdad en las posiciones. Por ello, un campo es siempre un espacio de lucha" (Graciela Montaldo, 2009, p. 48). Además de la dimensión política, esta concepción de campo cultural es propositiva para mi trabajo en tanto me permite subrayar las dinámicas internas y específicas de las expresiones culturales trans en correlación con los niveles más macro de la investigación.

1.1.2. Crítica poscolonial y formaciones de alteridad

Desde la crítica poscolonial[20] se han realizado propuestas e insumos teórico-conceptuales para abordar al Estado-nación de modos disímbolos respecto a la teoría más clásica. La crítica poscolonial interviene y se inscribe en los debates sobre el Estado-nación no para prescindir o salir de dicho concepto y pensar "fuera de él", sino para desmontarlo. Esta teoría no busca desechar los conceptos y la teoría colonial/occidental, más bien intenta comprenderlos críticamente con y frente a los contextos locales. Quiero visitar algunas de estas claves, pero acotadas al lugar e intereses de esta investigación.

Si bien el Estado y la nación son dimensiones siempre en juego e imbricadas, como nos indica el guion que las enlaza, nos recuerda Mario Rufer (2012):

> Hay un aparato que *habla por la nación*, que se adjudica la virtud de representación, una paradoja en términos jurídicos y discursivos (...) La noción de representación es la que pretende dotar de legitimidad al Estado y es también la que permite ese ejercicio de usurpación ventrílocuo: el Estado puede hablar por la nación y puede hablar por el pueblo (p. 21).

Esa pretensión (y capacidad) del Estado por la representación, de hablar por el pueblo, de ser quien puede/debe dar voz al interés colectivo, ha sido de gran eficacia política. Especialmente en su búsqueda de legitimación desde el pueblo y la cultura –como síntesis de la nación– en tanto criterios para pertenecer a su unidad política. De ahí la necesidad de mantener la noción de Estado-nación como una amalgama conceptual: el Estado-nación construido por narrativas que se superponen y confrontan a través de una *política de la heterogeneidad*.

En esa medida, las del Estado son también narraciones de la nación, se suman a la trama discursiva y la complejizan, en especial cuando apelan al pueblo, cuando apelan a la unidad de los "muchos como uno", cuando construyen sus nociones de ciudadanía y derechos. En este punto conviene traer a colación lo que Homi Bhabha (2002) propuso, desde la crítica poscolonial, como el

20 El recorrido del concepto colonialidad ha sido sinuoso y ha servido de piedra angular para una serie de genealogías que hoy se dejan pensar como una crítica a la colonialidad (o al "presente colonial"). Entre las plataformas o campos de estudio que convergen en su crítica a la colonialidad se encuentran el llamado pensamiento anticolonial, el giro decolonial y la crítica poscolonial. En este espacio es imposible hacer el mapeo de tales corrientes de pensamiento, pero me parece relevante anotar que existen intentos por conectar sus premisas conceptuales más que demarcarlas; véase, por ejemplo, el artículo "La analogía colonial" de Alejandro de Oto (2018) y el libro La colonialidad y sus nombres: conceptos clave (Rufer, 2021).

complejo pedagógico-performativo de la narración nacional. Para este crítico poscolonial existe una correlación tensa entre esas dos dimensiones: por un lado, significar al pueblo pedagógicamente, es decir, sedimentado en un pasado histórico, acumulado y que presenta a la nación como autogenerada[21]; por el otro su reactivación performativa que es la que acontece cuando irrumpe lo significado o dilucidado como pueblo-nación en el tiempo presente, en esa iteración[22]. Esa tensión inevitable implica una fisura constituida por la contradicción e inestabilidad en el proceso de narración de la nación. Es el discurso pedagógico de lo multicultural el sedimento que genera una interpelación para performar y construir narraciones otras, proyectos de Estado-nación divergentes y reapropiados, inestables y contingentes. Esta condición de inestabilidad me parece, es el terreno donde lo trans habilitará sus reapropiaciones y posibilidades políticas.

En esa línea, otro insumo de la crítica poscolonial lo encuentro en la obra *La nación en tiempo heterogéneo* de Partha Chatterjee (2008). En dicho trabajo realiza una crítica a la concepción de la *nación imaginada* de Benedict Anderson. Para Anderson el origen de los nacionalismos se halla en una *comunidad imaginada* sostenida en la difusión de categorías universales –como ciudadanía, democracia o sociedad civil– donde la nación es experimentada como simultaneidad e identificación con dichas categorías. Sin embargo, para Chatterjee, más bien, "las personas solamente pueden *imaginarse* a sí mismas en un tiempo homogéneo vacío, no es que *vivan* en él" (Chatterjee, 2008, p. 115). En esa línea, el espacio real de la vida moderna es una heterotopía en el sentido foucaultiano, un tiempo denso y desigual de la nación donde las categorías universalizadas –como sociedad civil– no interpelan a todos los sectores de la población o lo hacen de modos contingentemente singulares[23]. Este uso

21 La dimensión pedagógica de la nación está presente en una amplia serie de artefactos y prácticas: literatura, libros de texto, museos, monumentos, días conmemorativos, spots televisivos, medios de comunicación, etcétera. Como desarrollaré más adelanté, acá también estarían las leyes, los episodios jurídicos y la política pública en materia de cultura.

22 Lo performativo sería el momento de identificación e interpelación con las narrativas de la nación cuando son iteradas; serían los efectos de lo pedagógico pero en su desplazamiento, en la torsión de sus referentes iniciales, en sus ocultamientos, inclusiones y exclusiones: "Los jirones, remiendos y harapos de la vida diaria deben transformarse repetidamente en signos de una cultura nacional coherente, mientras que el acto mismo de la performance narrativa interpela a un círculo creciente de sujetos nacionales. En la producción de la nación como narración hay una escisión entre la temporalidad con-tinuista, acumulativa, de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo (Bhabha, 2002, p. 182).

23 Chatterjee analiza el caso de un grupo muy variopinto de refugiados, campesinos sin tierra, desempleados, personas sin techo, etcétera, que fundaron una colonia ilegal generando una violación colectiva de leyes de propiedad y conducta cívicas, pero que lograron utilizar la noción de sociedad civil como solución paralegal para resistir los intentos gubernamentales por expulsarlos. Los colonos ha-

disímbolo de las categorías de adscripción nacional la denomina *política de la heterogeneidad*: "A diferencia de las reivindicaciones utópicas del nacionalismo universalista, la política de la heterogeneidad nunca puede aspirar al premio de encontrar una fórmula única que sirva a todos los pueblos en todos los tiempos: sus soluciones son siempre estratégicas, contextuales, históricamente específicas e inevitablemente provisionales" (p. 84). Pensando con Chattarjee, la minoría trans activa una *política de la heterogeneidad*: acudirá a ciertas narrativas de nación, con sus categorías universales de homogeneización, y hará un uso estratégico de ellas a través de su propia heterogeneidad minoritaria.

Una última propuesta de la crítica poscolonial para pensar el Estado-nación ha sido abordarlo desde sus márgenes: "desde el punto de vista de los estudios poscoloniales el Estado sólo puede entenderse de manera cabal mediante la comprensión de aquellos sujetos –y sus prácticas– a los que la teoría política clásica define como lo 'otro' del Estado y a quienes éste excluye y relega a la condición de exterioridad" (De la Peza, 2016, p. 140). Según percibo, la noción de margen del Estado-nación se hace productiva porque permite conocer cómo se define un exterior constitutivo. Estos márgenes pueden ser tanto territoriales como conceptuales. Desde ahí percibo un valor en la noción de márgenes cuando se les piensa como internos. Una aproximación en ese sentido han sido las propuestas de pensar en términos de *formaciones nacionales de alteridad* que algunos autores desde América Latina han impulsado. En palabras de la antropóloga argentina Claudia Briones (2015):

> Entendemos por tanto que tales formaciones [nacionales de alteridad] no sólo producen categorías y criterios de identificación/clasificación y pertenencia, sino que –administrando jerarquizaciones socioculturales– regulan condiciones de existencia diferenciales para los distintos tipos de otros internos que se reconocen como formando parte histórica o reciente de la sociedad sobre la cual un determinado Estado-Nación extiende su soberanía (p. 16).

En mi planteamiento estas categorías y criterios de pertenencia jerarquizados implican porosidades y fisuras del "nosotros nacional" que ayudan a describir cómo la emergencia trans se reconoce y es reconocida estratégicamente a través de narrativas contemporáneas en tensa negociación con el Estado-nación. Esta operación de estatalidad es paradójica pero productiva ya que permite observar cómo en el acto de darle significado a ese "nosotros nacional", se fabrica

bilitaron una concepción de unidad política más allá de los intereses compartidos por ser ciudadanos (la asociación civil): la revistieron de una concepción de parentesco bajo la metáfora de la familia. Hacen, así, un uso muy singular y contingente de una figura legal establecida y universalizada.

desemejanza, una especie de "nosotros otro", o un "nosOtros nacional". No considero que lo trans y las disidencias sexuales sean una especie de formación nacional definida y concreta en México, pero sí que está transitando por un proceso contingente y coyuntural que modula sus condiciones de emergencia en la esfera pública y su subjetivación política.

1.1.3 El proceso de alteridad trans en México: la ciudadanía sexual y sus fronteras

Como indiqué en la introducción, un punto de partida para abordar los procesos de alteridad desde lo estatal son las reflexiones sobre la genealogía del sujeto homosexual en México que realiza Rodrigo Parrini (2012) y que yo prolongo al sujeto trans. Sintéticamente, aludo a la trayectoria seguida por las sexualidades no normativas donde su diferencia se produjo como *mímesis*[24]; es decir, el paso de esa percepción de alteración al orden público y moral nacionales, a ser percibidas como una identidad diferente y minoritaria en el marco de los discursos contemporáneos democráticos, modernizantes y de matriz multicultural. El efecto principal de este pasaje

> implica que los sujetos homosexuales [y trans] son "reconocidos" a partir de su diferencia y que, a su vez, son clausurados en ella. Ese sujeto puede elaborar un discurso político, pero en torno a "sus" problemas, "sus" intereses, "sus" reivindicaciones. De algún modo, cualquier intento por intervenir el curso general de los hechos, en las bases de un orden social y en campos que no sean de su competencia inmediata, será desconocido o frenado (Parrini, 2012, 211).

Actualmente resulta evidente que, tras un proceso de fricciones, ese reconocimiento parcializado toma forma en un discurso político de reivindicaciones atomizadas

24 A lo largo del texto utilizaré este concepto, siguiendo a Parrini (2012), desde Homi Bhabha (2002). El autor poscolonial utilizó el término mímesis para describir las estrategias discursivas del poder colonial que buscaban reformar a sus gobernados. Sin embargo, la mímesis es ambivalente tanto porque nunca se cumple (el poder colonial no puede o no quiere reformar realmente a sus súbditos), tanto porque el mismo discurso colonial y sus conceptos son transferidos al colonizado pudiendo ser saboteados. Llevada a mi trabajo, la mímesis o el mimetismo serían las prácticas y actos de enunciación minoritarias/subalternas que logran utilizar estratégicamente el habla del poder en un marco de hegemonía. En ese sentido, las disidencias sexogenéricas pasaron a hacer "mimética" su diferencia. Por ello, aunque el discurso estatal intenta "normalizar" esa diferencia el resultado siempre será una figura incompleta o parcial que seguirá provocando cierto temor o recelo.

que tiene un asidero fundamental desde la categoría universal de ciudadanía, imbricada casi siempre con la agenda de derechos. La ciudadanía es quizá la ruta más visible en que los sujetos sexodisidentes se vinculan e inscriben en el Estado-nación. Abordando directamente los estudios de género y sexualidades, para la investigadora argentina Leticia Sabsay (2018) la relación entre sexualidad y gubernamentalidad está contemplada en la noción de *ciudadanía sexual*, comprendida como la incorporación y reinterpretación de las sexualidades por el lenguaje de los derechos nacionales e internacionales. A nivel del Estado en América Latina, la ciudadanía sexual se constituye según cada contexto particular, pero en términos generales implica la judicialización de los reclamos LGBTI. Para Sabsay, las posiciones liberales que apelan al lenguaje de los derechos humanos y que mantienen una agenda identitaria basada en diferencias individuales figuran al Estado-nación como el garante de dicha agenda[25]. La ciudadanía sexual conlleva la universalización de los modelos de identidad sexual que excluye o jerarquiza entre los otros sexuales[26]. Para la socióloga es muy relevante considerar la tensión nodal entre el Estado y su relación con la sexualidad: "En síntesis, la lógica del reconocimiento que promueve la ciudadanía sexual es, por un lado, progresista –queremos esos derechos, no podemos no quererlos–; pero al mismo tiempo vemos que también vehicula jerarquías sociales y formas renovadas de privilegio" (Sabsay, 2018, p. 9). Constatar que el Estado al reconocer minorías también promueve jerarquizaciones y reformulaciones de privilegio, hace parte del montaje de lo trans como una alteridad en México.

Teniendo los lineamientos anteriores señalados, la historia de la integración de las sexualidades marginales al interior del Estado-nación, ha debido depender de complejos desplazamientos entre *lo político* y *la política* que suelen cristalizarse en esa ciudadanía sexual. Más específicamente, la construcción de una ciudadanía sexual

25 Sabsay refiere algunas de las críticas que se han realizado a estas posturas y las distingue de otras que no son movilizadas por usufructos legales; empero, la distinción es relativa y contextual. En efecto, en el desarrollo de mi trabajo se constata que los alcances y dinámicas particulares de las luchas es contextual y relativo: en México los transactivismos, pueden tener agendas para incidir en política pública local o estatal, pero eso no implica que el horizonte de su lucha no sea más amplio; o que los proyectos y activis-mos que no se plantean incidir en política pública no participen, contingentemente y por momentos, para alcanzar objetivos legales. De igual modo, por ejemplo, las iniciativas y colectivos culturales que he venido siguiendo mantienen un diálogo directo o indirecto con el contexto de gubernamentalidad, lo cual es una asunción en mi trabajo.

26 Estas críticas apuntan en la misma dirección que lo hace la crítica al tiempo utópico del que habla Chatterjee: muchos sectores de la población viven el tiempo heterogéneo, desligado de los valores y prerrogativas hegemónicos. En ese sentido las poblaciones sexodisidentes sin capitales educativos, monetarios, sociales o en condiciones de extrema inseguridad no pueden articular los derechos conseguidos. Concuerdo con Sabsay en que el caso paradigmático es la pareja homo-modélica. Yo agregaría el matrimonio igualitario: este derecho no puede ejercerse y/o no mejora las condiciones de vida si, por ejemplo, se vive en marcos familiares homofóbicos, precarizados, con arreglos familiares heterogéneos, etc. Es decir, no todas las personas LGBTI quieren, pueden o acceden al derecho de casarse por más universal que parezca.

para lo trans en su proceso de alteridad ha debido depender en buena medida de acceder a los procedimientos de judicialización, a la modificación de los marcos legales existentes y la incorporación de leyes orientadas por principios universales dentro del lenguaje del derecho. Originadas por acciones colectivas contenciosas, estas incursiones trans en la esfera pública –producidas en circunstancias políticas favorables mediante coaliciones y alianzas coyunturales– han buscado y han logrado reconfigurar la legislatura mexicana mediante un cabildeo y negociación filtrados por el discurso de derechos y con efectos específicos en su relación con el poder político. Me refiero a que la lucha social trans ha emergido en buena medida moldeando una lucha política rubricada por lo estatal y que ha debido aprehender, principalmente a través de prácticas legales, con sus modalidades de escrituración y de mímesis y ha logrado así habitar o entrar por sus resquicios en los términos en los que me detendré a continuación.

Más que dar seguimiento puntual al desarrollo de los *transactivismos* o reconstruir pormenorizadamente la relación del Estado con lo trans[27], la intención es presentar trazas de ese proceso de alteridad. Me interesa visitar momentos y temas puntuales para ponerlos en sintonía con los modos en que el Estado mexicano instituye identidades en procesos de escrituración y, al mismo tiempo, habilita la posibilidad de imitación, evocación y mímesis performativa para que el colectivo trans pueda accionar una reactivación desplazada del lenguaje de derechos. Se ponen en juego las nociones arriba articuladas: la narrativa contemporánea de un México como nación pluricultural hizo emerger un complejo pedagógico/performativo que interpeló a sus otros internos sexuales; entre estos, la minoría trans fue aludida y apeló a una serie de categorías universalizadas para articularlas desde su particular diferencia y vivencia del tiempo heterogéneo nacional. La estrategia ha sido contingente y contextual y ha debido increpar al Estado-nación como garante de una ciudadanía con implicaciones variadas de alteridad. En ese orden de ideas, el movimiento trans en México ha logrado impulsar una serie de modificaciones en los discursos estatales teniendo a los episodios jurídicos recientes como consolidaciones paradigmáticas de ese esfuerzo político. La investigadora Siobhan Guerrero Mc Manus (2021) ha planteado que:

> Más todavía, quizá a diferencia de la historia homocentrada propia del canon, en el caso del sujeto trans se ve claramente el efecto que jugó el cambio de políticas por parte del Estado, ya que, si bien sería falsa decir

27 Entre los trabajos en torno al tópico de la relación entre el Estado mexicano y las minorías sexuales se pueden consultar los de Díez (2010), Argüello Pazmiño (2013) y Ulloa López (2017). Centrado en lo trans: Carrillo (2008), Guerrero Mc Manus (2021), Pons Rabasa (2016).

> que en pleno siglo XXI el Estado ha dejado de ser transfóbico y se ha vuelto un aliado absoluto, lo que sí se puede sostener es que el cambio de una política de persecución y criminalización en favor de una política de reconocimiento a derechos asociados a temas como la identidad y el libre desarrollo de la personalidad han dado lugar a una población trans mucho más visible y con su propia agenda (p. 120).

Con todo, no quisiera seguir sin advertir que, de un modo general, estas políticas de alteridad/identidad son el producto de procesos históricos de alterización más amplios e inacabados, pero su exploración y contextualización ayuda a precisar la correlación con el campo de las prácticas culturales y lo que en ellas se entrama para pensar un sujeto político trans articulado de modo cada vez más complejo en dichas prácticas.

En 2008 el sujeto trans hace aparición en la primera modificación jurídica que hizo posible, mediante un juicio y diagnóstico médico, la rectificación del acta de nacimiento por "concordancia sexo-genérica". La dinámica para llegar a tal reconocimiento jurídico arrancó de una base de leyes y principios legislativos previos; ese marco legal, nacional y local, es en el entramado narrativo-pedagógico que permitió instituir a ese nuevo sujeto. Resulta necesario destacar que existe una dinámica política en México, con expresión geográfica, que centraliza el poder y convierte a la Ciudad de México en una "isla" o "burbuja" de derechos; esta centralización ha funcionado como experiencia inicial a partir de la cual emanan al resto de la república esas experiencias legislativas. Éricka López Sánchez (2022), su "Radiografía de los derechos subnacionales LGBT+ en México y sus mecanismos de aprobación" indica: "México es valorado en América Latina por la gran cantidad de derechos LGBT+ que ha reconocido desde la primera década del siglo XXI hasta la fecha, la Ciudad de México ha destacado como la *zona friendly* para las personas de las diversidades sexuales y de género, por algún período fue usual que las personas homosexuales, lesbianas, bisexuales y trans acudieran al entonces Distrito Federal para conseguir ya sea la unión civil, posteriormente el matrimonio igualitario o la rectificación de sus actas de nacimiento" (p. 361). El ensayo en internet "El movimiento trans en la ciudad de México. Una mirada desde almas cautivas" de la asociación civil Almas Cautivas (Vera et al, 2017) reconoce que: "El movimiento [trans] adolece del mismo problema del sistema político en el cual se inserta: el centralismo. Es decir que la mayor visibilidad, trabajo y frutos del mismo solo se delimitan a la Ciudad de México reduciendo el punto central de la acción y dejando fuera a los 31 estados restantes". Este centralismo relativiza el impacto de estos derechos pero, al mismo tiempo, ha servido como antecedentes jurídicos para su implementación en otros lugares de la república.

Ahí está el *derecho a la no discriminación* presente en el artículo primero constitucional, junto a las nociones de *orientación sexual* e *identidad de género* en las leyes locales, las que son apeladas por los colectivos trans (Carrillo, 2008, p. 50 y ss.). El derecho a la identidad de género resultó fundamental para la rearticulación estratégica de nuevos sentidos sobre ciudadanía, pero también conllevó efectos no buscados y desfavorecedores en su traducción al lenguaje de derechos. Como nos deja ver María Fernanda Carrillo (2008):

> La definición de la identidad de género como *inmodificable* no tiene en cuenta los debates de las ciencias sociales acerca de la movilidad y multiplicidad de las identidades. Sin embargo, obedece a la visión médica despatologizante y busca afirmar que ningún procedimiento puede variar la identidad de género. Esta definición es una clara muestra del uso estratégico del discurso médico, ya que para los fines de la rectificación del acta de nacimiento resulta indispensable contar con una opinión "legítima" en términos legales. A su vez, esta definición es producto de los testimonios y aportes directos de personas transgénero y transexuales quienes afirman que "en el fondo" siempre lo supieron. (...) Desde mi punto de vista la afirmación anterior es un producto de los límites binarios que se marcan dentro del género que obligan al sujeto a sentirse identificado con una identidad masculina o femenina" (p. 72).

Esta marcación binaria es aún hoy el marco de inteligibilidad vigente para que el Estado suscriba una ciudadanía válida. Sin embargo, es en esa legibilidad/legalidad binaria donde lo trans inserta la ilegibilidad del género, es decir, su complejidad. Como también ha dicho la antropóloga e investigadora española Alba Pons (2016), en la concepción de las iniciativas posteriores a la de 2008 (a partir de 2014), presentadas por los transactivismos y que facilitaron el cambio de documentación a través de un trámite administrativo en el registro civil, se llevó a cabo el uso estratégico del discurso sexológico-clínico. La legitimidad científica se tradujo en legitimidad jurídica. Así, el glosario de las iniciativas incluyó definiciones médicas que iban a contrapelo no sólo de los debates expertos más actuales, sino de la propia convicción de los activismos.

Además de ese largo tránsito que va de las garantías constitucionales por el reconocimiento del género y su dimensión identitaria, hasta su desgenitalización en favor de la existencia jurídica de hombres o mujeres por convicción y no por nacimiento, existen también otras vetas que delinean el proceso de alteridad trans. El ensayo en internet ya mencionado (Vera et al, 2017) enlista y comenta varios desarrollos institucionales e iniciativas legislativas considerados logros del movimiento trans hasta el año 2017. Es interesante anotar que, junto a los esfuerzos por definir y hacer factible la identidad de género como concepto general que ampara a la población trans en específico, en ese texto los otros logros

más mencionados son los que refieren a la descriminalización del sujeto LGBT en su trato con el poder judicial.

Un tercer rubro para destacar refiere las cuestiones de salud y despatologización. Vale establecer que la retórica de derechos nacionales parece considerar que lo trans se define como una identidad de género y que bastaría con conceder esa apertura administrativa. Sin embargo, como ya se ha dicho, las prácticas de reconocimiento del poder se formulan también por y desde lugares de sujeción ligados a otras condiciones de desigualdad; por lo que impactan los procesos de subjetivación más allá de asumir una identidad de género. Las estrategias y demandas de inserción trans desdicen el trayecto lineal o simple de la retórica identitaria; al mismo tiempo la activación de esas demandas más contextuales, que superan lo meramente identitario, multiplican las variantes discursivas de la alteridad. Siendo así, este cúmulo de cuestiones se presenta como un entramado en el cual, a momentos, las preocupaciones de gestión del poder darán oportunidad para reconocer la dimensión identitaria y, en otros, la identidad trans será un instrumento de negociación para activar cambios. Como se verá, estos procesos funcionan a modo de madejas de alteridad que complejizan los intentos de inclusión desde la estatalidad.

Quisiera visitar primero el caso de los desarrollos en salud que han tenido que ser negociados: amparada en la Ley General de Salud de la Ciudad de México, se da la creación del "Programa (o Centro) Transgénero" de la Clínica Especializada Condesa en 2009[28]. Este programa ofrece un seguimiento médico especializado en salud transicional como endocrinología para la terapia de reemplazo hormonal; seguimiento psicoterapéutico y, por supuesto, detección y tratamiento del VIH y otras enfermedades de transmisión sexual. Como podría esperarse, el hecho de que el programa surgiera dentro de una clínica especializada en VIH provocó asperezas entre varios grupos. Para la misma Alba Pons (2016) esta crítica por parte de algunos sectores trans es una prueba de "la necesidad de diferenciarse de las/los trabajadoras sexuales, de las personas con VIH, de los homosexuales involucrados en prácticas sexuales riesgosas y de los y las usuarias de drogas" (p. 59). Para la investigadora es un intento por distanciarse de identidades que se constituyen como abyectas donde se involucra un fuerte componente de clase. Yo agregaría que esta cuestión apunta directamente a la necesidad estratégica de negociar, de cumplir con los requisitos categoriales avalados por la aspiración a una ciudadanía sexual

28 La Clínica Especializada Condesa fue creada en 1938 y destinada a atender población de bajos recursos. Desde el 2000 y tras la actuación de varios activistas se especializa en tratamiento y seguimiento para per-sonas que viven con VIH. En 2016 abre sus puertas la Clínica Especializada Condesa-Iztapalapa. La decisión de abrir esa nueva clínica en dicha demarcación tuvo que ver con la cantidad de usuarios potenciales. En esta nueva clínica también se replicó la atención a personas trans. Más recientemente, desde 2021, existe la Unidad de Salud Integral para Personas Trans (USIPT) de la que hablaré más adelante.

en el marco de alteridad trans e interviene en la disputa por su sujeto político. La creación de esta especie de "estatus de ciudadanía trans" incluye de condicionada y ambivalentemente a los sujetos, mismos que son parcializados en razón de sus sujeciones sociales. El programa se pensó bajo la urgencia de atender la pandemia y no como parte del reconocimiento de las identidades. Para decirlo con Alba Pons (2016):

> Sin duda la institucionalización de la atención a la salud transicional en la Ciudad de México ha sido un proceso en el que una mirada desde los derechos humanos y un discurso anti discriminatorio, han promovido la creación de una especie de "zona de tolerancia" para poblaciones "vulnerables" lejos de las familias tradicionales que son atendidas por "enfermedades normales" en los centros de salud del IMSS o del ISSSTE (p. 70).

Sobre este mismo tema la Asociación Almas Cautivas (Vera et al, 2017) sostiene:

> Una vez más, reconocemos el avance y la voluntad política para crear políticas públicas a favor de las personas trans en la Ciudad de México, sin embargo, esta acción vuelve a colocar a las identidades trans en el centro de la violencia por estigma y prejuicio al incluir el programa de la clínica trans en una clínica especializada para la atención del VIH. ¿Por qué hemos siempre de estar asociadas con enfermedades mentales y de transmisión sexual? ¿Por qué no incluir el programa de la clínica trans en los centros de salud? (p. 5)

Si bien el sujeto trans es posicionado y reconocido desde el ámbito de la identidad de género, puede ser fragmentado en disímiles dimensiones: quienes apelan a la identidad sexual y de género son sujetos también atravesados por una lente de salud pública problemática. Lo trans emergió como asunto de salud pública, surgió en la narrativa gubernamental como parte de un control biopolítico, pero pronto es rearticulado por la agencia trans:

> De hecho, las facilidades dadas por el Estado, y originalmente dirigidas a las mujeres trans que ejercían el trabajo sexual, dio lugar a una transformación que excedió los confines socioeconómicos a los que estaba destinada dicha política e hizo posible el avance de derechos de las poblaciones trans, incluyendo ahora a hombres trans y personas no binarias, que no solo no se dedican al trabajo sexual sino que pertenecen abiertamente a las clases medias (Guerrero Mc Manus, 2021, p. 120-121).

Imagen 3. Clínicas Especializadas Condesa y Condesa-Iztapalapa (imágenes extraídas de internet).

Este desarrollo no se contuvo y, de hecho, se expandió a través de la creación de la USIPT (Unidad de Salud Integral para Personas Trans). Su principal diferencia con los programas internos de las Clínicas Especializadas es estar dedicada a la salud integral trans en instalaciones independientes, procurando además del tratamiento hormonal básico, un espectro más amplio en servicios de salud como, por ejemplo, nutrición o consulta médica general. Finalmente, este mismo espacio destaca de las otras dos clínicas por el hecho que en sus instalaciones están enteramente dedicadas a la atención trans, por lo que se ha convertido, también, en un centro de recreación, acompañamiento entre pares y un centro cultural. Estas aristas en cuestiones de atención a la salud, se anudan y tensionan con efectos dispares donde el reconocimiento de la diferencia trans es también el momento de su gestión en el sentido de las formaciones de alteridad.

Imagen 4. Inauguración de la USIPT en 2021. Imagen de Agencia Presentes.

Una última impronta que me interesa apuntalar para comprender el trazado de la alteridad trans en México es el trabajo sexual. Considero que esta faceta en la emergencia pública de lo trans es el derrotero que lleva a los que podemos considerar sus márgenes sociales y simbólicos, es decir, aquellos que suponen un linde o límite que problematiza esa "ciudadanía sexual trans". En esa medida, el trabajo sexual funge como elemento analítico para la tesis en tanto que permite reconocer las tensiones y negociaciones, los emborronamientos y los contrapuntos del proceso de subjetivación política en general y desde la producción cultural en particular. Leticia Sabsay (2011) lee el trabajo sexual bajo la figura de *frontera sexual*. La autora sostiene que

> En tanto forma parte del engranaje más complejo de la regulación de la sexualidad, la estigmatización y la reclusión del trabajo sexual en la semivisibilidad o en la semiclandestinidad, deviene un elemento central en la espacialización de las fronteras mediante las que se configura la esfera pública y su ciudadano ideal, y de este modo participa –mediante su exclusión, su negación, o su estigmatización– en la producción de las formas normativas de subjetivación (71).

Aunque su trabajo es contextualizado en Argentina, creo que existen factibles analogías con el contexto mexicano. Sabsay sostiene el argumento de que el trabajo sexual ha funcionado como elemento para la abyección de ciertas prácticas y sujetos sexuales que, a su vez, que fungen como exterior constitutivo de las legislaciones y los intentos de inclusión. Como se advertirá a lo largo de los siguientes capítulos, las operaciones de visualidad llevadas a cabo por los gobiernos evidencian que el trabajo sexual sí ha fungido como exterior constitutivo de una imagen sobre lo trans. En el presente acápite voy a referirme a algunos antecedentes que permiten ver de qué modo esta ocupación laboral opera como ese linde en la emergencia pública trans, principalmente bajo la rúbrica del lenguaje de derechos y en episodios muy recientes.

En octubre de 2021 el diputado Temístocles Villanueva presentó en el Congreso de la Ciudad de México una iniciativa para la tipificación del *transfeminicidio* como delito en la capital del país; la propuesta fue conocida como "ley Paola Buenrostro", nombre de la mujer trans cuyo asesinato tuvo una importante atención mediática gracias a la movilización de sus compañeras en su búsqueda de justicia[29]. Esta iniciativa tiene su antecedente fundamental en la tipificación del *feminicidio* a nivel federal en 2012, un reconocimiento estatal que hoy respalda otro reconocimiento minoritario. El texto de la iniciativa deja clara la correlación:

> Por último, valdría la pena mencionar que tal como para la tipificación del feminicidio en 2013 la actuación de organizaciones de la sociedad civil, sobre todo en el seguimiento al caso de Ciudad de Juárez, fue fundamental, hoy un buen número de organizaciones de la sociedad civil de la Ciudad se han pronunciado sobre la necesidad de empezar a nombrar e investigar los transfeminicidios como el delito particular que son (Villanueva, 2021, p. 12).

29 Paola Buenrostro era una mujer trans trabajadora sexual de 25 años. El 30 de septiembre de 2016 fue asesinada a balazos en Puente de Alvarado en la Ciudad de México. Esa noche un hombre solicitó sus servicios, pero al percatarse que era una mujer trans –según la propia declaración del sujeto– le disparó dentro del automóvil. Kenya Cuevas fue testigo del ataque, encontró a Paola herida –quien murió minutos después– y al sujeto con el arma en la mano. La policía detuvo al agresor y fue llevado al Reclusorio Norte por homicidio calificado, pero salió poco tiempo después. El cambio de declaración del agresor alegando un asalto, bastó para que un juez determinara la insuficiencia de las pruebas de asesinato, por lo que salió libre. Tras una constante lucha dirigida por Kenya Cuevas y sus compañeras trabajadoras sexuales ante la falta de justicia y la impunidad, el caso marcó un hito del movimiento trans y el trabajo sexual. Con apoyo gubernamental Kenya Cuevas funda la Casa de las Muñecas Tiresias en homenaje a Paola para brindar apoyo a otras compañeras trans en situación de alta precariedad. En junio de 2019 la Comisión de los Derechos Humanos de la Ciudad de México declaró el crimen contra Paola como un transfeminicidio. Se incluyó una serie de recomendaciones a la Fiscalía General de Justicia de la Ciudad de México, incluido el respeto a la identidad de género. Esta misma institución, el 30 de septiembre de 2021, ofreció una disculpa pública a la familia de Paola, a Kenya Cuevas y a toda la comunidad trans. Se aceptó que se violentaron los derechos de identidad de género, igualdad y no discriminación, libre desarrollo de la personalidad, entre otros.

En julio de 2023 fue aprobada la Ley Paola Buenrostro por el pleno del Congreso de la Ciudad de México[30]. Esta demanda de tipificación de un delito, modulado por la especificidad trans, es quizá uno de los hechos jurídicos que mejor pone de manifiesto la capacidad de los activismos trans de usar las fórmulas de inteligibilidad previas, en este caso el feminicidio. Pero el elemento subyacente para terminar de delinear una alteridad particularizada, además de la noción de feminidad, es el trabajo sexual. La tipificación de transfeminicidio inició y, podría decirse, culminó por el impulso de las trabajadoras sexuales trans. El caso Paola Buenrostro y el activismo de figuras como Kenya Cuevas pusieron en evidencia la violencia a la que las trabajadoras sexuales trans están expuestas. Estas activistas llevaban años buscando vías para materializar su reclamo, entre ellas, la tipificación del delito específico de transfeminicidio. Sin embargo, todo parece indicar que dicha iniciativa habría tardado más en ser aprobada de no ser por el intento de asesinato, en enero de 2022, de Natalia Lane —posiblemente la activista del trabajo sexual más visible en los últimos años—. La noticia del ataque fue fuertemente mediatizada y varias dependencias de gobierno hicieron pronunciamientos en sus redes sociales. De hecho, fue la participación de la activista la que implicó que se agregara, a la ley aprobada, el contexto de trabajo sexual como una agravante del delito[31].

A mi parecer, que el impulso mediático tenga un peso tan marcado y casi decisivo en los avances de la visibilidad pública y obtención de derechos del trabajo sexual, apunta más a esfuerzos dependientes de contingencias coyunturales que a un avance lineal o constante. Incluso esos logros parecen disimulados o contenidos. Como se sabe –no es baladí reiterarlo– en el país y su capital el trabajo sexual no está estrictamente ilegalizado o criminalizado por las leyes, pero compete a las administraciones locales formular las normas para su reglamentación. Lo anterior explica el recurso al término regulación en lugar de legalización o descriminalización. Sin embargo, que no sea considerado un crimen, no se ha traducido en un reconocimiento legal uniforme ni claro a nivel nacional. Que cada estado se encargue localmente de su normativa genera condiciones dispares y ambiguas. Esta situación coadyuva a la vulnerabilidad de las trabajadoras sexuales que ejercen su labor en lo que se

30 Se lee en la Gaceta Oficial de la CDMX: “Comete el delito de transfeminicidio quien, por razón de identidad de género o expresión de género, prive de la vida a una mujer trans o a una persona cuya identidad o expresión de género, real o percibida, se encuentre dentro del espectro femenino de género” Disponible en: https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/portal_old/uploads/gacetas/86fe0eb66b0c642f-02ca7f18b47745be.pdf

31 La nota ofrece información sobre la participación de Natalia Lane: https://elpais.com/mexico/2024-06-28/ley-paola-buenrostro-la-iniciativa-que-busca-tipificar-el-transfeminicidio-en-ciu-dad-de-mexico.html

ha designado una especie de «zona gris» de las leyes. Esto ocurre, básicamente, por las fricciones resultado de la interacción en el espacio público: las leyes de cultura cívica suelen hacer factible infraccionar a las trabajadoras sexuales bajo criterio de terceros (vecinos y policías) bajo una lógica de descalificación moralista.

Imagen 5. Cartel para obtener la licencia de trabajador no asalariado en CDMX: el trabajo sexual no está visibilizado, además de que implica requisitos difíciles de obtener para las trabajadoras sexuales.

Tal parece que la ley justifica que entre los ciudadanos que habitan la ciudad existen jerarquías no tanto por las prácticas realizadas en el espacio público, si no por la simple percepción que de tales prácticas tienen otros ciudadanos. El desarrollo de episodios como el Juicio de Amparo 112/2013[32] y la actualización de la ley de cultura cívica de la Ciudad de México en 2019 —que intentó rehabilitar la posibilidad de infracción— son muestras de cómo la ambigüedad del lenguaje de derecho desestabiliza la integración del trabajo sexual. Las respuestas de los activismos ha sido lograr que su actividad remunerativa sea considerada un trabajo. Una de las estrategias ha sido obtener la credencialización, mediante una licencia o tarjetón que acredita a las personas trabajadoras sexuales dentro de la figura de trabajo no asalariado (junto a boleros, músicos callejeros, estibadores o albañiles). Acá se observa cómo los grupos subalternos son capaces de apelar a figuraciones que resignifican la noción de "trabajo formal" o "asalariado" como vimos con Chatterjee. Sin embargo, una variedad de testimonios ha dejado ver que la obtención del tarjetón no es fácil a pesar de que el trabajo sexual lleva reconocido como no salariado desde el Amparo 112/2013. Esta dificultad parece extenderse también, incluso, como un gesto de invisibilización o disimulo de formas aparentemente anodinas. En la página web de la Secretaría del Trabajo, el trabajo sexual no aparece como una de las ocupaciones enlistadas[33], por lo que es difícil ubicar abiertamente al trabajo sexual como una de las ocupaciones no asalariadas.

En mi propio involucramiento con activistas he podido observar que en los espacios donde se capacita a funcionarios públicos sobre trabajo sexual de calle, una cuestión constante es lo complicado de adquirir el mencionado tarjetón. Trámites excesivamente largos para las circunstancias de las interesadas; información confusa o inaccesible; requisitos complicados como comprobantes de domicilio, cartilla militar o cartas de recomendación. Todos estos elementos se conjugan y permiten ver la situación fronteriza o de semivisibilidad de la regulación de la sexualidad y su ciudanía como diría Leticia Sabsay (2011). Desde mi perspectiva, esta forma de regular e incluir de modos ambivalentes el trabajo sexual configura fuertemente al sujeto trans como una alteridad en el contexto mexicano, por lo que convierte esta ocupación y los sentidos que abre, en un prisma analítico de ese proceso de alteridad y las emergencias culturales que centra esta tesis.

32 Este instrumento legal determinó la inconstitucionalidad del artículo de la ley de cultura cívica que vulneraba a las personas trabajadoras sexuales. Existe acuerdo generalizado sobre que este cobijo jurídico fue señero al vislumbrar la legitimidad oficial del pasaje de prostitución a trabajo sexual.

33 Consultado en: https://trabajo.cdmx.gob.mx/servicios/servicio/trabajo-no-asalariado

Quisiera terminar este acápite mencionando que, desde luego, no es que este momento de alterización de lo trans desde la estatalidad inaugure su intrincada relación con el Estado-nación. Es claro que existieron y coexisten formas bien ubicadas y concretas en que los poderes políticos en los distintos niveles de estatalidad moldean las identidades y cuerpos trans: las violencias policiales, las razias, el proceder de las instituciones migratorias y carcelarias o la simple omisión en materia de justicia frente a los transfeminicidios que supone modos en que la aparente ausencia del Estado resulta presencia. Es innegable que este contacto ha moldeado las identidades y los cuerpos trans, siendo un componente muy vigente de su genealogía como sujeto social y político. No obstante, una cuestión relevante de la irrupción minoritaria señalada es que de algún modo son ahora visibles formas en que lo trans aprovecha o mimetiza el lenguaje y la narrativa del Estado-nación y lo convierte en un interlocutor prioritario (con todo y los costes políticos ya mencionados). Es decir, se apropia de sus procedimientos de inteligibilidad como en el hecho de que es un documento oficial el que legitima la identidad de género sobre la base de un marcaje binario (las dos opciones del acta de nacimiento) o la posibilidad de una "licencia" para realizar trabajo sexual. Estos procedimientos de regulación ya establecidos se reescriben y abren la posibilidad, la oportunidad, de accionar una reconfiguración de esos marcajes al permutarlos o habilitando otros para una posible "ciudadanía trans". Ese momento de institucionalización de lo trans facilita un corte o punto de partida genealógico para correlacionar con esa otra historia no institucional, con esas otras trayectorias sinuosas signadas por la persecución, la opresión y las violencias transfóbicas. Bajo esas coordenadas, para este trabajo, se hace posible advertir los diálogos y correlaciones que las prácticas simbólicas suscitan tanto en términos de miradas normativas como las contestaciones y propuestas activadas desde lo trans. De alguna manera la extensión de soberanía y el tutelaje del Estado-nación, empapado por "la diversidad", se configura de otro modo. Un modo que ya no se expresa sólo mediante episodios jurídicos particulares o la apertura de derechos generales; un modo que ha venido complejizándose como intentaré abordar a continuación.

1.2. Políticas culturales de alteridad: disidencias sexuales como diversidad de la nación

Arriba busqué plantear una ruta que me ayudara a inscribir mi perspectiva en relación con el marco amplio en que estoy concibiendo la producción y gestión de la diferencia trans desde la trama de la estatalidad; para ello puse énfasis en materializaciones características de la emergencia minoritaria. Desde ahí intenté abrir algunas líneas de reflexión sobre las posibilidades para pensar las tensiones de un Estado-nación que busca gestionar la eclosión de dobleces y excedentes en el reconocimiento de sus otros internos y heterogéneos trans. Esas expresiones de gubernamentalidad se vinculan con el intento de gestión y contención para evitar su desborde. En este caso, la eclosión a la que me refiero son las modalidades que los sujetos de las sexualidades disidentes encarnan hoy para inscribirse a una nación cuyo "nosotros nacional" es cada vez más complejo. Si bien es cierto que el reconocimiento contemporáneo de *otredades* opera muchas veces mediante opacidades discursivas –como se vio en el caso de la creación de las clínicas trans—, el anudamiento que comenzó con mecanismos legal-burocráticos evidentes se va aterrizando en los derroteros más opacos de lo simbólico. Si hoy lo trans comienza a ser reconocido e integrado, también podría estar siendo "deglutido" o "absorbido" por la "porosidad" nacional vigente desde la llamada "diversidad sexual" que sigue siendo el término mediante el cual el Estado "habla por/con" ese sector de la nación pluricultural mexicana. Sobre la base de lo anterior toca explorar las políticas culturales de alteridad en cuanto marco más específico sobre el que se delinea la operación discursiva y visual que pretendo sondear. Al sondear ese devenir de políticas de alteridad hacia el encuadre de cierta noción de "cultura" quiero precisar que, considerando el carácter dinámico y situacional de su construcción, se hace necesario observar especificidades a través de la coyuntura históricamente situada que he venido siguiendo. Así pues, ¿cómo comprender la cada vez más manifiesta articulación de esa diversidad sexual con la "cultura" promovida por el Estado-nación? ¿Podemos pensar en una puesta en escena exhibitoria o una operación de visualidad llevada a espacios como galerías, museos o salas de cine del gobierno? ¿Cómo se anuda esa operación con las prácticas simbólicas que me interesan? Es este anudamiento el que intentaré explorar a continuación.

¿Qué tipo de "concesión" estatal sería la de hacer ingresar a las minorías sexuales más allá de la retórica jurídica sobre derechos y ampliarla a la representatividad cultural? Una traza para seguir está analizar la eficacia ambivalente del actual rol cohesionador de la diferencia en el campo de lo

cultural cuando este proporciona una forma de tanto de expresión o pivote como de legitimidad. Tengo la impresión de que, para algunos grupos activistas y otros agentes políticos, el gesto de aparecer en una vitrina de museo o en galerías públicas en términos de imagen cultural podrían considerarse anodinos frente al otorgamiento y alcance de derechos civiles. Pero, como ya sabemos, las transformaciones del Estado-nación, en sus distintos niveles de complejidad locales, globales y transnacionales de formaciones de alteridad han (re)centrado sus cartografías de lo diverso alrededor de la ejecución de políticas públicas donde la cuestión cultural (comprendida de modos heterogéneos) destaca mediante variados usos de lo nacional. Creo que en este punto conviene traer a colación la noción misma de multiculturalismo en su funcionamiento como intervención discursiva expandida. Me adhiero a la idea de Briones (2016): "Aludo a procesos de producción de sentido que en un momento apostaron a universalizar la idea de civilización, luego la de desarrollo y hoy la de un sensible multiculturalismo como claves de lectura y tematización de las semejanzas y diferencias sociológicas sucesivamente consideradas relevantes o legítimas" (p. 27). Estas claves de lectura crean fronteras sociales recreando el interior de los colectivos nacionales. En la medida que el multiculturalismo es una plataforma para ubicar narraciones y prácticas de estatalidad nacionales bajo una lógica de legitimidad internacional –en el marco capitalista–, es también una matriz fuertemente comprometida con la política cultural interna, aunque claramente filtrada, emborronada y disputada por los procesos locales. Ampliamente utilizado en contextos anglosajones, el multiculturalismo –o los fenómenos que intenta nombrar– tiene expresiones conceptuales y discursivas latinoamericanas análogas que han funcionado para procesar el hecho de la diferencia, pero el peso internacional del mundo anglosajón ha hecho necesario que los países de la región latinoamericana integren fórmulas y políticas para posicionarse geopolíticamente frente a él[34]. Como he dejado ver, más que su genealogía teórica, acá me interesa el multiculturalismo en su traducción o expresión a formas de acción gubernamental, es decir, en su relación con el concepto de políticas culturales.

34 Como se señalará más adelante, en México el término constitucional es "pluricultural". Para un bosquejo del multiculturalismo desarrollado en Estados Unidos y su recepción en México y América Latina desde los estudios culturales, puede consultarse el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, en su entrada "Multiculturalismo" (Martín, 2009).

1.2.2. Política cultural: cultura diversa y sujetos de derechos culturales

Uno de los horizontes de mi aproximación teórica a la política cultural es la que proponen Miller y Yúdice (2004) cuando la comprenden como terreno privilegiado de la hegemonía en dos dimensiones: una política –elemento en la consolidación del Estado-nación- y biopolítica –construcción de los sujetos moldeados bajo ciertos valores, una educación y un gusto interiorizados[35]–. Para los autores la intención de la política cultural es forjar individuos como ciudadanos nacionales permeables a las narrativas del poder, capaces de comportamientos aceptables por la vía de una sensibilidad o pedagogía particular sobre la cultura y sus productos:

> En otras palabras, la manera de producir sujetos culturales manejables y moderados, que pueden gobernarse a través de instituciones y discursos, consistía en inscribir la incompletitud ética en los cambios bidireccionales entre el sujeto como persona singular, privada, y el sujeto como ciudadano público, colectivo que podía gobernarse a sí mismo en beneficio del gobierno (p. 25).

Y agregan:

> El proceso inscribe una indeterminación radical en el sujeto, en nombre de la lealtad a una entidad más completa: la nación. La política cultural descubre, sirve y nutre a un sentido de pertenencia valiéndose del régimen educativo y de otros regímenes culturales basados en la insuficiencia del individuo contra el benevolente telón de fondo histórico del Estado soberano (p. 28).

Puede notarse que esta aproximación mantiene una cercanía con la batería teórico-conceptual que he venido manejando para pensar el proceso de alteridad trans. Sólo destacaría dos aspectos más que me parecen relevantes en el trabajo de Miller y Yúdice: a) la política cultural puede ser tanto elitista

35 Los autores se valen aquí de conceptos foucaltianos, como gubernamentalidad, para referirse al funcionamiento histórico de la política cultural: "De acuerdo con el proyecto de gubernamentalidad, la aparición de una filosofía del gusto en el siglo XVIII desplazó la autoridad social afincada en una religión y el Estado teocrático, asignándola a lo social en cuanto terreno privilegiado donde se regularía el comportamiento en la edad moderna. Observando las cosas desde este ángulo, cabe considerar que la pedagogía y el ejercicio del gusto se basan en la autoridad de una función fiscalizadora que el sujeto internaliza a través de la cultura" (pp. 20-21).

como popular, emanar de regímenes autoritarios o progresistas, pero obedece a la búsqueda de control y legitimidad. Destaco este punto para distanciarme de aproximaciones a la política cultural que la comprenden sólo en sus posibilidades críticas y transformadoras del orden social e, incluso, desligadas del poder gubernamental y como iniciativas fundamentalmente ciudadanas (Víctor Vich, 2014 y 2021)[36]. El segundo aspecto tiene que ver con una inflexión en la historia de la política cultural y que conecta con la producción de alteridades en la dimensión que me interesa: "la cultura es la base legitimante a partir de la cual los grupos particulares (afronorteamericanos, gays y lesbianas o, digamos, los sordos) pueden exigir recursos, así como la inclusión en la narrativa nacional, aunque sólo sea para descentrarla (Miller y Yúdice, p. 28)". Este punto será relevante, como se verá más adelante.

Bajo este prisma, mi interés en la noción de política(s) cultural(es) dialoga productivamente con el desarrollo singular de mi objeto de investigación. Aunque en este momento de la indagación no me es posible hablar de una política cultural sistemática, uniforme ni oficialmente acabada, sí estoy teniendo en consideración una puesta en escena u operación cuyo mecanismo de exhibición cultural se entrama con un control *sui generis* de la imagen y los discursos LGBTI/trans en su despliegue como "otros internos". La política cultural funciona acá como un mecanismo de producción de alteridades nacionales que, en el caso de mexicano, está embebida de "la institucionalización de la cultura como un *signo diacrítico de la nación*" (Rufer, 2016). Retornaré a esto más adelante.

Si los episodios jurídicos ya mencionados pertenecen a una serie de políticas de la diferencia recientes, estas son fruto de una transformación en sintonía con la tendencia globalizante: en la década de los 80 los reacomodos neoliberales gestaron, a través del discurso democrático, una reconfiguración del "nosotros

36 En mi lectura, esta es la comprensión de política(s) cultural(es) que asume un autor como Víctor Vich. En su libro más reciente apunta: "Las políticas culturales no deben ser entendidas, por tanto, como una herramienta para producir simples espectáculos ni mucho menos como una simple gestión únicamente destinada para ganar dinero o administrar lo que ya existe. Su verdadero objetivo consiste en neutralizar las distintas formas de poder para contribuir a la producción de una sociedad nueva" (Vich, 2021, p. 16). Aunque concuerdo en lo primero — no concebir la política cultural sólo como gestión administrativa de recursos y espacios–, no creo de utilidad analítica crítica, para mi tesis, acotar la política cultural sólo en el horizonte utópico de la transformación social y limitada a las prácticas simbólicas de sectores con intereses libertarios o contestatarios. Como si existiera una serie de valores libertarios, contestatarios o transformadores universal y esencialmente correctos o deseables independientes de cualquier contexto o contingencia; como si la política cultural no reprodujera el poder y las tramas de dominación. Lo anterior sería básicamente negar su desarrollo histórico y empírico. Comprendo que el autor escribe en vinculación directa con la llamada gestión cultural, en tanto campo de profesionalización y de estudios, pero incluso en ese campo una comprensión más histórica y compleja del concepto sería necesaria.

nacional" en México y América Latina. El antropólogo e investigador mexicano Eduardo Nivón Bolán (2013) señala que no fue hasta principios de los 80 que el concepto de política cultural –entendido como acciones de gobierno en el campo sociocultural– se asoció con la democracia. Antes de eso una intervención sobre la cultura tenía que ver con un proyecto de modernización entroncado con la ruptura con el pasado indígena y la occidentalización de los países: "Esta era una tarea a cargo de las élites, de la gente letrada, aquella que podía asomarse al universo europeo con el suficiente acervo educativo y reflejar en parte el alma de la cultura popular" (p. 26). Para los noventa, dice Bolán, la noción de política cultural y los agentes y ámbitos involucrados en ella se expandieron y diversificaron rápidamente alrededor de su condición de acciones gubernamentales. En este punto hace su aparición la discusión por la llamada "*diversidad*" gracias a su conexión con los movimientos sociales e intelectuales-académicos: "A principios del siglo XXI el debate público latinoamericano se ha saldado favorablemente a favor de la incorporación de la diversidad en las políticas públicas sociales y de cultura de toda la región. Ha sido un debate aparentemente terso, pues no existen grandes voces contrarias a la aceptación del discurso sobre la diversidad, aunque podrían encontrarse varios resquicios donde se cuelan dificultades para hacerlo efectivo" (Nivón, 2013, p. 31). Siendo una convención generalizada, como ya se dijo respecto del multiculturalismo, tanto las connotaciones de sentido de la diversidad como las apuestas pragmáticas en su nombre son las principales dificultades con que los gobiernos se toparon.

Como sabemos, en México la impronta o paradigma de lo cultural y cierta idea de la diversidad, a diferencia de los otros países latinoamericanos, no se ha procesado como una empresa del todo inusitada de la administración pública. Una política cultural mexicana como estrategia de gubernamentalidad tiene una historia y desarrollo destacados entre los países de la región. El Estado-nación mexicano se ha distinguido por la connivencia entre cultura y su instrumentalización en los discursos sobre la nación. Para Mario Rufer (2016), mientras la cultura tiene definiciones diferenciadas y discordes según cada campo disciplinar (antropología, comunicación, sociología) que se interesa en ella, han sido los gobiernos históricos para quienes es muy clara su función:

> Creo que el espacio político más tenaz donde se sabe muy bien qué significa el término cultura y a qué lógicas responde, es dentro del estado y de la política pública. La cultura es la *cultura nacional*, e incluso en momentos de cismática redefinición de la nación y de imposición del paradigma multicultural liberal, el estado mexicano ha sabido retener con fuerza el rédito de eso que llamamos "cultura" para el sostén de las articulaciones hegemónicas (Rufer, 2016, p. 51).

Es bajo dicha formulación que la cultura resulta un *signo diacrítico de la nación*: la cultura distingue y define lo nacional y lo nacional perfila lo que se entiende como cultura, en un binomio indisoluble con lo estatal. A diferencia de otros países de la región que las interrumpen o desmantelan en momentos de crisis, las políticas culturales mexicanas se desarrollan incluso articuladas con dichas crisis. Para George Yúdice (2009) la entrada en vigor del TLCAN y la correspondiente reestructuración neoliberal a la que México se vio obligado a finales de los 80, tuvo en materia de cultura reacomodos que, sin embargo, seguían manteniendo al Estado como actor principal en la administración de una muy amplia red de programas, campañas, subvenciones, becas y recintos para difusión y creación: la creación del CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) en 1988, fue una respuesta para afrontar la ola de descentralización y privatización, pero manteniendo al gobierno en un lugar clave como gestor. De ese transcurso me interesa rescatar un argumento que el mismo Yúdice plantea para los años 90, pero extensible a otros momentos: el énfasis puesto en la promoción y gestión cultural pudo ser un intento por mitigar la probable pérdida de soberanía debido al tratado y no sólo por un interés en la sociedad civil y la democratización cultural. Yúdice cita lo dicho por el entonces presidente del CONACULTA Rafael Tovar: "Según él, se necesitaba un 'retorno a las raíces' culturales como 'punto de referencia único e insustituible para asumir los cambios (desregulación comercial, la liberalización política y la descentralización institucional) de un modo que no ponga en peligro nuestra identidad nacional'" (p. 217). ¿Cómo peligraba la identidad nacional? Creo que es claro que esta ansiedad por la pérdida de soberanía no se refiere sólo a las esferas económica y estatal, también se refiere a la soberanía sobre lo simbólico que el Estado-nación mexicano ha sabido accionar alrededor de la "cultura". Si lo anterior da muestra de lo central que es la política cultural para el Estado mexicano, podemos consolidar la idea mencionando que el CONACULTA, por iniciativa del presidente Enrique Peña Nieto en 2015, fue ascendido a Secretaría de Cultura, convirtiéndose en una más de las diecinueve secretarías de estado[37].

Esta defensa de las "raíces culturales" frente al despliegue de lo global-multicultural-diverso puede interpretarse también respecto de los cambios anunciados en materia de género y sexualidad. El hecho es que los gobiernos tuvieron que encontrar lugares para contener aquellas miríadas de heterogeneidades e identidades. Como ya se mencionó, las minorías sexuales encontraron un lugar en el orden jurídico, pero más recientemente esas "otredades nacionales" han venido situándose y siendo incluidas en el relato de lo propiamente cultural. Para

37 Las atribuciones en materia de promoción y difusión de la cultura y el arte anteriormente pertenecían a la Secretaría de Educación Pública.

mi argumento, lo más relevante es considerar que la construcción de la idea de diversidad sexual integrada a diversidad cultural habla de lo estratégico que es para el Estado-nación mexicano ese signo abierto y a la vez cerrado (ambiguo) de "cultura mexicana". Ésta es una forma de gestionar sus cada vez más porosos márgenes: los avatares nacionales ya no se delinean sólo por los contornos étnicos en términos de pueblos originarios o "raíces" histórico-culturales si no que incluyen otras variaciones minoritarias.

Por esa vía queda más claro lo particular de la política cultural que estoy considerando –bajo diferentes yuxtaposiciones y capas de sentido–. En cierto grado resulta inusitado que una gubernamentalidad sobre poblaciones hasta hace pocas décadas presentadas y administradas bajo el indicio de la amenaza y el estigma, sean hoy perfiladas en el lugar estatalmente centralizado de la cultura. En tanto política cultural estaría funcionando una voluntad de poder en tanto diversidad controlada: de un modo que las exhiba y contenga, que al conceder y nombrar las domestique y delimite. ¿Por qué vías y bajo qué efectos particulares estaría ocurriendo esto? No estoy descubriendo un nuevo mecanismo de alteridad mexicano pero sí me interesa articularlo con mayor precisión de cara a la emergencia sociocultural trans en relación con las narrativas que se entretejen en las políticas culturales. Estas narrativas del Estado-nación participan de esa dinámica: por una parte, intentan sedimentar una idea de nación mediante elementos pedagógicos repetidos y, por otra, inevitablemente y por esa misma repetición, la van transformando. En el caso del México contemporáneo, los repetidos y necesarios intentos por sedimentar la nación mexicana como inherentemente pluricultural y diversa interpelan a una heterogénea gama de sujetos nacionales, lo cual implica siempre la posibilidad para que emerja una interpelación equívoca, ambigua o disonante del relato: las sexualidades no normativas.

Como ya dije, este otro ingreso al "corazón" de la nación, es decir cuando las disidencias sexuales son investidas por el signo de la cultura, no lo sostengo como política cultural oficial acabada y sistemática, pero hasta donde alcanzo a ver, sí existen fuentes que evidencian un andamiaje de alteridad en pleno proceso de construcción. En lo que sigue haré un esbozo tentativo de esa política cultural a partir de una serie de discursos oficiales pertenecientes a una serie de instancias gubernamentales que permiten vislumbrar cómo y por dónde las disidencias sexuales van y vienen de ser "sujetos de derechos" a "sujetos de cultura", pasando por ser "sujetos con derechos culturales"[38].

38 Acá el centralismo tanto de las fuentes como a nivel de la investigación vuelve a ser un sesgo y un deslinde, pero que me permiten, al menos ahora, un primer acercamiento.

1.2.3. Minorías sexuales como sujetos de cultura

No quisiera continuar sin mencionar que el seguimiento que estoy haciendo, no se centra, por ahora, en la ya reconocible y pujante presencia de una producción cultural y artística de y desde las disidencias sexuales con las posibilidades genealógicas que de ahí se desatan. Por otro lado, para decirlo con Antoine Rodríguez (2018a), si bien una comunidad político-cultural nacional homogénea y solidaria sólo puede ser imaginada, en términos de Benedict Anderson, "Lo que comparte la comunidad LGBTI es un conjunto heterogéneo de imágenes —y por consiguiente de ideas— que van configurando una extensa red discursiva, la cual constituye e instituye lo que podríamos llamar una cultura LGBTI" (p. 97). Una cultura que ha dialogado con los procesos históricos nacionales pero que se ha politizado contextualmente; por consiguiente, sus circuitos de gestación, circulación y consumo han ocurrido fundamentalmente al margen del ámbito artístico-cultural patrocinado por el Estado[39]. ¿Cómo esta producción simbólica LGBTI puede estar pasando por una suerte de "culturización" oficial en términos de política cultural? ¿Qué implicaciones desde lo político tiene este movimiento? Desde donde soy capaz de observar, este proceso implica un trayecto marcado por el derecho a la cultura para las minorías: del tener acceso a la cultura nacional general (ser consumidoras o públicos) a su contribución a ese "archivo nacional" a través de sus propias expresiones artísticas minoritarias. Dicho trayecto está mediado por ciertos discursos y figuras legales en las que me centraré a continuación.

Desde hace un par de décadas una serie de iniciativas por parte de sectores LGBTI han venido preparando una oferta cultural para visibilizarse; quizá la más emblemática ha sido la Semana Cultural Lésbico Gay que desde la década de los 80 tenía lugar en el Museo Universitario del Chopo; en 2011 se convirtió en Festival Internacional por la Diversidad Sexual (FIDS). En sus distintas ediciones oferta espectáculos teatrales, dancísticos, presentaciones de libro, exposiciones visuales, cine y charlas; este festival ha contado con el apoyo de entidades culturales del gobierno. Al mismo tiempo, estas instancias se han involucrado paulatinamente a la organización o apoyo de eventos, impregnados por el término "diversidad sexual", para difundir esa cultura minoritaria, por ejemplo, "En 2002, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) creó un coloquio anual llamado Semana Cultural de la Diversidad Sexual, durante el que se proponen conferencias académicas, debates y alguna que otra performance, en

39 En este mismo texto, el autor hace un repaso sintético sobre la gestación y devenir de esa cultura y que aquí resulta antecedente valioso de la política cultural que interesa.

torno a cuestiones LGBTI" (Rodriguez 2018, p. 121). Son destacables también por su constancia, en esta convergencia entre dependencias gubernamentales y cultura LGBTI, los espacios televisivos que el Canal 22 de la Secretaría de Cultura y el Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional han mantenido; desde hace un par de décadas estos canales del gobierno transmiten programas, barras especiales, producciones audiovisuales propias y han servido de plataformas para festivales de cine dedicados al tema.

Imagen 6. Oferta cultural LGBT en recintos de la secretaría de cultura.

Ahora bien, recientemente esta inclusión de las disidencias sexuales resulta más consistente –incluso ostensible– ya no sólo en junio de cada año en el marco del llamado "Mes del Orgullo" o sólo en espacios físicos o mediáticos acotados. En los últimos años, notoriamente en la administración del partido gobernante MORENA (Movimiento de Regeneración Nacional), se moviliza la infraestructura cultural invocando lo LGBTI como parte de la diversidad cultural. El siguiente párrafo es un fragmento de un comunicado de junio del 2021 de la Secretaría de Cultura federal:

> Con el objetivo de promover la diversidad, la inclusión y el respeto, la Secretaría de Cultura del Gobierno de México y sus diversos organismos e instituciones se unen para ofrecer actividades artísticas en el marco de las celebraciones del Día del Orgullo LGBTTTI, con una amplia cartelera con contenidos de cine, música, arte, conferencias y otras actividades que

> forman parte de la campaña permanente #CulturaDiversa. (...) 'Desde la Secretaría de Cultura trabajamos por la inclusión, la diversidad y el respeto a las libertades; por eso abrazamos la lucha de la comunidad LGBTTTI, por el reconocimiento de la diversidad y en contra de la discriminación y la homofobia en la sociedad. Vivir en libertad plena es el motor del arte', afirmó la secretaria de Cultura del Gobierno de México, Alejandra Frausto Guerrero.[40]

Esa "cultura diversa" se ha venido desplegando en una serie de recintos y canales comunicativos (como radio, televisión, redes sociodigitales y plataformas de cine en línea) cada vez más emblemáticos: ofertan programas especiales el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), Canal 22, el Complejo Cultural Los Pinos, entre otros. La oferta es amplia y ha comenzado a expandirse incluso fuera de las fechas conmemorativas de junio[41] (ver imagen 1).

Imagen 7. Cartel de la "Cartelera Diversa" de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México.

40 Disponible en https://www.gob.mx/cultura/prensa/cine-arte-y-musica-para-celebrar-el-dia-internacional-del-orgullo-lgbttti?idiom=es-MX

41 Para muestra la sección específica de contenidos #CulturaDiversa LGBTTTIQ+ del programa "Contigo en la Distancia". Esta fue la estrategia de difusión digital que la Secretaría de Cultura nacional activó en el contexto de emergencia sanitaria de 2020 y se compone de una amplio acervo de materiales accesibles por vía digital. Disponible en: https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/lista/categoria/lgbt.

La Secretaría de Cultura de la Ciudad de México también se suma: acá un comunicado del organismo del año 2023:

> Para promover el respeto y reconocimiento de la diversidad sexual a través del arte, en el marco del Día Mundial de la Diversidad Sexual que se conmemora cada 25 de junio, la Secretaría de Cultura capitalina presenta una cartelera especial para celebrar el Mes de la Diversidad con más de 30 actividades de teatro, música, danza, cine, stand up, cabaret y talleres en 11 de sus recintos culturales.[42]

Imagen 8. Exposiciones de 2023: Izquierda: Positivo-Negativo. Derecha: Imaginaciones Radicales.

Entre tales recintos están el Teatro de la Ciudad "Esperanza Iris", las Fábricas de Artes y Oficios (FARO Aragón e Indios); los Centros Culturales Xavier Villaurrutia, El Rule, José Martí y La Pirámide, La Cineteca Nacional, entre otros. El año 2023 destacó en lo que se refiere a la exhibición de arte sexo-disidente mediante la convergencia de varias exposiciones en una misma temporada: la exposición fotográfica *Positivo-Negativo. Adherencias culturales en la lucha contra el sida en México, 1978-2022* curada para el Centro de la Imagen por César Jerónimo González; la muestra visual *Voces disidentes: corporalidades, ficciones, visualidades* que tuvo lugar en la Casa de la Primera Imprenta de la Universidad Autónoma Metropolitana[43]. Pero

42 Esta cartelera local puede consultarse en https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/151-23

43 En esta muestra participé directamente junto a las curadoras trans que conformamos uno de los dos núcleos de que se compuso. Estas que menciono son ejemplos de curadurías a las que se pueden añadir algunas de mirada más oblicua, en recintos menos especializados en los LGBTI como *La noche nos pertenece* en el Museo Nacional de San Carlos. Sin embargo, pueden mencionarse recintos que desde algunos años tienen una impronta y apertura reservada o especializada en arte y subcultura LGBTI como el Centro Cultural Xavier Villaurrutia, Galería José María Velasco o el Museo Universitario del Chopo que ese mismo año presentó la muestra *Faltas a la moral*.

fue quizá la exposición *Imaginaciones Radicales* el suceso más representativo en la trama que estoy siguiendo, al ser la primera vez que un recinto de la envergadura del Museo de Arte Moderno curó su propio acervo (nutrido por otros) bajo la óptica del género como reconocimiento de la diversidad sexual[44].

Imagen 9. Dos exposiciones en el Museo Universitario del Chopo en 2024.

En los últimos años se ha dado continuidad a las iniciativas por parte del circuito cultural gubernamental (o vinculado a él, como serían las universidades públicas) para exposiciones de artes plásticas, presentaciones teatrales y ciclos o festivales cinematográficas sobre sexualidades disidentes. En "la semana del Orgullo" de los años 2024 y 2025 se pueden destacar, por ejemplo, *Crónicas de disidencia y diversidad sexual* (2024) una exposición curada por el Colectivo Sol en la Galería Abierta Gandhi de las rejas del Bosque de Chapultepec; las exposiciones en el Museo Universitario del

44 Con alrededor de más de 200 piezas es posible que no se hayan reunido antes tal cantidad de obras vinculadas a la cultura LGBTI, provenientes además de fechas y formatos heterogéneos.

Chopo: *La inocencia de las bestias* (2024) —con obras de gran formato de Fabian Chairez[45] — y *Las noches del 9* (2024)[46].

La instalación *Línea de vida* derivada del internacionalmente conocido proyecto Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano (2025) y la exposición colectiva *Plasticidades Encarnadas: Hacia una retrospectiva del arte y cultura de cuinas, vestidas, travestis y mujeres trans en México (1975-2025)* (2025)[47].

Imagen 10. A la izquierda cartel de "Línea de vida" del Museo Travesti del Perú y a la derecha "Plasticidades encarnadas"; ambas en el Museo Universitario del Chopo en 2025.

Se suman la exposición individual *Nelson Morales y otras historias: muxe, deseo, foto, cuir* (2025) en el Museo de la Ciudad de México y la exposición colectiva *Masculinidades disidentes. Pasajes de vulnerabilidad y erotismo* (2025) en el Museo Numismático Nacional y curada por un equipo de la Universidad

45 Este pintor es principalmente conocido por trabajar una línea de figuras que denomina como "Prietos y disidencias", es decir, personajes racializados, de extracto popular y afeminados. Asimismo, retoma elementos considerados propios de la cultura machista y heteronormativa mexicana como el futbol, la lucha libre o la religión, para presentarlos en relación con una homosexualidad afeminada.

46 Muestra realizada con materiales de archivo del disco-bar El Nueve, emblemático por funcionar a modo de punto de encuentro para una subcultura homosexual, trans-travesti y lésbica en la Ciudad de México.

47 Esta muestra colectiva tuvo lugar en el marco de la edición 38 del Festival de Internacional por la Diversidad Sexual del 2025, pero comenzó años antes con el proyecto de investigación artística Museo de Arte Trasnfemenino, centrado en la recuperación de arte realizado por mujeres trans. En el cuarto capítulo abundaré un poco más en este proyecto, pero se puede leer el origen de la iniciativa en la siguiente nota: https://artishockrevista.com/2025/02/26/abre-en-mexico-el-museo-de-arte-transfemenino/ (consultado en febrero de 2025).

Autónoma de la Ciudad de México. La primera exposición estuvo centrada en la trayectoria plástica de Nelson Morales, fotógrafo y artista visual muxe con un afianzado reconocimiento; la segunda mostró una variedad de piezas de artistas con carreras en ciernes, en consolidación y consolidadas. Sumado a lo anterior, también en 2025, yo destacaría la exposición individual de Fabián Chairez *La venida del señor* que tuvo lugar en febrero de ese año en la Academia de San Carlos. La destaco, básicamente, porque ocurrió en un recinto de importancia en la historia de las artes plásticas mexicanas, pero, más aún, por la polémica que levantó debido a la propuesta curatorial[48]. La exposición fue suspendida temporalmente tras la protesta y la denuncia de una asociación cristiana ante el Consejo para Prevenir y Eliminar la discriminación (COPRED). Creo que este episodio, de alguna manera, evidenció las tensiones de la entrada de las minorías sexuales y sus propuestas simbólicas a los recintos y circuitos culturales más institucionalizados.

Imagen 11. Curadurías y exposiciones individuales de artistas sexo-disidentes: Nelson Morales y Fabián Chairez.

48 Se exhibieron una serie óleos en gran formato que presentaban personajes con atavíos religiosos en situaciones homoeróticas que, por así decirlo, relacionaban el éxtasis religioso y el sexual con una intención iconoclasta.

Más que un rastreo exhaustivo de la oferta cultural, lo anteriormente señalado pretende recortar el perfil de una presumible política cultural sobre las disidencias sexogenéricas, que incluye tanto su presencia en espacios donde antes no habían estado, curadurías colectivas que hablan de una red de creadores, así como exposiciones individuales que remiten a autorías y perfiles consolidados que ya pueden estar dentro de recintos de importancia. Estos elementos los estoy considerando como parte de una articulación sintomática de alteridad por parte del Estado-nación. Siguiendo ese hilo quisiera a continuación conectar estas acciones de las instancias culturales con el discurso de derechos y dejar más claro cómo se implican en tanto diseño de política pública.

Un punto de partida es la reforma al artículo cuarto de la Constitución que integró a la Carta Magna el derecho a la cultura en 2008. La redacción es la siguiente:

> Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural[49].

Comenzando con el acceso y disfrute, pasando por la promoción del Estado, el derecho a la cultura resalta la diversidad cultural. Esta es la línea general de la que se desprenden o a la que apelan otros instrumentos oficiales. Los distintos agentes culturales del gobierno han venido entretejiendo esta disposición con otros derechos. Por ejemplo, en la Ciudad de México también se reivindica ese derecho a la cultura destacando siempre la vinculación con los derechos humanos[50]; así, en el "Capítulo II. De los derechos humanos" el artículo 8, en el inciso D, se consignan los derechos culturales. A la letra dice: "Toda persona, grupo o comunidad gozan del derecho irrestricto de acceso a la cultura. El

49 Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, párrafo adicionado en DOF el 30-04-2009. Consultado en https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/CPEUM.pdf.

50 "Los derechos culturales representan un elemento crucial en la composición y comprensión de los derechos humanos al establecer un eje primordial de la construcción humana en su dimensión social profunda, es por tanto que deben ser promovidos, protegidos y respetados; visibilizando su importancia y promoviendo su desarrollo con el objetivo de dignificar la vida humana", anota la Cartilla de los Derechos Culturales (Ciudad de México). Disponible en https://www.cultura.cdmx.gob.mx/storage/app/media/cartilla_derechos%20culturales_080121.pdf

arte y la ciencia son libres y queda prohibida toda forma de censura". Además del acceso de los ciudadanos a la cultura y la protección y promoción por parte de las autoridades, un elemento que quisiera destacar es la vinculación entre cultura, identidad y diversidad. Estos elementos se reiteran notoriamente en la redacción de los primeros derechos descritos por dicha Constitución:

> a) Elegir y que se respete su identidad cultural, en la diversidad de sus modos de expresión; b) Conocer y que se respete su propia cultura, como también las culturas que, en su diversidad, constituyen el patrimonio común de la humanidad; c) Una formación que contribuya al libre y pleno desarrollo de su identidad cultural; d) Acceder al patrimonio cultural que constituye las expresiones de las diferentes culturas; f) Ejercer las propias prácticas culturales y seguir un modo de vida asociado a sus formas tradicionales de conocimiento, organización y representación, siempre y cuando no se opongan a los principios y disposiciones de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, de los tratados internacionales y de esta Constitución[51]."

Acá ya es posible reconocer plenamente el mencionado *dictum* en materia de políticas culturales que hace de la diversidad el núcleo de la cultura junto a la identidad como elemento aglutinador de esa diversidad. El ciudadano figurado por estas disposiciones pareciera ser un ciudadano exhortado, como dirían Miller y Yúdice (2004), a ejercer una ciudadanía donde la cultura sirve de base legitimante de la diferencia y ahora como una nueva "norma del gusto": "Así pues, la fusión de la gubernamentalidad y gusto se encuentra con una política cultural dedicada a producir sujetos mediante la formación de estilos respetables de comportamiento, sea en el plano individual o público" (p.25). Podríamos considerar que se alienta al sujeto del derecho cultural a reconocer los derechos de otros sujetos –no necesariamente iguales a él– para interiorizar aquel "todos como uno" de las narrativas de pueblo y nación, pero desde el prisma de la diversidad. Según lo veo, la articulación entre diversidad y cultura comienzan a bosquejar al sujeto de la diversidad sexual como un sujeto cultural, sin embargo, también es claro que no lo hace de modo directo sino mediado por figuras legales que evidencian modalidades concretas del uso de la noción de cultura, como intentaré desarrollar a continuación.

Garantizar y estimular la cultura en favor de los ciudadanos se orienta por la axiología de los derechos humanos por lo que se pone énfasis en la protección

51 *Constitución Política de la Ciudad de México*, última reforma publicada en la Gaceta Oficial el 24 de noviembre de 2023. Se puede descargar en https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/index.php/leyes/constitucion.

de los individuos. La *Ley de Fomento Cultural de la Ciudad de México*[52] declara sostenerse, entre otros, en los principios de igualdad y no discriminación, la inclusión y la perspectiva de género. Estos principios articulan la relación entre derechos culturales y disidencias sexuales. Entre los objetivos de esa misma ley están "*Generar programas y acciones específicas para grupos de atención prioritaria*, promoviendo el acceso a los bienes y servicios culturales y el ejercicio pleno de sus derechos culturales" y "Proveer de educación y formación artística gratuita y de calidad a la población de la Ciudad, a través de programas específicos y *con énfasis en los grupos de atención prioritaria* (el resaltado es mío)[53]". Lo que quisiera considerar en esta parte es la introducción y empleo de la figura legal de los "grupos de atención prioritaria[54]". Estos grupos son definidos por un folleto de la Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México como "aquellos que están en alguna situación de desigualdad estructural, que por muchos años han sido discriminados, excluidos y violentados, y que aún hoy enfrentan grandes obstáculos para disfrutar de sus derechos y libertades[55]". La página web de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) consigna lo siguiente:

> La CNDH busca promover acciones que produzcan la atención prioritaria de ciertos grupos de personas que a lo largo de la historia se encuentran en mayor condición de riesgo de violación de sus derechos humanos ya sea por diversas condiciones económicas, sociales y culturales que guardan, como por ejemplo la edad, el origen étnico, su género, o bien porque padecen alguna enfermedad crónica o de alta complejidad o vive con algún tipo de discapacidad, o quizá por encontrarse privadas de su libertad, entre otras condiciones que les ha impedido incorporarse al desarrollo y acceder a mejores condiciones de vida en igualdad a los demás, incluso por vivir condiciones con intersecciones entre varios tipos que le colocan en mayor situación de vulnerabilidad y por lo cual requieren de atención especializada y prioritaria tanto en los ámbitos público como privado.[56]

52 Disponible en https://data.consejeria.cdmx.gob.mx/index.php/leyes/leyes/1479-ley-de-fomento-cultural-de-la-ciudad-de-mexico#ley-de-fomento-cultural-de-la-ciudad-de-m%C3%A9xico

53 *Ley de Fomento Cultural de la Ciudad de México*, última reforma publicada en la Gaceta Oficial de la Ciudad de México el 15 de junio de 2023.

54 Aunque esta es la nomenclatura principal y mayoritariamente usada en México, también se les denomina "grupos de interés prioritario", "grupos de interés", "grupos vulnerables" o "poblaciones prioritarias".

55 Folleto de la *Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México* (2021). Disponible en: https://directorio.cdhdf.org.mx/transparencia/2021/art_121/fr_LII/12.GAP_Electrnica.pdf

56 En https://informe.cndh.org.mx/menu.aspx?id=80002 (consultado en marzo de 2023).

Los grupos que son incluidos son las mujeres; niñas, niños y adolescentes; personas jóvenes; personas mayores; personas con discapacidad; personas migrantes; personas víctimas; personas en situación de calle; personas privadas de la libertad; personas que residen en instituciones de asistencia social; personas afrodescendientes; personas indígenas; minorías religiosas y, por supuesto, personas de la diversidad sexual o LGBTI. La figura de grupos de atención prioritaria y la inclusión de las sexualidades minoritarias se fue configurando a través de una serie de instrumentos internacionales de derechos humanos (Sánchez Gándara, 2018) y ha venido extendiéndose e integrándose en el discurso de una variedad de instituciones federales y locales. Su implementación es destacada en dependencias gubernamentales de la Ciudad de México como la Secretaría de Inclusión y Bienestar Social (SIBISO), la Secretaría de Salud o el Consejo para Prevenir y Eliminar la Discriminación (COPRED), las Comisiones de Derechos Humanos, así como la ya mencionada Secretaría de Cultura.

¿Cómo comprender el gesto de inclusión de lo sexodisidente en ese crisol de otredades más allá de la intención proteccionista de los derechos humanos y en relación con los usos de la cultura que me interesan? ¿Cómo esa vulnerabilidad puede ser también materia de cultura en los reacomodos de la alteridad y qué parcializaciones conlleva? Me resulta imposible contestar puntualmente a estas preguntas, pero en tanto política cultural, la inflexión que implica la entrada como parte de la diversidad cultural a la diversidad sexual bajo el signo de la atención prioritaria del Estado-nación, parece vincular esa política con tesituras coyunturales más precisas. Regresaré, por tanto, a los reacomodos del gobierno en materia de cultura. En mi rastreo de la política cultural mexicana si bien se estableció que desde los años 80 del siglo pasado la centralidad estratégica de la cultura en un marco de discursos de la diversidad y multiculturalidad es la tendencia predominante, conviene sondear la que parece una aplicabilidad particular más bien coyuntural. En un artículo mucho más reciente al texto anteriormente citado, para Nivón Bolán (2020) la planeación cultural del gobierno del presidente mexicano Andrés Manuel López Obrador se desarrolla en un momento de "crisis": "El primer indicio [de la crisis] se encuentra en la definición de objetivos y metas como parte de la crítica al periodo neoliberal, pero en la práctica muy semejantes a los definidos en los años anteriores, lo que produce una tendencia al predominio del discurso y poca precisión en las prácticas que se intenta adoptar" (p. 36). Tras hacer un recuento general de la política cultural de los gobiernos pasados desde finales de los 80, –partiendo de la idea de que estas políticas son decisiones de gobierno basadas en diagnósticos que dan lugar a un proceso de planeación que prioriza ciertos problemas de la sociedad– examina lo propuesto por el actual gobierno. La información de los diagnósticos de la nueva administración "es analizada a partir del prisma de valores que enmarcan las definiciones pasadas y actuales del país en materia

de cultura: derechos culturales, la aceptación entusiasta de la diversidad y la defensa de ésta y la decisión de luchar contra la exclusión y el entorno de violencia en que viven las comunidades pobres" (p. 43). En síntesis, para este investigador, el actual gobierno sí tiene una patente orientación en política cultural que se pretende distanciada de las administraciones pasadas, pero lo que no tiene es una gestión planeada y eficiente.

Más allá de estas críticas, y sin hacer calca de lo dicho por Bolán, lo que a mí me interesa señalar es aquel gesto aparentemente rupturista con las anteriores administraciones: en efecto, hasta donde mi indagación documental me ha permitido ver, la articulación y el énfasis sobre la inclusión de las minorías sexuales –mediando la figuración de vulnerabilidad como pivote– en la política cultural mexicana es reciente y resulta manifiesta en el discurso de los documentos oficiales de la autodenominada Cuarta Transformación[57]. En documentos de las administraciones pasadas[58] se manejan términos como "diversidad", "identidad", incluso "género", pero no "identidad sexual" ni la noción de "grupos históricamente marginados", como sí lo hace el principal documento en materia cultural del gobierno en turno[59]. ¿Cómo estaría funcionando en tanto rédito político a los gobiernos de izquierda o progresistas – como el de la Cuarta Transformación– la incorporación que he venido describiendo? ¿Resultan hoy las disidencias sexo-género y lo trans elementos políticamente más oportunos para la construcción de una imagen rupturista en favor de la administración en el poder? Esa posibilidad estaría en sintonía con el despliegue cultural desde la oficialidad que describí antes. Sabemos que la entrada a los museos y a los discursos sobre cultura nacional de otras alteridades del Estado-nación es un movimiento usual, aunque en cada ocasión con consecuencias y usos heterogéneos. Entre estas consecuencias se pueden destacar los efectos de cierta "pacificación" o despolitización de grupos minoritarios y de sus reivindicaciones y luchas, a

57 El término "cuarta transformación" se refiere a la forma en que Andrés Manuel López Obrador concibe su gobierno vinculado con otros momentos que él considera históricamente relevantes (La guerra de independencia, la Guerra de Reforma y la Revolución mexicana). El mote se ha expandido y es una de las formas en que se denomina en los medios, por los propios funcionarios y por sectores de la población a este gobierno y su continuidad partidista.

58 Revisé el *Programa Nacional de Cultura* (2007-2012) del gobierno de Felipe Calderón Hinojosa, disponible en: https://www.cultura.gob.mx/PDF/PNC2007_2012.pdf. El *Programa Especial de Cultura y Arte* (2014-2018) y el *Manual de Organización General de la Secretaría de Cultura* (2017) ambos del sexenio de Enrique Peña Nieto, disponibles, respectivamente, en: https://www.gob.mx/cultura/documentos/programa-especial-de-cultura-y-arte-2014-2018-peca y https://sic.cultura.gob.mx/documentos/2178.pdf.

59 *Programa Sectorial de Cultura Derivado del Plan Nacional de Desarrollo 2020-2024*, publicado en el Diario Oficial de la Federación, 3 de julio; disponible en: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/563292/PSC-DOF.pdf.

través de, por ejemplo, operaciones metonímicas que reducen al grupo a una de sus partes (Rufer, 2012) (Rufer, 2016). Otro efecto es la parcialización mediante la división entre sujetos sin historia pero con cultura; sobre esta última posibilidad abriré una discusión en el último acápite del último capítulo.

Este encadenamiento entre "derechos", "derechos culturales", "grupos de atención prioritaria-LGBTI", pone en evidencia, me parece, una política de alteridad esgrimida desde los lugares institucionales de enunciación de un Estado-nación mexicano que actualiza hoy su madeja de alteridades (por lo menos a niveles locales). Ahora bien, para ir terminando este capítulo, sin arribar a conclusiones, quisiera reiterar la idea acerca de que aquello que el Estado considera "diversidad cultural" se consolida en tanto tratamiento u operación particular de visualidad y discursividad que ha montado lo LGBT y lo trans como un rubro de mostración curatorial. Esto está ocurriendo a través de políticas culturales de alteridad. En ese contexto se entiende en qué sentido, por ejemplo, "el Museo de Arte Moderno reconoce la demanda hacia las instituciones culturales por tomar un papel más activo en la conversación pública y revisar los relatos construidos desde la historia del arte en los que han operado exclusiones y silencios[60]". ¿Cuáles son, entonces, las condiciones de posibilidad en que sectores de la población que encarnaron la diferencia como amenaza hoy pasen a considerarse sujetos de derechos, muestra de la diversidad nacional y grupos de atención prioritaria? ¿Si en su proceso de alteridad lo trans habilitó las fórmulas del Estado para alcanzar derechos, en qué medida las políticas culturales son otra constelación para (re)formular ahora sus prácticas simbólicas? Estas últimas, ¿qué contestaciones, diálogos o negociaciones anudan en connivencia con esa práctica curatorial que el poder estatal mantiene abierta? Hice la propuesta de pensar en términos de políticas culturales, pero éstas dejan ver dimensiones visuales y curatoriales en su puesta en práctica. Y digo curatorial en lugar de museística porque hasta ahora me parece que las expresiones artístico-culturales LGBTI han empezado a ocupar espacios museísticos y galerías antes desvinculados con esta alteridad. En esa medida, dichos recintos culturales activan una operación que selecciona de un amplio archivo piezas, narrativas, objetos e imágenes como se verá en el próximo capítulo.

60 Boletín de prensa del INBAL sobre la muestra *Imaginaciones radicales*, disponible en https://inba.gob.mx/prensa/17569/el-museo-de-arte-moderno-presenta-imaginaciones-radicales-una-aproximacion-a-su-acervo-con-una-perspectiva-de-genero.

Imagen 12. Cartel sobre Grupos de Atención Prioritaria.

Finalmente, antes de arribar al siguiente capítulo, me interesa puntualizar que la intención aquí no fue recapitular la historia de la relación entre el Estado-nación y las disidencias sexuales, menos aún hacer una crítica especializada de política pública, tampoco relatar una crónica pormenorizada de la cultura LGBTI estatalizada ni exacerbar las diferencias de la política cultural de los distintos sexenios. La pretensión fue captar y habilitar la trascendencia de un momento coyuntural, en este caso en sintonía con las propuestas del contextualismo radical de los estudios culturales. Es decir, intentar dilucidar, por un lado, qué coordenadas hacen posible la emergencia sociocultural trans no como un simple acápite de condiciones o hechos políticos que rodean esa emergencia, sino pensar que "El contexto está constituido por el entramado de las relaciones [o articulaciones] constituyentes de un hecho (práctica, representación, evento) que puede incluir diferentes escalas, pero siempre referidas a lo concreto, es decir, a lo existente en un lugar y momento dados" (Restrepo, 2012, p.134). La intención fue reflexionar y dar cuerpo a las posibilidades a través de las cuales las prácticas simbólicas trans del corpus propuesto pueden dialogar, interrogar, emborronar o condecir el proceso de alteridad al que dediqué este capítulo.

Dora Omara Corona Ramírez

Imagen 13. Fondo Terry Holiday del Archivo Memoria Trans México.
Disponible en: https://www.memoriatrans.mx/items/t-019

CAPÍTULO 2. VISUALIDAD DESDE EL ARCHIVO MEMORIA TRANS MÉXICO

2. 1. Visualidad: diálogo con los estudios visuales

El desarrollo que sigue intentará articular la traza teórico-conceptual y contextual desarrollada en el capítulo anterior en diálogo con la especificidad de una parte del corpus propuesto. Pretendo activar insumos de los estudios visuales como forma de ensayar con las manifestaciones que he venido llamando *visualidades trans*. Se abordarán dos iniciativas recientes: tanto la iniciativa Archivo Memoria Trans México (AMTM) como la obra gráfica de ilustradoras[61] cuyo trabajo quisiera presentar como un desplazamiento hacia una mirada teratológica, crítica e imaginativa del cuerpo trans. La intención es, por un lado, plantear la relevancia del horizonte de la visualidad para la emergencia social de lo trans y, por el otro, trabajar con categorías que los mismos anclajes empíricos me exigen, pero en articulación con el proceso de alteridad trabajado en el primer capítulo. Estas prácticas de visualidad trans tienen un correlato con la apertura estatal de aquella política cultural que intenta incluir la "diversidad sexual". Esta articulación entre la apertura de las instancias estatales y las visualidades trans puede describirse como una operación curatorial particular de las primeras sobre las segundas. El encadenamiento entre derechos y cultura tiene un rol en tal operación.

61 Utilizaré principalmente el género gramatical femenino porque mi corpus se sostiene principalmente en el trabajo de mujeres trans. Cuando sea necesario, y en momentos determinados, haré uso del neutro inclusivo.

Cuando Mieke Bal (2016) plantea la relación entre los estudios culturales y los visuales aduce que el vínculo puede rastrearse en algunas analogías genealógicas, pero sobre todo conceptuales. Así, mientras los estudios culturales se hicieron un hueco dentro de las humanidades en general, los estudios visuales eclosionan principalmente al interior de la historia del arte. De este modo, si ambos campos abrieron una brecha (auto)crítica con su consecuente vocación interdisciplinar, una preocupación que los une es su afán político: así como "Los estudios culturales se interesan, de forma abierta, por las consecuencias políticas de las expresiones culturales (...) Los estudios visuales también se interesan por las consecuencias artístico-culturales, afectivas e ideológicas del acto de mirar y de las imágenes recurrentes en nuestra sociedad" (pp. 30-31). Al margen de las genealogías y de esta última plataforma común, quisiera acotar acá los insumos que me parecen más relevantes de la plétora conceptual de los estudios visuales[62], para abordar y explorar las prácticas simbólicas trans. Como ya se dijo, la génesis de estos estudios implicó articulaciones críticas sobre el campo artístico y las posiciones investigativas consolidadas en él:

> con la difuminación de la esfera de lo propiamente artístico y la ruptura de su espacio de saber autocentrado, comienzan a concurrir dentro del mundo del arte toda una serie de saberes, una multiplicidad de perspectivas que otorgan valor al acto creativo y, además, despoja de sustancia unívoca a los recursos mismos de la crítica estética que hemos heredado, donde las preguntas respecto del significado o la acción se trataban como problemas inmanentes a la estructura de la obra y sobre los que parecería la historia no tiene influencia alguna (Arce, 2016, p. 22).

Fueron estos esfuerzos por fisurar ciertas posiciones dogmáticas sobre la supuesta inmanencia de la obra y dar un énfasis distinto de sus relaciones históricas y socioculturales –junto a la difuminación de lo artístico– los que ahora me permiten una mirada más bien relacional sobre la trama de prácticas visuales que me interesan y su elaboración de imágenes. Desde un posicionamiento que reflexiona en torno a la apuesta por unos estudios visuales pertinentes al

62 La misma designación de la perspectiva que éstos proponen no es unánime: "estudios de la cultura visual", "análisis visual" se llegan a intercambiar y mantienen fronteras porosas no sólo con los estudios culturales, también con la antropología visual, la estética o las nociones de crítica y análisis cultural. Por ejemplo, Mieke Bal distingue los estudios culturales del "análisis cultural" y considera el "análisis visual" como una de sus ramas. Frente a esta complejidad genealógica, es iluminadora la discusión crítica que Yissel Arce (2016) realiza y en la que conjuga las articulaciones conceptuales que los estudios visuales hicieron emerger desde las (im)posibilidades de la historia del arte así como las transacciones epistemológicas con el campo de los estudios culturales británicos y latinoamericanos. Por mi parte, navegaré la complejidad del terreno de reflexión abierto por los estudios visuales apoyándome en mi propio problema de investigación y su corpus.

contexto latinoamericano, el investigador colombiano Rubén Darío Yepes (2019) argumenta que son tres desplazamientos epistémicos los que replantean el abordaje de la dimensión política de las artes visuales: replantear el papel de la estética respecto de lo social (entendida la estética como el conjunto de criterios normativos para la valoración de las obras); la articulación de una práctica intelectual y académica hacia una vocación de intervención política a través de incidir en espacios, por ejemplo, curatoriales y pedagógicos; y no sólo anclada en la práctica académica; pasar del interés exclusivo por los objetos aislados a las prácticas visuales articuladas con un contexto político específico[63]. Este último punto es el que resuena con mayor fuerza en el análisis que propongo en este capítulo. Estos desplazamientos epistémicos promovidos por los estudios visuales conllevan aperturas conceptuales múltiples. Una de esas aperturas es precisamente la que me facilita la noción de *visualidad* cuando es comprendida en tanto operación consustancial a la producción social del sentido y como estrategia de aproximación. La misma Mieke Bal (2016) aduce que es una noción particular de objeto lo que define las trayectorias de indagación en los estudios visuales. Más que artefactos concretos (cine u obras de arte), la visualidad como "nuevo objeto" implica no asumirlos como simples materialidades sino como eventos/actos de visión. Es decir, la visualidad comprendida como aquello que acontece, aquello que sucede o surge en el acto de mirar, algo que implica la performatividad de la imagen. Es aprehender las imágenes que nos rodean como fugitivas, fugaces y subjetivas, no una concreción que sea posible retener, como no es posible retener o congelar las significaciones que puede desplegar. A mi entender, se trata de concebir la visualidad como un ámbito amplio que otorga valor político a una gama de expresiones y fenómenos vinculados a la vista atendiendo los contextos, escenas o momentos en que se anclan[64]. Bajo ese prisma, la visualidad implica preguntarse por la vigilancia, la manipulación del significado, el acto de ocultar la alteridad, pero también producir visualmente a ese "otro" en tanto operaciones desde dimensiones y objetos múltiples. Entre esas dimensiones son también relevantes los actos de desafiar, enturbiar o negociar la construcción sobre la mirada. Es esta complejización de la visualidad la que me permite operar posibilidades analíticas en un intento por sujetar el corpus

63 En este artículo el autor hace explícita la convergencia con las propuestas de los estudios culturales en la línea que también he venido siguiendo.

64 Pero no limitados a la vista desde un esencialismo visual como se interesa en aclarar la misma Bal (2016): "El acto de mirar (the act of looking) está anclado al cuerpo y, por lo tanto es profundamente «impuro». Ni se limita a un órgano de los sentidos ni a los sentidos mismos" (p. 36). No sólo es que la visión sea intrínsecamente sinestésica sino que, en tanto acto de mirar, no siempre se ancla en imágenes, puede partir de textualidades y otras iguraciones, además de ser a un tiempo cognitivo, intelectual y afectivo.

de investigación como parte de una trama contingente y estratégica, apelando a los componentes discursivos que lo rodean y conforman. En este sentido, las visualidades que acá me interesan emergen en ese "territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad –lo que se ha dado en llamar la cultura visual– que no se restringen a requerimientos disciplinares estrictos y que no someten de hecho su economía productiva a la de ningún 'sector' específico de la producción cultural constituido, reconocido y asentado" (Brea, 2006, p. 10). Las visualidades trans eclosionan en ese territorio más amplio e inespecífico que no está restringido a disciplinas visuales o ámbitos claramente definidos, en todo caso emergen en una variedad de instancias donde su reconocimiento está en proceso (campo del arte, redes sociodigitales, activismos y espacios independientes). Los estudios visuales facilitan un acercamiento que me permite habitar lo visual trans en la heterogeneidad tanto de imágenes como de condiciones de producción y circulación –tensiones incluidas– en relación con los imaginarios y la (re)presentación que me interesa.

Por consiguiente, no se trata de agotar el análisis de estas imágenes trans en una descripción inmanente, en su lugar es posible atenderlas a manera de incursiones y prácticas simbólicas desde géneros como la ilustración o la fotografía y en las redes de sentido abiertas por un proceso de alteridad en coordenadas políticas y socioculturales concretas. Si se parte de la "vida social" de las imágenes en su operación de sentido, como expresa este enfoque, los hechos visuales que me interesan dan constancia y actualizan la conflictividad de la (re)presentación al densificar el proceso de emergencia trans en actual contexto mexicano de políticas culturales de alteridad. Se generan eventos de visión porque competen a una politización de las imágenes más allá del momento de su producción, también incluyendo los procesos de circulación y utilización de estas, que en este caso implica poner el acento en cómo vienen abriendo espacios de exhibición específicos. En otros términos, por eso es relevante señalar la importancia de considerar que estamos frente a prácticas de visualidad –y lo que implican– y no sólo frente a objetos visuales:

> El enfoque sobre la visualidad en vez de las imágenes o los objetos visuales permite abordar la cultura visual como proceso o, si se prefiere, como mediación. Este proceso interrelaciona diversos factores: distintos actores culturales y sociales, los discursos mediados por los objetos, las imágenes y las acciones visuales y los discursos que encuadran a estos, los afectos producidos en medio de este conglomerado de elementos y, de manera crucial, las prácticas de recepción de las imágenes, los objetos y las acciones (Yepes, 2019, p. 23).

Establecido este emplazamiento de los estudios visuales y en tanto prácticas de visualidad, estoy considerando las dos iniciativas ya mencionadas como relevantes para comprender la centralidad de lo visual en el proceso político que posiciona lo trans como una alteridad minoritaria. Por un lado, el Archivo Memoria Trans México (AMTM) resignifica sus imágenes –apelando a la memoria y el testimonio vivos– procurando una renovación vital y de sentidos a su archivo. Aprovechando las plataformas abiertas por el panorama de políticas de la identidad propone una visualidad que hace retornar una memoria y una genealogía trans mediante prácticas de selección curatorial particulares. Por su parte y en contraste, la apropiación de la monstruosidad en el trabajo de las ilustradoras para presentar el cuerpo trans, desata un contenido significante inubicable en lo documental ni en los archivos de la racionalidad normativa. Por medio de motivos iconográficos desde lo teratológico, las visualidades ahí expuestas inoculan la polivalencia y la ambigüedad en los horizontes muchas veces asépticos y domesticados con que las imágenes trans buscan hacerse inteligibles; esa sería una estrategia específica para apelar a los espacios del arte. Estas prácticas de visualidad, me parece, más que la subversión o impugnación cabal, sugieren la amplia gama de modos de existencia minoritaria que son posibles bajo las coordenadas políticas contemporáneas: son afirmaciones de alternancia desde la diferencia. Tanto las estrategias llevadas a cabo por cada proyecto, como los soportes concretos, plantean figuraciones, imágenes y cuerpos en un sentido particular que describiré a lo largo del acápite.

Cada proyecto, de una forma distinta, parece apuntar al desplazamiento de la diferencia en las coordenadas contemporáneas como las he venido describiendo: de una otredad inadmisible para el Estado-nación y la sociedad cisexista, hacia el reconocimiento social y oficial de la alteridad de ese "otro sexual" –incluyendo las ambivalencias y condicionamientos de ese reconocimiento–. Sin embargo, densificando lo anterior y dándole una dirección más específica, me parece que la modulación o la impronta más relevante y reveladora es aquella que muestra una fase muy contemporánea de lo trans: la que hoy centra su atención en la caracterización de su(s) sujeto(s) político(s). Acá no hago más que retomar ese carácter instituyente y politizador de los antagonismos –desde el concepto de *lo político*– y su acción desestabilizadora sobre lo instituido (*la política*) y que habilitó fisuras específicas. Si *lo político* trans dislocó el orden de género instituido –expresado en las políticas públicas y jurídicas–, ello fue en gran medida factible en virtud de la politización de una subjetividad colectiva trans que fisuró el orden social hegemónico. El momento de lo político les confiere una centralidad para el análisis de esa disputa por la conformación del orden social. Sin embargo, también creo que esta misma dimensión de los antagonismos y la conflictividad centrales en *lo político* permite repensarse

hacia el interior de lo trans: no hay forma de fundamentar por completo su sujeto político. Con esto quiero decir que los proyectos visuales referidos se convierten en anclajes de una lucha por figurar, proponer y vehiculizar una imagen que encarne los disímbolos procesos de subjetividad y lugares de enunciación trans que cada proyecto concibe. Este sujeto no sólo es figurado o delineado en contraste con las imágenes que pone en marcha el poder estatal u oficial, también se diferencian entre sí y frente al sujeto trans de otras instancias discursivas. Considero que estamos frente a disyuntivas sobre cómo la diversificación de las prácticas políticas –y los cuerpos que las encarnan– se han pluralizado en grados ahora mucho más visibles y tangibles. Estoy proponiendo que esas derivaciones discursivas y afectivas sobre el sujeto político trans evidencian la falta de un consenso absoluto en torno al desarrollo, elección, condiciones y direcciones de lucha que encarnan la diferencia trans y su práctica política. Este hecho, desde mi punto de vista, es valioso porque da cuenta de la complejidad y dinamismo de lo político de dicha minoría.

Asimismo, esas iniciativas visuales trans acontecen en un panorama que empieza a mostrar desarrollos de museificación u operaciones visuales cada vez más consistentes en los circuitos de exhibición oficiales. Esta exhibición podría estar revelando "mecanismos curatoriales" que rearticulan o modulan esa disputa por el sujeto político trans a través de su integración a la cultura de la nación por el rubro, más cerrado que abierto, de la "diversidad sexual". Bajo ese rubro toda expresión de la disidencia sexual sigue una trayectoria relativamente lineal y progresista (la llegada a los derechos y a la inclusión bajo figuras como los grupos de atención prioritaria). En términos de Partha Chatterjee, sería la llegada a un tiempo vacío y homogéneo de la nación (un tiempo que él llama *tiempo utópico del capital*); es decir, estaríamos frente a una narrativa utópica de progreso que emborrona la política de heterogeneidad que las iniciativas visuales trans proponen. No estoy queriendo decir que esa operación curatorial utópica del Estado-nación sea totalmente determinante, pero sí es un lugar de sujeción, negociación y tensión para la subjetivación trans y el sujeto político por el que pugnan.

Esa tensión podría plantearse en términos de la reflexión que Mitchell (2014) vierte en el ensayo "¿Qué quieren realmente las imágenes?". En este breve texto el autor invita a realizar un desplazamiento, desde el campo mismo de los estudios visuales, y repensar el tipo de aproximaciones y aseveraciones que se hacen cuando asumimos que las imágenes son agentes de la manipulación ideológica, que tienen un tipo de poder social inherente y fáctico (yo agregaría que solemos verlas también como receptáculos de insurgencia, con capacidades inmediatas de subversión). Puntualiza el teórico: "Las imágenes no son impotentes, pero pueden ser mucho más débiles de lo que pensamos. El

problema es refinar y complicar nuestra estimación de su poder y la forma en que funciona. Es por eso que cambio la pregunta de *qué es lo que hacen las imágenes* por *qué es lo que quieren*; del poder al deseo…" (Mitchell, 2014 [1996], p. 13). Algunas de las consideraciones expuestas por Mitchell me permiten poner a dialogar las visualidades sin reducirlas a un signo dado de antemano. Más bien mirarlas desde una constelación de elaboraciones que emergen como el "deseo" de visibilizar el hecho y la posibilidad de existencias cuya heterogeneidad cobra vigencia, pero nunca resuelta en sus propios términos, mantenida en un espacio acotado, relativamente impotentes, pero invitando a que la diferencia tome formas particulares, es decir, presentando la alteridad como irrenunciable y contemporánea. Además, reformulando el gesto analítico de Mitchell, si algo "desean" las imágenes trans, ¿quién y cómo desea esas imágenes? ¿Cómo han logrado enclavarse en los escenarios culturales donde se hacen visibles? Me estoy preguntando específicamente por las operaciones visuales habilitadas desde la museificación y sus prácticas curatoriales, archivísticas y de gestión cultural que empiezan a signar ambivalentemente las imágenes, en el sentido de que las incluyen, les permiten explayarse pero también, de algún modo, podrían estarlas capturando: ¿qué y por qué desea la estatalidad algo de ellas? o ¿quién y cómo desea la estatalidad de estas imágenes trans?

2.2. Regímenes de la mirada y cuerpo trans

Problematizado desde Stuart Hall (2010), el rastreo de lo que he venido denominando *archivo de (re)presentación* sobre lo trans, es capaz de configurar cierto imaginario. Nutrido por emanaciones de sentido gestadas desde el orden cis-hetero-normativo este archivo de producciones culturales se ha venido asentado con el paso del tiempo. Siendo la (re)presentación un espacio donde se juega el poder para fijar relativamente el significado –un terreno en disputa–, es también la antesala para reconocer algunas particularidades de las visualidades trans y sus estrategias. Si es posible reconocer la dimensión visual de ese régimen sedimentado, como un régimen de visualidad (de la mirada, o escópico) lo imprescindible es mantener la idea de relaciones de poder ahí entrañadas como productivas, es decir, siempre en potencia, tanto para establecer hegemónicamente el sentido y sus efectos, como las posibilidades de rearticulación y contestación, nunca definitivas ni acabadas. Como establecí más arriba, considero las imágenes en su contingencia, siendo fugitivas del tiempo y el espacio, pudiendo ser leídas de modos divergentes según el momento. Mirarlas en su papel regulador y sedimentado es la posibilidad que hoy nos permite también miradas actualizadas.

Pretendo ubicar el protagonismo singular de las imágenes trans precisamente desde el binomio cuerpo-visualidad. Este binomio conecta con los procesos de producción de la diferencia socialmente concretos (patologización, discriminación, transición) y permite analizar desplazamientos relevantes y de la genealogía simbólica que sigo. En cuanto que su historia inicia con una patologización que dio paso a la intervención corporal, lo transgénero continúa teniendo en el cuerpo un eje primordial dada la fuerza dogmática del dualismo sexual esencialista que afirmaría la incongruencia, anomalía y/o imposibilidad de este. Sobre esa base, trato de comprender el cuerpo trans como dispositivo preeminentemente visual que hace depender la condición social de quienes lo encarnan en la biología. En esta línea, me sumo al argumento que elaboran Guerrero y Muñoz (2018) con la noción de *ontopolíticas del cuerpo trans*: ningún cuerpo puede ser entendido transhistóricamente debido a que sus condiciones nunca son universales, por lo que en su historicidad

> se conjugan tres tiempos: el evolutivo-ecológico del soma; el cultural, que versa sobre cómo se constituye un cuerpo sexuado en sociedad y, desde luego, el biográfico. (...) En ese sentido el cuerpo trans lleva las marcas inscritas en él por una historia de patologización y abyección. Pero también por su fetichización, exotización y objetivación como un cuerpo consumible, no sólo en tanto producto o mercancía sino como un cuerpo descartable (p.78).

Si todo cuerpo es también un lugar donde se materializan tramas significantes y afectivas que lo moldean y lo hacen posible, la correlación con sus imágenes y visualidades es patente y potente: ¿cómo las prácticas de visualidad trans referidas rearticulan y tensionan el hecho de que el cuerpo trans lleva inscritas esas marcas de abyección?, ¿qué elaboraciones de sentido inquietan su apuesta visual bajo las coordenadas contemporáneas del proceso de alteridad trans y su despliegue en la esfera pública? ¿Qué plataformas no solo visuales sino narrativas y afectivas concurren ahí? ¿Cómo esas trayectorias visuales comprometen lo político en proyectos como el AMTM y la *monstruación*[65] del cuerpo trans en un contexto de políticas culturales de alteridad? Más que responder a cada una, trataré de posicionar estas interrogantes en un lugar exploratorio entre argumentos de trabajo generales y desarrollos teórico-metodológicos sobre el corpus.

65 A reserva de desarrollarlo más adelante en el siguiente capítulo, con este término busco convocar tanto el acto de mostrar como el hecho de hacerlo desde una iguración monstruosa del cuerpo trans. Son las artistas quienes se apropian críticamente de la figura del monstruo y de lo monstruoso como se verá.

Imagen 14. Las apuestas visuales trans inquietan las marcas de abyección sobre el cuerpo trans de modos heterogéneos. Acuarela sobre papel de Terry Holiday, disponible en su fondo en el AMTM: https://www.memoriatrans.mx/items/t-013

En la intención de habilitar la noción (re)presentación, lo que me interesa hacer relevante es que tal concepción admite que el sentido no es fijo y por ello puede ser disputado. Tal disputa es evidente en su forma de repertorio dinámico, heterogéneo y proliferante, pero rastreable en la repetición de sus estrategias comunicativas con la intención de sujetar relativamente el significado. Son esos intentos de fijación los que evidencian las consonancias y disonancias entre la variedad de registros, ya sean textuales, audiovisuales o visuales. Si bien las imágenes han acompañado siempre a otros discursos como el textual, considero necesario apuntar la especificidad relativa de su función visual. Las transformaciones puestas en marcha con la aparición de la reproductibilidad técnica de la imagen, que inició con la fotografía, pasaron por el cine y llegan hoy a los espacios de la virtualidad *online*, movilizan una de las cuestiones sustanciales en el desarrollo de los estudios visuales –presente en conceptos como "cultura visual" y "giro visual"–.

Junto a la relevancia de pensar esta expansión de la imagen, intercepto mi propia preocupación: a mí me interesa considerar la dimensión visual de la (re)presentación dada la crucial connivencia entre cuerpo e imagen que activa una serie de significaciones sobre lo trans. Y acá nuevamente me valgo del instrumental teórico de los estudios visuales. No es solamente que el cuerpo sea uno de los tópicos privilegiados de las imágenes, es fundamental la recuperación que los estudios visuales hicieron del lugar del espectador encarnado ya que generó una revalorización del cuerpo debido a su importancia en la percepción. Esa recuperación de lo corporal-sensorial respecto de la vista dio lugar a un espacio de discusión reconocible como la revelación de que "lo visual" nunca es puro. El hecho de que mirar siempre involucra al cuerpo y sus otros sentidos, desató, a su vez, una crítica a ese esencialismo visual. Esa crítica, me parece, complejiza la relación entre el papel desempeñado por el acontecimiento visual para la formulación de significado, y el alcance político que se le otorga a dicha formulación. La aleación entre poder y visualidad se ha venido sustanciando en una gama de conceptos, pero, para los propósitos de discernir mejor la connivencia entre imagen y cuerpo trans, he preferido recurrir al término *ocularcentrismo*. Me parece que este concepto polemiza la lógica causal ver/verdad que opera contra los cuerpos trans.

Precisa José Luis Brea (2011) –siguiendo a Martin Jay–, se ha llamado *ocularcentrismo* a la primacía epistémica de la vista donde lo visible es verdadero y lo verdadero visible; es decir, que la visión produce verdad y es fuente de conocimiento válido bajo una lógica instantánea o en un único "golpe de vista":

> Digámoslo así: que para una cierta tradición cultural, de la que somos herederos, el sujeto se constituye como *efecto de verdad* de una sucesión de *actos de ver*, en los que la imagen tiene básicamente un efecto reflexivo: de devolución de los atributos que el que mira asigna a lo visto como propio efector de la mirada, de visión (p. 28)

Guardando las distancias de alcance específicas, propongo pensar que una modalidad de ocularcentrismo pesa sobre los cuerpos trans cuando se expresa la tendencia a reducirlos a una imagen, o al asumir su imagen como reveladora de "toda su verdad". En tanto operación epistémica del poder, ver un cuerpo trans es acceder a su verdad, es un poder que se ejerce sobre los sujetos de la diferencia. ¿No es esto lo que ocurre cuando para la mirada cisexista no hay diferencia entre cuerpo trans y su "verdad biológica", entendida ésta como condición social inamovible? La existencia y el desarrollo de las subjetividades trans se han topado siempre con la reducción biologicista a un destino o lugar social considerado ineludible; al mismo tiempo, ese lugar social suele poner en duda la existencia misma de una identidad trans "real", porque la verdad de la biología –lo que se ve a "simple vista"– prima siempre sobre aquello imposible de ver: la introspección, la subjetividad, la identidad.

Esta especie de ocularcentrismo sobre lo trans ha pretendido que la mirada cisexista, acompañada de la autoridad que el "sentido común" da, no pueda ser "engañada" ni convencida de la invalidez de lo visible[66]. Ha sido a "golpe de vista" que se desatan en el espacio público los episodios de discriminación[67], pero también ha sido un recurso narrativo, ficcional y audiovisual en diversos medios. Este ocularcentrismo parece estar en la raíz de la relación entre cuerpo-imagen-realidad que también atraviesa la condición, por ejemplo, de

66 Resulta obvio que esto no es así; como ya sabemos, no existen verdades inmediatas sobre los cuerpos, por lo que dicho ocularcentrismo cisexista ha sido constantemente frustrado o desmentido por fenómenos como la intersexualidad o el "passing" o "pasismo". Estos últimos términos se refieren a la capacidad de una persona trans de "pasar" como persona "no trans", de "parecer cis". Es decir, de ser leída por los demás en correspondencia con el género autopercibido y con los atributos tanto físicos como sociales asociados al mismo. El pasismo, en este sentido, estaría desmintiendo la premisa del ocularcentrismo cisexista.

67 En esta medida, para las corporalidades trans transitar cotidianamente por la ciudad y otros espacios públicos da lugar a las más agudas experiencias de discriminación basadas en dicho ocularcentrismo. Se pueden mencionar dos de los casos más sonados y mediatizados. En 2015 la activista Jessica Marjane fue abordada por los guardias de seguridad de una plaza comercial en Ciudad de México; la ac-tivista demandó el acto discriminatorio que ha llegado hasta la Suprema Corte de Justicia de la Nación. En 2023, Laura Glover, también activista, fue sacada de los baños de la Cineteca Nacional; el caso fue muy visible debido a los videos que circularon en redes sociales. En ambos casos, a ojos de los guardias de seguridad, eran hombres que pretendían entrar al baño de mujeres; la lectura inmediata de "verdad" sobre sus cuerpos generó el acto discriminatorio.

los cuerpos racializados. En ese orden de ideas, puede comprenderse por qué es vital focalizar la órbita de la imagen y lo trans –en consonancia con otros discursos– como parte de su emergencia pública; una política de las imágenes hoy (re)apropiada por la estatalidad en el marco de inclusión de las disidencias sexuales. En esa dirección, se puede plantear un posible régimen de la mirada apelando a la acumulación de registros visuales sobre lo trans en México. Este régimen de la mirada puede rastrearse por cierta trayectoria marcada: del escarnio y la sexualización, a los intentos –desde la oficialidad– por ofrecer visualidades convenientes en tiempos más recientes.

Retomo brevemente dos antecedentes que considero de relevancia contemporánea para pensar la gestación de una mirada cisexista construida sobre una sostenida exhibición de estos cuerpos. En el fotolibro *Mujercitos*, Susana Vargas Cervantes (2014) recoge algunas fotografías de "hombres vestidos de mujer" que el periódico de nota roja *Alarma!* hizo circular entre los años 1963 y 1986. Ahí Vargas habla de la manera en que esas imágenes incidieron extensamente en un imaginario nacional mexicano de sexualidades no normativas. Lo que quisiera subrayar es que todas las fotografías fueron capturadas en el marco de redadas y detenciones policiales, por lo que esas imágenes son el derivado de una situación de poder que pesa sobre estos cuerpos pero reelaborada por la factualidad que las origina. En la mayoría de las fotografías los *mujercitos* están posando para la cámara con actitud desenfadada, sensual y elegante. Lo cual es para Cervantes un acto performativo: la autora lee en esa actitud frente a la cámara una maniobra intencional para oponer resistencia y subvertir la situación en que se hallan. La tensión entre esta ejecución de poder y la intervención subalterna de los *mujercitos* –que tuvo lugar hace algunas décadas– abre la ambivalencia de la mirada, permite pensar un antecedente del uso de la fotografía como parte de un régimen de visualidad.

En este régimen, la estereotipación gestual de los cuerpos es confirmada y castigada, pero, al mismo tiempo, remite a modalidades del deseo aprovechadas por los sujetos fotografiados si pensamos en que el periódico promovía la fascinación por esos cuerpos. Observa Vargas:

> Lo que se criminaliza es el fracaso de la masculinidad de los mujercitos, volviéndolos así los otros abyectos, feminizados (y deseados) (…) Por una parte, las fotografías celebran su subjetividad femenina y promueven su performance del género femenino. Por la otra, las reprobaciones del texto parecen castigar el deseo homoerótico del fotógrafo y del lector. (…) Esta contradicción clara abre la posibilidad de que tal vez *Alarma!* publicara tantas fotografías de mujercitos posando, incluso a veces con información específica de dónde encontrarlos, porque su público lector deseaba a Lorena, a Claudia o a Queta precisamente por ser mujercitos. (p. 9).

Imagen 15. Fotolibro Mujercitos de Susana Vargas Cervantes con recortes del periódico de nota roja Alarma!

En su prólogo a *Mujercitos* Cuauhtémoc Medina es convincente:

> los llamados "mujercitos" es un caso extremo de negociación entre la violencia de la representación del subalterno, y su propia intervención en el imaginario. Los travestis y transgéneros (…) reelaboran las marcas de su adscripción de raza, sexo y clase. Esta es una operación visual laberíntica: a la vez provocación y realización de las fantasías de la sociedad hetero-normal, los "mujercitos" aparecen brevemente en las instantáneas como confirmación del estereotipo machista sobre los homosexuales, y como preceptores de una virtuosa ambivalencia. (Cervantes, 2014, p. 2).

En tanto antecedente, el caso de *Alarma!* y los *mujercitos* constata cómo la hegemónica mirada cis-heterosexual muestra y captura una imagen corporal en asociación con una posición social para así sedimentar ambas. Creo que este registro visual es pertinente por su densidad simbólica en tanto permite diseccionar el componente político y social que conjuga: por un lado, la expresión iterativa del poder estatal y mediático que intenta sedimentar el sentido y, por el otro, la respuesta paródica de los sujetos de la diferencia. La respuesta subalterna que sobrescribe ambivalentemente la mirada propuesta por la autoridad. Esta autoridad, en su afán de reiterar su poder, da también la oportunidad a los *mujercitos* de contestar y abrir una brecha o una fisura que se expresa como ambivalencia del sentido desde la mirada.

Rescato, en este sentido, lo productivo de la ambivalencia para hacer evidente la tensión constante de las visualidades y sus repertorios de significado. Una tensión presente incluso en la actualización y aparente inversión de dichos repertorios. En el caso de los *mujercitos*, el contexto disimétrico patente en la fabricación de las imágenes y sus intenciones al hacerlas circular no anula la posibilidad de ambivalencia de la mirada, más bien esa posibilidad es un efecto productivo para comprender una serie de transacciones simbólicas en la red discursiva dirigida por la mirada cisnormativa y sus relatos oficiales. La imagen, en los parámetros visuales que he venido siguiendo, tienen una posibilidad de recepción irreductible a las intenciones que la originaron por lo que pueden plantearse otros devenires.

En desbordes más coetáneos es posible captar esos devenires. Alba Pons (2016) relata que en días previos a la presentación de la paradigmática iniciativa de 2014[68], el Consejo para Prevenir y Eliminar la Discriminación en la Ciudad

68 Aquella que tuvo lugar en la capital y que generó un "efecto dominó" en el resto de la república para modificar los códigos civiles, al facilitar el levantamiento de actas de nacimiento y documentos oficiales para un reconocimiento legal de la identidad de género.

de México (COPRED) y una organización trans lanzaron una campaña gráfica que invadió los vagones del metro capitalino; en las fotografías se promovió la imagen de las personas trans como el "ciudadano ideal" de la democracia liberal. La campaña fue fuertemente criticada porque se apeló a un sujeto articulado con valores que hicieron problemática la aceptación de la visualidad propuesta:

> la formación universitaria, el éxito profesional, la capacidad adquisitiva para viajar, el trabajo en equipo, la familia, la convivencia, la maternidad, la responsabilidad, una actividad laboral asociada a una formación universitaria, la relación de pareja heterosexual y la propiedad privada (y la deuda). [...] El discurso que subyace a la campaña vincula ciudadanía y consumo, estableciendo una relación sutil pero directa entre los sujetos de derechos y los sujetos de consumo. Las trabajadoras sexuales por supuesto criticaron la invisibilización que suponía de su experiencia, al ser ellas parte de ese exterior que se estaba constituyendo (pp. 4-5).

En este caso la apuesta visual para promover una imagen de lo trans en el espacio público, a pesar de estar totalmente inmersa en el marco del discurso de derechos para la inclusión, se topó con una respuesta subalterna crítica que desdice los relatos oficiales y pone en evidencia el horizonte problemático de imágenes "convenientes" respecto de dicha inclusión. Acá empieza a vislumbrarse que el régimen de la mirada sobre lo trans, al mismo tiempo que invierte los repertorios de significación, sigue buscando una gestión que parcializa el soma trans a través de la imagen. Considero que, en este caso, el intento por subvertir el ocularcentrismo cisnormativo, para apelar a algo más allá de la lectura inmediata y abyecta de los cuerpos, terminó por aflorar la relevancia de los usos del cuerpo –en este caso asociados, por ejemplo, a la capacidad reproductiva y el trabajo sexual–. Es claro que no sólo el cuerpo y el género configuran el campo visual, también cuestiones de clase e, incluso de raza, interceptan la decisión por mostrar unas imágenes por otras, pero sí funcionan como disparadores para visibilizar el espacio de confrontación de la mirada.

244

Imagen 16. Carteles de la campaña referida por Alba Pons donde subyacía un discurso de las personas trans como "ciudadanos ideales" vinculados a valores como la familia y el éxito profesional.

Desde mi punto de vista, este juego de tensiones y ambivalencias sigue extendiéndose en la cartografía visual que las instituciones del gobierno despliegan más recientemente. Quisiera centrarme en la campaña "#Eres Con Orgullo" que el gobierno capitalino puso en marcha en junio de 2022. Organizada por la Secretaría de Inclusión y Bienestar Social (SIBISO), la campaña tuvo vigencia hasta diciembre de 2024 y se difundió a través de una serie de eventos enmarcados por la Marcha del Orgullo LGBTI en junio, involucrando a una serie de instancias como CONAPRED y secretarías del gobierno capitalino. Visualmente, circula mediante una cantidad amplia de imágenes en el Metro, mobiliario urbano, pantallas en centrales de autobuses e incluye contenidos para circular en redes sociodigitales como *Facebook*, *YouTube* e *Instagram*. Evidentemente esta campaña es de mucho mayor alcance mediático que la anteriormente mencionada, por lo que destaca como indicio de la contemporaneidad de un régimen de visualidad desde el poder estatal. El eje principal de la campaña, en lo que se refiere al apartado gráfico, es la elaboración de carteles y cápsulas de video que presentan perfiles de personas de la llamada comunidad LGBTI.

Imagen 17. Cartel general de la campaña #EresConOrgullo.

Así, en cada video y cartel se muestra la imagen de la persona, se incluye su ocupación, la adscripción profesional o institucional de las personas; a lo anterior se agrega el mensaje de inclusión del gobierno con frases como "Todas las personas somos diversas" (también se añaden las vías de contacto de la SIBISO) y el *hashtag* #EresConOrgullo. De la amplia cantidad de imágenes que circularon quisiera hacer énfasis en tres que muestran perfiles trans así como otro par de imágenes que se presentaron en las vitrinas del metro.

Un motivo gráfico que resalta en todas las imágenes de la campaña es aquel que indica la adscripción o identificación disidente de cada

persona a través de los colores de las llamadas banderas de la diversidad sexual[69]. Así, por ejemplo, en el cartel que nos presenta a Oyuki Ariadne –coordinadora comunitaria de la Unidad de Salud Integral para personas Trans de la Secretaría de Salud local– los colores de la bandera trans[70] sirven de fondo a su retrato. Lo mismo ocurre con el activista y locutor Sony Rangel. No son los únicos casos, los colores de banderas presentan a varias personas que se identifican con una o más letras de las siglas LGBTI o de otras identidades como la no-binaria, como ocurre con el diseñador e ilustrador independiente Mak César (ver imagen 2). Vale anotar que esta codificación sólo es evidente para algunas personas, no podemos asegurar que todas las personas que miren los carteles identifiquen dichos códigos). Ahora bien, si hacemos una comparación con las imágenes que comentó Alba Pons, no es imposible reconocer la reaparición de algunos de los sentidos o valores –problemáticos– en estas otras imágenes de la campaña "#Eres Con Orgullo". Por lo menos la referencia al éxito profesional y la ausencia de referencias sobre el trabajo sexual se mantienen.

Imagen 18. Los tres carteles con perfiles trans y que circularon en internet como parte de campaña #EresConOrgullo

69 En las cápsulas de video puestas en circulación en internet ocurre algo parecido. Al inicio del video que nos presenta a Roberto Akira, detrás de su retrato, emerge la bandera que refiere la intersexualidad (un fondo amarillo sobre el que resalta un círculo morado); disponible en: https://www.facebook.com/watch/?v=561614825639114. Otra característica de los videos es que, en algunos casos, podemos escuchar la adscripción identitaria directamente en voz de la persona misma, a partir de contestar algunas preguntas como "¿Cómo vives la dignidad?".

70 Creada en 1999 por Monica Helms, dicha bandera consiste en cinco franjas horizontales (a veces se presenta en orden vertical como en este caso) del mismo tamaño en el orden siguiente: azul celeste, rosa claro, blanco siempre al centro, rosa claro y azul celeste. El significado se construye a partir de asociar el azul con lo masculino, el rosa con lo femenino, y el blanco con la transición genérica y con el género neutro o lo agénero.

Pero en este caso lo ausente es la referencia explícita al trabajo sexual, no necesariamente las corporalidades que lo ejercen. En octubre de 2022, como parte de la ya mencionada campaña "#Eres Con Orgullo", se montó en las vitrinas culturales del metro Copilco la exposición fotográfica "Del miedo al orgullo"[71]; la muestra recopila trece fotografías que muestran a personas trans portando varias de las banderas de la diversidad sexual. Entre las personalidades –varios conocidos activistas, como Sony Rangel quien repite aparición– yo sólo pude identificar como trabajadora sexual a Natalia Lane, una de las figuras más reconocidas precisamente por su activismo en torno al trabajo sexual callejero. Pese a ello, este dato no aparece por ningún lado, en ninguno de los textos que acompañan la exposición; de hecho no hay información personal de ninguno de los modelos además de su nombre. Y no es raro, la muestra no tenía como objetivo principal referir datos biográficos o profesionales, estos pasan a segundo plano, aunque claramente hayan sido el eje inicial para elegir a lxs modelos.

Imagen 19. Sony Rangel y Natalia Lane, reconocidos activistas trans

71 La exposición fue realizada con las fotografías y la curaduría de tres hombres trans: el fotógrafo Pablo Mateo Camarena, el curador Nathan Ambriz y Sony Rangel elaboró el texto de la exposición.

Una última cuestión que quisiera anotar acá es que, hasta donde yo he indagado, los perfiles de personas trans que se dediquen al trabajo sexual (con excepción de Natalia Lane) no están presentes en ninguna otra parte de la campaña. El trabajo sexual parece ser, también aquí, un lugar de enunciación no presentable en correspondencia con la identidad trans figurada en este régimen de visibilidad institucional, por lo que extiende un ejercicio de fragmentación como parte del proceso que construye la alteridad trans. El trabajo sexual es tabú visual y social, un referente aún problemático incluso para la comunidad trans que busca la visibilidad, como lo hace esta muestra fotográfica. Así, el trabajo sexual se sigue es una especie de frontera de la inclusión sexual. Acaso aquí son pertinentes las palabras de Leticia Sabsay:

> Al cuestionar la asunción de que estamos avanzando progresivamente hacia una nueva democracia sexual, estas áreas de lucha en torno del trabajo sexual nos muestran que las normas pueden estar cambiando, pero en este terreno espinoso, aquellos que continúan estando en los escalones más bajos de la jerarquía sexual (como la llamaría Rubin), continúan siendo violentamente excluidos mientras que la violencia de su exclusión continúa siendo invisible (2011, p. 161).

Imagen 20. Natalia Lane (derecha) es la única activista de trabajo sexual de los trece perfiles trans en la exposición "Del miedo al orgullo" en el metro de la Ciudad de México.

Mi intención al traer a colación el montaje y circulación de estas imágenes es explorar las tesituras de comunicación discursiva que operan sobre lo trans como un nuevo signo dentro de un nuevo marco simbólico: aquel reiterado discurso de inclusión de las alteridades en sintonía con la pluridiversidad nacional. Son, sin embargo, los gestos y los indicios de ambivalencia los que me parecen más reveladores de las posibilidades políticas de la visualidad propuesta por estas políticas de alteridad gubernamentales. Más que denunciar una mera cooptación de la mirada —menos aún tildar dicho entramado de visualidad como equivocado o falso—, lo que quisiera es proponer una serie de eslabonamientos y reflexiones sobre este concurso de imágenes. Captar algunas de sus características y las condiciones políticas me permiten dar cuenta de convergencias entre la mirada que se construye de lo trans desde la cisnormatividad en general y la estatalidad en particular.

Considero que estos casos que he descrito, aunque acotados, muestran espacios de lo visual donde la principal función de las imágenes pareciera apuntar a la clasificación de la diferencia. Plantean un orden de formulaciones compartimentadas de las disidencias sexo-genéricas. Como yo lo veo, se percibe un afán por establecer lugares de ubicación apelando, principalmente, al discurso identitario de la diversidad sexual en su faceta más liberal. Aquel discurso que formulan las identidades como expresiones de individualidad que se colectivizan permitiendo distinguir quién es quién y quién es qué. Creo que —con ayuda de la noción de visualidad— este rasgo permite entender la carga potente del modo en que se procesa la diferencia mediante códigos visuales. Códigos abundantes en una política de la mirada que gestiona la diferencia a partir del reconocimiento formal de la diversidad. Incluso se reconoce la heterogeneidad al interior de esa diversidad, pero acotada a los términos de las siglas LGBTI. Un discurso ya muy fuertemente asimilado por el Estado, pero que hace poco en tanto crítica a la heteronormatividad como institución reguladora[72]. En ese orden de ideas, aunque desde contextos y con propósitos profundamente disímiles, esta campaña del gobierno se emparenta con la visualidad propagada por *Alarma!*, al hacer un énfasis ansioso por

72 Sabemos que la trayectoria de dicho discurso ha sido ampliamente criticada desde diversos posicionamientos y ha dado lugar a numerosos volúmenes y debates. Desde la teoría queer/cuir se critica la ineficacia del discurso de las identidades LGBTI y se propugna por su desaparición (Irwin, 2009). Asimismo, otros enfoques también levantan una crítica a ese paradigma identitario cuando se le entiende como elitista o "culturalmente ajeno" a contextos como el latinoamericano (una crítica que se extiende, de hecho, a la teoría queer/cuir). Como yo lo he venido trabajando, para mi trabajo, la importancia de una perspectiva polémica sobre este discurso es pensar cómo al mismo tiempo que dicho discurso de identidades fijas es fagocitado por el Estado-nación, también fun-ciona como plataforma estratégica –contextual y contingente– para los actores sociales en procesos de politización.

identificar a los sujetos de la representación. Propongo que ambas políticas de la mirada se pueden reconocer como prácticas de visualidad donde operan los códigos convencionales e imperantes de cada momento; y, en esa medida, ponen de relieve sus discursos autorizantes en la producción de imágenes legítimas al interior de sus propios contextos. Considero que estos hechos visuales permiten reconocer una genealogía de presentación visual. Son intentos concretos de dirigir la mirada, delineando ese telón de fondo o terreno sobre el que se recorta, tensiona y emborrona lo político de las siguientes iniciativas trans.

2.3. Archivo Memoria Trans México: sobrevida y repertorio

2.3.1. Un archivo de sobrevivientes: memoria y sobrevida

La trayectoria del Archivo Memoria Trans México (AMTM) se conecta con las visualidades de *Alarma!* y de la campaña gubernamental en por lo menos los siguientes dos aspectos: el momento de la producción fotográfica es cercana en el tiempo a la de los *mujercitos*, pero la recirculación de sus imágenes ya como proyecto cultural, es contemporánea a las campañas gráficas gubernamentales. En 2019, las integrantes fueron movilizadas por la posible pérdida del archivo fotográfico personal de la fallecida actriz Coral Bonelli —figura relevante en la escena trans por su vinculación al mundo del cine[73]—. Acompañadas por el curador e investigador independiente César González-Aguirre[74], las socias

73 Protagonizó junto con su madre el filme *Quebranto* (2013) dirigido por Roberto Fiesco. Este material, considerado por algunos como docuficción, es quizá la película de no ficción más vista por las audiencias mexicanas como un cine que tematiza lo trans y le valió a Coral un cierto reconocimiento mediático. Pero el documental no es la única relación de Coral con el cine, ya que durante su infancia (en los años 70) fue conocida como el actor infantil Pinolito.

74 Curador e historiador de arte. Fue curador en jefe del Centro de la Imagen (2017-2021). Desde una óptica cuir, investiga la historia visual del sida en México y las sexo-disidencias de los 70 y 90.

fundadoras son Emma Yessica Duvali[75] y Terry Holiday[76], cuyos fondos se suman al de Coral Bonelli. Posteriormente Gabriela Elliot, Samantha Flores y Antonella Rubens sumaron sus fondos, pero siguen sumándose integrantes. Para evitar la destrucción de ese fondo y como forma de un rescate más significativo, surgió la necesidad de crear el AMTM. En la página web del Archivo se lee:

> El Archivo Memoria Trans México es un granito de arena para reconstruir nuestra historia, compuesta por las memorias visuales de mujeres que hoy tenemos más de cincuenta años. Conservar, celebrar, compartir nuestros relatos y vivencias, nos permite continuar dignificando nuestras vidas y reconocer la de aquellas que ya no están, transformar. Reconstruirnos es una urgencia vital, una manera de reencontrarnos y una vía para denunciar la violencia que vivimos por parte del Estado. Este archivo vincula nuestras revoluciones, deseos, duelos y sobrevivencias, anuncia las posibilidades de lo que se puede.[77]

Esa reconstrucción de sus historias de vida responde a experiencias de vida trans desintegradas y cercadas por procesos sociales de violencia transfóbica a distintos niveles. Siendo una iniciativa autogestionada, en su forma más básica el archivo se compone de una serie de fondos personales fotográficos de cada una de las integrantes los cuales están en proceso de digitalización para su subida en el sitio web. Las fotografías se acompañan de una ficha técnica y texto descriptivo elaborado por las propias integrantes; además el portal cuenta con una sección editorial donde se disponen textos de diversa índole, principalmente escritos por ellas, pero se pretende admitir colaboraciones externas.

---

75 Emma Yessica es una mujer trans de más de sesenta años originaria de Ciudad de México; inició su transición muy joven por lo que durante los años setenta fue expulsada del núcleo familiar para después ser agredida por la represión estatal de la época. Posteriormente, vivió un tiempo ejerciendo trabajo sexual pero terminó por formar una amplia carrera en el vedetismo, al que se dedicó toda la década de los 80. Actualmente es una reconocida luchadora social por los derechos trans y es una de las socias fundadoras del AMTM.

76 Actriz, bailarina, artista visual y *vedette*, Terry Holiday tiene una amplia carrera en esos rubros y se le reconoce como una de las primeras personas trans en incursionar en el campo artístico mexicano. Ha tenido apariciones en diversidad de películas de directores como Alejandro Jodorowsky y Roberto Galvaldón. Actualmente sigue trabajando en ámbitos audiovisuales y promocionando su obra plástica en galerías y museos de México y Europa.

77 Consultado en: https://www.memoriatrans.mx/acerca

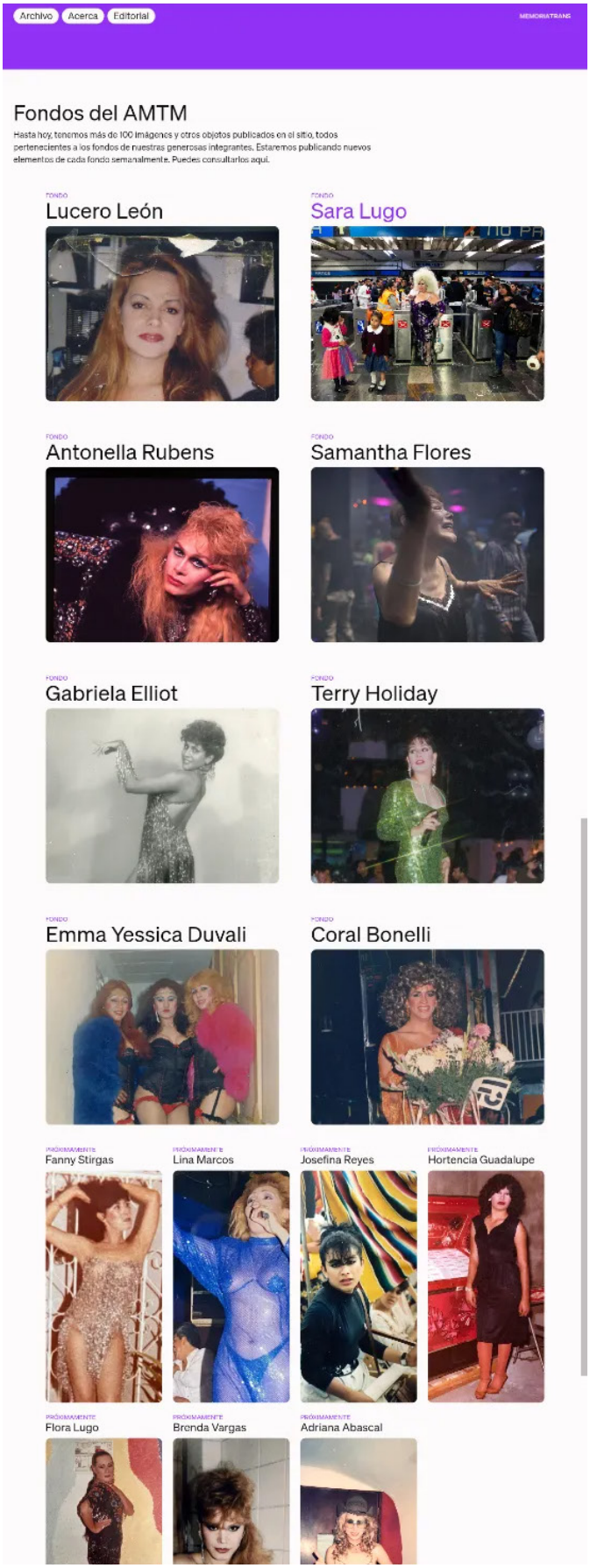


Imagen 21. Captura de pantalla del sitio web del ATMT.

La iniciativa es concebida como un archivo de sobrevivientes, a decir de una de las integrantes: "Esta historia de represión y de invisibilización que han tenido estos sistemas definitivamente tienen que estar y vivir en un archivo. Afortunadamente las que sobrevivimos a este caos tenemos que decirlo para que no se vuelvan a repetir los errores de ser calladas, de ser sumisas ante este tipo de represiones[78]". Como ya se dijo, esa reconstrucción opera, en buena medida, precisamente de elementos rescatados o supervivencias: la urgencia que lo movilizó en un primer momento fue resguardar el amplio archivo de Coral Bonelli; la familia, al parecer, planeaba deshacerse de dicho material al no encontrar un uso ni un valor en su almacenamiento. Eso que para la familia parecía basura, resultó ser algo así como un tesoro para las amigas de Bonelli, no sólo por lo estructurada que estaba la cantidad de imágenes y otros elementos, sino por el potencial de memorias que activaba en las integrantes. Esta especie de expulsión *pos mortem* del archivo de Bonelli que inició todo, parece ser una marca o rastro de las otras expulsiones sociales de las que hablan las integrantes. Primero está la expulsión familiar que viven las personas trans, después la suceden la expulsión social, institucional y simbólica. Las consecuencias de lo anterior tienen sus expresiones más radicales en forma de precarización, desaparición y muerte; esas que "ya no están" tienen la posibilidad de manifestarse en el tejido oral y memorístico de las sobrevivientes y hacen del archivo uno que evoca ausencias materializadas no sólo en las fotos, sino en la práctica misma del archivo, que se alimenta de las acciones, manipulaciones y activaciones que las fundadoras promueven. Esa génesis desde la ausencia, la desaparición, el silenciamiento o la muerte es una impronta que el archivo trabaja a partir de esa recuperación o rescate, pero no se limita a un simple resguardo, ya que existe una visión en torno del presente. Para decirlo con las palabras de otra de las integrantes: "Todo esto de la memoria trans, es nuevo. En general, vivimos muy marginadas anteriormente. Antes no te podías quejar porque nadie te hacía caso. Hoy me da gusto que estamos luchando por la misma causa, para que la gente nos respete. No que nos adoren pero que nos quieran. Estamos luchando para que la sociedad deje la transfobia atrás"[79]. Creo que una de las principales características de este archivo es ser un archivo dinámico en tanto que está en plena construcción y proliferación vivencial: desde el amplio registro de memorias no escritas, pero continuamente relatadas en vivo; pasando por la serie de activaciones alrededor de las presentaciones de nuevos fondos, hasta la aparición constante de las integrantes en medios de comunicación.

78 Consultado en: https://agenciapresentes.org/2022/07/27/archivo-de-la-memoria-trans-mexico-una-apuesta-por-dar-cuenta-de-la-vida-la-represion-y-la-sobrevivencia/

79 Consultado en: https://www.memoriatrans.mx/editoriales/nuestros-nombres-tienen-una-historia

Considero que en este punto podrían plantearse ecos con la propuesta conceptual de la *sobrevida del archivo* que propone Javier Guerrero en su libro *Escribir después de morir. El archivo y el más allá* (2023). Para el investigador chileno si bien al archivo se le ha vinculado con la muerte y se le ha pensado como un dispositivo póstumo donde se resguardan o conservan documentos y materialidades de lo acontecido, esta caracterización sepulcral y sus intentos de fijeza, son de los que sospecha el autor. Lo hace reflexionando sobre el archivo "que se gesta como sobrevida con independencia de la mano viva del autor, quien paradójicamente, vuelve con la ayuda de otras manos, prostéticas y amorosas para poder escribir" (Guerrero, 2023, p 11). El corpus del investigador son los archivos que dejaron varios escritores hispanoamericanos reconocidos[80]. Esos archivos se integran de materiales del propio escritor fallecido, pero también de las interacciones de quienes lo intervienen, incluyendo tanto a familiares, amigos, investigadores, administradores institucionales o quienes le hacen donaciones. Esas interacciones nutren los archivos que estudia Guerrero y se refieren a fotografías, documentos inéditos, borradores u objetos varios que se fueron agregando posteriormente y que estaban en otras manos o que se gestaron cuando las colecciones son visitadas. Dice Guerrero que la noción de archivo con que trabaja no sólo tiene una dimensión material limitada a su sentido físico o táctil, por el contrario:

> El archivo es una suerte de impronta residual, de fragmentos y restos que discuten y niegan la totalización de una obra, un autor o del mismo cuerpo o archivo. El archivo es una condición material siempre en proceso de estar y de ser. Allí radica su potencia, su compleja y diferida condición reproductiva (Guerrero, 2023, p. 15).

Aunque Guerrero está pensando en archivos literarios y en cómo estos pueden complejizar la noción de obra y autor, lo que estoy teniendo en consideración es la relación con el olvido, muerte y desaparición, que también circundan al AMTM, aunque de modo oblicuo y siempre dirigido a la sobrevida. Dicha relación no se refiere a autorías, pero sí a protagonismos encarnados (las integrantes) y las historias de vida de quienes ya no están. Asimismo, este archivo está construido por interacciones, tanto de personas cercanas como de los circuitos y recintos en donde se muestra. En esa medida las interacciones lo convierten en un archivo que trasciende a partir de su materialización colectiva, de su estar siendo, de su diseminación contemporánea. Por esa vía, ¿cómo vuelven "las que ya no están" de la mano y el decir de las "sobrevivientes"? ¿Con qué estrategias y mediante qué dinámica visual acontece la supervivencia-sobrevida? En mi perspectiva,

80 Entre otros, Severo Sarduy, Salvador Novo, José Donoso, Delmira Agustini, Pedro Lemebel y Reynaldo Arenas.

podemos rastrear esta dinámica no sólo en las imágenes en sí mismas, sino especialmente en el proceso de construcción del proyecto, el modo en que recupera y engarza sus materiales. Así, por ejemplo, varios de estos objetos resultaban desechables en su circulación originaria (panfletos, revistas, publicidad):

> Esta foto es de una secuencia que me tomó alguien con la intención de hacer posters. Era una manera de publicitarnos, pero fue un gasto infructuoso. Se hicieron como mil, todos los regalé, los perdí o me los robaron. Una los regalaba al público, pero cuando salías a la calle los veías tirados. La gente no se los podía llevar a casa[81].

Imagen 22. La infructuosidad y desechabilidad originarias de los materiales del ATMM devienen sobrevida. Fotografías del fondo de Emma Yessica Duvali disponibles en el sitio web.

La anterior descripción de su propia imagen la realiza Emma Yessica Duvali. La pérdida de los materiales, su robo y su infructuosidad monetaria, devienen

81 Consultado en: https://www.memoriatrans.mx/items/e-008

en su detritus literal y simbólico. Sin embargo, esta situación no sólo habla de los cercamientos normativos imperantes en ese entonces, son de hecho, los que hoy proveen de un aura singular a estos objetos en su forma de un archivo artístico. Creo que esta es una forma en la que adquieren cierta *sobrevida* para decirlo con Guerrero.

Existe también otra vía que relaciona al AMTM con la marca del olvido, la muerte y el devenir desecho, que es, precisamente, el momento de la muerte o abandono de sus propietarias como en el ya mencionado caso de Coral Bonelli. Hasta donde me es posible ver, el AMTM está en una constante búsqueda de fondos, muchos de los cuales están también bajo la sombra de la pérdida. No sólo por las personas trans que ya no están (esa variedad de rostros y cuerpos capaces de desatar el relato memorístico de las fundadoras desde las fotografías) sino por la posibilidad de "ya no estar" conforme pase el tiempo. Hasta cierto punto, de varias maneras, este archivo de memoria trans también mantiene la pulsión de un archivo de antelación a la pérdida y al silencio.

De hecho, esta relación de lo trans con la muerte, la pérdida y el silencio está presente en otras expresiones simbólicas y activistas. Por ejemplo, la investigadora y académica Sayak Valencia (2021) ha dado seguimiento a lo que denomina políticas *postomortem/transmortem*; con esos términos se refiere a "formas de politización del afecto y del duelo realizados por miembros sobrevivientes de las comunidades más afectadas por distintos tipos de violencia letal" (p. 66). La autora alude y se inspira en la protesta llevada a cabo por Kenya Cuevas frente a la tardanza de las autoridades por el caso de transfeminicidio de Paola Buenrostro[82]. El 2 de octubre de 2016, tras la liberación del asesino, Kenya y sus compañeras, antes de enterrar a Paola, decidieron dirigirse con el ataúd al punto de trabajo sexual en la avenida Insurgentes Norte al cruce con Puente de Alvarado. Ahí iniciaron la protesta con la presentación del cuerpo muerto, deteniendo el flujo de tránsito de dicha vialidad.

A partir de entonces, en otras ocasiones han replicado el acto de protesta en forma de performance. No estoy segura si las lógicas detrás de las prácticas del AMTM pueden ser consideradas *transmortem.* Ni si este concepto pudiera vincularse a una expresión de *sobrevida*, sobre todo porque el AMTM parece presentar su relación con la muerte de modos indirectos u oblicuos, a partir, precisamente, de su práctica archivística y curatorial particular. Según entiendo, las prácticas *transmortem* se caracterizan por oponerse al borramiento del cuerpo

82 Referí el caso en una nota al pie en el capítulo anterior.

muerto, por lo que es de relevancia su participación directa: "Ese acto de presentación del cuerpo muerto es inverso a la exposición y basurización de los cuerpos de las mujeres asesinadas de manera violenta en un feminicidio que hacen los medios. (…) evita que desaparezca, evita su borradura" (Valencia, 2021, p. 39). Pienso que el Archivo procede de otro modo porque lo que emborrona y expresa oblicuamente es, justamente, el cuerpo muerto y el duelo. Más bien presenta o visibiliza otros aspectos y sigue otras maneras de la pérdida y el olvido de los cuerpos: cuerpos no sólo vivos, exuberantes, vivaces.

Quizá ahí emerge la particular *pulsión de archivo* de su iniciativa, una que moviliza hoy a las *sobrevivientes*, quienes son capaces de redimensionar ciertas materialidades y traer a *las que ya no están* mediante una especie de "reciclaje simbólico". Este reciclaje, como se estableció, tiene uno de sus anclajes concretos y principales en la imagen, en las fotografías recuperadas que funcionan como un anclaje y vehículo relevante. Para ubicar en su visualidad una operación singular de recuperación, de memoria y rescate, quisiera remitirme más específicamente a la imagen fotográfica en su relación con el tiempo y sus posibilidades de retorno.

Imagen 23. Instantáneas del fondo Gabriela Elliot eróticamente cargadas.

Retrato de cuerpo completo, sentada en un taburete, los ojos al frente pero sin mirar a la cámara directamente, el cabello largo y oscuro contrasta con la piel del busto. Matizada por un color sepia la imagen registra la pose delicada, elegante y artificial de las manos en vilo, mismas que sostienen los cordones del vestido elaborado en red que desviste los pechos: no está desnuda, se está desnudando. Hay algo en los gestos de la modelo que recuerda las imágenes de los *mujercitos*, pero la escena remite a condiciones diferentes en que la fotografía fue tomada; las une cierta intención erótica, pero el relato adjunto —actual— provoca un deslinde y enrarece las relaciones de poder asimétricas que aprovechaba la retórica del periódico *Alarma!*:

> Esta fue mi primera sesión de fotos de estudio para trabajar en el cabaret Siglo XX, que estaba en Av. Lázaro Cárdenas, a la altura del cine Teresa. La foto fue colocada en la entrada del lugar. Recuerdo que el vestido me lo compré para esa ocasión y que le dije al fotógrafo que quería una foto enseñando el busto ¡La reacción fue que se le paró el chile!

La anterior es la descripción detallada que dio Gabriela Elliot[83] sobre esta instantánea de su fondo[84]. En otra imagen nos cuenta: "Esta foto es de una temporada en el burlesque en la que presenté un número donde terminaba completamente desnuda[85]" (imagen 4). Las imágenes de carácter erótico son recurrentes en el AMTM debido a que una de las fuentes de trabajo más relevantes para las integrantes estaba ligada a las dinámicas del cabaret, el burlesque y la vida nocturna. La producción de estas imágenes era llevada a cabo por fotógrafos profesionales y no profesionales para promocionar los espectáculos o simplemente llevar un registro, pero también se compone de impresos y fotonovelas pensadas para una circulación más bien efímera, siendo ahora rescatados como testimonios de las trayectorias de vida.

Para expandir una reflexión sobre el significado y el valor de estos registros dentro de los materiales del AMTM se hace necesario mirar sus imágenes en sus desplazamientos de significación, es decir, en su papel como parte de una práctica significante que trae a colación la relación del pasado y la memoria con el

---

83 Gabriela Elliot es originaria de Ciudad de México; desde muy joven comenzó lo que hoy llamaríamos su proceso de transición. Como parte de ese proceso se dedicó al trabajo sexual de calle, por lo que fue continuamente violentada por la policía; más adelante realizó una intensa carrera como *vedette* que fue interrumpida cuando tuvo que pisar la cárcel. Hoy es reconocida como una figura relevante de la memoria trans. En el último capítulo retomaré varios momentos importantes de su trayectoria vital.

84 Consultada en: https://www.memoriatrans.mx/items/g-031

85 Consultado en: https://www.memoriatrans.mx/items/g-052

eje de la alteridad. Retomaré algunas reflexiones que propone el investigador mexicano Diego Lizarazo (2022) en su libro *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, para referir cómo la identidad de género y los complejos proceso de identificación minoritaria se despliegan hoy en su proyecto visual. Desde una perspectiva filosófica, aborda la relación entre la producción visual fotográfica y las formas estéticas y políticas con que se vincula a la alteridad; desde ahí propone que la mirada generada por la fotografía no es simplemente la del fotógrafo o la del sujeto fotografiado, la mirada misma está inscrita en un marco que la antecede, que la condiciona, pero al mismo tiempo le permite desplegarse hacia los espectadores, significar más allá de sus condicionamientos iniciales. Para analizar dicho marco propone los conceptos de *fuerza de encuadramiento* y *fuerza de retorno*. Siguiendo a Judith Butler, para Lizarazo las fotografías mantienen una lógica dominante generada en un correlato entre el lenguaje fotográfico y las fuerzas institucionales, es decir, entre el marco mismo de la fotografía y la dimensión social y política de lo encuadrado. La operación del marco fotográfico impone una definición del mundo y sus seres. Por tanto:

> La *fuerza de encuadramiento* sería, así, aquella potencia con que el marco de la fotografía dispone y significa la escena y sus sujetos (Butler decía respecto al marco que con él se ordena el sentido del mundo). Ante ella, quiero decir, que en la foto hay también una fuerza de retorno reticente a este encuadramiento, una especie de señal de alteridad, un lugar en el que el otro despunta como liberación ante el encuadre, en su inconmensurabilidad (p. 90).

Abordando la densidad del tiempo y el lenguaje fotográfico, para Lizarazo, frente a la fuerza de encuadramiento hay también la posibilidad de desencuadre, es posible una liberación o desborde del marco: "la imagen puede, en cierto punto, tener la fuerza de permitir el retorno de una vida ocluida o negada por la propia trama de su visibilización. A veces regresa de forma inadvertida y con una potencia no imaginada" (p. 74). ¿Cómo y qué retorna con fuerza en las imágenes del AMTM? Básicamente la identidad de género y sus variados procesos de identificación. Como ya dijimos, este archivo trans reúne una serie de materiales, una diversidad de fotografías, entre ellas las que fueron "basurizadas" pero que hoy permiten una sobrevida. Están ahí los pósteres, los afiches y la fotografía publicitaria. En estas fotografías podemos identificar, creo, una fuerza de encuadramiento particular, una definición o captura de los sujetos fotografiados y su "mundo" que, sin embargo, en la transmutación temporal que implica la perspectiva contemporánea —tanto del proyecto archivístico trans como de la operación curatorial de la política estatal—, es superado o desbordado. El nuevo contexto, de algún modo, logra que retorne algo fuera del ese encuadramiento.

Lo que retorna, me parece, es propiamente la alteridad trans y su condición disidente. Así, la producción de retratos de estudio o en los teatros y bares, obedecían a la lógica publicitaria o sensual en torno a la escena nocturna. Lizarazo (2022) propone la noción de *mirada matriz* para referir la organización histórica y social que solidifica la fuerza de encuadramiento, es decir, la mirada matriz "responde a esquemas y modelos generativos de visibilidad e invisibilidad, de estructuración de jerarquías, de definición de ontologías y de sus valoraciones. La mirada matriz como encuadramiento, reticulación y modalización de las formas de ver" (pp. 24-25). En este caso y según lo entiendo, la noción de mirada matriz se articula con lo que he venido siguiendo como un régimen de la mirada sobre lo trans, es decir, aquel que limitaba los cuerpos trans al escarnio o la sexualización. Claramente, la sexualización y el espectáculo fue el esquema al que respondían los afiches, las fotonovelas y los pósteres que sirvieron a las integrantes del AMTM —además del trabajo sexual— para subsistir laboralmente. Más específicamente, la mirada matriz o momento en el régimen de visualidad al que responden las imágenes mencionadas se vincula directamente con el marco particular de las décadas de los 70 a los 90, donde el cine de ficheras y los centros nocturnos dejaron una impronta en la cultura visual del México de esas décadas. Siguiendo el análisis de Cabañas Osorio (2020), considero factible afirmar que la fuerza de encuadramiento de esta producción visual se afianzó en el cuerpo femenino como soporte significativo de la imagen en la medida que presentaba:

> Mujeres de apariencias voluptuosas, joviales y maduras, seductoras y sensuales, de cuerpos serviles siempre envueltos en la ideología patriarcal, con su consecuente estructura de intercambio y modelo de placeres al estilo del modelo económico de compra y venta ya desarrollado desde los años treinta en México. Personajes cuyos rostros y cuerpos aparecerán expuestos a las exigencias y ejecuciones de los gestos propios de la sexualidad, del deseo y de la seducción para el fortalecimiento de signos y expresiones sexuales en el imaginario individual y colectivo y las leyes del mercado masculino (Cabañas Osorio, p. 126-127).

Los cuerpos de las modelos en estas fotografías eran gestionados por el encuadre en estos términos, donde el lenguaje fotográfico produce un discurso de género mediante tomas que las expone para un consumo masculino y cisgénero. Las fundadoras del Archivo supieron aprovechar la producción de esa mirada normativa.

Como ellas mismas han narrado en varias ocasiones, su identidad de género quedaba emborronada, relevada o simplemente ambigua; es decir, no necesariamente las imágenes exponían —en ese contexto particular— a mujeres trans. Emma Yessica Duvali relata su experiencia con un reportero que cobraba

con sexo un espacio en el periódico para publicitar a las bailarines y actrices:

Imagen 24. Material fotográfico del AMTM. Las integrantes aprovecharon la fuerza de encuadramiento de la mirada cisgénero para insertarse exitosamente en ese campo visual, pero a fuerza de soslayar sus procesos identitarios.

Me invitó a su despacho en el centro histórico, una oficina que olía a rata. Me entrevistó y empezó con algunos tocamientos que yo esquivé, pensaba que era una mujer cisgénero. Me preguntó cuándo le pagaría por la entrevista. (…) Con el tiempo [se] supo entre esa cafetería y los comensales, que yo era una mujer operada. Enseguida me sacó otra nota diciendo que era una engaña no sé qué[86].

En la medida que debían ocultar o minimizar su condición corporal y de género, valiéndose de una variedad de estrategias tanto somáticas como discursivas y hasta ilegales, las integrantes supieron sortear una serie de dificultades para insertarse en el mundo del espectáculo nocturno y la visualidad que desplegaba. La necesidad de ocultar su condición trans estaba ligada a sus posibilidades de acceso.

86 Tomado de: https://www.memoriatrans.mx/items/e-006

Imagen 25. Antonella compartiendo cartelera con vedettes cisgénero (fondo Antonella Rubens AMTM).

Así evoca Antonella Rubens el recuerdo de ver su nombre anunciado en los centros nocturnos: "Para nosotras es una gran victoria, por que estar en la marquesina con todas estas grandes vedettes -y que eran mujeres cis- era algo que nos teníamos que ganar a pulso, y que nunca nos fue dado. Pero lo logré…[87]". En ese contexto de la mirada, la lógica de las imágenes fotográficas implicaba disimular o enmascarar la identidad trans de las retratadas; en todo caso, esas imágenes funcionaban como dispositivos para retener esa dimensión y dirigirla a lógica de consumo de la mirada cis. Con esto no quiero decir que lo trans no tuviera oportunidad de ser vislumbrado o emergiera en ciertos gestos o pliegues tropológicos de la imagen, pero creo que no era la tesitura dominante; en todo caso, presentaban una fuerza de encuadramiento en sentido contrario al de las imágenes de *mujercitos*: no era una mostración orientada explícitamente al escarnio del sujeto fotografiado, sino para el deleite del espectador. No porque los *mujercitos* —como ya se mencionó— no movilizaran cierto deseo, sino porque estas otras miradas sobre las imágenes del AMTM no necesariamente perturbaban el deseo masculino, en todo caso lo reafirmaban en un sentido más convencional.

Esta preciosidad de mujer es la vedette y actriz Antonella Rubens, quien actualmente encabeza la marquesina de conocido centro nocturno de la avenida de Los Insurgentes. Ella ya ha tenido algunas actuaciones especiales en películas y está en espera de que se le abran las puertas de la fama. Aquí se la presentamos a nuestros lectores para que ellos le den el visto bueno.
(Gráficas de Alejandro Pablo).
Página 24 México, D.F., Segunda Quincena de Mayo de 1992 Nuestro País

Imagen 26. Fondo Antonella Rubens en el sitio web del ATM: https://www.memoriatrans.mx/items/ar121

87 Tomado de: https://www.memoriatrans.mx/items/ar127

Así, el marco o encuadre inicial de estas imágenes, era uno que dejaba fuera o despojaba de identidad de género a las mujeres trans fotografiadas; se creaba una escena donde ellas perdían o sacrificaban una parte trascendental de sí mismas y de su trayectoria de vida. Bajo tales coordenadas, lo que retorna hoy, lo que desborda el significado acotado del encuadre inicial es, precisamente, la identidad de género, sus procesos de identificación. Lo que retorna con fuerza es la complejidad de la construcción performativa del género. Lo que la fuerza de encuadramiento intenta limitar o negar es precisamente un devenir, un flujo, un proceso. Como diría Judith Butler (2018) sobre la constitución del género:

> Lo esencial estriba entonces en que la construcción no es un acto único ni un proceso causal iniciado por un sujeto y que culmina en una serie de efectos fijados. La construcción no sólo se realiza en el tiempo, sino que es en sí misma un proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas; en el curso de esta reiteración el sexo se produce y a la vez se desestabiliza (p. 29).

En mi lectura de las imágenes del AMTM, lo ocluido o negado es esta construcción performativa de la identidad de género, por lo que la fuerza de retorno de las fotografías consistiría es permitir su regreso con una potencia inusitada. ¿Pero en qué condiciones es posible este retorno que no necesariamente está anclado inmanentemente en la fotografía? Considero que esta posibilidad arranca y se sustenta, precisamente, en la experiencia del acto contemporáneo de visualidad, es decir, teniendo presente que "Un aspecto clave de la visualidad es la articulación entre las prácticas visuales y el poder. Esta articulación no se da en los objetos sino en las prácticas; no se trata de una cualidad inmanente a los objetos sino un proceso, algo que debe ser producido" (Yepes, p. 22). En otras palabras, la mirada es resignificada y permite el retorno de lo propiamente trans en el espacio de exhibición abierto por las políticas de alteridad hoy vigentes. La política cultural de inclusión y apertura de la diferencia favorece aquello que retorna, no son las imágenes por sí solas las que activan el desplazamiento de sentido, son las condiciones bajo las que son miradas.

Soy consciente de que este mecanismo implica una mirada anacrónica; una mirada desde el presente donde percibimos la experiencia trans a través objetos producidos en un pasado donde no se contaba con la potencia de los significados y los términos con que hoy podemos mirar dicha experiencia. Pero como diría Mieke Bal (2021), el anacronismo no siempre es un mero error, más bien tiene potencial analítico frente al objeto cultural: "Por el contrario, cuando se usan de manera reflexiva, los anacronismos vigorizan nuestras interacciones con los objetos históricos. Pueden lograr esta revitalización mediante diferentes respuestas al pasado en relación con el presente que posibilitan" (p. 18). Creo

que, miradas de este modo, las imágenes del AMTM se revitalizan en el acto de visión actual, se renuevan o se crean nuevas versiones de las imágenes anteriores. Ahí también se va tejiendo esa sobrevida: "La vida del archivo está siempre diferida en el tiempo; y allí, en el espaciamiento de su dilatado diferir, opera (Guerrero, 2023, p. 37). En mi lectura, esta es una forma con que se potencia la efectividad simbólica del proyecto.

Por consiguiente, la sobrevida y la fuerza de retorno sostenidos por *las que aún están* implica capas de sentidos diversos en la producción archivística que practican y va más allá de la digitalización de fotos en tanto un rescate material. Esas capas de sentido tienen que ver con la longevidad (tener más de 60 años es una condición constantemente destacada) o la resiliencia (haber sobrevivido y ahora contarlo). A estas propiedades se suman otras prácticas archivísticas: un hospital de ropa, nuevos retratos hablados y digitalizados, vestidos en vitrinas, maniquíes ataviados, reproducciones en miniatura y tejidos hechos a varias manos. Sin embargo, esta dinámica de lo que permanece y lo desechado, expulsado u olvidado, se liga con una formulación curatorial en buena medida enturbiada por la escenificación del glamur, trastocada por la lentejuela y el espectáculo, una dirección que el AMTM toma a la hora de su mostración en los recintos culturales. Es decir, la visualidad que logran recuperar y que hace retornar lo trans para su exhibición en salas, podría estar emborronando la pulsión de archivo inicial. En todo caso, esta visualidad espectacular abre una cierta distancia con el pasado no siempre glamuroso o exitoso de sus propias trayectorias de vida y, en general, con los cercamientos de la sociedad cisnormativa y transfóbica que hoy se mantienen vigentes y que siguen afectando tanto sus vidas personales como las tramas colectivas contemporáneas. Una forma, sin embargo, en que esta "lentejuela" es productiva será analizada en el último capítulo a partir de reflexionar como la pose, la lentejuela y la espectacularidad corporal pueden crear una sinergia fructífera para desestabilizar el pasado de la represión estatal.

Imagen 27. Carteles promocionales de las presentaciones del AMTM en recintos culturales.

2.3.2. Repertorio y circulaciones culturales

Si bien ese glamur y lentejuela pudiera distraer la mirada o alejarla de la violencia de la pérdida y, con ello, descentrar el retorno de lo trans en su relevancia como alteridad social y nacional, creo que estos aspectos reciben una retroalimentación a partir del modo característico con que el AMTM difunde su trabajo. Es otra de las formas —quizá la más potente— en que se insufla vida y posibilidades en el porvenir de la figuración trans de esta iniciativa. Voy a detenerme en el modo particular de presentación performática de su difusión, es decir, en los momentos en que las integrantes del Archivo tienen actuaciones en público y en contacto directo con las personas. Estas presentaciones en vivo pretendo relacionarlas con aquella compleja serie de operaciones curatoriales de la política cultural oficial —trabajadas en el capítulo anterior— y que habilitan cierta "museificación" de lo trans. Los recintos culturales oficiales han permitido al AMTM una mayor resonancia de su propuesta y son también estos recintos los que han servido como escenarios para una *performance* singular, como indicaré más adelante.

¿Por qué el AMTM pareciera tener un lugar en los museos incluso antes de gestarse? ¿Cómo es que esta historia y genealogía de un sujeto político nuevo contara ya con un lugar, incluso "cómodo", en el campo visual o artístico? ¿Qué ha ocurrido para que una variedad de visualidades trans genere, más que polémica o debate por parte de los grandes públicos o de instituciones privadas y públicas, una especie de euforia de sus imágenes? Como se indicó en el capítulo anterior, la vulnerabilidad, como caracterización propia de los grupos de atención prioritaria, ha favorecido una vía de entrada a la dinámica cultural formulada por el Estado para ciertas alteridades. Lo trans, como parte de esos grupos de atención prioritaria, activa una clara correspondencia entre vulnerabilidad, cultura y minorías. Así, un *archivo de sobrevivientes* es un archivo con el potencial de centrar voces minoritarias en un acto de plena inclusión, reivindicación y justicia de grupos definidos como históricamente discriminados, excluidos y violentados en un contexto de desigualdad estructural; un proyecto como el AMTM empata con la misión incluyente de la visualidad de la política cultural, pero también da lugar a un reconocimiento más allá de la mostración de materiales de archivo. Como he dicho antes, el rescate que lleva a cabo el AMTM tiene una dimensión material en la digitalización, sin embargo, cabe destacar que, hasta el momento en que estas líneas se escriben, el equipo ha concentrado sus esfuerzos en dar a conocer el proyecto principalmente en las redes de difusión cultural de la

Ciudad de México. Mediante entrevistas radiofónicas, en redes sociodigitales, notas periodísticas, presentaciones en centros culturales y exponiendo en una variedad de galerías[88].

Si el uso original de varias de las fotografías del Archivo contribuyó a un régimen de la mirada mediante una fuerza que encuadra y circunscribe lo trans de estos cuerpos, hoy esos mismos cuerpos retornan plenamente trans, al ser reinscritos a circuitos culturales que en su momento le fueron totalmente ajenos. Me refiero a exhibición en el sitio web del AMTM, pero principalmente a las varias ocasiones en que las integrantes se han presentado en sitios como el Museo Universitario del Chopo, Museo Tamayo, Galería José María Velasco, Museo de Arte Moderno, Casa Rafael Galván[89].

Imagen 28. Carteles promocionales de los fondos de Antonella Rubens y Samantha Flores en el Museo de Arte Moderno y la Casa Rafael Galván, respectivamente.

La exposición de las fotografías (junto a vestidos, revistas y demás piezas) que componen el archivo, ya sea en el marco de otra exposición o íntegramente dedicada,

88 Como colaboradora invitada, he tenido oportunidad de seguir con cierta cercanía el proyecto y apreciar algunas de sus dimensiones más allá de la posición de público. Por esa vía, es importante apuntar que el proceso de digitalización implica una serie de recursos, tiempo y calificación técnica que no todas las integrantes tienen, por lo que también existe cierta limitante para un proyecto que es autogestivo como este.

89 También se ha promocionado en diversidad de notas de periódico o cápsulas radiofónicas como las del IMER (Instituto Mexicano de la Radio).

se suma a la difusión del proyecto y da lugar a interacciones que involucran las imágenes y los relatos que las integrantes entretejen sobre ellas. Ahí están también todas aquellas instantáneas que nunca formaron parte de circulación instrumental alguna, las que retratan los vínculos afectivos y que reúnen a los cuerpos trans en la esfera privada, en espacios más bien personales, de amistad y compañerismo: en fiestas, reuniones, de vacaciones. Estas fotos de vida cotidiana nutren al archivo a partir de develar lo "no visto" y logran atravesar el umbral entre vidas "clandestinas" y la presentación pública "cultural".

Imagen 29. Los registros de amistad, fiestas y vida cotidiana permiten ver lo "no visto", la existencia de redes de comunidades trans. Disponible en el fondo Emma Yessica: https://www.memoriatrans.mx/items/e-013.

Estas imágenes más personales también contienen una fuerza de retorno de las trayectorias de vida trans, antes solamente concernientes a la vida privada. Estos materiales son también los que detonan con mayor potencia la memoria de las integrantes y son el registro más marcado de *las que ya no están*. En la mayoría de esas fotos, las fundadoras del Archivo ubican nombres e historias engarzadas con las de ellas; en ocasiones hay rostros anónimos porque se les fue perdiendo el rastro, pero aun así dejan ver estados incipientes de una comunidad trans. El relato en vivo es tejido por el diálogo y la memoria de las integrantes; cuando las escuchamos no sólo comprendemos la lógica de las imágenes, sobre todo asistimos al papel de la memoria en la producción de sus identidades, hoy, ya verbalizadas como trans. En estos relatos vivos,

me parece, acontecen dos cuestiones de gran relevancia: se definen las fronteras de un pasado identitario común y ese mensaje logra llegar a una audiencia más amplia, frente a la que se subraya la violencia social que cercó y moldeó la vida precarizada de las comunidades trans en décadas anteriores. Así, la pérdida material de quienes protagonizan las imágenes no impide la vida de las imágenes, por el contrario, otorgan una *sobrevida*, no sólo en la elaboración memorística sino también en la posibilidad de nuevas interacciones. Incluso, "traer a quienes ya no están", adquiere un significado superior cuando esta misma labor de difusión ha permitido relocalizar a otras personas.

De hecho, han ocurrido reencuentros a raíz de estas presentaciones encarnadas; así fue como se integraron, por ejemplo, Antonella Rubens y Denisse Valverde. En ese sentido, estas charlas, visitas guiadas y entrevistas, en la medida que implican una interacción directa con el público, tienen una propiedad performática muy productiva en el sentido de expresión que implica un proceso comunicativo y afectivo entre quien genera la actuación y quien la presencia. Quisiera poner a dialogar esos componentes para explorarlos en un marco de políticas de la identidad y del proceso de alteridad al que me he referido. Estos son eventos de visión encarnados —incluso una forma original de *performances*[90] – que el equipo ha logrado llevar a cabo: un encuentro entre imágenes, relatos y las actividades de difusión.

Esta faceta del AMTM permite reconocerlo, entonces, como práctica simbólica que entrama visualidades y textualidades junto a estas prácticas más bien performáticas o de *repertorio* como las entiende la investigadora y teórica estadounidense Diana Taylor (2015). La teórica del *performance* propone la distinción analítica entre *archivo* y *repertorio* a partir de la discusión política y epistémica, aquella escisión que el poder colonial impuso entre la forma escrita de transmisión del conocimiento y las formas corporales y no verbales de los pueblos colonizados. Siguiendo esta perspectiva crítica, para Taylor, la legitimación del mundo letrado llegó a un grado tal que desprestigió otros sistemas de saber y memoria como la danza, los rituales y la cocina, entre muchos otros; además esta cultura letrada occidental se erigió como un instrumento de poder de las élites. Así, Taylor retoma la acepción de archivo ligada al poder para referir el papel que los textos escritos y otros materiales tienen en esa legitimación sobre la producción de memoria y conocimiento:

90 Si bien estas actuaciones no son propiamente *performances* (como subgénero artístico que se gesta en los intersticios de las artes visuales y escénicas), sí tienen lugar en recintos artísticos y culturales, lo cual, creo, plantea un puente de significado singular.

> La memoria del archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio.
>
> […] La memoria archivística trabaja a través de la distancia, más allá de lo temporal y espacial; los investigadores pueden volver a examinar un manuscrito antiguo, hay cartas que encuentran sus destinatarios a través de del tiempo y el espacio, y los discos de computadora pueden escupir archivos perdidos con el *software* apropiado (p. 55).

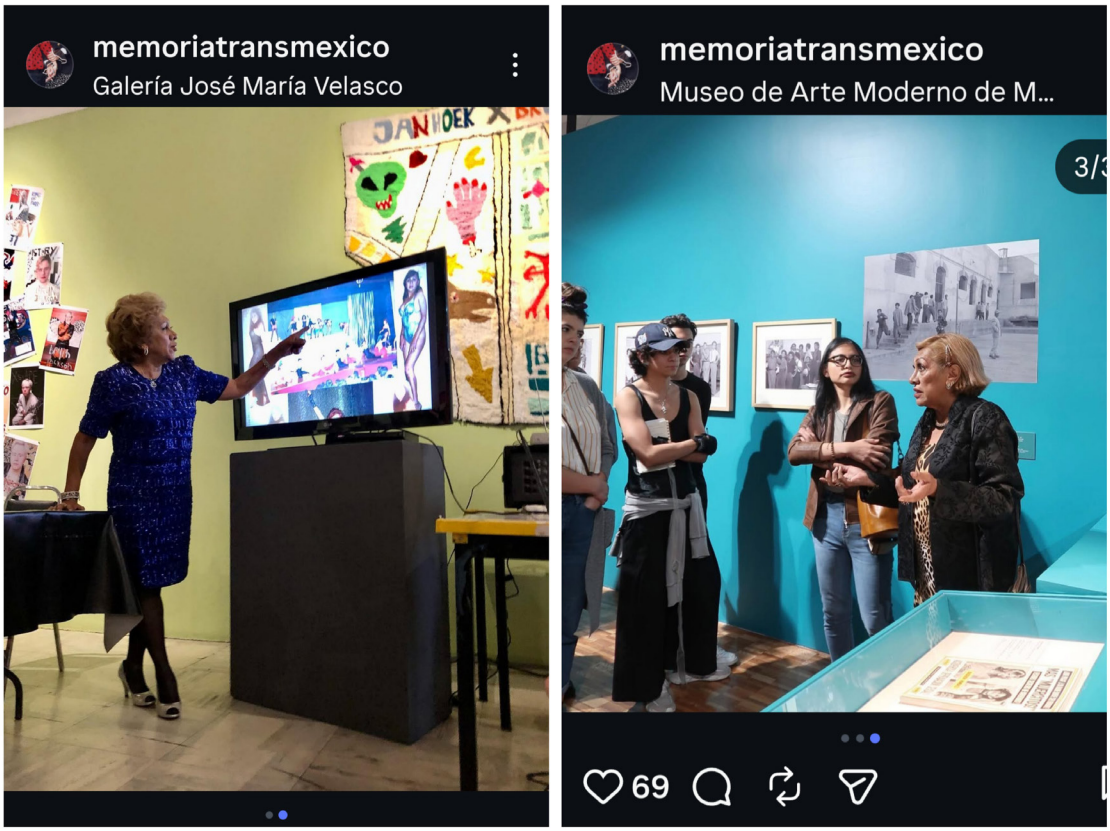


Imagen 30. Gabriela Elliot en la presentación de su fondo y en una visita guiada: encuentros vivos de relatos de memoria e imágenes en las actividades de difusión del AMTM (https://www.instagram.com/memoriatransmexico/).

Por tanto, esta memoria archivística puede trabajar distanciada en el tiempo y en el espacio, lo que implica una posibilidad de distancia entre esa fuente de conocimiento y el investigador. Mientras tanto:

> El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. […] Este requiere presencia, la gente participa en la producción y reproducción y reproducción de saber al "estar allí" y ser parte de esa transmisión. De

> manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido (p. 56).

Cabe aclarar que la intención de la Taylor no es polarizar o enfrentar el archivo y el repertorio, sino avanzar en contra de la desproporcionada atención que se ha puesto al archivo respecto del repertorio; de hecho, insiste en las formas en que operan juntos y se retroalimentan. Entonces, atender esta dismetría en los estudios permite reconocer la capacidad productiva del repertorio en una diversidad de campos del conocimiento, así como en objetos de estudio concretos. Me parece, esto es evidente en el AMTM cuando, a pesar incluso de la legitimidad que tiene la noción de archivo —desde el nombre mismo—, su repertorio ha sido, tanto o incluso más relevantes para la producción de su memoria trans, es decir, de sus posibilidades de retorno y de sobrevida.

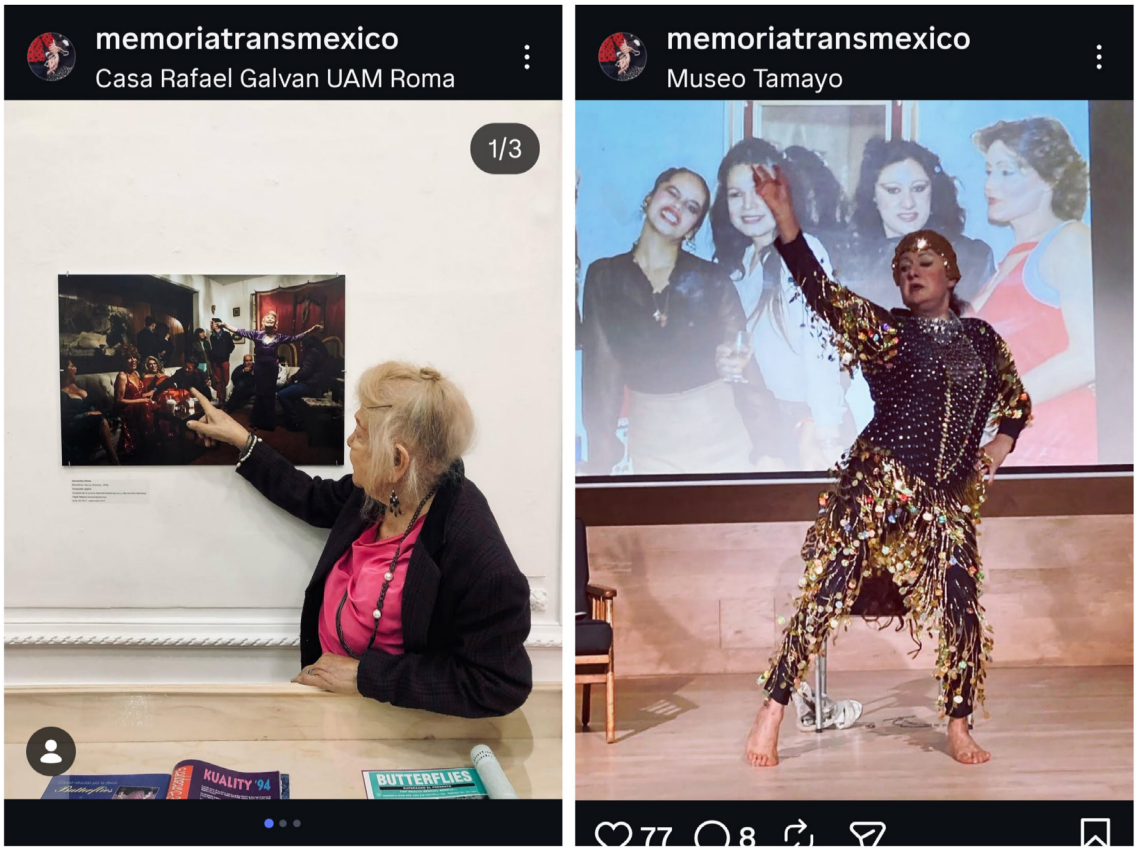


Imagen 31. Relato oral de Smantha Flores sobre los materiales de su fondo expuestos en un centro cultural de la UAM. Conversatorio del AMTM y performance de Emma Yessica en el Museo Tamayo (https://www.instagram.com/memoriatransmexico).

Mientras que las fotografías del AMTM harían parte de esos artículos resistentes al cambio, soportes "duros" con una perdurabilidad cuya materialidad los vincula

a los tiempos largos y discursos "trascendentes", sus actos de transferencia en vivo permiten un más allá de las imágenes. Por un lado, ese repertorio es el que consolida los actos de visión, pero también permite el retorno pleno, vigente, corporal y sustancial de lo trans de un modo que no sería el mismo si se limitara a la fotografía mostrada virtual o físicamente. Por otro lado, el repertorio implica una actuación donde los gestos, la oralidad y saber de las integrantes están menos mediados o intervenidos que, por ejemplo, los relatos transcritos al sitio web —que deben ser editados y llevan cierta corrección de estilo—. Algo parecido puede decirse de las propias imágenes que ya de por sí pasan por una curaduría: el testimonio oral "sobrescribe" el propio relato curatorial o museográfico, las instituciones no pueden controlar lo dicho en cada acto porque las trans no siguen un guion ya dado, ni refieren un discurso sobre historia del arte, teoría de género o gestión cultural.

Como se ve, estoy considerando que el repertorio que produce el AMTM, a diferencia de su archivo, está más libre al cambio y menos atado a la museificación, la operación curatorial y la propia práctica de archivo de las instituciones oficiales. Por eso me perece relevante detenerme en esta dimensión performática. Encuentro factible sostener la idea de que, a partir del rescate peculiar de sus imágenes, el AMTM se desplaza más hacia una archivística cuya política no radica en su estabilidad, sino en la inestabilidad de su propio registro. Primero porque hoy sus materiales dieron un vuelco respecto de la instrumentalización precedente en el régimen de la mirada o fuerza de encuadramiento, como mencioné antes; segundo, por porque esa práctica archivística tiende, mayoritariamente, a transformarse en *repertorio*. El mismo Javier Guerrero (2023) apunta hacia esa reconfiguración del que sería un archivo inestable, precisamente porque hay una vinculación productiva entre archivo y repertorio: "Considero que el archivo requiere siempre, para ponerlo en los términos discutidos, de la pulsión repertoriadora que entonces impulsa su sobrevida material" (p. 26).

En síntesis, me refiero a que el propio proceder de las integrantes ha concentrado energía y tiempo mayores a sus presentaciones, foros, conversatorios, exposiciones, visitas guiadas, entrevistas y, en términos prácticos, mantiene en pausa la digitalización de los fondos fotográficos que ya se tienen, los que están por integrarse, así como los registros propios de la web[91]. Esa vinculación entre archivo y repertorio es una de las estrategias que

91 Conozco este proceder gracias a mi involucramiento con el proyecto. A pesar de que el Archivo se presenta bajo la necesidad del resguardo material que otorga la digitalización, y que en las reuniones se habla de los nuevos fondos que serán integrados, el sitio web no se actualiza en la misma medida

ha permitido al AMTM convocar y aprovechar espacios de mostración, porque es en ellos que prima la interacción de puntos de vista más allá de la mostración casi unilateral que ofrecerían las imágenes y los textos simplemente subidos a la página o en un recinto museográfico. A mi entender, esta forma de proceder que no prioriza la conservación y creación de soportes "duros" apostando por otros de índole relativamente más efímera ha permitido al AMTM generar un impacto notablemente más efectivo y afectivo.

Con lo anteriormente dicho, para terminar esta reflexión sobre la visualidad propuesta por el AMTM, me parece pertinente remitir a las posibilidades y efectos que se concatenan en este peculiar "archivo de repertorio", es decir, la resonancia política que este proyecto ha desencadenado respecto de la disputa o lucha por la figuración de un sujeto político de lo trans —en los términos señalados en el capítulo anterior—. La particular pulsión de archivo con su puesta en práctica museística (o cultural) ha logrado interpelar y llamar la atención de varios sectores trans. En cierta ocasión asistí a un evento en la USIPT[92] Natalia Lane, una reconocida transactivista del trabajo sexual, al conocer mi relación con el Archivo, me expresó la necesidad de "hacer algo con ese Archivo"; en pocas y en otras palabras se refería a la inclusión en él de trabajadoras sexuales, jóvenes y actualmente activas, como ella. Me comunicaba su insatisfacción con el AMTM por la falta de otros perfiles y personalidades vinculadas al activismo de políticas públicas. En ese mismo sentido, mucho menos matizado, han surgido reacciones registradas en redes sociales y comunicativas que despliegan inconformidad. En un chat de *Whatsapp* que circuló en *Facebook* se expresaron opiniones que señalaban un supuesto elitismo del "comité" del archivo que sólo elegía a personalidades famosas, ricas y del espectáculo: "También estuvimos las jodidas que nos golpearon que nos persiguieron que nos censuraron. No nada más puras del show igualdad y empatía le pedimos en su archivo (sic)[93]". Más allá de lo anecdótico de estas situaciones, pueden servir como señales de algunas reacciones provocadas por los actos de visión que el AMTM generó y que acá considero que forman parte de una disputa por el sujeto político de lo trans al hacer converger cuestionamientos sobre quién, cómo y por qué puede incluirse en él. Las integrantes del AMTM no han hecho oídos sordos a estos señalamientos y, como parte de una actitud de apertura, fue como se incluyó el fondo de Denisse Valverde, activista y luchadora por los derechos humanos; un perfil distinto y no

que lo hacen los actos de presentación y difusión ya referidos. A las limitaciones técnicas, de tiempo y de recursos para digitalizar, se suma el valor que agregan las presentaciones en vivo que movilizan con mayor ímpetu a las integrantes.

92 Unidad de Salud Integral para Personas Trans. Es una clínica de la Secretaría de Salud Pública del Gobierno de la Ciudad de México.

93 Recuperado de capturas de imagen que circularon y que pude guardar.

vinculado a la escena nocturna ni el espectáculo.

Siguiendo a Ana María Guasch (2021)[94], si se piensa en aquella ambivalencia inherente a la pulsión de archivo que almacena y guarda, al tiempo que olvida y destruye, ese acto de consignar no es sólo guardar o depositar artefactos. La práctica de archivar implica la yuxtaposición de signos, "Y ello no de una manera amorfa o indeterminada, sino buscando un «corpus» dentro de un sistema en el que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal" (p. 243). ¿Cuál es el "corpus" buscado, o mejor, cuál es "corpus" ideal desde este archivo trans y a qué, quiénes y cómo estaría olvidando? ¿Cómo las sobrevivientes vehiculizan esas voces silenciadas y homologadas a las suyas ahora también espetadas por esas otras voces de otras sobrevivientes? ¿Cambiarían los reclamos si la presentación visual y la construcción de los relatos fuera diferente? No es la idea dar una respuesta puntual, sino dejarla abierta, precisamente porque eso es lo que no queda resuelto: la configuración de un sujeto político preciso, unívoco u homogéneo. En ese orden de ideas, el AMTM se convierte en epicentro para la inconformidad y el disenso al interior de la propia comunidad aludida. El archivo no sólo se estaría presentando como un campo de disputa por la materialidad de la memoria entre el poder oficial y las memorias privadas y subalternas, sino también es un campo de tensiones entre las propias memorias subalternas; su propia práctica archivística implica un juego de opacidades. Finalmente, y para sintetizar, la iniciativa de nueva visualidad trans que activa el AMTM, centra la corporalidad de modos que oblicuamente responden al olvido, al silencio, las expulsiones (incluso la muerte) mediante registros diversos procurando una sobrevida en espacios otrora ajenos. Lo logra a partir de una fuerza de retorno de los cuerpos (fotografiados y vivos) y de la generación de un *repertorio* que ha sido fundamental para sostener su práctica de archivo. Tal derrotero ha permitido a esta iniciativa autogestionada contribuir con una genealogía de la alteridad trans, y lo hace aprovechando la apertura del campo y la red cultural institucional. Esta apertura, mediada por la operación curatorial gubernamental, también abrió una disputa por qué figuración del sujeto trans entra al museo, al recinto cultural. La relación entre imágenes de disidencia sexo-género y los circuitos culturales que recientemente se interesan por ellas tras un historial marcado por la exhibición estigmatizante y la censura (Rodríguez, 2018), no están libres de tensiones ni al exterior ni al interior de dichas alteridades.

94 Que sigue, a su vez, a Derrida en su *Mal de archivo*.

MUESTRA VISUAL

Voces disidentes

ficciones corporalidades, y visualidades.

3 mayo - 28 de junio

Casa de la Primera Imprenta de América
Lic. Primo de Verdad No. 10, Centro Histórico

ENTRADA LIBRE

Participan:

Queso Rayones
La Sebas
Karl Frias
Floresrosx
Yolotzin Arias
Jovana
Rojo Génesis
Niñe problema
Karim Salinas
Zule Camarena

CAPÍTULO 3. EL DESPLAZAMIENTO TERATOLÓGICO: LA MONSTRUACIÓN DEL CUERPO TRANS

En el capítulo anterior, centrado en el AMTM, quise poner de relieve la particularidad de una visualidad trans que reformuló lo fotográfico y lo archivístico mediante una forma de circulación particular y así lograr una sobrevida y un retorno de su alteridad. Exploraré en este capítulo otra iniciativa visual, una incursión simbólica de expresiones que confluyen para hacer emerger una imagen *sui generis* del cuerpo trans, anclada, además, en otra *activación del archivo trans* para la tesis. Esta activación, consistió, básicamente, en mi participación en una muestra visual que tuvo lugar en un centro cultural de la UAM (sobre la que abundaré más adelante).

Si el AMTM trabajó con un archivo de elementos muy heterogéneos, no todos esos materiales son una elaboración de primera mano en el sentido de una creatividad autoral. Esa es quizá una de las diferencias más notables con el trabajo de las artistas gráficas y su propuesta: estamos frente a una manufactura autoral —propiamente trans— que toma la iniciativa creativa. Las artistas son capaces no sólo de alterar el uso de una iconografía dada, sino también de tener conciencia crítica sobre su práctica visual. Todo ello les permite sacar ventaja de una impronta ficcional, narrativa e imaginativa que alcanza la autorrepresentación desde coordenadas contextualmente inusitadas en el campo visual mexicano y sus registros sobre lo trans. Esta

Imagen 32. Afiche para dar difusión a la muestra visual en Casa de la Primera Imprenta

iniciativa visual trans produce pliegues y tesituras acerca del territorio simbólico ocupado por ciertos cuerpos de la diferencia, amalgamados, en este caso, mediante los recursos de la gráfica, la ilustración, el fanzine y la ficción. En su ejercicio creativo, las ilustradoras incluyen un reclamo sobre la agencia política contenida en la necesidad de difundir y posicionar su trabajo en el campo visual y, con ello, hacen emerger una disputa por el sujeto trans. Una disputa que no se limita a la presentación iconográfica de los cuerpos, sino que continúa en su propio papel social como artistas.

Ahora bien, con la denominación *monstruación* pretendo conjugar a un tiempo el acto de mostrar junto al desplazamiento sígnico implicado. El término me permite producir un juego de palabras para designar lo que considero es una apropiación particular –por parte de las ilustradoras– de lo monstruoso y la figura del monstruo para mostrar visualmente una corporalidad minoritaria. Aunque la monstruosidad es una categoría con la que yo estoy leyendo la dimensión iconográfica de su obra, la considero una síntesis analítica posible de los modos en que las mismas artistas describen su trabajo. Aunque existen otras signaturas que pudieran convenir a la descripción de las intensidades visuales que acá me interesan, como sería lo fantástico, lo abyecto, grotesco, antropomórfico o sobrenatural, considero que es en la figura del monstruo y la monstruosidad donde se condensa esa mostración del cuerpo trans junto a sus tesituras de alteridad. Esta propuesta de análisis, anclada en la monstruosidad, cabe aclarar, es mía y no necesariamente las ilustradoras concurren con ella, aunque tampoco la niegan ni la consideran ajena, como me lo hicieron saber cuando les comuniqué mi perspectiva. Por otro lado, postulo el uso de la figura del monstruo, en el trabajo de las artistas, como un movimiento irónico-paródico, una estrategia de resignificación y producción de sentidos nuevos, no de reproducción de los sentidos de abyección sedimentados en el repertorio de representación sobre lo trans. En otras palabras, hacen parodia de la imagen de abyección que el régimen cisnormativo ha construido en una variedad de ámbitos. Parodian conscientemente esa abyección y están lejos de simplemente introyectarla.

Para recurrir al *monstruo* como categoría de análisis, me adheriré, por un lado, a un entramado teórico-conceptual de autores que han trabajado el monstruo como categoría de análisis y como fenómeno simbólico-cultural. Por otro lado, son necesarias y se suman otras referencias específicamente centradas en la relación del monstruo con lo trans y la disidencia sexual. Siguiendo a la crítica cultural Mabel Moraña (2017), en su libro *El monstruo como máquina de guerra*, la categoría del monstruo se vincula con una amplia gama de desarrollos discursivos, perspectivas teóricas y culturales. Dice la autora:

> El monstruo está estudiado aquí como límite y nexo, como el dispositivo o artefacto cultural que impulsa una reflexión sobre la vida más allá de jerarquizaciones y deslindes entre lo humano y lo animal, lo material, lo natural, lo cultural y lo biológico. Situado en la encrucijada de caminos que conectan estos dominios, el monstruo avanza en todas estas direcciones, asumiendo la contradictoriedad y la paradoja, dando forma a lo imposible en un tránsito multidireccional, fluido y ambiguo, animado por la inconmensurabilidad de lo viviente. El monstruo es, así, incontenible, rebasa categorías y modelos, apunta a lo grotesco y a lo sublime, anuncia e interpela (p. 15).

Imagen 33. "Vampirona" de Rojo Génesis. Print comprado a la artista.

Esta polisemia del monstruo implica una polivalencia que imposibilita cualquier definición cerrada o figuraciones delimitadas. En esa dirección, el escritor y estudioso costarricense Rafael Ángel Herra apunta:

> El monstruo, al contrario, es polimorfo; veamos: como *cuerpo físico* deforme existe con respecto a la normalidad corporal; cuando su existencia es *imaginaria*, se manifiesta con rostros multiformes; si es un monstruo *conceptual*, su idea se atribuye a individuos y a conglomerados o pueblos, y a conductas infames; si es *histórico*, algunas figuraciones suyas cambian a lo largo del tiempo y en culturas diversas, mientras otras perduran; si es estrictamente verbal, su manifestación le imprime sentidos al texto ficcional (p. 20).

Frente a la proliferación de los tropos y las relaciones conceptuales que desata el monstruo, acá voy a subrayar aquellos insumos que me parecen pertinentes para dialogar con el trabajo de las ilustradoras. Un primer elemento relevante es la carga política que tiene la categoría, cuyo "significado es el tipo de articulación que produce entre poder y representación, es decir, la constelación de sentidos político-ideológicos que catalizan sus apariciones" (Moraña, 2017, p.28). Sabemos que el monstruo suele ser entidad utilitaria para metaforizar el dominio que el poder mantiene sobre determinado espacio simbólico-social al asociarlo a una marginalidad, exterioridad, caos o amenaza: "El monstruo es una figuración del poder mismo que alude a la violencia potencial y a sus consecuencias" (Herra, p. 29). El investigador literario Gabriel Giorgi (2009) insiste en que, conceptualmente, el monstruo no se limita a una política de las representaciones o figuración del poder, es, en buena medida, una forma de reconocer cómo la vida y los cuerpos son distribuidos por ese poder: "Se trata, en este sentido, de leer el monstruo en su umbral biopolítico, allí donde pone en escena una política de la 'vida' y sus distribuciones entre 'la vida humana' y sus otros" (p. 324). El monstruo es un claro tropo de alteridad, pero también es una alegoría de las tramas que esa alteridad pone en tensión y que no terminan de ser suturadas. No sólo es exótico o temible, es un hiato en la continuidad de la racionalidad espaciotemporal o una ruptura de las certezas epistémicas, por lo cual su domesticación es siempre incompleta.

En esa imposibilidad de suturar el sentido, en la ruptura que implica, el monstruo —dependiendo el escenario— abre la posibilidad de que ese hiato pueda ser ocupado voluntariamente por los desplazados, las existencias precarias o subalternas y ser redimensionado para la subversión, la resistencia o la contestación. Si "El monstruo sirve como contradiscurso identitario y como paradigma de alteridades amenazantes y recónditas" (Moraña, 2017, p. 31), resulta un gesto crítico invertir estratégicamente su sentido. Se trata de eclosionar y tensionar al monstruo como filón crítico e irónico del que las figuraciones trans se valen para aportar sustancia y complejizar su alteridad. Fundamentalmente, estas figuraciones teratológicas enrarecen el discurso identitario trans más convencional al interceptarlo con otras potencias menos asépticas o conciliadoras.

Esta estrategia no es para nada ajena en la autopresentación que han elegido para sí una multiplicidad de grupos y colectivos de la disidencia sexual. La discursividad *queer/cuir* ha sido especialmente diligente en utilizar el lenguaje del arrojo y la desviación en un archivo cultural que se nutre de motivos monstruosos o de la animalidad[95]. Ahora bien, desde lo trans, encuentro iluminador el ensayo "Mis palabras a Victor Frankenstein sobre el pueblo de Chamonix: performando la ira transgénero" de la historiadora y académica trans Susan Stryker (2017). En ese texto se anuda una reflexión sobre las posibilidades de pensar la transexualidad y el monstruo. Señala la autora: "En la mayoría de las representaciones gais y lésbicas, es característico representar la transexualidad atribuyéndole la monstruosidad, desplegando con un detalle irritante el lado oculto, ansiógeno y temible de la fascinación cultural actual con lo transgénero" (p. 138). La analogía que la autora activa con el monstruo de Frankenstein tiene que ver con el hecho de que, si bien el científico evidencia el poder que tuvo para reanimar el cuerpo de la criatura, fracasó en controlarla, careció del poder de manipular su mente y sentimientos, por lo que sus propósitos iniciales son refutados. Siguiendo ese relato, para Stryker, el dispositivo médico y las tecnologías y técnicas que posibilitaron la aparición del cuerpo transexual, no lograron moldear la conciencia de este cuerpo. El control y el dominio técnico que la medicina científica pretendía sobre el cuerpo humano y, por extensión, sobre la naturaleza, se hizo patente en la experiencia encarnada transexual y en su genealogía e historia:

> Sin embargo, nada de esto excluye que los cuerpos transexuales construidos médicamente sean sitios viables de subjetividad. Ni tampoco garantiza la conformidad de los cuerpos así encarnados con la agenda que resulta de los propios métodos transexuales de corporización. (…) Cuando nos levantamos de la mesa de operaciones, al volver a nacer, las personas transexuales somos más, y, de alguna manera, somos distintas de las criaturas que nuestros creadores quisieron que fuésemos. La corporalidad transexual, como la corporalidad del monstruo, sitúa al sujeto en una situación no asimilable, antagonista y *queer* con la Naturaleza en que, sin embargo, debe existir (p. 146).

95 No es posible en este espacio, siquiera, plantear un panorama, pero puede anotarse, a modo de ejemplo paradigmático, lo que se ha llamado en el ámbito anglosajón el *Queer Horror*; este involucra una variedad de manifestaciones como la literatura, pero se expresa, principalmente, en cine. Un ejemplo mucho más cercano al ámbito desde donde escribo, y muy reciente, está en el libro *Manifiestxs cuir. Antología de escrituras sexodisidentes latinoamericanas 2013-2021*, editado por la UAM y la revista digital Hysteria! Revista en 2021. En dicho libro se encuentra una sección —la más extensa— llamada "Manifiéstense animales, monstruas y mutantes" donde se compila una serie textos en los que la animalidad, la monstruosidad y la corporalidad anómala son el *leitmotiv*.

Propongo, con ayuda de esta extensa cita, un hilo conductor para dialogar con la propuesta de *monstruación* de los cuerpos trans: la monstruosidad tiene sentido como una forma de plantear la agencia y el disenso material y subjetivo en un marco de alteridad que pretende prescribir visual y discursivamente un molde. Incluso, podría sugerir que el entramado contemporáneo de políticas de identidad, los derechos humanos y el discurso LGBTI más extendido, harían el papel que antaño tuvieron el saber médico-científico. Ahora, en su trabajo, las ilustradoras ponen en tensión dichos discursos a través de una forma alternativa de comprender al sujeto trans. Desde mi perspectiva, devenir monstruos es la contrapropuesta óptica que las realizadoras eligen para disputar los sentidos de la experiencia minoritaria frente al cisexismo y la transfobia del conjunto social. Empero, lo que me parece contextualmente más sintomático de su potencia política, es la posibilidad de disputa que revela al interior del sujeto trans: frente a figuraciones en ocasiones asépticas y con cierta ansiedad por una claridad en las trayectorias de identificación —como expuse en la primera parte del capítulo—, esta elección creativa remueve significados, reclamos y desacuerdos sobre la alteridad y sus circunstancias contemporáneas. Trabajaré estos puntos más adelante, pero quisiera recalcar que la originalidad de la propuesta de las artistas gráficas no radica simplemente en el uso de la imagen teratológica, está en el momento contextual en que ese uso ve su realización.

3.1. Ficciones, corporalidades y visualidades

En 2023 fue inaugurada la muestra visual *Voces disidentes: ficciones, corporalidades y visualidades* en el recinto cultural Casa de la Primera Imprenta de América de la UAM y estuvo abierta al público del 3 de mayo al 28 de junio (el cartel promocional puede apreciarse en la portada del presente capítulo). Yo pude colaborar en su organización, por lo que considero mi participación en esta muestra como una de las *activaciones en el archivo trans* que son parte de mi propuesta metodológica para la tesis. En ese espacio de la UAM aconteció, quizá por primera vez en el campo visual mexicano y sus circuitos culturales, un despliegue visual conformado exclusivamente por apuestas visuales realizadas por personas trans y no binarias. Acá fragmentos del texto de sala escrita por la académica trans Siobhan Guerrero Mc Manus:

> A través de diversas propuestas visuales, les artistes aquí reunides

> nos recuerdan que las voces trans han salido a marchar llenas de furia y hartazgo para reivindicar su derecho a ser las narradoras de sus propias biografías; a narrarlas desde la *fantasía* y la *ficción*, desde la ensoñación melancólica o desde la *parodia*, pero siempre desde el imperativo de arrebatarle al mundo cis-heterosexista ese poder casi bíblico de nombrar, organizar y jerarquizar los cuerpos[96].

La muestra visual contó con dos núcleos que confluyeron; en uno de ellos participé directamente como parte de la curaduría junto a dos de las artistas visuales que mostraron obra[97]. Nuestro núcleo convocó a las y los artistas Queso Rayones, La Sebas/Lluvia Guevara, Karl Frias, Floresrosx, Yolotzin Arias, Jovana/Bruja Prieta y Rojo Génesis, quienes en su conjunto mostraron su trabajo en fotografía, video, escultura, grabado, ilustración, cómic y fanzine. Por otro lado, si bien no son un colectivo propiamente dicho, sí es más factible considerarles una generación no sólo por ser jóvenes, radicar en la ciudad de México, sino porque sus trayectorias individuales se han encontrado en algunos circuitos autogestivos donde ha circulado su obra, donde se incluyen ferias, talleres, centros culturales, galerías, entre otros puntos de distribución independientes y colectivos. Asimismo, participan activamente en redes sociales digitales dando a conocer una labor creativa en constante expansión, principalmente en plataformas como *Instagram*. En términos formativos la mayoría cuentan estudios universitarios o profesionales asociados con áreas creativas o humanísticas como diseño gráfico, artes visuales, antropología o estudios en comunicación[98].

96 El texto completo se encontraba en la recepción del recinto y da la bienvenida a las dos salas donde se expone la muestra. El subrayado en itálicas es mío.

97 El otro núcleo fue organizado y curado por el Foro Cultural Somos Voces y contó con la obra de Niñe Problema, Karim Salinas y Zule Camarena.

98 Si bien se dedican activamente a la labor creativa y artística, frente a las condiciones precarizadas del trabajo cultural, varixs de ellxs deben complementarla con otras formas de obtención de ingresos. Estas dificultades en torno al acceso y la subsistencia en el campo laboral cultural será un elemento importante de su discurso político; volveré a ello en este capítulo.

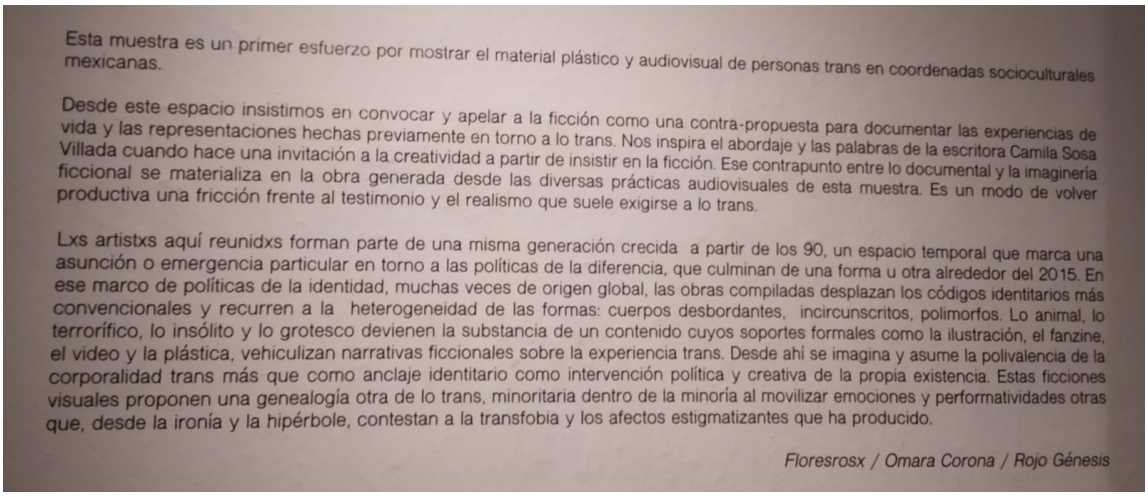
Imagen 34. Cartel del día de la inauguración, que consistió en un Conversatorio y un set musical de la DJ trans Indira.

En la hoja curatorial de la muestra visual redactada anotamos:

> En ese marco de políticas de la identidad, muchas veces de origen global, las obras compiladas desplazan los códigos identitarios más convencionales y recurren a la heterogeneidad de las formas: cuerpos desbordantes, incircunscritos, polimorfos. Lo animal, lo terrorífico, lo insólito y lo grotesco devienen la substancia de un contenido cuyos soportes formales como la ilustración, el fanzine, el video y la plástica, vehiculizan narrativas ficcionales sobre la experiencia trans. Desde ahí se imagina y asume la polivalencia de la corporalidad trans más que como anclaje identitario como intervención política y creativa de la propia existencia.

Las palabras anteriores me ayudan a poner de relieve rasgos generales que apuntan a una serie de materiales que, sin ser homologables, me parece que mantienen tesituras entramadas: un despliegue ficcional a partir de la impronta monstruosa, que, a su vez, implica un *(des)centramiento* del cuerpo (en las que ahondaré en las siguientes páginas). Estas vetas se anudan en la producción

de una mirada trans que, en efecto, sin negar la identidad, tampoco apela a ella. Sus parámetros tienden a exceder, emborronar y resituar los códigos más habituales con que suele ser invocada la identidad trans desde el Estado-nación, los derechos humanos y una amplia variedad de colectivos y activistas. Me refiero, por ejemplo, a la bandera trans de alcance global, con los colores azul, blanco y rosa; paleta muy utilizada para referir a la minoría. Otro motivo visual recurrente es también la metáfora del rostro discordante en el espejo: el reflejo que arroja el cristal no es el de quien se mira, sino la imagen del género "real" o deseado. Incluiría también toda una fraseología como "*trans is beautiful*", "*trans pride*", "Las vidas trans importan", etcétera. Les ilustradores se revelan frente a estos signos y proponen otros más bien insubordinados y, en esa medida, resulta una iconografía y una visualidad inusitadas.



Esta muestra es un primer esfuerzo por mostrar el material plástico y audiovisual de personas trans en coordenadas socioculturales mexicanas.

Desde este espacio insistimos en convocar y apelar a la ficción como una contra-propuesta para documentar las experiencias de vida y las representaciones hechas previamente en torno a lo trans. Nos inspira el abordaje y las palabras de la escritora Camila Sosa Villada cuando hace una invitación a la creatividad a partir de insistir en la ficción. Ese contrapunto entre lo documental y la imaginería ficcional se materializa en la obra generada desde las diversas prácticas audiovisuales de esta muestra. Es un modo de volver productiva una fricción frente al testimonio y el realismo que suele exigirse a lo trans.

Lxs artistxs aquí reunidxs forman parte de una misma generación crecida a partir de los 90, un espacio temporal que marca una asunción o emergencia particular en torno a las políticas de la diferencia, que culminan de una forma u otra alrededor del 2015. En ese marco de políticas de la identidad, muchas veces de origen global, las obras compiladas desplazan los códigos identitarios más convencionales y recurren a la heterogeneidad de las formas: cuerpos desbordantes, incircunscritos, polimorfos. Lo animal, lo terrorífico, lo insólito y lo grotesco devienen la substancia de un contenido cuyos soportes formales como la ilustración, el fanzine, el video y la plástica, vehiculizan narrativas ficcionales sobre la experiencia trans. Desde ahí se imagina y asume la polivalencia de la corporalidad trans más que como anclaje identitario como intervención política y creativa de la propia existencia. Estas ficciones visuales proponen una genealogía otra de lo trans, minoritaria dentro de la minoría al movilizar emociones y performatividades otras que, desde la ironía y la hipérbole, contestan a la transfobia y los afectos estigmatizantes que ha producido.

Floresrosx / Omara Corona / Rojo Génesis

Imagen 35. Hoja curatorial.

En consecuencia, cada discurso individual presenta su propia formulación: ahí está la *ciencia freakcción* de Queso Rayones; el reclamo por la legitimidad y existencia de subjetividades abyectas que imagina Lluvia en el cómic *El niño cucaracha y las mugres travestis*; o la preocupación por el existir gordo que, junto a sus excrecencias corporales y simbólicas, desdice el binarismo hegemónico del cuerpo sexuado en la plástica de Karl Frias. En estos cuerpos de obra los sentidos minoritarios, abyectos y sexogenéricos desatan correlatos formales a través de materialidades y técnicas menos convencionales y relativamente alternativas al arte más clásico. La técnica de la xilografía en gran formato de Queso Rayones, intervenida por la luz de un proyector para generar un efecto *glitch*, apela al uso de las maderas, las gurbias y los grandes formatos, en correlación con la manera en que figura su condición "transmachorra". Durante una visita guiada, explicó que esta correlación implica pensar en la fricción y lo agreste de la transición así como con una forma de masculinidad diferente, por eso asociaba este tipo de materiales, la técnica y ciertas referencias

icónicas, con su propia identidad de género. En la página web donde muestra su obra y su proceso de creación, el siguiente texto acompaña una de las dos piezas mostradas en Casa de la Primera Imprenta:

Un día de horizontes contrastados, lejos de la ciudad durante una caminata por el bosque, un animal autonombrado transmachorro se fusiona con su entorno. Entre insectos (cucarachas, mayates, arácnidos) se percibe —en medio de un baile de emociones inmorales, nopales, cempasúchiles y un cielo nublado— el trance del intercambio. (…) La percepción y forma física de esa criatura se reconfiguran[99].

Si en esas piezas se fusiona con un entorno de insectos, nopales y emociones inmorales, las piezas del artista transmasculino Karl Frias presentan cuerpos y fragmentos corporales anómalos, obesos, carnosidades multiformes y cuyas excreciones son motivación abyecta pero también un cuestionamiento a la unidad somática y genital que propugna el binarismo de género. Los vehículos formales de Frias son la escultura y sus materiales la cerámica fría, el silicón y la resina epóxica; Esta especie de gore de la excrecencia y la adiposidad igual se vale de la acuarela y el dibujo para producir ilustraciones. La técnica de la ilustración da vida a los personajes, a veces anónimos, a veces alter egos de les artistes —siempre teratológicos—, que protagonizan los fanzines, cómics e ilustraciones de Lluvia Guevara, Jovana, Floresrosx y Rojo Génesis. Antropomórficos o simplemente enigmáticos, estos seres habitan la imagen e interpelan a quienes en ellos fijan la mirada, persiguen su atención: "Aunque puede tener un sentido paródico, satírico o farsesco, su aspecto lo destaca en el campo de lo sensible.

El monstruo despierta simpatía, miedo, repulsión, curiosidad o lástima, nunca indiferencia" (Moraña, 2017, p. 50). Desde mi punto de vista, en el caso de les artistes de la muestra visual, esta monstruosidad se constituye y despierta estos efectos mediante su diálogo con ciertas referencias iconográficas: algo tienen de lo freak, *body horror*, y la estética del cine *giallo* (todas expresiones colindantes con la figura del monstruo). Cabe resaltar la importancia del formato material del fanzine y las técnicas de autopublicación, porque de hecho todos las personas participantes de la muestra practican la ilustración —física y digital—, por lo que se estableció como un lenguaje visual que une a todo el grupo. Quiero poner

99 Fragmento de texto sobre una de las obras que perteneció a la muestra y que se encuentra alojado en la página web donde el artista muestra su obra y su proceso creativo: http://quesorayones.com/asteris-co-portal/.

el acento en esta práctica, no sólo porque revela abiertamente el contenido "monstruoso", sino porque que también habla de las condiciones de producción y circulación de la propuesta gráfica de estas visualidades trans[100].

Imagen 36. Xilografía en gran formato de Queso Rayones mostrada en Casa de la Primera Imprenta.

100 Las imágenes que ilustran este capítulo y los siguientes fueron, por un lado, digitalizaciones cortesía de las artistas o, en su defecto, fotografías a mercancía que yo les compré directamente.

Imagen 37. "Loba Trans" de Floresrosx

En este punto, resultan relevantes las coincidencias y los puntos de conexión entre esta dimensión formal de las prácticas visuales trans que aquí presento y el seguimiento que la investigadora en estudios visuales y feminismo Lían Lozano, encontró en otras visualidades feministas y cuir. Relacionadas con los movimientos contraculturales y autogestivos estas técnicas de difusión se relacionan con las filosofías del *do it yourself* (DIY), *do it together* (DIT) y el *do it with others* (DIWO):

> Los fanzines son un tipo de ediciones en papel caracterizados por utilizar medios de bajo coste: fotocopias, técnicas artesanales de dibujo y escritura, «corta y pega», impresiones basadas en modos diversos de estampación, collage, etcétera. En este sentido, los fanzines, como el monstruo de Frankenstein, están hechos de remiendos variados: el resultado final suelen ser trabajos que contravienen los presupuestos estéticos clásicos de belleza, orden y armonía. Además, las representaciones producidas en las páginas de aquellas ediciones que más me interesan están directamente relacionadas con la construcción de «monstruosidades» contemporáneas, ligadas a propuestas sexuales e identitarias disidentes, queer/cuir, ubicadas en el contexto latinoamericano o, para ser más precisos, producidas en México (Lozano, 2022, p. 23-24).

Considero que estas conexiones remiten a un contexto de relaciones político-discursivas y prácticas significantes que hacen posibles estas nuevas grafías trans. Si bien no escuché o he sabido que algunx de estxs artistas hablara explícitamente sobre que su obra se inspire o abreve del feminismo, transfeminismo o enfoque queer/cuir, parece claro que existen un campo de transferencias significantes y puntos en común en las prácticas y materialidades que conforman un campo visual contemporáneo para la disidencias sexual y contracultural. Para decirlo con la elocuencia de Floresrosx:

> El fanzine y la autopublicación vienen de una historia que está más ligada a la contracultura, lo punk, como una forma de ir justo en contra de los círculos del arte, de ir en contra de las grandes formas de distribución de contenidos editoriales; si estás fuera de una editorial, estás fuera de procesos que neutralizan las partes valiosas de lo que te interesa a ti publicar. Por eso los fanzines suelen ser más crudos, un poco más directos, quizá menos refinados en muchos sentidos, pero ese es su valor más grande. Yo lo que veo desde la autopublicación es una libertad muy grande, te permite expresarte de forma muy clara y directa, te da una agencia muy chida porque tú eres quien distribuye, y no sólo distribuyes sino desde ahí creas lazos y redes que intentan escarparse de circuitos capitalistas (…) Construir colectividades que supongan otras forma de convivir y relacionarnos[101].

Fanzines, *prints*, comics, pegatinas, todos vinculadas a la ilustración y la autopublicación fueron materialidades que, bajo esa condición amateur, de bajo coste, subcultural, autogestiva e, incluso, efímera, generan formas de intercambio, trueque y transmisión de saberes para la colectividad trans. Por ello nos pareció imprescindible su mostración en Casa de la Primera Imprenta para tensionar los materiales más comunes en museos y galerías. En síntesis, estas formas materiales fueron un vehículo particularmente propicio para la presentación de la monstruosidad y sus personajes.

101 El conversatorio se puede consultar en el Facebook de la Casa de la Primera Imprenta: https://www.facebook.com/casaprimeraimprenta/videos/927632481785422

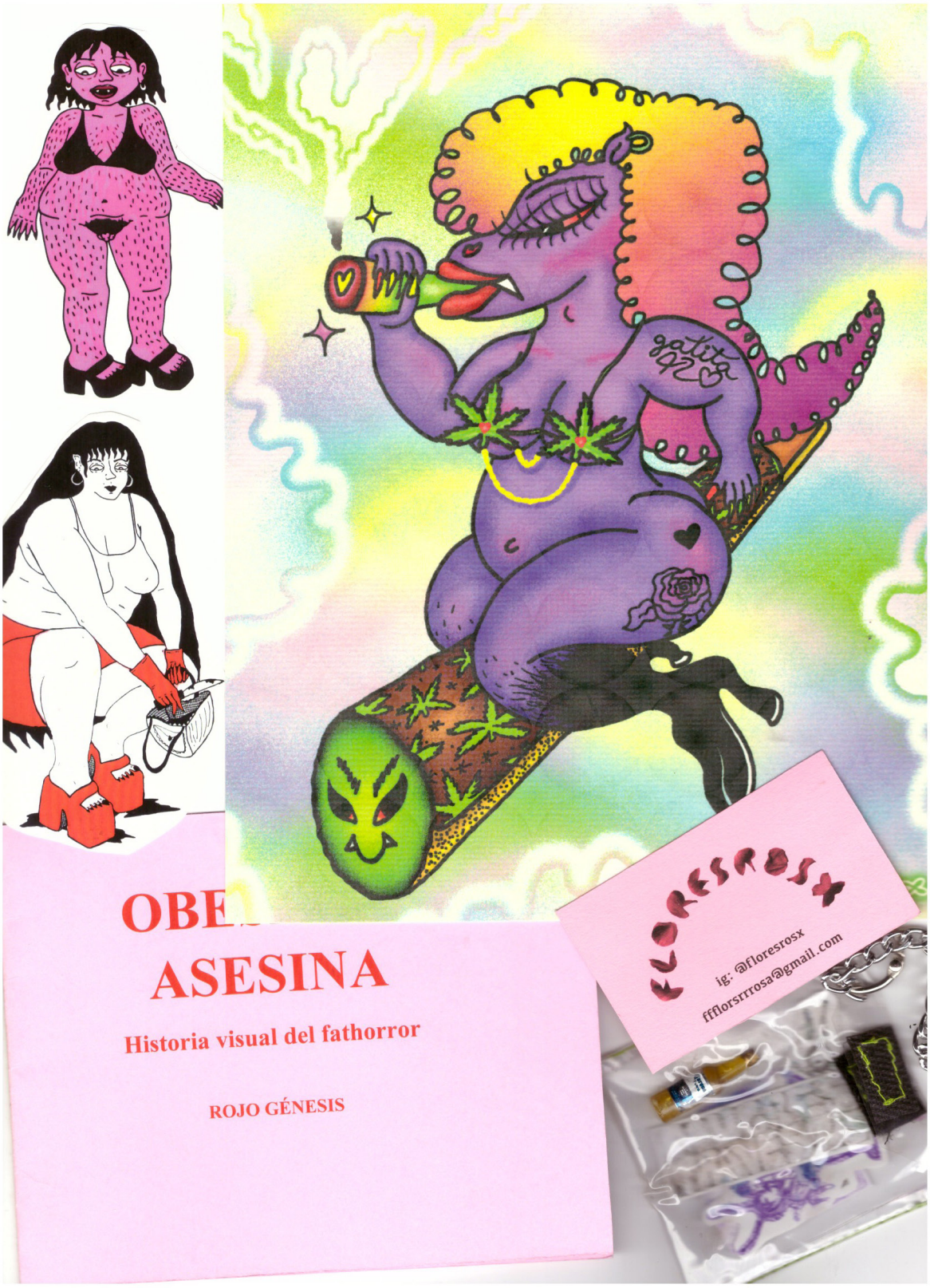


Imagen 37. Fanzines, prints, cómics, pegatinas, entre otras materialidades, conformaron la muestra visual pero también pudieron ser adquiridas por los visitantes.

De este modo, este nuevo "monstruo trans" alcanza y contesta los imaginarios sociales hegemónicos para los cuales existe una presunta anormalidad del soma transgénero, mismo que presenta configuraciones corporales incongruentes (mujeres con pene y hombres con vulva), pero tal incongruencia es exacerbada en las imágenes al sumarse el elemento monstruoso como hipérbole de la agencia sobre el propio cuerpo. Por ese camino no es de extrañar la fuerte relación que siempre existe entre cuerpo-monstruo y cuerpo-trans. Después de todo: "En la mayoría de sus manifestaciones el monstruo es *corporal*, es decir, su representación retuerce el diseño del cuerpo orgánico admitido como normal", y para presentar ese cuerpo son las deformaciones la vía principal: "Consisten en la ausencia de miembros, duplicaciones o exageraciones corporales, pero también en la mezcla deformante de ambos" (Herra, p. 23). En el caso particular de estos personajes es cierta hibridez la que mayormente atrapa la atención, no sólo la animal-humana, sino, sobre todo, la mujer-hombre. A esta corporalidad monstruosa fantástica (o no realista) se sobrepone otra más realista, en el sentido de registrada en nuestra realidad y que la codificación hegemónica ha convertido en el estigma contra natura trans: la convivencia de caracteres sexuales femeninos y masculinos en un mismo soma. Ningún otro desborde o deformación somática es más monstruosa que la articulación genital de ambos sexos. Como planteaba Stryker (2017) en el texto arriba citado, a pesar de la intervención de la medicina, los cuerpos trans, cual monstruos de Frankenstein, terminan por imponer su voluntad a través de elegir arreglos corporales propios que desdicen el relato hegemónico de la normalidad cuerpo-género. En estas imágenes, como en la vida social, lo trans ha venido engullendo el relato del cuerpo equivocado y lo ha regurgitado como cuerpo que se hace así mismo.

Esa elección por exponer una corporalidad desbordada, una deconstrucción desde el exceso, en que las garras y colmillos, órganos sexuales tentaculares y la multiplicación de extremidades, el par de alas o el vello desmesurado, funcionan como una especie de metáfora de las hormonas, siliconas, aceites, vaginoplastias y mastectomías, todas intervenciones corporales relacionadas al saber médico que en ellas se especializó. Yendo más allá, como dirían Guerrero y Muñoz (2018), para una *ontopolítica* del cuerpo trans resulta imprescindible subrayar que éste ha conllevado no esencial pero sí históricamente marcas de tecnologías prostéticas o neohumorales, que lo produjeron e insertaron en una relación tensa entre agencia corporal y norma medicalizante —bajo contextos situados —, lo que conduce a un compromiso radical con su misma materialidad (p. 77). Esa dimensión central parece recogida en las imágenes, problematizada ahora como parte de un registro genealógico (más que histórico) pero robustecido por la fantasía en tanto gesto político.

Imagen 39. Ilustración de Bruja Prieta que muestra corporalidades desbordadas.

Esa genealogía que se decanta por la imaginación, las artistas parecen ironizar sobre todo intento taxonómico tanto de visualidades contemporáneas como del pasado, cuya voluntad de volver inteligible la otredad no es ajena a ciertos saberes de la modernidad, con sus intentos por capturar la diferencia y perseguir la fijeza mediante dispositivos visuales. Encuentro un convincente correlato, para sostener el argumento sobre las elecciones creativas de las ilustradoras, en el estudio de la historiadora Frida Gorbach (2008) sobre la teratología decimonónica, donde imagen y discurso buscaron, por así decirlo, despojar al monstruo, al Otro, de su tremenda singularidad e incorporarlo al flujo de las leyes naturales a través de ciertos métodos donde alcanzar imágenes verdaderas, sin intervención imaginativa o subjetiva, era prioritario: "El médico guiaba la mano del dibujante y bajo su estricta supervisión éste copiaba el espécimen.

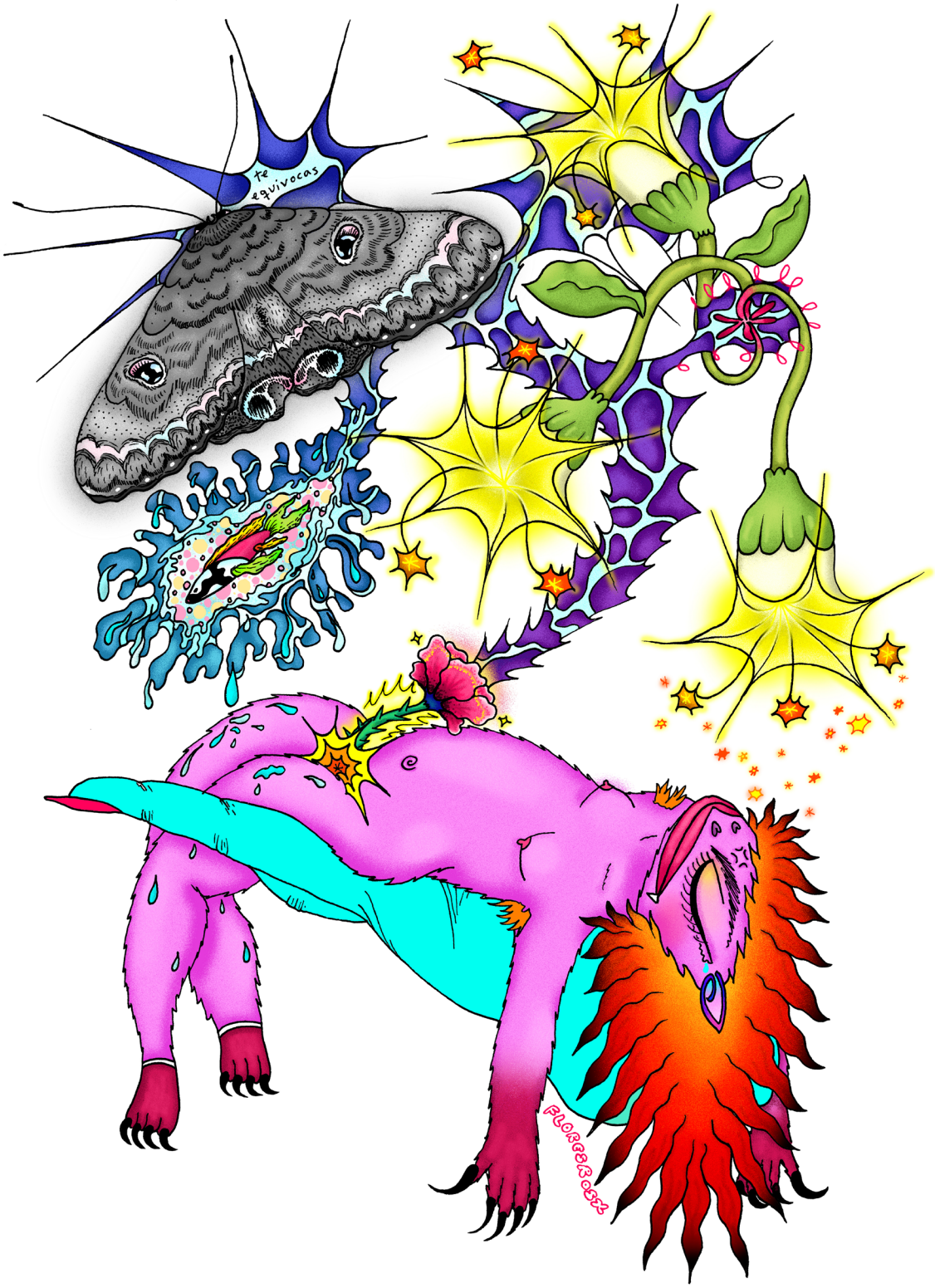


Imagen 40. "Sagrado" de Floresrosx.

Con ayuda del médico se eliminarían las inexactitudes propias de la experiencia y entonces la imagen se convertiría en el vehículo a través del cual la realidad objetiva se manifestaba" (p.77). Siguiendo a la autora, el monstruo es objeto imposible porque emerge a través de los titubeos del médico, de dudas y asombros que toman la forma de un resquebrajamiento que no permite la conversión final del monstruo en objeto de conocimiento, escapando, así, del discurso de la teratología positivista[102]. Ni texto ni imagen parecen suficientes para cercar a las criaturas objeto de estudio, y algo de esa materia indómita tiene ecos en las ópticas que emergen ahora. Para decirlo con más contundencia, el monstruo empieza a narrarse así mismo. El mutismo de los especímenes decimonónicos obligaba a los científicos a hablar por ellos y en ese acto los expertos titubeaban. Hoy, los monstruos trans siguen siendo objetos imposibles, pero es gracias a que pueden hablar, o, por lo menos, mostrarse a sí mismos, que pueden ser artífices de su propia teratología.

Trabajos como un cuento de la escritora travesti Camila Sosa Villada, ilustrado en formato de fanzine por Floresrosx; o la historieta Solita, que muestra un día cotidiano en la vida de la Poni Alta, alter ego de la misma ilustradora, ejemplifican esas ficciones visuales. Probablemente la exploración más elaborada en este sentido la impulsa Rojo Génesis a través de la serie Obesidad Asesina que propone la categoría fathorror para pensar el cuerpo gordo "desde la perspectiva transexual donde se presentan transexuales gordas en diversos escenarios de delincuencia y descanso postcrimen"[103]. Complementan el fathorror las monstruas que moran la colección Mitologías transféminas, con sus alas y colmillos, que más que amenazantes parecen simplemente revolotear en su entorno. No es ocioso señalar que los relatos gráficos referidos no equivalen a narrativas con principio, nudo y fin, sus personajes no encarnan modalidades actanciales ni se mueven en universos constituidos o delimitados, su narratividad es más bien una potencia ficcional que sólo se completa en la recepción imaginativa del espectador, la intertextualidad posible y su propio posicionamiento frente a lo que ve. Desde ahí adquiere contundencia la construcción de estos personajes de ficción y los sentidos que proponen; así, para Rojo Génesis la(s) tripona(s) de sus series están pensadas como una forma de discrepar con lo que se espera de una gorda politizada: ser feminista, vinculada al bodypositive (en su caracterización de

102 En palabras de la autora: "Todo en ellos lo anuncia: un titubeo al describir, una exclamación de asombro, una duda acerca de la obligatoriedad de la ley, o un trazo sin referencia que regresa del pasado y rompe la continuidad de la secuencia. Desde ese gesto, los estudios teratológicos parecen estar hechos de desplazamientos ya que los argumentos no hacen más que moverse de lugar cada vez que falla una estrategia de recubrimiento" (Gorbach, 2008, p. 218).

103 Extraído del zine postal puesto en circulación por la artista visual.

afabilidad, pasividad y vulnerabilidad), siendo también una postura silenciosa contra la aversión hacia la gordura que, a decir de la artista, es patente en los espacios de la disidencia sexual104. Esta confluencia discursiva se suma a una cierta política trans del monstruo entretejiendo género, sexualidad y corporalidad.

Imagen 41. Triponas de la serie "Obesidad asesina" de Rojo Génesis.

Todo lo anterior es lo que me conduce a sostener la grafía *(des)centramiento* del cuerpo para señalar otra estrategia en la obra de este grupo de artistas: aquella en la que se desentienden de formas previas de comprender el cuerpo trans para centrar su propia perspectiva sobre ese cuerpo. Por un lado, contestan lúdica e irreverentemente la historia de patologización y abyección somáticos; hacen parodia de la estigmatización de los cuerpos trans vehiculizada por artes e industrias culturales que ha conducido a presentarlo como abyecto, amenazante o fetichizado. Por otro lado, también se *des*plazan, se *des*agregan, se *des*embarazan, de aquellos recubrimientos identitarios más convencionales y más en sintonía con la rúbrica de los derechos humanos (cuerpo vulnerable), la inclusión legal (cuerpo judicializado) y la regulación médica formal (cuerpo patologizado), que son elementos de una racionalidad abierta por las políticas de la diferencia. Las realizadoras vuelven a centrar lo corporal de un modo que implica descentrarlo del flujo significante precedente. Por esa

104 Paráfrasis de lo dicho por la artista en entrevistas y en las visitas guiadas de la muestra visual.

vía es que el cuerpo monstruoso hace una invocación al disenso, al desacuerdo representacional, hacia fuera y al interior de lo trans, mediante eventos de visión irreverentes que también aprovechan para encarar las condiciones bajo las cuales estos ocurren en tanto dinámicas de exhibición de su trabajo. Acá lo monstruoso en tanto modulación particular se presenta no sólo como figuración fantaseada de una otredad o alteridad reafirmada, sino que indaga en la agencia corporal y sus posibilidades más allá de sí mismos, toda vez que

> Hay, en este sentido, algo inherentemente ficcional en el monstruo, pero no porque sea un cuerpo imaginario, fantaseado o fantasmático –todo lo contrario– sino porque registra eso que en los cuerpos los lleva más allá de sí mismos y los metamorfosea: eso que en los cuerpos es virtual, invisible o inmaterial pero real en la medida en que forma parte de los devenires potenciales de un organismo (Giorgi, 2009, p. 324).

¿En el caso concreto de esta propuesta de arte visual trans, cuáles serían aquellos devenires potenciales? ¿Cómo el monstruo es también alegoría de algo más allá de los cuerpos? Desde donde yo lo veo, tales devenires están amalgamados a la práctica gráfica-visual misma; es decir, a sus potencialidades más allá de las imágenes terminadas, expuestas y puestas en circulación. Para ubicar ello es necesario llevar la atención a la discursividad y los actos de transferencia de las y los artistas. Desde ese lugar de enunciación buscan emborronar y cuestionar al sujeto político trans en por lo menos dos dimensiones. Primero, la ya referida *monstruación* respecto de la asepsia identitaria de otras visualidades trans. En segundo lugar, emerge acá también el reclamo acerca de las condiciones en que trabajan y llevan a cabo el ejercicio artístico que conciben como plenamente político; es aquí donde se activa el reclamó que articula la condición trans con la condición de agente cultural. Para esclarecer lo anterior, haré referencia a algunas de las experiencias y reflexiones surgidas en mi involucramiento con la muestra visual antes referida; estas experiencias son también parte de los actos de visualidad que, por supuesto, no se limitan a lo visual.

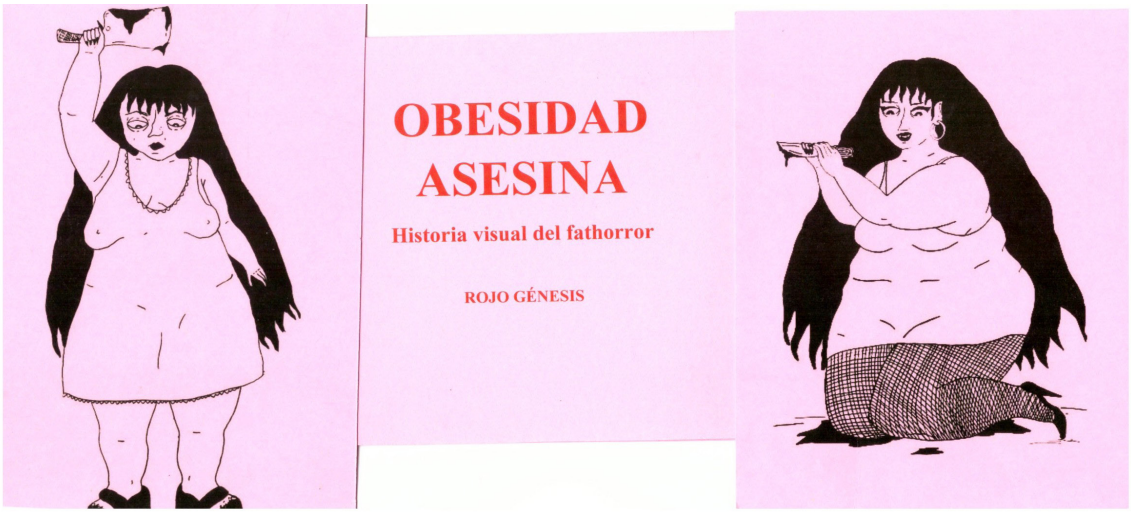


Imagen 42. Corporalidad y ficción en un fanzine de Rojo Génesis.

3.2. "No queremos un tercer baño, queremos casa"[105]: prácticas simbólicas, reconocimiento y redistribución

> un labial morado me acusó con mamá "él te aborrece", dijo
> antes de condenarme a pagar rentas por los siglos de los
> y me quedé sin madre
> y me quedé sin dios
>
> emaLúa gcanchola[106]

Desde que planteé a Floresrosx y Rojo Génesis la formulación de una curaduría para la exposición de su obra en Casa de la Primera Imprenta, ellas tuvieron muy claro un eje que resultó fundamental: exhibir un tipo de

105 El título de este acápite contiene una frase dicha por una de las asistentes al conversatorio que inauguró la muestra visual en Casa de la Primera Imprenta. La reproduzco aquí porque me parece que sintetiza lo discutido ese día, pero también condensa una dimensión política del discurso de las y los creadores trans de este apartado.

106 Versos del poema "así es como transexualicé a dios", disponible en https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/31-ct-vi-16/557-ct-vi-16-asi-es-como-transexualice-a-dios-isaremi-g-canchola.

obra que, al desplazar los códigos y formulaciones estandarizados, también implicara someter a crítica el acceso que esas obras y quienes las realizan tienen en los espacios de exhibición, gestión e investigación. Para ellas era fundamental que la curaduría y las activaciones alrededor de la muestra fueran oportunidad de hablar del arte trans bajo la impronta de la desigualdad y la dificultad de que las personas trans participen en el campo artístico[107]. La intensidad del reclamo se dejó ver desde la inauguración. En el conversatorio no sólo se tocó el tema acerca de las dificultades que las prácticas de creación trans tienen para incorporarse a los circuitos culturales y artísticos, también se manifestaron perspectivas críticas en torno cómo deberían hacerlo. Si un punto de partida de esta problemática es la limitada cantidad de artistas trans dedicadas al arte y la producción creativa, la discusión se inclinaba contantemente hacia cuestionar las condiciones desfavorables para quienes sí se dedican a ello. Por ejemplo, Floresrosx abundó sobre la poca cantidad de proyectos de fanzine trans y sobre cómo esa escena sigue siendo muy cis-heteronormada. Rojo Génesis señaló que es más funcional para quienes hacen representaciones sobre lo trans mantener a los sujetos representados detrás de las cámaras que usándolas; cuestionar la poca incidencia trans en la producción, es para ella un problema de redistribución simbólica y económica que adquiere la forma de un extractivismo:

> ¿Por qué para las personas productoras es más sencillo hacer un documental, gastar un montón de dinero en eso?, porque creo que es más rentable seguir manteniendo a las chicas trans así, porque si no se les acaba, ¿en qué van a trabajar? (...) Quien vive de contar muertas, no te quiere viva. Creo que hay una cuestión bien extractivista hacia las chicas trans (...) Más allá de las leyes, no hay espacios donde nos podamos beneficiar económicamente de manera directa[108].

Uno de los problemas es, por supuesto, el insuficiente apoyo e interés de las instituciones para que el arte de las disidencias sexuales tenga medios y lugares para exponer y producir.

107 Por ello, todas esas activaciones fueron dirigidas por personas trans: visitas guiadas, conversatorios sobre archivística, proyección de videoarte, una jornada de performance y venta de obra.

108 En el mismo conversatorio en Casa de la Primera Imprenta.

Imagen 43. Conversatorio inaugural de la muestra visual (fotografía cortesía de Cultura UAM).

Ahora bien, cuando ese arte tiene posibilidades, se privilegia un arte mayoritariamente hecho desde la masculinidad homosexual, dejando fuera otras expresiones, incluida la trans. Para estos artistes trans, si bien los proyectos artísticos gays, lésbicos e incluso feministas, incluyen imágenes trans buscando repercutir, resignificar o desafiar los imaginarios y sistemas discursivos cisnormativos, lo hacen sin preocuparse por el acceso efectivo que pueden tener los sujetos de la representación a las herramientas de elaboración simbólica y sus beneficios. Las personas trans aparecen como inspiración, tema o contenido, pero no como realizadoras. En ese sentido tampoco hay esfuerzos por parte de esas disidencias LGB —mejor posicionadas en el campo artístico— por facilitar a artistes trans los medios para producir su propia obra. En síntesis, para quienes se involucraron en la muestra, tal fenómeno obedece a una voluntad de extractivismo, explotación y monopolio sobre la visualidad, ya que hasta ahora sólo bajo esos parámetros puede lo trans incorporarse a los campos, circuitos o trayectorias culturales: cuando es objeto, pero no sujeto. Esta postura es la que yo consideraría más significativa y que guía la particular politización de las agentes visuales y su obra "monstruosa".

Los reclamos anteriores echan luz sobre las implicaciones económicas, simbólicas y sociales que terminan por impedir o limitar la agencia artística y política. Es por esa vía que ocurre una fractura crucial entre (re)presentación, resistencia y posibilidades de acción: ya no es sólo una cuestión en torno al

reconocimiento de la identidad de género, denunciar la discriminación y sus definiciones, es, sobre todo, una lucha para conseguir esos objetivos bajo los propios términos. En este punto podríamos establecer una sugerente conexión con la controversia suscitada entre Nancy Fraser y Judith Butler. Esta última, en su texto "El marxismo y lo meramente cultural" (2016) somete a crítica la que considera una postura político-intelectual que en los años 90 circuló profusamente y que se basa en dos tipos de afirmaciones. Una es la objeción en contra de reducir la perspectiva del conocimiento marxista y su activismo al estudio de la cultura o a los estudios culturales; en consecuencia, la otra afirmación es aquella que reduce o relega a los nuevos movimientos sociales a lo "meramente cultural", en detrimento de la equidad y redistribución económica. Las luchas en torno a la sexualidad y el género vendrían a ser la expresión extrema de "lo meramente cultural". Este debate enfrenta, pues, unas políticas de reconocimiento y unas políticas de redistribución. Así, el énfasis en lo cultural divide a la izquierda, crea una política autorreferencial que atomiza a los grupos y trivializa, mediante objetos y prácticas efímeros, la búsqueda de justicia social. Butler retoma un libro de Nancy Fraser en el que identifica la reproducción de estas presunciones, para contrargumentar en torno a dichas posturas. Entre otros aspectos, Butler se preocupa por criticar la división tajante entre lo cultural y lo económico o material; la disociación entre discriminación y vida económica; y hace énfasis en que este debate no es nuevo y que existe una genealogía crítica que ya había dado esa discusión desde los estudios culturales y los feminismos. Bajo este prisma dice Butler:

> las luchas para transformar el campo social de la sexualidad no sólo no se convierten en centrales para la economía política, hasta el punto de ser relacionadas directamente con la cuestión del trabajo no remunerado y explotado, sino, además, hasta el punto de no poder ser entendidas, sino se amplía la esfera «económica» para incluir tanto la reproducción de mercancías, como la reproducción social de las personas (p. 80).

Lo que me interesa destacar con el seguimiento de este debate es que, precisamente, el proyecto cultural trans de la *monstruación* del que he venido hablando, revela con claridad cómo se engarzan las políticas de reconocimiento y cuestiones de redistribución de un modo particular. Las y los artistas sacan a relucir la necesidad de una política de redistribución mediante una praxis de reconocimiento: ser una persona trans es estar fuertemente precarizada y explotada. Mediante dicho enunciado, movilizan fisuras que desestabilizan a un tiempo las políticas vigentes de reconocimiento y redistribución. Como diría Butler (2016): "La cuestión, por tanto, no es si la política sexual pertenece a lo cultural o a lo económico, sino cómo las propias prácticas del intercambio sexual difuminan la diferencia entre ambas esferas (p. 85)". En este caso, las prácticas

creativas trans difuminan la diferencia entre una dimensión de "lo cultural" y la clase, los capitales económicos, educativos y sociales porque se comprenden como esferas que se afectan recíprocamente. Se comprende que en nuestro contexto una corporalidad y sus procesos de identificación están fuertemente anudados no sólo con la necesidad de derechos, sino con la condición social completa.

Involucrando directamente a la agencia creativa, concebirse como agentes desde la cultura modifica la noción de un sujeto trans politizado, un sujeto que ve en el arte una forma de incidencia política; esto es distinto de los activismos con agendas desde *la política* y da paso a una forma específica de politizarse desde *lo político (artístico)*. Un sujeto político de lo trans anclado en el trabajo y la creatividad cultural. Creo que así se está refigurando un sujeto político que no lucha por la reivindicación de la diferencia en tanto catalogada, identificable, definida o "legalizada" por una serie de marcajes presentes en las pautas de visibilidad/visualidad estatal, de la cultura de masas o del trabajo mediático que reproduce símbolos convencionales. Es más bien un sujeto político trans que disiente de esas configuraciones para destacar las desigualdades sociales materializadas en lo inasequible de ocupar el espacio creativo, protagonizar no sólo la imagen sino también el momento de su elaboración, creando una mirada que pueda considerarse propia. Creo que aquí estamos ante un nuevo contexto que permite dirigir *lo político* trans en tanto producto de las circunstancias socioeconómicas y luchar por un lugar de enunciación artístico y autogestivo. Por así decirlo, se pasa de un "sujeto de género" a un "sujeto de clase": importan los capitales educativo, técnico y/o económico para frenar los extractivismos culturales, académicos y políticos.

Esta es, a mi parecer, la más notoria divergencia con el AMTM, en el cual no es evidente un cuestionamiento, contrapunteo o referencia crítica contundentes frente a otras imágenes trans sean de la propia comunidad o elaboradas por la mirada cisgénero. Sobre todo, no parece haber impugnación más cabal a propósito de la producción, circulación, gestión o investigación sobre las mismas y, por lo tanto, del sujeto político que la imagen puede disputar. Este rasgo es una característica más tangible de las ilustradoras y permite otro anclaje de lo político trans, uno que no sólo apela a la ocupación del campo visual sino también a su transformación. Para regresar al monstruo, vinculado ahora con el trabajo artístico-gráfico, él acontece como respuesta a eso invisible, incómodo y vital que precisa ser enturbiado desde la imagen, pero también desde el proceso vital que lleva a la gestación de esa imagen. Arriba perfilaba la pregunta analítica, ¿qué quieren realmente las imágenes?, podemos acá preguntar, ¿qué quieren las imágenes monstruosas trans? Arriba planteé ciertas condiciones y perspectivas sobre cómo tanto artistas

como sus proyectos reclaman un lugar en los circuitos de arte y cultura, pero es un proceso sobre el cual apenas tenemos indicios porque está en plena ebullición. Las particularidades de la *monstruación* trans de las ilustradoras y artistas gráficas mantienen una relación con el AMTM en tanto proyectos de visualidad autogestivos que estoy considerando como parte de una lucha por el sujeto político de lo trans. Aunque esto no es necesariamente explícito en cada caso, es una lectura que propongo para intentar dar cuenta de su valor en la emergencia sociocultural de la minoría. Cada proyecto —el AMTM y la *monstruación*— activará de manera particular tal disputa: el Archivo no parece buscarla, pero la desencadena a través de su circulación e impacto en determinados espacios culturales, siendo así recibida por una comunidad trans cada vez más politizada. Por su parte, la gráfica monstruosa hace de su reclamo creativo-ficcional un reclamo post-identitario engarzado con las condiciones de una comunidad productora. No estoy considerando, si la hubiera, la definición de sujeto político trans generada por cada iniciativa, más bien el propósito es vislumbrar cómo proceden, se desarrollan y movilizan figuraciones en coordenadas de cultura-poder contemporáneas y así pensar en luchas por el sentido particulares. ¿Cómo vehiculizar los antagonismos y las diferencias en un marco que tiende a homogeneizarlos bajo el tamiz de la cultura nacional y sus derechos? ¿Qué implicaciones hay en el hecho de que el acto de producir una imagen homogénea no desplaza o no contradice el lugar de cierta idea de pluralidad cultural, por lo menos en los circuitos culturales? Por ahora, la disputa en torno a los sujetos políticos trans en estos proyectos se mantiene condicionada por el acceso a los espacios de exhibición en los términos que la operación curatorial oficial dispone, sin embargo también es evidente un acto de expansión y nuevas articulaciones en una variedad de espacios de los cuales la muestra en Casa de la Primera Imprenta fue apenas un indicio.

3.3. Arde la imagen trans

> Es en eso, pues, en lo que la imagen arde. Arde con lo real a lo que, en algún momento, se acercó (como cuando se dice, en los juegos de adivinanza, "te estás quemando" en lugar de "casi encuentras lo que está escondido") (Didi-Huberman, p. 42).

Cuando en las primeras charlas junto a las artistas gráficas concebíamos las ideas que formularíamos sobre la muestra visual y así poder articularlas con las que nos proponían tanto el personal de la UAM como el equipo de Somos Voces, yo sólo tenía claro que habrían de exhibirse los personajes teratológicos que ficcionalizaban el cuerpo trans de Floresrosx y Rojo Génesis (que yo ya conocía de sus redes sociales). Fue una grata y emocionante sorpresa saber que sus archivos personales no sólo eran más cuantiosos y heterogéneos, sino que ellas, además, mantenían contacto cercano con un circuito mucho más amplio de personas con trayectoria creativa para la muestra. Lo que en mi expectativa sería una exposición prácticamente individual, terminó por adquirir la forma de un corpus colectivo. Eso por un lado, por el otro, las expectativas se fueron convirtiendo, conforme avanzaba el proyecto, en ciertas constataciones sobre la complejidad de la práctica visual en sus dimensiones de producción, exhibición y reflexión. Yo no realicé entrevistas a las artistas, y mis preguntas, si las hice, brotaron en los actos mismos de ir preparando la muestra en las juntas, chats, correos y visitas a la Casa de la Primera Imprenta. Desde mi perspectiva, desconocedora de estos procesos, fue asombroso y en alguna medida abrumador reconocer en este ejercicio específico aquella "vida social de las imágenes" de la que hablan los estudios visuales. En un principio, con más curiosidad que conocimiento, fui haciéndome una idea de cómo el trabajo curatorial desborda los archivos personales, cómo el público potencial de una muestra se relaciona con el recinto de exhibición o cómo la exposición particular generó vínculos indirectos con otras que ocurrieron ese mismo año. ¿Cómo pensar las imágenes trans desde esas posibilidades? ¿Cómo contribuyen o hacen guiños a una noción expandida de la imagen en el marco de esta tesis? En este apartado busco explorar algunas de las posibilidades de la imagen trans partiendo de la *activación al archivo* que fue la muestra visual en la UAM.

La elaboración de la curaduría armada por las artistas visuales trans a través del modo en que imaginaban una narrativa con el trabajo que conocían de las personas que terminaron por participar, el cuidado en la instalación de la diversidad de materiales con ayuda del equipo curatorial de la UAM, el desarrollo de las activaciones para incluir una dimensión audiovisual (video

en la exposición, exhibición de cortometrajes en la sala del centro cultural), una dimensión performativa (venta de obra, visitas guiadas, brindis en la inauguración, *performances* en la clausura) y las discusiones temáticas (que ya he comentado arriba) desbordaron el plano del espacio visual que yo había imaginado en un primer momento, complejizaron las mediaciones que posibilitaron que esas imágenes se mostraran. De alguna manera, para usar la metáfora que propone el filósofo Georges Didi-Huberman (2012), estas imágenes trans alzaron el vuelo hacia las llamas, ardieron y dejaron una ceniza que no se ha enfriado.

Imagen 44. Activaciones en el marco de la muestra visual: jornada de performances y visita guiada (en esta última participé directamente).

Me refiero a mi percepción personal la muestra que, sin embargo, extendería a lo que ocurrió, ocurre y quizás seguirá ocurriendo con las prácticas visuales trans mucho más allá de esta tesis. En su libro, *Arde la imagen* (2012), el filósofo francés nos propone pensar en la imagen mediante la parábola de la falena: una mariposa que, en su aparente futilidad y fugacidad, puede llamar nuestra atención y la necesidad de retenerla, de contemplarla más de cerca así sea clavándola y poniéndola bajo vidrio. Quizá la muestra visual fue un intento por contemplar más de cerca, con más atención, la imagen trans. Sin embargo, como diría Didi-Huberman (2012) la contemplación implica una paradoja porque esta imagen carece de lo esencial, de su batir de alas, de su vitalidad, por lo que terminamos por entender que la imagen no nos quería, no nos seguía, no gira alrededor de nosotros, nos ignora totalmente. Es la llama lo que desea. Es hacia la llama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza (p. 17).

"*Voces disidentes* más allá de las palabras*: corporalidades, ficciones y visualidades*" fue el primer largo título de la muestra (acortado posteriormente) que pare*cía* revelar lo mucho que se quería que manifestar y que, visto a la luz del tiempo transcurrido, anunciaba la vitalidad contenida en la imagen trans y una clara necesidad de ir más allá de la imagen pero también de los discursos. Fue un ejercicio que, en su espacio temporal acotado, permitió también observar que, a pesar de la condición efímera de la imagen, antes de arder, se enciende. En este caso, ese ardor iluminó procesos de la imagen que pueden comprenderse mejor a partir de la noción misma de imagen con que he querido trabajar desde los estudios visuales, es decir, valorarla en tanto

> vector desafiante de interacción social y desde donde se reconozcan la heterogeneidad de las imágenes, las diferentes circunstancias de su producción y la variedad de funciones culturales y sociales a las cuales están apelando, así como a la diversificación de espacios y momentos donde acontece lo artístico, al igual que los procesos reflexivos que desencadena (Arce, 2016, p. 29).

Esta noción extendida de la imagen se perfila desde en el subcapítulo anterior mediante las reflexiones sobre quién puede y cómo acceder a las esferas del arte y la cultura a partir de la *monstruación* del cuerpo trans. Sin embargo, este *ardor* de la imagen trans —para seguir pensando con Didi-Huberman (2012)— también implica reconocer indicios que desde la imagen misma, la traspasan, crean *agujeros producto de las quemaduras*. Estas quemaduras, tienen que ver con yuxtaposiciones a la noción misma de arte, concepciones ambivalentes que la tironean y perforan. ¿Qué noción de arte crean lxs artistxs trans que participaron en la muestra? Quizá la quemadura más evidente es aquella que recupera la dimensión (re)presentacional del monstruo junto a los formatos no convencionales, no formalistas o estilistas, que fueron la base de la historia del arte de la que las artistas e ilustradoras no forman parte; *más bien el arte acá es la expresión de* narrativas que conciben lo artístico en tanto praxis subalterna. Una especie de "artistificación" subalterna de la experiencia trans, que propone la indeterminación del arte al tiempo que bordea su restitución constante.

Se puede ubicar aquí el relato experiencial de otra de las artistas del núcleo de la muestra, Bruja Prieta, quien se define como una artista transdisciplinaria (el juego tipográfico es mío, pero me atrevo a pensar que ella usa el término más allá de su acepción básica). En la primera visita guiada que realizamos en Casa de la Primera Imprenta, ella nos decía que la ilustración y su trabajo desde el diseño gráfico le había resultado insuficiente, no sólo monetaria sino creativamente, por lo que arribó a la música DJ (ámbito al que ha estado dedicándose con

gran éxito desde que esta tesis comenzó y terminó)[109]. Ahondando más en su trayectoria, la práctica DJ —que implica un "acuerpamiento" directo en los espacios con otras personas— ha sido una de las formas en que Bruja Prieta no sólo expande la imagen al incursionar en otros ámbitos de lo artístico sino que, también, de alguna manera, la quema, la quema en el sentido de hacerla tocar la realidad, precisamente la realidad trans de Bruja Prieta. Para ella hay un valor político intrínseco cuando una trans incursiona en espacios cisnormativos; entrar en estos espacios es, en realidad, salirse de la cisnorma:

> Estar ahí atravesando otros espacios en los que antes no éramos bienvenidas, entonces, eso también es una venganza para mí: ocupar los espacios que podría estar ocupando cualquier hétero aburrido. Entonces sí, para mí es político… es implícito, ¿no? El hecho de ser trans y estar en espacios donde no eres bienvenida y donde ponen en duda tu capacidad musical, educacional…[110].

Pienso que, en este punto, la muestra en la UAM generó una acción similar. Como ya mencioné antes, tal parece que esta fue una de las primeras exhibiciones, en un espacio cultural institucional, centradas exclusivamente en las propuestas creativas de artistas trans y no-binarias pero también con una participación directa desde la curaduría y la organización. En ese sentido, fue también una cierta irrupción en un recinto que no está exclusivamente dedicado a lo LGBTI u otras disidencias y se sumaría a la serie de aperturas culturales institucionales que ya venían ocurriendo y seguirán haciéndolo. ¿No resulta factible mirar estas experiencias como una forma para pensar en la imagen más allá de sí misma y, al mismo tiempo, una manera en que se "artistifican" las experiencias de vida trans?

Rojo Génesis (2024), en un ensayo reciente, va más allá y elabora su propia noción de arte, una noción que desestabiliza algunos de sus "relatos maestros" (la habilidad técnica, el culto al objeto representado, la inmanencia) para darle otros sentidos a través de las vivencias y no como práctica disciplinar

---

109 "Su estilo musical genera un espacio en donde convergen sonidos vanguardistas del club, percusiones y ritmos de América latina desde la mirada transancestral dando como resultando baile, sudor y alto movimiento de cadera presentándose en festivales como Axe Ceremonia, Bahidorá, Rradio Bosque, así como en las fiestas de Traición, PorDetroit y llegando a ser headliner para la Marcha Del Orgullo en el Zócalo de la CDMX, dejando siempre fuego en el booth", así la presenta una semblanza disponible en https://es-mx.ra.co/dj/brujaprieta/biography (consultado en noviembre de 2025).

110 Este es un fragmento de una entrevista que le hicieron a Bruja Prieta junto a otra DJ trans. La entrevista se puede consultar completa en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=JmNfI9kUR2A (consultado el 24 de noviembre de 2025).

en sentido clásico: "De este modo, algunas mujeres trans hemos comenzado a reflexionar sobre la categoría de «artista», ya que durante años solo hemos sido consideradas como referentes estéticos. A partir de esto, mi investigación se centró, no en artistas como una categoría o profesión, sino en prácticas como modos de hacer lo artístico, del mismo modo en que hemos hecho cuerpo" (párr. 10). Esta apuesta, donde la creatividad va más allá de la profesionalización, del habitus y del capital cultural y que busca concebir las prácticas corporales como un despliegue artístico, es propulsado con el neologismo reinas poliméricas[111]. La apuesta es extender la imagen y el arte como plataformas para superar la estigmatización recurrente de aquellas prácticas corporales. Emerge aquí la figura de la trans "que se hace a sí misma", no sólo desde el arte, incluso antes de él porque se concentra en la figura artista y desplaza el arte en tanto producción concreta de "objetos valiosos". Por eso Antonella Rubens o Gabriela Elliot, del AMTM, son consideradas artistas cuando han colaborado con Rojo Génesis en diversidad de proyectos. Esta lectura corporal del arte podemos hacerla dialogar con aquella de los estudios visuales, donde el arte no es inmanente sino un sistema de relaciones: "como un proceder que va a constituirse en la interacción de todos los agentes del capital simbólico que estructuran y condicionan el espacio creativo" (Arce, 2016, p. 14).

A mi parecer, la muestra de visualidades trans que aconteció en el recinto cultural de la UAM conllevó cierto fulgor inusitado en el sentido de que las prácticas y discursos trans acerca del arte y la imagen brindaron un hallazgo para esta tesis. Este hallazgo se relaciona tanto con las posibilidades del corpus, como con el reconocimiento de un estado más general de la imagen trans vinculado con las aperturas de los circuitos culturales, ya que resultaron ser relativamente inusitadas para lo trans. Descubrí que las aperturas pueden ser fuertemente aprovechadas para marcar momentos de cambio, ruptura y expansión alternativas en el movedizo campo cultural-artístico. Esto no ocurre sólo apelando a los saberes del campo como la curaduría o la apuesta por una historización de las prácticas para un público determinado, la noción misma de imagen y archivo que se incuba ahí tensiona esos saberes de manera productiva. Para mencionar un caso concreto, varios meses después de que terminara la muestra Voces disidentes, la Casa de la Primera Imprenta fue sede de Borrón y Cuenta Nueva, una feria independiente de fanzine y gráfica trans* convocada por Floresrosx. Esta feria hizo parte, según entiendo, de la génesis del proyecto Destello<3Lab, al que haré referencia en el siguiente capítulo.

111 Con polímeros se está haciendo referencia a siliconas y otras sustancias —denominadas modelantes —, que han sido ampliamente utilizadas por mujeres trans para la feminización corporal.

Imagen 45. Borrón y cuenta nueva tuvo lugar meses después de Voces disidentes en el mismo recinto.

La imagen trans, entonces, da cuenta de un espacio de alteridad que se deslinda conscientemente para producir su propia diferencia, exasperándola o incursionando en los espacios antes negados, cisheteronormativos o estrictamente ajenos. Concibe, incluso, a lo LGBTI, sus espacios y sus visualidades, como una especie de *máquina* de otredad, lo cual le permite a lo trans instituir su propia alteridad. Siguiendo este hilo, no fue coincidencia, por ejemplo, que en el marco de la muestra visual se presentaran, bajo el título de "Contra-archivos Trans" el Archivo Transmasculino México y el Archivo Trans y Fugas, iniciativas independientes que formarán sus propios "incendios" en otros espacios.

Imagen 46. Dos iniciativas trans de archivo serían presentadas por vez primera en Casa de la Primera Imprenta: ceniza caliente que alimentó otras hogueras.

Así, un efecto de esta imagen es, posiblemente, vislumbrar un deseo por expandir y plantear una genealogía discrepante de la convencionalmente construida, al tiempo que "desea" esos campos culturales o circuitos cisnormativos; desear en el sentido de movilizarse en ellos, no de simplemente reproducirlos. Esta ambivalencia resulta productiva ya que me permitió comprender, pero también sorprenderme, con otras fronteras de la imagen que son interceptadas por las prácticas trans. "La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre aspectos visibles del mundo" escribe Didi-Huberman (2012), deja surcos o estelas que se aglutinan en el tiempo, por eso la imagen "Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras" (p. 42). De alguna manera lo acontecido en *Voces disidentes: ficciones, corporalidades y visualidades*

dejó ver cómo las realidades trans produjeron "quemaduras" en la imagen y cómo de ahí resultó un rescoldo cuyas cenizas no se enfriaron, en todo caso se aglutinaron. Partiendo de esta idea, en el próximo capítulo pretendo seguir el rastro de estas cenizas y hurgar en ellas, es decir, en otras dimensiones imbricadas pero no limitadas a la imagen y la visualidad, suscitadas desde el propio discurso de los proyectos culturales trans. Algunos surcos o rastros llevan a los términos y categorías que se están politizando como parte de esa madeja que es el proceso de alteridad trans que he venido siguiendo: la memoria, el archivo y las prácticas curatoriales. El acercamiento a estas "hogueras" será pensando desde, como ya dije, la expectación, pero le daré un giro a partir de mi propia posición/pose, es decir, como efecto de mi propio deslumbramiento.

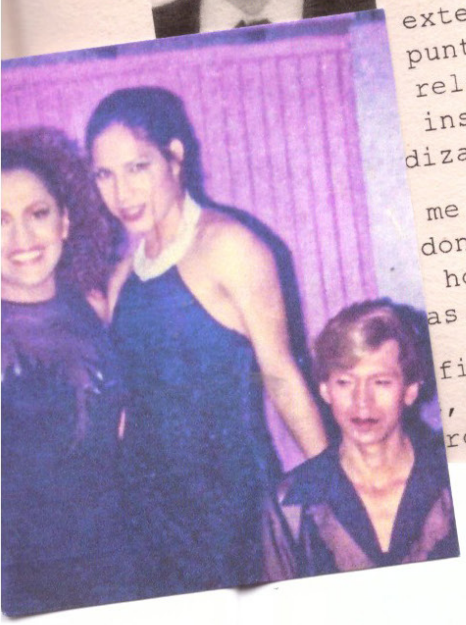
Sonríe. Logre obtener u ejecutivo

Al término de la
incursione en el
reclutamiento y
personal, dejando
iluso sueño de
dedique mi vida a
independencia económ
urgía salir del gu
extenuantes trayect
punta a lo largo
relación con mi ma
insoportable cada
dizarme a los 25 año

me había afianzado
donde me di cuenta,
hombre te da vent
as.

ficina decían: Es
, se embarazan, m
rque como es mujer
nes, yo era un

con



os que el
dinero para

s ojos de
mejilla. Tal
s vi: Mujer
a puta era
omo una

a por qué
un par de

le até las
etí en mi
bios para
é en este
inuará...

CAPÍTULO 4. ARCHIVOS PROLIFERANTES, MEMORIAS SOMÁTICAS Y CURADURÍAS DE LA POSE EN EL PROCESO DE SUBJETIVIDAD POLÍTICA TRANS

Este capítulo avanza siguiendo otras preguntas abiertas por las dos iniciativas trans abordadas en los capítulos anteriores. Básicamente son preguntas en torno a las posibilidades de una memoria trans, la conformación y usos heterogéneos de archivos y su correlación con las políticas culturales en el contexto mexicano. Los materiales y prácticas del AMTM y de las artistas visuales plantean sentidos que insisten en la activación de una memoria trans basada en relatos sobre el pasado; una dimensión temática que se ha venido abriendo paso en la emergencia pública de la minoría. Asimismo, una de las plataformas principales para esta activación de la memoria son los archivos, entendidos y habilitados en varios sentidos. Memoria y archivo se presentan como anudamientos que forman parte del proceso político trans. ¿Qué memorias o memoria trans está emergiendo? ¿Qué significados adquiere dicha memoria en el contexto actual? ¿Cómo se vincula la noción de memoria trans con archivos trans? Las preguntas pueden ser muchas, pero considero que explorarlas permite una entrada para comprender *lo político* trans desde coordenadas que complejizan el devenir público. Según lo veo, el

Imagen 47. Fanzine de Nayla Urrutia: un archivo afectivo y posado.

recurso a un relato cultural del pasado es cada vez más evidente para sostener discursos (pos)identitarios o colectivos entretejidos con discursos políticos más allá del discurso experto-médico, más allá de discursos académicos como los estudios de género o el feminista e, incluso, más allá de la cultura LGBTI tutelada en espacios institucionales.

Como se ha establecido ya a lo largo de la tesis, también aquí es patente que estos usos de la memoria y el archivo son movilizados desde la experiencia corporal trans como principal anclaje de la capacidad y fuente de discursividad y visualidad. Al no poseer plenamente discursos doctos o legitimados como tales, y frente a las intervenciones de la mirada médica y experta que explica los cuerpos, los relatos de memoria trans se presentan como encarnados, visualmente contundentes y permiten cierta emergencia de un yo individual y colectivo en formas narrativas que no se habían visto desde los discursos institucionales. Así pues, quiero empezar explorando cómo el cuerpo se convierte en un saber en sí mismo y no como el resultado de discursos expertos como el médico, instalado en la génesis de la genealogía trans. Acá el cuerpo es más bien un anclaje de la memoria, un epicentro de visualidad y una exploración de sentidos y afectos que se presentan desde la violencia somatizada pero también como proyección pública desde la creatividad.

Antes de continuar, creo importante apuntar que las hebras de la de la memoria y el archivo —en años recientes fuertemente engarzadas en las discusiones teóricas— tienen por juntura un contexto que los promueve en el espacio cultural, incluso desde las políticas culturales, por lo que una aproximación fincada desde la teoría sobre *archivo y memoria* podría obstaculizar más que esclarecer el interés específico de este capítulo. Sólo quisiera hacer dos apuntes iniciales sobre la preeminencia actual de estas dimensiones y la manera como abordaré la noción de memoria. La constante referencia a la memoria y su archivación en los proyectos trans no es extraña y tiene un componente fuertemente contextual; y es que como nos recuerda Michael J. Lazzara (2021): "no debemos olvidar que la memoria en América Latina surgió primero y sobre todo del activismo y la lucha política. Solo después (o quizá hasta cierto punto de manera simultánea) se convirtió en una consigna para académicos…" (p. 35). En efecto, parece evidente que la noción de memoria y terminologías afines como archivo, llevan tiempo siendo parte del repertorio de las luchas y movimientos sociales de diversa índole. La complejidad de estas articulaciones de la memoria y el archivo la convirtieron en un ancho alero conceptual interdisciplinario cuyos contornos analíticos desbordan cualquier intento por una definición cerrada. Así, por ejemplo, el concepto de memoria colectiva (o social) tiene una genealogía constituida en buena medida por divergencias teórico-conceptuales. Por lo anterior, me parece factible considerar memoria y archivo "bajo borradura" o bajo

"tachadura", como plantea Stuart Hall (1996) cuando sigue la noción derrideana para abordar ciertos conceptos: "no hay más remedio que seguir pensando con ellos, aunque ahora sus formas se encuentren destotalizadas o deconstruidas y no funcionen ya dentro del paradigma en que se generaron en un principio" (p. 14). En mi perspectiva, optar por una concepción de memoria y archivo en estos términos permite mantener las posibilidades, tensiones y desplazamientos de significado anteriores y los que están emergiendo; más aún porque estos últimos no necesariamente son conceptuales en un sentido académico. Creo que pensar memoria y archivo "bajo tachadura" los hace lo suficientemente plásticos para, como ya dije, poner a dialogar el discurso de las prácticas simbólicas trans con lo teórico. Empero, también debo advertir que no en todos los casos el trabajo bajo borradura es factible. Eso ocurrió con la noción de performatividad butleriana frente a la de *política de la pose* que habilitaré en el penúltimo apartado. A reserva de profundizar en su momento, la cuestión es que el concepto de performatividad ni "bajo borradura" me ayudaba a presentar la expectación por las expresiones curatoriales que analizaré. En pocas palabras porque es un concepto que, según mis propias lecturas, se le ha dado un uso tan amplio, que ha dejado de tener capacidad analítica si atendemos al hecho de que un rango demasiado amplio de cosas pueden o han sido leídas desde la performatividad o ser tildades de performativas.

En síntesis, más que avanzar por una desarrollado conceptual concreto, me parece relevante poner atención a cómo las prácticas simbólicas trans dotan de significados a la noción de memoria y qué usos del pasado se están produciendo. Esta aproximación desde lo trans es relevante porque es ahí donde se puede comprender mejor la emergencia y las renovaciones de un sujeto político trans en un contexto de políticas de alteridad. Para acercarme a estas cuestiones revisitaré el discurso público de los dos proyectos visuales trans ya referidos; asimismo sumaré algunos otros materiales cercanos o derivados de los proyectos anteriores y que también arrojan luz sobre los usos de la memoria, el pasado y la subjetivación política desde la creación cultural.

4.1. La memoria somática

> Podríamos decir que para reconstruir la memoria de los subalternos es necesario empezar preguntándole a sus cuerpos, que es quizá lo único que han tenido y que tienen. Sería una memoria carnal, sanguínea. (Parrini, 2011, p.328)

El Archivo Memoria Trans es el proyecto que más hace evidente la convergencia entre memoria y archivo, podría decirse que es un indicio o síntoma fundamental de esa memoria trans en construcción desde el plano cultural. No sólo porque explicita desde el nombre los tópicos que me interesan, también porque es, probablemente y hasta donde sé, el proyecto actualmente más difundido bajo esos términos. No es que no existieran, por ejemplo, iniciativas previas en proyectos artístico-culturales sobre sexualidades disidentes o desde otras temáticas cuyas aristas tocan lo trans, pero es precisamente ese énfasis desde la disidencia trans, la forma en que se conformó y los efectos que ha tenido, los que convierten el AMTM en un proyecto pionero en este rubro específico. En este apartado abrevaré de una serie de relatos en vivo y en entrevistas publicadas en diversidad de medios y que forman parte de ese repertorio del AMTM que mencioné en el segundo capítulo: un material que no se limita al sitio web y expande su memoria y su archivo. ¿Qué contenidos de pasado y de qué modo son vehiculizados en este trabajo de memoria trans? ¿Qué temporalidades son subjetivadas y archivadas para después ser puestas en circulación pública para su colectivización? ¿Cómo lo que se recuerda es hoy afectado por los marcos de inteligibilidad y políticas de la diferencia contemporáneas? Desde mi punto de vista, el mecanismo desencadenante de recuerdo inicial en el caso del AMTM es aquel que entrama la vida de violencias y acoso por parte de la sociedad transfóbica en general, pero destacan especialmente la violencia de instituciones y autoridades policiacas, o, en otras palabras, el Estado. Como describí en el segundo capítulo, a decir de las integrantes, su archivo no sólo rescata la memoria de quienes ya no están, sino que se lo concibe como un dispositivo de reparación: "Reconstruirnos es una urgencia vital, una manera de rencontrarnos y una vía para denunciar la violencia que vivimos por parte del Estado"[112]. El Estado aparece en las primeras líneas que presenta el mismo AMTM y será recurrente también en otras instancias de su archivo, por lo que no es un elemento incidental en su discurso. En una entrevista en el suplemento cultural del periódico El Universal se lee:

112 Un fragmento de la presentación de la web del AMTM ya citada en el segundo capítulo.

> "El archivo tiene un espíritu de denuncia porque vivimos muchos atropellos de parte de las autoridades, sobre todo a finales de los 70 y 80. Sufrimos vejaciones por parte de los policías, de los judiciales. No sólo se trata de contar historias, sino de demostrar porqué un archivo está basado en hechos reales", destaca Terry.[113]

Este protagonismo de las violencias estatales se condice con lo que sabemos sobre cómo las disidencias sexuales en general, y la trans en particular, se relacionaron con el gobierno en tiempos previos a las políticas de alteridad. Básicamente un cerco policial y un contexto discriminatorio que las integrantes consideran una persecución metódica, no de sus identidades trans —las cuales no estaban afianzadas como tales—, pero sí de una forma de vestir y una gestualidad corporal que se expresaban en el marco de prácticas ejercidas en el espacio público tal como el trabajo sexual y los espectáculos nocturnos. Acá resulta claro que se desplegaba una persecución y un acoso en contra de ciertos sujetos; una violencia que, si bien se iniciaba por la mirada identificatoria y vigilante de la policía, rápidamente se trasladaba a los cuerpos concretos; era la expresión superlativa del ocularcentrismo del que hable en el segundo capítulo. Emma Yessica ha insistido en que "en la década de los 70 fue tachada como una criminal por el simple hecho de expresarse y vestirse como mujer"[114]. En 1976, Terry Holiday fue detenida en una fiesta por "faltas a la moral" y, ya en el separo, fue obligada a ser retratada: "Ahí, frente a las celdas, Terry posó, como la diva que es, para el fotógrafo de la revista Alerta. 'Bacanal de homosexuales', así lo tituló la prensa en su contraportada"[115]. Una secuela de la experiencia de Terry Holiday convertida por la prensa en mujercito es el registro tangible de una imagen para construir una memoria visual, sin embargo, una gran parte de las experiencias de quienes componen el archivo sólo perviven en forma de recuerdos y testimonios, por lo que el único asidero para construir esta memoria trans es el cuerpo.

Siguiendo a Rodrigo Parrini (2011), existen dos posibles rutas para explorar la relación entre memoria y cuerpo: formas en que el cuerpo es fundado por la memoria y modos en que la memoria es creada por el cuerpo; no es sólo que la memoria requiera al cuerpo en primera instancia, es que también aquello que es recordado, los actos de memoria afectan (en sentido amplio) al cuerpo.

---

113 Disponible en https://www.eluniversal.com.mx/cultura/confabulario/memoria-trans-ni-vestidas-ni-operadas-sobrevivientes/ (consultado en enero del 2025).

114 Ídem.

115 Ídem.

En sintonía con esta premisa creo que podemos detectar ambas rutas en la memoria trans de los materiales con los que estoy trabajando. Tanto el cuerpo trans es el origen de lo rememorado, como también, en ese acto de memoria, ese cuerpo adquiere nuevos sentidos o significados: es afectado. Los recuerdos de las integrantes del AMTM anudan marcadamente este espacio de reflexión y hacen de su mecanismo de memoria uno que podría denominarse memorias del cuerpo o memorias somáticas, donde podemos leer la presencia de lo estatal como somatizada por las integrantes. Uno de los recuerdos más crudos para Antonella Rubens —y que considera un momento crucial en su historia de vida— fue su experiencia en la plaza Tlaxcoaque[116]. Antonella regresaba a su casa después de estar en Zona Rosa, entonces, "pasan unos agentes y me suben y me dicen que me estoy prostituyendo; yo no sabía lo que era eso, y me llevan a Tlaxcoaque, el famoso Tlaxcoaque. Y me encierran quince días desaparecida sin que mi familia supiera dónde estaba, te desaparecían totalmente"[117]. A raíz de este episodio, Antonella no encuentra apoyo familiar por lo que se distancia y resuelve salirse de su casa. En esa situación se ve en la necesidad de ejercer trabajo sexual que se acompaña de la decisión de transformar su cuerpo mediante "arreglitos estéticos" (para usar sus palabras). Es como si la mirada policial pudiera "profetizar" mediante la identificación de los sujetos, los cuerpos que portaban. Si la circulación de los cuerpos trans en el espacio público era motivo suficiente para detenerlos, esos mismos cuerpos eran receptáculos de una violencia injustificable. En el caso de Antonella, su proceso de transición corporal es el detonante de otra detención policial por la DIPD[118]: "Me raparon. Me raparon y yo recuerdo que ese día me sentí la persona más fea, más humillada, más triste del mundo, fue un día muy muy doloroso"[119].

---

116 La plaza Tlaxcoaque estaba ubicada entre la Diagonal 20 de Noviembre y las Calles Tlaxcoaque y Chimalpopoca, en la colonia Centro de la alcaldía Cuauhtémoc en la Ciudad de México. En esta plaza se encontraba un inmueble que fue utilizado como centro de detención de la policía y que actualmente es conocido por la serie de hechos violatorios a los derechos humanos perpetrados entre 1957 y 1989. Como parte de la política pública de memoria, impulsada por el Gobierno de la Ciudad de México, en septiembre de 2022 se determinó el cambio de nomenclatura de la "Plaza Tlaxcoaque" por "Tlaxcoaque: sitio de memoria", en reconocimiento a las personas que sufrieron las mencionadas violaciones. Las víctimas fueron heterogéneas: desde militantes en contra del gobierno, hasta, como sabemos gracias a los testimonios, personas que hoy reconocemos como de la disidencia sexual.

117 Entrevista en YouTube realizada por la asociación civil El Día Después: https://www.youtube.com/watch?v=G4wDMJj7yx4&t=9s

118 Son las siglas de la División de Investigaciones para la Prevención de la Delincuencia, un grupo especial dentro de la Dirección General de Policía y Tránsito del Distrito Federal. La DIPD fue una policía secreta que operó con sede en la plaza Tlaxcoaque. Arturo Durazo Moreno la creó a principios de los 70 y fue conocida y temida porque cometió violaciones graves a derechos humanos durante casi tres décadas.

119 En la misma entrevista de El Día Después.

Los separos de la DIPD también dejaron una marca profunda y dolorosa en el cuerpo y la memoria de Emma Yessica Duvali.

> Porque a mí en la cárcel me dio una golpiza una a la que le decían La Xóchitl […] Me dio una golpiza porque estaba teniendo sexo con un tipo en una celda, el tipo era un judicial, y ella llegó y al tipo le dio un golpazo que lo mandó por un rincón y se agarró con él y lo madreó. Yo pensé que ella me estaba defiendo, pero no. La agarró contra de mí y me empezó a pegar y me dijo que cómo podía coger con ese tipo si era de los que nos metían a la cárcel y me arañó, me rompió la blusa y me metió la cabeza en el hoyo donde hacíamos popó. […] Pero a mí, el tipo aquel me estaba violando. Yo no había consensuado eso, él llegó y me dijo que se la mamara y luego me dijo que me empinara. Fue una violación (Guerrero Mc Manus, 2024, p. 238).

Esta violencia tremenda contra los cuerpos trans queda grabada en la memoria, pero esa misma memoria también reformula el estatus de los cuerpos, ya que, al recordar, las integrantes del AMTM conciben ahora a ese cuerpo como uno que, exasperado por la violencia, fue una especie de instrumento de supervivencia. Un caso que ilustra esta dinámica es la trayectoria de vida de Gabriela Elliot. Como en las otras historias, movilizarse en el espacio público implicaba la persecución sobre su cuerpo trans:

> La primera vez que salí vestida a la calle, la policía me llevó al tribunal siendo menor de edad, todo eso fue por los años setenta […]. Fueron tiempos difíciles porque también fueron los años de la División de Investigaciones para la Prevención de la Delincuencia (DIPD) y sus detenciones ilegales. Esta época me dio experiencia y me convirtió en una loba[120].

Dedicarse al trabajo sexual reveló a Gabriela las dificultades de una vida en las calles, por lo que en determinado momento decidió alejarse de esa práctica para llevar una vida más tranquila. En esa resolución fue vital "la operación", es decir, una intervención quirúrgica para escindir los órganos genitales masculinos (que seguramente se acompañó de otras modificaciones corporales). Mediante esa agencia sobre su cuerpo, ella accedió a espacios como los centros con espectáculos nocturnos donde ganaba buen dinero, ingresó a la Asociación Nacional de Actores y tuvo trabajos como cocinera en restaurantes. Por esa época conoció a quien fuera su pareja por varios años, empero, esa relación es descrita por ella como "tóxica". El hombre con quien vivía la llevó por una senda no sólo de abusos físicos y psicológicos,

120 Este relato se encuentra subido en la sección editorial de la página web del archivo: https://www.memoriatrans.mx/editoriales/nuestros-nombres-tienen-una-historia.

también la "padroteaba", es decir, fue su proxeneta. Todo ello remató en el encarcelamiento de Gabriela debido a una acusación de homicidio. Este encierro fue un hecho capital en su vida y lo describe de la siguiente manera: "A veces tienes que tocar fondo para identificar qué quieres y toqué fondo cuando caí en la cárcel"[121]. Fue este otro encuentro con la justicia el que dejó una hendidura en la memoria y el cuerpo de Gabriela; sin embargo, su cuerpo, sorprendentemente, también logró hender la institución carcelaria:

> Yo caí al reclusorio femenil, yo pasé como una mujer, a mí no me descubrieron que yo era transexual; pero te imaginas cada vez que me llevaban a la dirección, ese temor, que decía ya valió madres, ya me descubrieron. Me daba pena y tristeza […] Porque antes el sistema así era, te descubrían y te sacaban a punta de madrazos y te metían al reclusorio de los hombres. ¿Te imaginas? Pero no, gracias a Dios nunca hubo eso.[122]

Durante el tiempo de su estadía en el reclusorio femenil Gabriela pudo terminar la educación básica y trabajó, lo cual le permitió salir antes de cumplir la sentencia que originalmente había sido dictada por 25 años. Michel Foucault reflexionó sobre la objetivación del sujeto mediante las prácticas divisorias: "El sujeto se encuentra dividido en su interior o dividido de los otros. Este proceso lo objetiva. Algunos ejemplos son el loco y el cuerdo, el enfermo y el sano, los criminales y los 'buenos muchachos'" (Foucault, 1988, p. 3). Gabriela fue objetivada por las prácticas divisorias de la cárcel —en este caso también sexogenéricas—. No obstante, al mismo tiempo, ella trastocó o fisuró, por así decirlo, dichas prácticas y a la institución. Gracias a sus propias prácticas corporales, las posibilidades materiales y simbólicas de su cuerpo se convirtieron en agencia subalterna. Esas prácticas y posibilidades del pasado hoy sedimentan una identidad (o una visibilidad, como diría ella) que ya puede verbalizarse como trans. Si bien Gabriela "tocó fondo" cuando su cuerpo fue encarcelado —lo que dejó una impronta en su memoria— también se activó en ese encierro una forma de agencia estratégica que le permitió mantener cierta integridad corporal.

Este elemento de una agencia trans no pasa desapercibido para las integrantes, se repite en las memorias de su archivo. La capacidad de evadir y beneficiarse del

121 Ibidem.

122 Entrevista en YouTube realizada por la asociación civil El Día Después: https://www.youtube.com/watch?v=Y1zEcdi1prA&t=76s

sistema cisexista es una de las características que se refrendan en sus relatos, como se dejó ver en una cita de Antonella Rubens en el capítulo dos sobre su logro de pasar por mujer cis en los espectáculos nocturnos. Tener este passing parece fungir, incluso, como un criterio de conformación archivística, ya que "infiltrarse" como mujeres y alcanzar el éxito se sumó a otras estrategias como negar la identidad de género y la sexualidad para no ser consideradas personas que alteraban el orden de género que primaba en los espacios cis[123]. Estamos, me parece, frente a una de las líneas fuertes de la curaduría archivística que propone el AMTM: aquella que relaciona la marginalización violenta con la capacidad de resistirla y negociar con ella; es un archivo de supervivencias y, para usar las palabras de las mismas curadoras, del éxito.

Esta memoria trans, es pues una memoria que somatiza la violencia y la persecución del Estado de diversas maneras: como atropellos, fealdad, humillación y como "tocar fondo". Desde una rapada de pelo, hasta una violación sexual, pasando por el encierro, el Estado marcó los cuerpos y las memorias trans de este archivo como una especie de cicatriz. Es cicatriz mas no estigma, es decir, es una marca relativamente invisible, y no se convirtió en marca o señal evidente, por eso también permitió cierta libertad de los cuerpos. Por ello, ambivalentemente, esta es también una memoria del éxito a través del cuerpo. La somatización de la subjetividad a través del cuerpo, en forma de prácticas corporales hormonales, quirúrgicas y performáticas, permitieron a estas supervivientes traspasar las fronteras cisnormativas y, por ello mismo, conformar su archivo (corporal) de memoria. Aunque podría parecer innecesario, creo que es importante puntualizar que, en las décadas previas a las políticas de reconocimiento, era la búsqueda del *passing* o pasismo la estrategia más recurrente para subsistir en los espacios cisnormativos que eran prácticamente todos. No es casualidad que ese haya sido el caso, precisamente, de Gabriela Elliot, Emma Yessica y Antonella Rubens, según sus propios relatos de memoria. Estamos frente a un origen de temporalidad trans donde el cuerpo somatizado como transexual es la forma vigente en las décadas de los 70, 80 y 90, pero que se trae al presente, se inscribe a un renovado proceso de subjetivación, bajo las condiciones de políticas de identidad.

Para reforzar este punto sobre una memoria trans con temporalidad y carácter trans específicos, quisiera acudir a la experiencia de Alejandra R. de Ruiz, quien recientemente publicó su libro de memorias, *Crucé la frontera en tacones* (2023). Su relato tiene varios puntos en común con los relatos de las integrantes del

123 Este fue el caso de Terry Holiday quien ha comentado que, al nombrarse "actor/artista", negaba o desviaba sospechas sobre su subjetividad y, por tanto, sus prácticas no normativas.

AMTM: represión por parte del brazo policial del Estado, somatización de esa violencia y un agenciamiento mediante prácticas corporales orientadas a pasar como mujer, que le permitió la subsistencia y cierto *éxito*. Igualmente, ese trayecto hoy puede ser narrado desde el presente en forma de un ejercicio de memoria, aunque diferente, como es el formato libro. En este texto de no-ficción, DeRuiz relata su complicada juventud, su estadía en la frontera y una serie experiencias que combinan extranjería cultural y sexogenérica en el país del norte. Un marco que abarca de finales de los 60 a la primera década el siglo XXI. Como ocurrió con las integrantes del AMTM, la represión policial fue decisiva para su trayectoria de vida. Así narra su primer encuentro con esta forma de represión:

> Los hombres que nos detuvieron eran supuestamente policías no uniformados, o sea, los famosos agentes o madrinas*, como se los conocía en esos tiempos, que se dedicaban a perseguir, aterrorizar y explotar a personas LGTBIQ+. […] Yo traté de hablar, pero me interrumpieron con una pistola en la cabeza y me dijo uno de los agentes: «Usté no hable, jotito chiquito. Ahorita vas a ver lo que les va a pasar en Revillagigedo *». Me contuve sin gritar y como pude les expliqué a los agentes que Karina y yo habíamos venido a la Zona Rosa por nuestra propia voluntad y que vivíamos cerca de ahí. Uno de los agentes me dio una cachetada al tiempo que me ordenaba que me callara (DeRuiz, 2023, p. 21).

Este episodio y otros tantos, provocaron la necesidad de escapar: "sentí que, si no huía de la ciudad, me sucedería lo mismo que a mis amigas: detenida, rapada y encerrada por 15 días. Esto me horrorizaba" (p. 41). Alexandra también huye de esta persecución como un acto de solidaridad familiar ya que era una práctica común de los policías extorsionar a las familias al exigir dinero para liberar a las personas detenidas. Las razias en los lugares de esparcimiento y reunión eran recurrentes según cuenta la protagonista, a quien le tocaron de cerca. Este hostigamiento detonado tan sólo por ocupar el espacio público o reunirse, son el motor narrativo inaugural de la trama autobiográfica de la Alexandra que escapa de México. Los episodios de discriminación, sin embargo, no se detuvieron ni en su paso por la frontera ni en los Estados Unidos. En esta historia fueron también las prácticas corporales de transición las que permitieron a Alexandra hallar un remanso de vida que, sin embargo y a pesar la realización transexual exitosa, trae aparejada una integración con remordimiento:

> Aún me parece increíble que durante 15 años viví escondiendo quién era yo, invisible y en silencio. Tuve novios, amantes, aventuras, pero nunca revelando que era trans, algo terrible: pasé por muchos riesgos, sufrí aislamiento y distanciamiento de mucha gente querida. […] Eso

> es el privilegio de pasar por cis, conocido como *passing**. Para mí era un método de supervivencia; me protegía a toda costa, ya fuera inventando historias, ya repitiendo los patrones de comportamiento de otras bailarinas cis: el tampón cada mes, los cólicos, inventar a veces que tenía un retraso en el período… Esta manera de querer pasar por mujer cis era arriesgada y opresora, yo lo sabía, pero asumí esa parte como una regla del juego (DeRuiz, 2023, pp. 28-29).

Como se ve, acá la memoria de Alexandra tiene también un fuerte anclaje somático, un cuerpo que es el soporte que le permite recordar de la manera en que lo hace. En este relato, el yo trans, cuando recuerda, resignifica su cuerpo en tanto que superpone una forma particular de recordar, especialmente a través de la forma de nombrarlo y en la forma de nombrar los otros cuerpos con los que se encuentra. Me refiero a la elección evidentemente anacrónica de términos como *mujer(es) trans*, *mujer(es) cis*, y *translatinas*, en un texto que apela a construir una memoria y una imagen del pasado, pero que su principal preocupación no parece ser ni documental ni la evocación a la fidelidad lingüística de la época referida. Empero, como mencioné antes, las memorias de Alexandra tienen su origen en un momento histórico, por así denominarlo, transexual; es decir, un momento donde el paradigma de prácticas de disciplinamiento y patologización basadas en tecnologías de modificación corporal medicalizadas estaba muy vigente (Pons y Garosi, p. 311). Lo que quisiera destacar es cómo el acto de memoria transforma y tensiona ambivalentemente ese paradigma en el libro de Alexandra, de tal manera que en el relato (como fuera de él) su cuerpo no es un cuerpo transexual —como de hecho existió en el pasado aludido—, sino trans; su propio cuerpo se modifica y se resignifica través del marco discursivo contemporáneo gracias al cual ya no titubea al hablar de "sociedad cisheteropatriarcal" o "cisnormatividad". El acto de memoria proporciona un nuevo estatus al cuerpo, como ya he mencionado.

Tirando de ese hilo, ¿qué significa la memoria trans para un grupo de personas que no se concebían como trans? ¿Cómo es recibido, por ejemplo, un proyecto como el de la *monstruación* del cuerpo, si ellas plantean un desarrollo casi contrario? Un desarrollo donde era más bien la "monstruosidad estatal" la que asediaba los cuerpos. Cuerpos que en sí mismos, en determinado momento y tras ciertas prácticas de agencia, no fueron leídos como anómalos o un hiato en las certezas de la cisnormatividad; en ese contexto y en esas relaciones de poder, imaginarse o presentarse desde la monstruosidad no era factible. Por el contrario, tuvieron éxito al interior de ciertos campos cisnormativos al presentar una imagen acorde con los parámetros hegemónicos de poder. Acá la relación tensa entre la voluntad de construir archivo y la experiencia encarnada y narrada del pasado toma relevancia: si el archivo es tanto el punto de partida para traer el pasado —porque se le considera un resguardo y una fuente—, también implica

una legitimidad que autoriza cierta forma de hablar y recordar. Por otro lado, en la medida que estamos hablando de archivos orientados al campo artístico y (pluri)cultural, hacer archivo también implica la búsqueda por dotar de sentidos creativos y llamativos a la práctica misma, más allá de la legitimidad del resguardo documental del pasado. Las mujeres trans que tejen su memoria deben hacerlo amalgamando sentidos pasados y presentes, donde los más evidentes son, quizá, las formas de autonombrarse. Se les presenta la cuestión de qué hacer con la carga histórica, muchas veces peyorativa y asimilada en términos anteriores como "mujercitos", "maricones", "jotos", "travestis", "transexuales", "operadas" o "vestidas", pero que también fueron formas émicas —y hasta afectivas— establecidas. Por un lado, ahí está el archivo, en esas formas pasadas de nombrarse que existieron y que no pueden negarse; por otro lado, está la voluntad de hacer memoria para trazar una historia divergente o que reelabore ese pasado, en buena medida somatizado desde la culpa, la vergüenza, el estigma y la violencia pero con intenciones reivindicativas.

¿Cómo esta memoria hendida por estas marcas logra sedimentar un proceso de subjetivación política para el presente? Como yo lo veo, para las enunciadoras de estos relatos de memoria trans, esas hendiduras emocionales y corporales fueron uno de los alicientes para movilizarse, pero ese empuje indispensable se rearticula con la escena contemporánea donde la emergencia política trans —en tanto alteridad— abre espacios que permiten reverberaciones y plantean una forma compleja y ambivalente de interlocución con el Estado. Un Estado que dependiendo del momento, es a veces adversario, otras, un intermediario; a veces un monstruo para lo trans, a veces el monstruo es lo trans. Esta interlocución con la estatalidad, entendida como un contexto nuevo, como se ha visto, resultó en dos cuestiones clave para pensar el archivo y la memoria de lo trans: la recuperación o rescate de testimonios y materiales diversos (como no había ocurrido antes) y una nueva representación del pasado en forma de reconstrucción y revaloración entretejida con formas inéditas de visibilidad pública. En el siguiente apartado quisiera revisar más de cerca cómo la práctica archivística no siempre es meramente documental, se desplaza del orden de la evidencia la verificabilidad (más propia del Estado) hacia el orden de la ficcionalización y la creatividad. Este desplazamiento da lugar a formas alternativas y creativas para usar el pasado trans. En este caso, archivar es, desde el principio, entretejer pasado con un relato ingenioso para el presente y, así, se vuelve más trascendente que nunca que la forma es contenido.

4.2. Archivos, usos del pasado y curadurías de la pose

> Me gusta más travesti, me parece una palabra sucia, que tiene semen, sangre, que tiene noche, golpe… mujer trans, bueno, está un poquito más lavado.
> Camila Sosa Villada

En la amplia vertiente de discusiones que dieron lugar a un campo de discusión que podríamos reconocer como la "memoria del otro", en que se cruzan memoria e historia, uno de los tópicos frecuentes tiene que ver con su estatus de reconocimiento en la trama política de dicha memoria. Para sintetizarlo en palabras del historiador Enzo Traverso (2007):

> Hay memorias oficiales mantenidas por instituciones, incluso por los Estados, y memorias subterráneas, ocultas o prohibidas. La visibilidad y el reconocimiento de una memoria dependen también de la fuerza de sus portadores. Dicho en otros términos, hay memorias "fuertes" y memorias "débiles". […] Cuanto más fuerte es la memoria —en términos de reconocimiento público e institucional—, el pasado del cual ésta es un vector se torna más susceptible de ser explorado y transformado en historia (p. 86-88).

Si existe la posibilidad de considerar la trans como una "memoria del otro" y una "memoria débil" también es cada vez más manifiesto un proceso de "fortalecimiento"[124]. Es decir, estamos frente a una memoria en emergencia o en estado subterráneo o latente pero cada vez es más evidente que es otra traza de alteridad nacional. El reconocimiento institucional y público no son plenos pero ya existen. Sin embargo, creo, más que indagar sobre la legitimidad generalizada o no de esta memoria, lo que se puede rastrear en el espacio acotado de esta tesis son las particularidades desde donde dicha eclosión acontece. Aquí encontramos iniciativas como el AMTM, pero también la generación de otros proyectos como

124 A nivel de los discursos de estatalidad, probablemente el único intento por legitimar la memoria trans tendría presencia desde el *Informe Final del Mecanismo para la Verdad y el Esclarecimiento Histórico. Fue el Estado (1965-1990)*, cuyo volumen 2, parte 4, está dedicado a las "Violaciones graves a derechos humanos en contra de disidencias sociales", donde se incluyen las disidencias sexo-genéricas. En este documento aparecen, entre otros, los testimonios de algunas de las integrantes del AMTM: Emma Yessica Duvali, Gabriela Elliot y Denisse Valverde.

el Archivo de la Memoria Transmasculina[125], Destello<3Lab[126], el Museo de Arte Transfemenino[127], así como las colaboraciones tanto institucionales como no institucionales que se están dando[128]. A continuación remitiré una serie de aristas del trabajo del mismo Archivo Memoria Trans México, del trabajo de las artistas gráficas del tercer capítulo y ciertas intersecciones con otros proyectos, para explorar cómo retoman el pasado trans en su propio trabajo creativo y curatorial.

Como ya se vislumbró en el acápite anterior, estos archivos están más ligados a la afectividad y las formas corporales, sensibles, visuales y ficcionales y se encuentran en la necesidad de construirse no sólo en el resguardo de materiales de por sí precarios o inconexos, sino en sus posibilidades, sus potencias y expectativas. Es la encrucijada entre memoria y producción cultural la que resulta un sitio privilegiado para estos archivos. Siguiendo esta directriz pretendo explorar las estrategias de algunos de estos artefactos de memoria por lo que se hace imprescindible reconocer que se están poniendo en juego temporalidades divergentes, entreveradas o traslapadas. Estaríamos frente a

125 El Archivo de la Memoria Transmasculina es un proyecto de reciente aparición, gestionado por Aldri Covarrubias. Este archivo se ha dado a la tarea de recopilar una serie de materiales cuya características remitan a las genealogías de transmasculinidades. La iniciativa es autogestionada y, por el momento, se presenta en forma digital a través de Instagram (https://www.instagram.com/archivotransmasc-mx/#). En palabras de Aldri Covarubias: "El Archivo de la Memoria Transmasculina es un espacio dirigido a producir formas de conocimiento propias a partir de la experiencia de las transmasculinidades en México. Es decir, de todas estas masculinidades no hegemónicas desde el género. Incluyendo las personas no binarias, la racialidad e incluso otros aspectos que se han construido en el pasado, y aún en el presente, como las traileras, machorras y travestis masculinos". Disponible en: https://agencia-presentes.org/2023/12/14/crean-el-primer-archivo-de-la-memoria-transmasculina-en-mexico/#:~:tex-t=%E2%80%9CEl%20Archivo%20de%20la%20Memoria,no%20hegem%C3%B3nicas%20desde%20el%20 g%C3%A9nero. (consultado en diciembre de 2025).

126 "Destello❤Lab: Laboratoria de autopublicación para mujeres trans y transfeminidades", es un proyecto de gráfica y autopublicación. Consiste en el lanzamiento de una convocatoria donde se ofrece acompañamiento gratuito para la realización de una autopublicación con temática libre para personas transfemeninas; incluye la impresión y los materiales para producir un tiraje de hasta 90 ejemplares por publicación. En este proyecto participan la librería Casa Tomada, los proyectos culturales Pandeo y MiniImprenta. El taller de acompañamiento es dirigido por Lluvia Guevara y Floresrosx, quienes participaron en la muestra visual de Casa de la Primera Imprenta.

127 El Museo de Arte Transfemenino es una iniciativa llevada a cabo por Rojo Génesis (una de las artistas gráficas de la monstruación analizada en el tercer capítulo) y Sofía Moreno. Esta iniciativa autogestiva también surge como parte de la preocupación por la reconstrucción de genealogías en torno a la minoría trans, pero, como el nombre lo indica, pone el acento en las expresiones artístico-culturales y las formas en que han sido producidas, resguardadas y consumidas. En 2025 fue inaugurado en la colo-nia Doctores de la Ciudad de México. Retomaré la relevancia de este proyecto más adelante.

128 Me estoy refiriendo sobre todo a las colaboraciones de estas iniciativas trans con museos, centros culturales y otros espacios de la red cultural de la Ciudad de México. Estas colaboraciones han implicado el uso de las instalaciones institucionales por parte de los proyectos o el préstamo de materiales y obra de los artistes trans para ser exhibidos en las curadurías de los museos. También me refiero a las sinergias con activistas y otrxs creadores trans en diversidad de espacios.

una voluntad de archivo generalizada pero una pulsión curatorial de narrativas e iconografías no homogéneas y no necesariamente convergentes en todos sus aspectos.

Ana María Guasch (2021) observa que la relación del archivo con el arte habla de la naturaleza abierta del archivo: "sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y significado dentro del archivo dado (p. 206)". Frente a la apertura de estos archivos trans, por un lado, parece más pertinente preguntarnos por usos y narrativas del pasado, que por la construcción de "la historia trans" en un sentido disciplinar o historiográfico, ya que, me parece, no se está disputando el pasado, sino que se quiere modular el presente e imaginar el futuro. Por otro lado, también es necesario retornar al discurso y la experiencia encarnada trans y las formas en que expresa y producen registros con sus tópicos y preocupaciones. En una propuesta analítica sobre memoria queer/cuir lxs autores (Villaplana, et al., 2017) retoman las propuestas de teóricas del giro afectivo —con autoras como Sarah Ahmed y Ann Cvetkovich— para plantear que los archivos sexodisidentes y minoritarios suelen estar atravesados por una serie de emociones (muchas veces negativas como el dolor, el trauma o la vergüenza), mismas que dejan una marca de disociación u olvido, por lo que suelen ser inenarrables y/o irrepresentables. Por tanto, para ellos, el conocimiento encarnado (*embodied knowledge*) es central en la construcción de memorias queer/cuir y da lugar a *archivos afectados*. Esta condición implica que los materiales de este tipo de archivos mantengan una relación que parece arbitraria con dichas emociones de no ser por la carga simbólica y memorística de la que están investidos. Esta posible arbitrariedad, sin embargo, como señalaba más arriba citando a Guasch, adquiere formas concretas gracias a la apertura del archivo a selecciones y recombinaciones para producir otros corpus, otras narraciones corporales y afectivas; en este caso narraciones curatoriales en sentido amplio y pensadas para ser exhibidas y apreciadas.

4.2.3. Posar el pasado: hacia nuevas curadurías trans del archivo

> El discurso visual de la curaduría combina la puesta en contexto de los objetos y la comunicación con los espectadores a través de esos mismos objetos. En otras palabras, la curaduría nunca consiste únicamente en mostrar preciadas obras de arte o artefactos interesantes (Bal, 2021, p. 38).

Fotografías, imágenes de diversa índole, objetos varios y hasta cuerpos en los proyectos trans de mi corpus, tejen formas complejas de simbolización con las memorias somáticas y emocionales de los relatos del pasado trans. Acá el cuerpo es nuevamente epicentro de figuraciones y vuelve a ser fundamental su exposición, pero se expande hacia derroteros diferentes. Uno de esos derroteros tiene que ver precisamente con una exposición pública que politiza el pasado desde una corporalidad marginal que toma, aunque sea brevemente, la centralidad desde la imagen, el museo o el fanzine. El proceso de alteridad trans también se perfila en la constitución de un archivo curatorial que crea alteridad desde lo trans en el sentido de una reivindicación de su propia diferencia. Es una forma de disponer(se) a la mirada del otro, una mirada excedente o discrepante a la mirada alterizante establecida por la estatalidad.

Para cuando me topé con estos nuevos ejercicios curatoriales fue importante intentar describir el efecto que me parecía que producían, es decir, escudriñar en su efectividad simbólica. Debido a ese impacto y a la contundencia de su efecto, de su "performatividad", podía ser fácil, precisamente, recurrir a la performatividad butleriana. Sin embargo, me pareció que la performatividad resolvía todo de manera inmediata. ¿La construcción de lo trans es performativa a partir de gestos repetidos, cuerpos visibles, desbordados y la manera en que se autonombran? Claro, pero también creo que decir eso hoy, es casi como de sentido común, que ya no dice mucho o, por lo menos, es insuficiente en torno a estas curadurías y archivos[129], sobre todo porque si la performatividad es una forma del poder para reproducir la norma (con alguna posibilidad de modificarla en cada opuesta en práctica) y es en mayor medida inconsciente,

129 Agradezco a Rodrigo Parrini la invitación a esta puntualización conceptual sobre por qué elegí la noción de pose y no de performatividad. Además, efectivamente también me invitó a tener en cuenta que se presentó o fue emergiendo como una forma en la que yo me posicionaba frente a las curadurías: desde la expectación que me provocó su ambigüedad productiva y ambivalente riqueza creativa.

acá, el acto resulta más bien deliberado y consciente de su necesidad para horadar la norma cisexista. Frente a esta situación me pareció que habría que apelar más que a la inmediatez de lo repetido, apelar a lo diferido, a lo titubeante que se da de un modo más mediado y pensado, en este caso desde la memoria, el relato del pasado y su condición como presentación pública. En esa medida arribé a la propuesta conceptual de política de la pose de la narradora y crítica literaria argentina Sylvia Molloy que, precisamente, escudriña la interacción entre la elaboración de una imagen pública como visibilización exagerada o exhibición deliberada desde el género y las sexualidades. Inspirada en la reacción ambivalente y ansiosa que provocaba la figura de Oscar Wilde en intelectuales de su época, lee el acto de posar, del "dar a ver", como un gesto contundente en la política cultural en el contexto hispanoamericano, un gesto con fuerza desestabilizadora que se vincula directamente con el cuerpo. Y eso es importante, la ventaja que tiene la pose versus la performatividad es que la ambivalencia, el titubeo, la confusión y el acto deliberado son primordiales; la pose no sería la reproducción mayormente inconsciente y punitiva de la norma del poder con alguna posibilidad de fisurarla, sino que sería propiamente el momento de su enrarecimiento, sería más bien la deliberada puesta en práctica del acto de fisurar la norma desde el cuerpo del sujeto:

> Para reflexionar sobre el trabajo de pose, quiero rescatar ese cuerpo, recalcar su aspecto material, su inevitable proyección teatral, sus connotaciones plásticas; ver qué gestos acompañan, antes bien determinan, la conducta del *poseur*. Pensar sobre todo cómo se construye un campo de visibilidad dentro del cual la pose es reconocida como tal y encuentra una coherencia de lectura […] Se trata ahora no meramente de actitudes – languidez, neurastenia, molicie–, sino de la emergencia de un sujeto y, se podría agregar, atendiendo a las connotaciones teatrales del término, de un nuevo *actor* en la escena político-social (2017, p. 2-4).

Para Molloy, mediante deslices problemáticos la pose promueve otros modos de identificación e invita y juega a nuevas identidades basadas en un reconocimiento del deseo, subvierte el género y las clasificaciones, por ello suele ser minimizada y asociada al fingimiento, la simulación[130] y el extrañamiento sin suturar los posibilidades de sentido (al contrario de la performatividad que suele ser o exitosa o fallida). A mi entender, lo más potente de esta categoría, y que me

130 A lo largo su ensayo, "La política de la pose", Molloy abunda en los intentos de intelectuales, médicos y legistas por minimizar el impacto que les provocaba la pose: "Por eso –para conjurar su posible carga transgresiva, por lo menos homoerótica– se la suele reducir a la caricatura o neutralizar su potencial ideológico viéndola como mera imitación. Se la acepta como detalle cultural, no como práctica social y política" (2017, p. 4).

interesa rescatar en términos generales, es el factor de ambivalencia que provoca y que le permite retener capas paradójicas de sentido: no es que posar sea simplemente el signo que, a fuerza de repetición, fija o funda una forma de ser (postura significante, dice Molloy), sino que el acto de posar retiene connotaciones de ambigüedad e inestabilidad (impostura significante). En palabras de la autora: "la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo […] La simulación, la pose, parecería reforzar en lugar de reemplazar con el signo opuesto (Molloy, 2017, p. 5)". A mi entender, la pose pasa de ser un significante meramente ambiguo, a generar un significado efectivo, pero porque no contiene una verdad nítida. La pose puede afirmar o reforzar sin apelar a una veracidad isomórfica o una autenticidad documental. ¿Cómo se está produciendo esta "pose trans" en las curadurías emergentes? ¿Qué se exacerba en la exhibición de corporalidades, gestos y objetos para una posible "curaduría de la pose" que, además, refiere memorias y usos del pasado desde un archivo afectado? Creo que esta curaduría aprovecha la pose para permitirse refracciones, deslindes, devaneos, juegos y resignificaciones más allá de la afirmación inicial "ser trans". Por eso es una curaduría operativa, porque juega con la identidad trans e invita a imaginarla fuera de marcos vigentes; los cuerpos que posan no son simplemente trans, son algo más, incluso son la interrupción de lo trans: son travestis, transexuales, monstruos, figuras "históricas", símbolos de autodeterminación. Son, de hecho, "las trans" más que "lo trans" en esta curaduría de la pose. Voy a partir de estas formas de presentación y designación que se ligan y desligan estratégicamente de lo trans para conformarse como artefactos de memoria y curaduría.

Una cuestión que planteaba en el subcapítulo en torno a la propuesta de visualidad del AMTM, era acerca de cómo su fórmula curatorial —que privilegia la escenificación del glamur, el espectáculo y la lentejuela—, podía tender a emborronar el reclamo social y la pulsión de archivo que se declaraba. Esta sería una forma en que la curaduría de la pose adquiere efectividad: no sólo por la proyección exacerbada, teatral y plástica de los cuerpos, sino porque remite a ciertos deslindes frente a la fórmula más institucionalizada o estatalizada que revisé al principio del segundo capítulo (me refiero a la visualidad aséptica que promueve el gobierno de la Ciudad de México). Desde ese ángulo, no extraña que las imágenes más exuberantes, artificiosas y menos asépticas se convirtieran en el vehículo de promoción para exposiciones y formatos de difusión; aparecen en carteles, afiches, portadas, material fotográfico para entrevistas y conforman la mayoría de los archivos en la página web. La *curaduría de la pose* tendría la capacidad de conjugar la referencia a ese sujeto trans del proceso de alteridad (sujeto de la "diversidad sexual", de derechos y de atención prioritaria) y articularla más allá de sí mismo. La pose podría estar desestabilizando la linealidad y la asepsia de ese sujeto construido desde

las políticas de alteridad y hacer evidente que existe la necesidad de escisiones, rupturas y devaneos en la constitución y rescate de la memoria. Lo que se está rescatando es la memoria encarnada, corporal y comunitaria previa a la categoría trans. Como señalaba con Molloy, los gestos del cuerpo importan para crear un campo de visibilidad, en este caso a través del *archivo afectado*. Atestiguamos, por tanto, la presencia de cuerpos pero también de objetos que lo acompañan, que lo revisten y lo connotan. Voy a detenerme brevemente, a modo de anclaje, en uno de estos símbolos, una especie de gesto que activa un correlato entre lo trans y las topografías o genealogías que lo circundan pero que también lo perforan.

Los zapatos de tacón son uno de los elementos más reconocibles en el campo de una iconografía no sólo de la feminidad, sino de la sexualidad disidente y prácticas como el trabajo sexual, sobre todo en la trayectoria del afeminamiento y su erotización. Los tacones altos o de aguja, se sabe, responden a una codificación y decodificación pletóricas. Desde lo trans, sin embargo, parecen adquirir una importancia puntual y constante en las curadurías; en mi corpus son ícono en la obra de la artista Rojo Génesis, que, de hecho, se utilizó para el cartel de la muestra visual. Aparecen en la portada y el título del ya mencionado libro de Alexandra R. DeRuiz, *Crucé la frontera en tacones*. Son, junto a otros artículos e indumentaria, frecuentes de ver en las exposiciones visuales, los archivos y las curadurías trans (imagen 48).

Imagen 48. Tacones altos como sinécdoque iconográfica de la experiencia trans en el libro de R. DeRuiz; formando parte de una pieza de la artista Sofía Moreno en la exposición Plasticidades Encarnadas; y en el libro de García Becerra. Imágenes tomadas de internet.

¿Cómo se vincula este elemento recurrente en el archivo encarnado trans y qué sentidos para la formulación de una curaduría son así revelados? Esta carga de sentidos encarnados es explícita en el trabajo etnográfico de la investigadora trans Andrea García Becerra (2019), que se titula, precisamente, *Tacones, siliconas y hormonas: Etnografía, teoría feminista y experiencia trans*. En este trabajo la autora destaca el vínculo entre prácticas corporales, tecnologías del género y *habitus* (bourdieano) y cómo la experiencia trans los intercala de modos distintos en

un sentido interseccional. Así, los tacones en el título de la obra (junto a las hormonas y las siliconas) son signos diferenciadores de las experiencias trans que la autora rastreó en el trabajo de campo. Siguiendo a Becerra, los tacones y otros elementos prostéticos no sólo son marcadores de género sino también de capitales sociales, de clase y de racialización, ya que marcan una línea entre salvarse o no del rechazo y la discriminación de las instituciones educativas y los espacios públicos. Dice la investigadora sobre la personas trans que cuentan con mayores capitales: "En este caso se prefieren unas estéticas menos llamativas, más discretas […]. No se excluyen del todo los tacones altos, el escote que muestra los senos de silicona y el maquillaje, pero impera cierto paradigma de la sobriedad para intentar pasar desapercibidas como trans en la sociedad" (p. 168). Por su parte, entonces, quienes sí portan estas estéticas llamativas y menos discretas, de la que hacen parte los tacones, las siliconas, los senos y otros dispositivos corporales, son aquellas cuyas ubicaciones de clase desfavorecidas les impidieron la obtención de capitales educativos y una inserción laboral calificada: "están confinadas a ciertos trabajos: prostitución, belleza, y espectáculo" (p. 178). Muchas de estas experiencias encarnadas, de las que Becerra da cuenta, si bien remiten a la experiencia bogotana, me parecen válidas para el contexto mexicano. Creo que aquí es directa la conexión con ese archivo encarnado trans, con la curaduría de la pose y sus cargas simbólicas; los tacones funcionan como una especie de sinécdoque del cuerpo trans, pero también de las relaciones sociales que lo atraviesan. Estos artículos y otros prostéticos no resguardan, ocultan o normalizan el cuerpo sino que lo exponen, suman a *la pose* exhibitoria; son un signo de presentación en el espacio social y público en determinadas condiciones. Considero, sin embargo, que los tacones y vestimentas sí son, en un sentido más complejo, investiduras de resguardo, porque permiten resguardar la identidad y la expresión de género con todo y esas sujeciones.

Quizá por eso no siempre estos artículos son presentados como refulgentes, sino también ajados, rotos o simplemente usados, es decir, precarizados. Como en la pieza "La Carlita", del Museo Travesti del Perú, proyecto del investigador, activista y artista travesti Giuseppe Campuzano. Entre los meses de febrero a junio de 2025 se exhibió una muestra de tal proyecto en el Museo Universitario del Chopo, en la cual se exhibió dicha pieza. La historia detrás de estos tacones es que eran de una trabajadora sexual travesti, amiga de Campuzano, quien fuera asesinada en Italia por un cliente. El artista los perdió en algún momento para, posteriormente, ser replicados e intervenidos de tal modo que evoquen el destino de su propietaria: estropeados, partidos a

la mitad, interrumpidos[131].

Estos elementos marginales —por la marginalidad de clase, el trabajo sexual, las prácticas corporales caseras y los procesos de racialización— se conjugan tanto como elementos paratextuales como de contenido narrativo en el fanzine Nayla, esencia de una transexual de Iztapalapa (2024), de la performer y tatuadora Nayla Urrutia[132]. Este fanzine es el relato memorístico del devenir minoritario y sexual de la autora, pero también es un archivo de afectos y una especie de curaduría de la pose en papel. Dividido en tres tomos-capítulos, en él da cuenta de cómo su sexualidad e identidad de género implicó, primero, un autodescubrimiento en la infancia que continuó en la adolescencia, y recrudeció problemáticamente en la vida adulta, entramando su vida amorosa, su condición racial y de clase. Como desde el título se deja ver, la autora hace énfasis en su origen en Iztapalapa y lo concibe como una marca de clase popular que, en México, es también una marca racializada. Esta idea es reforzada, por ejemplo, mediante el empleo de una obra del pintor Fabián Chairez en la portada de uno de los tomos: una de sus conocidas figuras de "prietos y disidencias". A través de un encadenamiento de los códigos formales del fanzine (dibujos, fotografía, collage mixto bidimensional y tridimensional) y del relato de memoria, este artefacto icono-textual implica un auténtico archivo de referencias que remiten a formas de vida marginales: tacones, medias de red, jeringas, senos de silicón, tatuajes, maquillaje, desnudez, intervenciones corporales (esa estética indiscreta diría Becerra), que se suma a motivos populares mexicanos y de la cultura de masas. Todos esos ítems acompañan esta historia cuyos hechos se desarrollan en una época "despiadada" a decir de Nayla; una época previa a las políticas de identidad que iniciaron en Ciudad de México. Quizá estas referencias a la marginalidad trans, que son cada vez más asociadas al pasado, son los materiales que hoy, desde los archivos y las curadurías, buscan ser rearticuladas, reivindicadas y posadas respecto de la categoría trans contemporánea.

131 Información en: https://escuelartivismosde.wixsite.com/elmismomar/product-page/giuseppe-campuzano-est%C3%A9tica-er%C3%B3tica-travesti-mestiza.

132 Este fanzine fue producido y hecho circular a través del proyecto "Destello<3Lab" mencionado al principio de este subcapítulo como una de las propuestas curatoriales y archivísticas de reciente aparición. El trabajo de Nayla Tonalli Mondragón Urrutia se puede seguir en la cuenta de Instagram: https://www.instagram.com/momotranschanga2/.

Imagen 49. Convocatoria de "Destello<3Lab" que circuló en redes sociales.

El fanzine de Nayla Urrutia articula creativamente el conocido hecho sobre que el entramado de vivencias y las trayectorias de vida trans responden a niveles de precarización que hacen converger marginación social, violencias, discriminación y prácticas corporales con riesgos para la salud, pero también que dicho entramado es la expresión de saberes y praxis locales que se materializaron en formas de nombrarse y en categorías émicas relevantes en determinados momentos. Tal es el caso del término *transexual* que habilita dicho fanzine en el tercer capítulo-tomo de sus memorias, titulado "¡Despertad! TRANSEXUAL". Estas otras formas de nombrarse, en el contexto de la construcción de una memoria trans, son hoy retomadas de un modo creativo por los archivos y la curadurías. Es sobre esta última dimensión que quiero ahondar para continuar la exploración de la curaduría de la pose y sus archivos encarnados.

Imagen 50. El fanzine de Nayla Urrutia se presenta como un archivo y una curaduría de la pose, de sus experiencias trans encarnadas y atravesadas desde las prácticas corporales, la clase y la raza.

El uso renovado de designaciones previas al término trans es una de las principales vías para caracterizar las prácticas de archivo emergentes y conforman una forma narrativa particular de la curaduría de la pose. Hoy se posa no sólo a partir de "ser trans" o ser "mujer trans", sino que esa pose permite la expansión a ser transexual, transgénero y travesti —cuya genealogía las vincula con un flujo de información globalizada, médica y activista (Pons y Garosi, 2018)— y otras más propiamente émicas como cuinas o travas. Así lo deja ver, por ejemplo, el ya mencionado proyecto curatorial Plasticidades Encarnadas (2025). Esta muestra curatorial fue activada desde el Museo de Arte Transfemenino dirigido por Rojo Génesis y Sofía Moreno. El título de la exhibición es revelador: "Plasticidades Encarnadas: Hacia una retrospectiva del arte y cultura de cuinas, vestidas, travestis y mujeres trans en México (1975-2025)"[133]. Acá los desplazamientos y los devaneos con respecto a la categoría trans y mujer trans son patentes. No es sólo la referencia explícita a las tecnologías y prácticas prostéticas, también se expande su exhibición curatorial a las genealogías que remiten a formas heterogéneas de autoidentificación previas, que asimismo se convierten en fórmulas cargadas de sentidos y afectos políticos sobre el presente, precisamente como usos del pasado. En palabras de Rojo Génesis (2024) sobre el proyecto Plasticidades Encarnadas:

> …existe una retórica de encarnación entre el cuerpo y la política, experiencias que hoy en día describiríamos como trans. Aunque estas vivencias están documentadas en archivos policiales y en relatos orales

133 Las primeras ediciones tuvieron como subtítulos, respectivamente: "Trazos genealógicos de la producción artística de mujeres trans en México" (2023), "Prácticas artísticas de mujeres trans en México" (2024) y "Arqueología de la estética y prácticas artísticas contemporáneas de las mujeres trans en México" (finales de 2024).

> de las propias personas que las experimentaron, particularmente desde la feminidad y en espacios como la calle y la vida nocturna, esto nos lleva a reconocer cómo ser una *jota*, *vestida*, *cuina* o *travesti* implicaba una posición de clase y limitaciones específicas en el acceso al espacio público y privado, determinadas por condiciones particulares y el acceso a recursos (párr. 6).

Como se ve, estas otras formas de nombrarse quizá tengan en la categoría *travesti* el mejor ejemplo del gesto desestabilizador de estos nuevos desplazamientos y reactivaciones. Según han referido algunas investigaciones etnográficas en Ciudad de México (Escobar, 2013; Pons Rabasa, 2016) a diferencia de su desarrollo en el Cono Sur, el calificativo travesti —y su equivalente "*vestida*"— no necesariamente han tenido una carga política explícita; estos calificativos más bien funcionaban para identificar una cierta diferencia con lo homosexual y coexistían con otros nombramientos que hacían difusa la frontera de la enunciación. Se sabe que las categorías activistas que se politizarán e institucionalizarán, diferenciándose, serán transgénero, trans y mujer/hombre trans, por lo que desplazaron —hasta cierto punto—, la categoría travesti/vestida. Como señalara en su trabajo García Becerra (2019), "La categoría travesti tiene una explícita marca de clase, un posicionamiento específico en el espacio social y laboral" (p. 168). Esta marca implica que quienes cuentan con capitales económicos y culturales precarios no empleen en su vida cotidiana la categoría de *transexual*, ya que les resulta mayormente ajena, precisamente porque es usado en el ámbito médico, institucional y de clase media/alta colombianos.

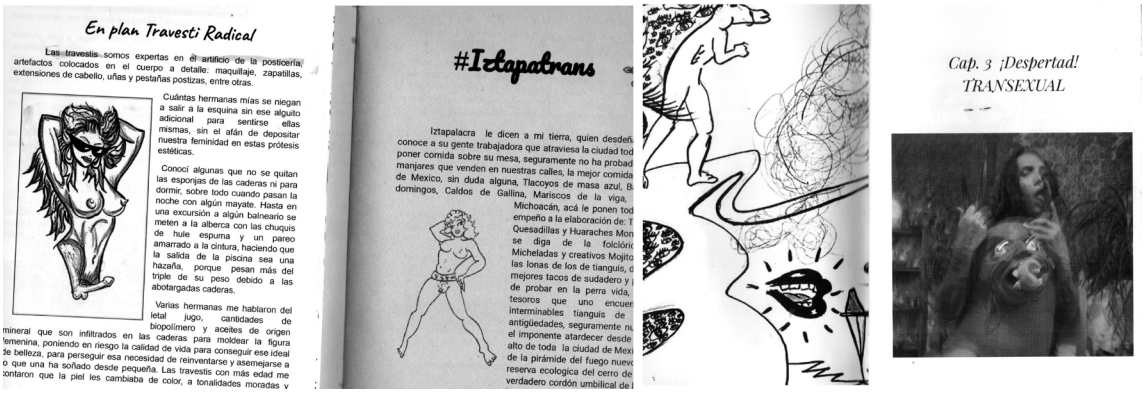


Imagen 51. Travesti, trans, transexual, se traslapan de modos inusitados en el fanzine de Nayla.

Pasa, sin embargo, algo distinto, quizá más elaborado, en las propuestas creativas curatoriales y archivísticas. En la historia de Nayla Urrutia cuando ella se descubre transexual tras un viaje a Bogotá, sus capitales familiares y educativos se "hacen pedacitos"; por un lado es expulsada del seno familiar debido a que "Ya no era

aquel psicólogo homosexual que habían conocido"; y, por otro, pierde el trabajo y le resulta imposible emplearse en el ramo profesional estudiado: "mi aspecto me complicaba la tarea de encontrar un empleo […] *te tienes que presentar acorde a tu género, nosotros te llamamos*". En su fanzine Nayla intercala las denominaciones de género con todo y la carga afectiva: se describe como una *bruja alquimista transexual* pero también una *travesti radical* y forma parte de un colectivo: *nosotrans*. Ser una transexual iztapalapeña no implica, por ejemplo, el designio institucional-médico que solía reservar el término a las personas con vaginoplastias para distinguirlas de otras corporalidades como travesti o transgénero. Al contrario, a juzgar por las referencias iconográficas y el propio relato de su archivo fanzinero, ella no sólo no está "operada" sino que hace gala de su genitalidad y reutiliza el término transexual como símbolo de agencia y autoconciencia personal.

En su relato, destaca, además, que se hace alusión a una especie de carga colectiva en forma de un saber local no directamente mediado por la medicina, pero que no es incompatible con las políticas identitarias, más bien se imbrican:

> Comencé a inyectarme las hormonas que otras transexuales me habían recomendado. Hice un compromiso conmigo: la toma de estos medicamentos fue una forma de hacerme cargo y responsable de mí, dialogué con mi cuerpo desde lo más profundo para explicarle que estamos juntas […] Después fui al registro civil a reclamar al estado mi identidad. Me imaginé a mi yo bebé sonriendo desde el pasado porque al fin estaba reconociéndome por todas las de la ley.

Como se ve, la topología nomenclatural se diversifica y no se homogeniza, menos aún en el horizonte de estas apuestas archivísticas y curatoriales donde parece que *travesti* y *transexual* empiezan a ser retomadas conscientemente en un sentido renovado, creativo y politizado. Muy en el sentido en el que lo expresa la hoy internacionalmente conocida escritora trans argentina Camila Sosa Villada en el epígrafe de este capítulo. En numerosas entrevistas Sosa Villada ha dicho que prefiere denominar a sus personajes (y a sí misma) como travestis, porque le parece que *trans* es un término blanqueado, aséptico respecto de travesti; en pocas palabras también para ella la carga de clase está ahí, pero retomada en relación con el trabajo creativo. Quizá este tipo de flujos de información globales también jueguen un papel en la construcción y la intersección de archivos, obras y curadurías.

Imagen 52. Nayla desplaza los significados de transexualidad fuera del ámbito médico, como, por ejemplo, su vínculo con las vaginoplastias.

Un proceso análogo de desplazamientos en las formas de designación es especificado y estudiado por Antoine Rodríguez (2024) en un amplio corpus de producciones culturales. A decir del investigador, en las últimas décadas del siglo XX, hicieron aparición nuevas categorías sexuales que, a modo de un palimpsesto metafórico, contribuyeron al desarrollo de registros donde "La figura de la mujer transexual empieza a romper con el paradigma de la homosexualidad afeminada. Maricones, locas, vestidas y mujeres trans*, que antes se colocaban en el mismo cesto de las identidades sexuales, ya no son sinónimos" (p. 372). En este palimpsesto las distintas matrices epistemológicas y culturales, sus categorías y figuras, fluctuarán, unas nuevas desplazarán a otras, pero éstas permanecerán parcialmente inscritas como marcas de agua o huellas. Quizá es lo que está ocurriendo con las nuevas curadurías y archivos trans, pero en un proceso relativamente inverso: las categorías y matrices del pasado retornan y empiezan a yuxtaponerse a las más recientes o contemporáneas sin relegarlas. Estas reavivadas categorías y matrices habilitan el archivo y refieren un ejercicio curatorial donde la memoria y su pose permiten yuxtaposiciones, traslapes y devaneos que permiten la trasmutación del sentido, una especie de alquimia inventiva trans. Para decirlo con Nayla

Urrutia (2024): "Me proclamé una bruja alquimista transexual porque nosotras estamos fuera de la norma, tenemos la capacidad de transformar nuestra realidad, nuestra palabra es ley y nuestra ley deseo". Lo que me parece más relevante de estas deslindes respecto de lo trans, es el uso de la carga política y afectiva que se despliega en la recuperación de los nombramientos previos, una carga que parecían no tener, pero que hoy se reformulan desde la memoria y la búsqueda por una genealogía intervenida desde lo trans mismo. Lo político trans se conjuga con usos del pasado, prácticas simbólicas y artefactos curatoriales que reverberan en el pasado, el presente y, quizá, hacia el futuro.

4.3. Aperturas museísticas, mutismos archivísticos: documentos de barbarie y *cronofagia* del archivo estatal

> ¿no deberíamos reconocer en cada documento de la barbarie un documento de la cultura que ofrece, no la historia sencillamente hablando, sino más bien la posibilidad de realizar una arqueología crítica y dialéctica? (Didi-Huberman, 2012, p.19).

El 2 de octubre de 2022, la entonces jefa de Gobierno de la Ciudad de México, Claudia Sheinbaum, inauguró, el proyecto *Tlaxcoaque, sitio de memoria*. Esta inauguración fue la recuperación del espacio donde estaban el edificio de lo que fuera, durante los años 60, 70 y parte de los 80, la Dirección General de Policía y Tránsito del Distrito Federal. En los sótanos de dichas instalaciones operaron los separos de la extinta División de Investigación y Prevención de la Delincuencia (DIPD) —conocida también como "la secreta" debido al carácter clandestino de este cuerpo policial—. Como ya señalé al inicio de este capítulo, esta división policial estuvo implicada en numerosos casos de desapariciones forzadas, extorsiones y prácticas de tortura de las que fueron víctimas las integrantes de la AMTM y muchas más personas durante el tiempo que estuvo en funciones. Son estas las razones por las que Tlaxcoaque fue declarado sitio de memoria. Para esta última parte de la tesis, serán estas relaciones con la memoria trans y la construcción de archivos, las que me permitirán revisitar y anudar una última serie de reflexiones en torno al proceso de alteridad trans desde la esfera cultural. Me interesa retomar cómo la madeja que es la alteridad trans, ha ido entretejiéndose en ese complejo telar o entramado que es el Estado-nación

mexicano a través de las políticas culturales que involucran al museo, los archivos estatales, figuras jurídicas como los *grupos de atención prioritaria* y las prácticas simbólicas trans. La intención no es innovar en torno a esta cadena de conceptos, sino revisitar las perspectivas con las que ya he trabajado en la tesis, pero desde una perspectiva general que las conecte sintética antes que escrupulosamente finiquitadas. Para hilar esta última reflexión recojo inspiración del epígrafe de Didi-Huberman con que inicia este acápite para así describir cómo la posibilidad de pensar los archivos compuestos de "documentos de barbarie", permiten también la posibilidad de reflexionar sobre la condición de los "archivos de cultura trans", primordialmente en contraste crítico con cierta *cronofagia* del archivo estatal (Mbembe, 2020).

En julio de 2023, tras la firma de un acuerdo entre la Fiscalía General de Justicia de la Ciudad de México y la "Comisión para el Acceso a la Verdad, el Esclarecimiento Histórico y el Impulso a la Justicia de las Violaciones Graves a los Derechos Humanos"[134] se anunció la apertura de tres depósitos de archivos en donde podrían estar los documentos y materiales de la DIPD. Estos últimos, desde los años dos mil, se han considerado "perdidos" o "destruidos" a consecuencia, en buena medida, del terremoto de 1985 y la reubicaciones que con él vinieron[135]. Sin embargo, hasta donde pude indagar, los mismos investigadores comisionados del Mecanismo para la Verdad y el Esclarecimiento Histórico (MEH) han señalado que los archivos específicos de la DIPD no se encontraban en los depósitos mencionados o no hubo acceso pleno a ellos. En el informe final, Fue el Estado (1965-1990)[136], los investigadores indican que hubo gestiones para acceder a una variedad de archivos relevantes para la investigación, pero que no tuvieron éxito, entre ellos el Archivo de la Dirección General de Policía y Tránsito, donde deberían estar los materiales relacionados con la de DIDP:

134 Esta comisión fue creada por decreto presidencial en octubre de 2021 y consiste en cinco mecanismos conformado por personas expertas, entre los que destaca, para nuestro caso el "Mecanismo para la Verdad y el Esclarecimiento Histórico", mismo que se encargó de recabar los testimonios de las mujeres trans que pasaron por Tlaxcoaque y que se refirieron previamente.

135 El edificio principal fue demolido como consecuencia del terremoto de 1985, pero se presume que los separos y sus archivos se mantuvieron por algunos años más, aunque en condiciones aún más clandestinas porque de hecho fue formalmente disuelta desde 1983 y las obras de demolición iniciaron incluso antes del terremoto.

136 El MEH sufrió una serie de cambios y dificultades que implicaron la elaboración de dos informes diferentes: el ya mencionado y el titulado Verdades innegables compuesto de tres tomos, que no incluyó las violaciones graves a derechos humanos de las disidencias sexuales porque se enfocó únicamente en las disidencias políticas de cuatro sectores: estudiantiles, organizaciones político-militares, laborales-sindicales y redes de apoyo en defensa de los derechos humanos.

> De igual forma, este Mecanismo requirió consultar documentación a nivel local, como ejemplo se puede mencionar los acervos de la Dirección General de Policía y Tránsito del Distrito Federal, y de la División de Investigaciones para la Prevención de la Delincuencia (DIPD) ambas dependientes del gobierno del entonces Distrito Federal. A pesar de lo anterior, no fueron atendidas las peticiones por parte del actual gobierno de la Ciudad de México (MEH, 2024, vol. 1, p. 242).

Los bloqueos y negativas de instancias gubernamentales para acceder a determinados archivos se repitieron también en otras ocasiones, por ejemplo, en aquellos que contendrían información valiosa sobre los llamados "vuelos de la muerte" y que están en manos de la Secretaría de Defensa Nacional (SEDENA)[137]. Más revelador aún de la compleja y específica relación del archivo estatal con la memoria sexodisidente, fue la extirpación que hizo la SEDENA en su resumen ejecutivo: los tomos 3, 4, 5 y 6 del informe final Fue el Estado del MEH no fueron retomados. Estos tomos son aquellos que están enfocados en la violencia estatal en contra de actores sociales que no eran luchadores sociales ni guerrilleros; o sea, "sindicalistas movilizados, opositores políticos, personas refugiadas, religiosos progresistas, periodistas críticos, personas de la diversidad sexual y líderes comunitarios opuestos a proyectos extractivistas [el énfasis es mío]"[138]. Esta mutilación fue denunciada por los investigadores del MEH como una forma en que el gobierno se desentiende y omite a ciertas víctimas, además de que minimiza la importancia de los testimonios que dieron. En esa situación estarían todos los testimonios de las mujeres trans víctimas de las razias y de la DIDP.
Con lo descrito hasta ahora, parece fehaciente que la resolución presidencial para la accesibilidad a estos archivos no impidió el funcionamiento del poder arcóntico que el Estado mexicano sigue teniendo en temas como violaciones graves a derechos humanos (seguramente por el coste político que implican). No hay novedad, conocido es el mutismo o secrecía con la que el Estado puede llegar a operar para custodiar el archivo. Lo relevant aquí es "La relación entre el archivo —tanto el lugar físico del archivo como el 'archivo' como concepto y metáfora— y la secrecía está llena de contradicciones, predicadas en parte en el juego o la tensión entre la presencia y la ausencia, la visibilidad y la precariedad histórica de ciertos sujetos" (Gorbach et al, 2020, párr. 31).

---

137 Acá el comunicado que realizó el MEH al respecto: https://www.meh.org.mx/comunicacion/comunicados/incumple-sedena-entrega-de-expediente-sobre-vuelos-de-la-muerte/ (consultado en diciembre de 2025).

138 Reportaje disponible en https://piedepagina.mx/elimina-segob-de-su-informe-final-violencias-desta-padas-por-la-comision-de-la-verdad-de-la-guerra-sucia/ (consultado en diciembre de 2025).

En sintonía con lo anterior, lo que me interesa es vislumbrar la importancia de esa acción estatal, el juego de presencias-ausencias, visibilidad-precariedad, para la memoria trans y sus prácticas de archivo —que he estado refiriendo desde el principio de este capítulo—. No es solamente que el tema de la violencia de Tlaxcoaque sea recurrente y central en los dispositivos de memoria trans, es que también trasciende dentro de las mismas luchas en torno a la memoria y su crítica al poder estatal. Para instancias como el MEH, esta memoria y sus relatos resultaron inesperados y revelaron lo que hasta entonces no se distinguía con claridad en ejercicios anteriores de memoria en lo que a la represión se refiere: "En este proceso se perfiló un dato que no se esperaba: fueron ellas, las trans, las que se cuentan en mayor número como víctimas de Tlaxcoaque, entre miles de víctimas de la represión contrainsurgente (MEH, 2024a, pp. 115)". Y agregan: "El último peldaño en la pirámide de la discriminación era ocupado por las mujeres trans, quienes recibían el calificativo de 'vestidas', lo que deja entrever la desautorización que la mirada masculina del Estado ejercía sobre su identidad de género; bajo esta mirada ellas no eran mujeres, sino 'hombres vestidos de mujer' (MEH, 2024, vol. 4, p. 38).

Por tanto, este mutismo de los archivos toma relevancia y produce una especie de contrapunto en la eclosión de la memoria trans que se ha venido desarrollando. Por un lado, la mantiene como una "memoria débil" o difusa si se piensa que esos archivos oficiales proveerían de mayor legitimidad social a los testimonios recabados hasta ahora. Por otro lado, y realmente relevante para mi reflexión, se evidencia una especie de brecha o hiato al interior del discurso de inclusión estatal y sus políticas culturales porque, mientras el archivo de la represión y reproducción de la otredad mantiene un mutismo o cerrazón, otros dispositivos de producción de pasado y alteridad como el museo o los centros culturales, se abren sin demasiadas dificultades. En este punto son iluminadoras las reflexiones sobre el archivo del historiador sudafricano Achile Mbembe (2020) en un sintético pero revelador ensayo. El archivo no es meramente un dato, es un estatus, un estatus imaginario con relación a su poder: produce una ilusión de totalidad y continuidad pero también de colectividad ya que "debe" pertenecer a todos y todos pueden "consultarlo". Empero, este estatus surge de su enraizamiento en la muerte: "Debe ocurrir una muerte para dar nacimiento a un tiempo caracterizado por no pertenecer a ningún individuo, precisamente porque este tiempo, a partir de ese momento, funda o instituye algo. El poder del archivo como una 'institución imaginaria' se origina en gran medida en este intercambio con la muerte" (p.5). Sólo cuando este periodo finaliza puede ser "consultado" y eso es precisamente lo que no ha ocurrido con Tlaxcoaque, aún no acontece su clausura, su cierre.

Lo relevante para mí no es, por supuesto, un deseo compulsivo por la verdad documentada, sino preguntarnos sobre el mutismo de los archivos en tanto práctica de poder y la relación de connivencia con la retórica de inclusión estatal que descansa en una paradoja y en un acto de cronofagia como añade Mbembe (2020):

> Por un lado, no hay Estado sin archivo –sin su archivo. Por el otro, la misma existencia del archivo constituye una constante amenaza al Estado. La razón es simple. Más que en su habilidad para recordar, el poder del Estado descansa en su habilidad para consumir tiempo, esto es, abolir el archivo y anestesiar el pasado. El acto que crea el Estado es un acto de "cronofagia". Es un acto radical porque consumir el pasado hace posible que esté libre de toda deuda. La violencia constitutiva del Estado descansa, al final, en la posibilidad, que nunca puede ser descartada, de rechazar el reconocimiento de una u otra deuda (o de saldarla) (p. 7).

¿Puede el perdedizo archivo Tlaxcoaque estar vinculado a este acto de cronofagia en tanto que su mutismo y secrecía podrían ser una forma de escamotear el reconocimiento de la violencia constitutiva del Estado? Si las disidencias sexuales han entrado e intervenido en el museo pero no han podido intervenir el archivo estatal para reclamar con plenitud su deuda, ¿cómo comprender esta escisión?, ¿qué deslizamientos recorren y dan sentido a este proceso?

Para hilar una reflexión —bastante tentativa dada la excesiva actualidad de esta cuestión—, quisiera inspirarme en la idea contenida en el epígrafe de Didi-Huberman con que comencé este subcapítulo y donde nos propone asumir el reverso de la famosa frase aforística de Benjamin: pensar que los "documentos de barbarie" (archivos estatales en este caso) suscitan, por así decirlo, "documentos de cultura", es decir, crean una relación tensa con la genealogía y las prácticas trans de memoria-archivo y su acceso a los circuitos culturales. Didi-Huberman (2012) aduce que lo propio del archivo es su naturaleza horadada, agredida, está compuesto de lagunas que son, frecuentemente, censuras deliberadas: "El archivo es casi siempre grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas (p. 18)". ¿Estos archivos estatales no tienen, de alguna manera, una relación con las producciones visuales, archivos y prácticas de memoria trans? A mi entender, aquello que no "ardió", en este caso aquello que no se perdió o que aún podría revelarse, ayuda a revivir y rearticular la experiencia del pasado aunque sea de un modo potencial o imaginado. Voy a leer la existencia virtual de los archivos sobre la violencia estatal de Tlaxcoaque, y su relación con la memoria trans, como un modo en que los *documentos o archivos de barbarie* nos permiten escudriñar en los *documentos y archivos de cultura trans*. Estimo sobre todo cómo las huellas de un

pasado virtualmente inaccesible, constituidas por las pruebas documentales sobre la violencia, son resonancias para ir más allá de los meros hechos y modulan tanto las prácticas simbólicas trans como hacen factible una crítica a las políticas culturales de alteridad actuales. Este es un desplazamiento relevante para la memoria trans en México porque le permite trascender el mero orden al evidencia estatal hacia una noción otra de memoria y usos otros del pasado. Al inicio de este capítulo ya he explorado la relación desde el cuerpo y la memoria trans en su nexo con la violencia estatal. Se vislumbró también como los archivos y las curadurías más contemporáneas contestan a ese pasado principalmente reconstruyéndolo más allá de la cadena documentada (o no) de hechos concretos y lo hacen, además, desde los afectos y el conocimiento encarnado. Ya en esos *documentos de cultura* se entrevé la *barbarie* de la represión, pero hay posibilidades también en la lectura inversa, cuando pensamos críticamente el mutismo de los archivos estatales en contraste con la inclusión de *la cultura trans* al campo cultural. Mi punto de partida es la ambivalente y contingente presencia-ausencia a la que remiten esos archivos, tanto del documento de barbarie que sería el archivo estatal resguardado y en secrecía, al documento de cultura que serían esos otros archivos estatales actuales de inclusión en forma de política cultural. ¿Qué relación guardan los documentos de barbarie estatales y los documentos de cultura también estatales? En términos generales, esto no es más que el paso de la represión a la integración cultural de la alteridad trans, que he venido siguiendo en capítulos anteriores. Pero ahora voy a delimitarla y afinarla como el tránsito del "enemigo interno" al "grupo de atención prioritaria", a través de sondear los archivos estatales anteriores (en modo diferido a través de los informes del MEH) y contemporáneos (las políticas culturales).

Así, los investigadores del MEH señalan en una de sus veinte conclusiones generales, que el Estado mexicano de principios de los 60 se vio influenciado por la Doctrina de Seguridad Nacional mediante la cual se consolidan, tanto la seguridad nacional (en tanto concepto) como la figura del "enemigo interno". De este modo, mientras los Estados Unidos se encargaban del "enemigo externo" (básicamente el comunismo de la URSS), los países latinoamericanos se harían cargo del "enemigo interno" (no necesariamente comunista) que sería objetivo de una política de contrainsurgencia. La concepción de esta figura fue más bien laxa, pero su objetivo era "Controlar las disidencias para gestionar o eliminar los desacuerdos y descontentos sociales expresados en movilizaciones estudiantiles, urbano-populares, laborales, sindicales, político-partidistas, así como las acciones para controlar la discordancia expresada en la diversidad sexo genérica (MEH, 2024, vol. 3, p. 29)". Específicamente sobre esta última disidencia:

> Para lograr la consolidación de la figura del enemigo interno fueron centrales los discursos religiosos y jurídicos, así como el discurso médico y el científico, que calificó de "rebeldes", "anormales" o "enfermos", a quienes salían de los marcos del orden heteronormativo. […] A través de los diferentes discursos oficiales se construyó una identidad hipermasculina del poder frente a la figura "del guerrillero", "del estudiante", "del homosexual". El tratamiento simbólico de este supuesto sujeto, subversivo e inmoral, contribuyó a ocultar la intencionalidad de la violencia institucional, las violaciones graves a los derechos humanos y los crímenes de lesa humanidad (MEH, 2024, vol. 2, p. 37).

Dentro del sujeto socialmente problemático que es el homosexual están incluidos, por supuesto, pero indiferenciadamente, todos aquellxs sujetxs que no ingresan a la codificación de esa hipermasculinidad heterosexual: vestidas, mujercitos, travestis y transexuales. Es en este punto que la genealogía trans —leída desde los archivos estatales— es dibujada como parte de ese sujeto social problemático que debe ser vigilado y gestionado con prioridad moral. Es esta prioridad la que hace posible trazar un desplazamiento hacia la figura del grupo de atención prioritaria detallada en la segunda mitad del capítulo primero de la tesis. Ahí mencionaba que esta figura, en el seguimiento que realicé, es la que parece permitir y justificar actualmente la inclusión a derechos en general y a derechos culturales en particular para las disidencias sexuales. Destaca, además, la condición trans, y es que, así como el MEH señala que las mujeres trans estaban en el último peldaño de la escarmiento durante el periodo de los archivos que hoy guardan silencio, actualmente, dentro del grupo de atención prioritaria al que pertenecen, son las personas trans en particular las que se consideran especialmente vulnerables para instancias estatales como CONAPRED, COPRED o la Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México (CDHCM) y para leyes locales[139].

Por otro lado, esta vulnerabilidad se atribuye a una violencia, discriminación y exclusión descritas como "sistemáticas", "estructurales" o "históricas" en cualquier documento o instancia que se revise. El siguiente fragmento me parece una síntesis ilustrativa de esta resolución:

---

139 En el artículo sexto de la *Ley para el Reconocimiento y la Atención para las Personas LGBTTTI de la Ciudad de México* se lee: "Será prioridad adoptar medidas que garanticen el pleno goce de los derechos humanos para aquellas personas LGBTTTI que viven un grado mayor de vulnerabilidad y de discriminación estructural, como son las personas intersexuales, transexuales, transgénero, personas con discapacidad, personas adultas mayores entre otras personas LGBTTTI pertenecientes a otros grupos de atención prioritaria". Disponible en línea: https://www.congresocdmx.gob.mx/media/documentos/1384d92dce7e7b-6dee75b81f24c079cdf31c7dc4.pdf (consultado en diciembre de 2025).

> La homosexualidad, la bisexualidad, la transexualidad, el lesbianismo y cualquier expresión de la sexualidad o el género contraria a los *convencionalismos sociales impuestos de forma histórica y permanente* han sido indebidamente motivo para la imposición de sanciones religiosas, legales, culturales y políticas. Los prejuicios y estigmas hacia la diversidad sexual han propiciado la *sistemática* generación de actos de violencia y discriminación que limitan el ejercicio pleno de los derechos de las personas que la manifiestan (Sánchez Gándara, 2018, p. 37. El resaltado es mío).

Como yo lo veo, es en este punto donde se podría establecer una ilación polémica con el discurso estatal ya que esta forma de manifestar o explicar las razones de la vulnerabilidad, al tiempo que las denuncia, dispara significados que podrían estar sedimentando o fijando la diferencia. En la medida que atribuye a un devenir social transhistórico o ahistórico aquella alteridad que encarna "el otro sexual", pareciera que la diferencia de este otro emana de él mismo, sin contingencia histórica y sin prácticas, sin sujetos ni momentos concretos que la produzcan. Esta forma de (re)presentación no alcanza a mostrar los engarces históricos y emborrona movimientos sociales y luchas políticas, pero también las prácticas y relaciones de dominación. Se puede argumentar que no es ese el papel de los discursos de derechos de inclusión, pero también es cierto que sí participa de los modos particulares en que se comprende la alteridad sexual y contribuye a condicionar su expresión en el espacio público así como sus posibilidades de agencia.

Esta aparente linealidad progresista de la historia y la producción de alteridad contemporánea, donde el sujeto escarnecido es ahora sujeto de amparo, puede problematizarse al recurrir nuevamente a la noción de la diferencia como mímesis: "Sea que se le considere una 'amenaza' (al orden público, a la moral social, al destino de la nación) o se le incite a una 'mímesis' con los discursos, instituciones y proyectos de un Estado multicultural, el sujeto homosexual [trans y sexodisidente] será siempre parcial (Parrini, 2012, p. 210)". En mi argumento, la ambivalencia del mimetismo es palpable en la manera en que el discurso estatal consideró y construyó a las disidencias sexuales como un "enemigo interno" y ahora las concibe como "grupos de atención prioritaria". De tal manera que, históricamente, "falla" en fijarlas de manera definitiva, pero, paradójicamente, produce efectividad para su inteligibilidad, gestión y asimilación actuales. Tengo presente que estoy ligando cuerpos o archivos discursivos que, desde cierto punto de vista, son irreconciliables o antípodas, pero creo que ahí es precisamente donde se puede captar la ambivalencia que parcializa o coarta al sujeto trans. En primera instancia al mantenerlo como un sujeto vigilado,

donde se sigue priorizando la atención sobre él aunque sea por razones totalmente distintas. En segunda instancia, lo trans es parcializado cuando el mutismo del archivo estatal coarta el acceso pleno a registros concretos de las causas por las que, precisamente, devino sujeto vulnerado y vulnerable (el estatus con que hoy lo presenta): discriminación, violencia y escarnio legitimadas por el poder estatal. Una discriminación y gestión que no fueron ajenas y sí, incluso, presididas por el Estado mismo. En ambos casos, secrecía de los archivos y "atención especial", hacen emerger y afianzan la diferencia, como es propio de la mímesis. Además, de alguna manera y simplificando en demasía, se podría decir que el tránsito del "enemigo interno" a la "población de atención prioritaria" es efecto y causa porque al perseguir y escarnecer "al otro sexual", lo creaban y terminaron por proporcionar elementos para la legitimidad futura como una alteridad de la nación.

Comprendo que este proceso mimético es factible de abordarse de muchas maneras, yo lo haré ciñéndome a la brecha contradictoria del discurso de inclusión que permite el acceso virtual al museo mediante la política cultural, pero no a sus archivos (de barbarie). Como ya he mencionado, el archivo estatal contemporáneo adjudica a la exclusión, violencia y discriminación a causas o raíces sistemáticas, estructurales. A veces también se reconoce que son históricas. Sin embargo la cerrazón de sus archivos previos produce una *cronofagia*, es decir, el intento de negación de la deuda. ¿Pero qué sentidos y operaciones comporta este hecho en el terreno de las políticas culturales de alteridad? ¿Cómo el museo contribuye de un modo específico a esa posible cronofagia? Para Miller y Yúdice (2004) el museo es la institución vinculada con más frecuencia a la política cultural y la instrucción del Estado. El museo interpela ritualmente a la ciudadanía visitante ya que se le da una perspectiva histórica y un conocimiento sobre una época anterior:

> Y aquí, desde luego, está el escollo y el lugar donde la historia y su munificencia pública realmente comienzan, pues ese pasado se compara, a menudo desfavorablemente, con el momento en que se escribe la historia: hoy. El sujeto de esa historia ocupó una vez nuestro propio espacio físico aunque es parte de una herencia superada, sea admirable o lamentable. Podemos aprender de ella, pero pertenece definitivamente al pretérito. El visitante debe comprender que ahora vivimos en una época mejor, o al menos más informada (Miller y Yúdice, 2004, p. 201).

Para nuestro caso, ¿la presencia de las disidencias sexuales en el museo sería comprender que estamos en una época más inclusiva y consciente de la heteronormatividad y el cisexismo hegemónicos? ¿Qué nos dice que las curadurías estén mucho más basadas en el arte sexodisidente que en el archivo

de barbarie? ¿Qué sería lo superado frente a un pasado tan reciente?[140] La entrada de la cultura de la diversidad sexual al museo apunta, evidentemente, a esa "mejora" de nuestra época, a la inclusión minoritaria y la celebración de la diferencia que, como expresara el INBA a través del Museo de Arte Moderno sobre la exposición Imaginaciones Radicales de 2023, también han sido una: "demanda hacia las instituciones culturales por tomar un papel más activo en la conversación pública y revisar los relatos construidos desde la historia del arte en los que han operado exclusiones y silencios"[141].

Al subrayar el papel de estos recintos culturales como productores de discursos y performatividad complejos sobre la temporalidad, Miller y Yúdice (2004) subrayan también que "los museos *sub*jetivaban al individuo ofreciéndole una posición en la historia y una relación con dicha historia" (p. 206). Es aquí donde se hace más nítida y problemática la relación entre museo y la temporalidad de los grupos (sexodisidentes) de atención prioritaria. Las razones de su inclusión cultural son "estructurales" y "sistemáticos", porque son patrones recurrentes de una totalidad social y es esta recurrencia la que opera históricamente atravesando sociedades y épocas. Un devenir histórico sí, pero sin archivo ni acontecimiento, por lo tanto sin agentes ni agencia, sin documentos, sin rastros ni perpetradores de carne y hueso, un tiempo casi abstracto. El archivo y el museo estatales se comen el tiempo. Como ya señalé con Mbembe, el poder del Estado descansa en su habilidad de consumir y fagocitar el tiempo, busca anestesiarlo mediante operaciones de olvido: "'Aprender' a olvidar es mucho más fácil si, por un lado, lo que debe ser olvidado pasa al folklore (cuando es entregado al público en general) y si, por el otro, pasa a ser parte del universo de lo que se vuelve mercancía (p. 8)". Sería también, suscribiendo ahora las nociones de Chatterjee (2008), un *tiempo utópico* ya que no sólo se conectan lineal y progresivamente pasado, presente y futuro, sino que se universalizan y homogenizan categorías como discriminación, estigma o prejuicio, como si toda la población las viviera del mismo modo, tanto quienes las padecen como quienes las ejercen.

---

140 Creo que es este exactamente lo que pasa con la declaración de Tlaxcoaque como sitio de memoria y el discurso que acompaña a estos ejercicios, ya que hay una comparación desfavorable con lo que allí aconteció y que hoy ha sido "superado" o, por lo menos, "visibilizado" para que no vuelva a ocurrir.

141 Nota de prensa disponible en: https://inba.gob.mx/prensa/17569/el-museo-de-arte-moderno-presenta-imaginaciones-radicales-una-aproximacion-a-su-acervo-con-una-perspectiva-de-genero#:~:text=El%20Museo%20de%20Arte%20Moderno%20presenta%20Imaginaciones,podr%C3%A1n%20apreciar%20hasta%20el%206%20de%20agosto. (Consultado en diciembre de 2025).

Así, mientras la memoria trans presenta y expone el cuerpo, el acontecimiento, sus archivos y sus afectos heterogéneos, el Estado remite a "convencionalismos", "estigmas" y "prejuicios" *socialmente* homogenizados (de los que busca amparar a su población más vulnerable). Menos claro es su papel activo para promover esos mismos elementos estructurales que vulneran. En resumidas cuentas, acá se perfila esa paradoja donde, si bien el Estado reconoce un carácter histórico, el mutismo de sus archivos conduce a un cierto tiempo ahistórico que entorpece la responsabilidad que, para Didi-Huberman (2012), tienen el artista y el historiador: "volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia), pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria) (p. 26)". Por tanto, desde ahí, no emerge o eclosiona una historia-memoria otra, otras formas del tiempo colmado de elementos heterogéneos, afectivos, corporales, archivísticos, respecto del relato histórico nacional-estatal de los derechos. En esa línea, creo, está el reclamo de los activismos al mutismo del archivo estatal, ya que implicaría ir más allá de una historia-memoria simplemente alternativa al Estado y tampoco donde sea mero perpetrador, sino que lo implicaría como agente activo de ese desarrollo. Por supuesto y para terminar, no pretendo negar la concepción de que los estigmas, el escarnio o la discriminación (el cisexismo y la heteronorma) sean concebidos como estructurales en el sentido de la larga duración —sobre la que reflexionan algunos feminismos o la crítica poscolonial—, sino llamar la atención sobre su uso singular y su resignificación en la retórica gubernamental. Son las tensiones entre pasado y presente, entre barbarie y cultura, entre archivo y museo, entre lo estructural y lo coyuntural, las que remiten a fisuras y contradicciones —no tan sutiles— del desplazamiento que va de la *integración-reconocimiento* al campo de la *cultura nacional*. Creo que explorar esta operación influye en el entendimiento que podemos tener del lugar que están empezando a ocupar las alteridades sexuales actualmente.

Ya para terminar y atendiendo a este panorama, habrá que retornar al contexto actual de las formaciones nacionales de alteridad —con el museo y las políticas culturales como dispositivos mediadores privilegiados—. Acá la cultura en tanto *signo diacrítico de la nación* (Rufer, 2016) es el campo de pruebas de las alteridades. Como apuntaba en el primer capítulo, más que un aparato meramente homogeneizador, como en épocas pasadas, la "cultura nacional" es un complejo telar de madejas que se entrelazan pero también se distinguen simultáneamente: en este caso es cultura lo que es contrastante respecto de un fondo más o menos estándar, más o menos normal (léase cisheteronormativo). La cultura no estaría refiriendo únicamente lo que "une" a los mexicanos, sino aquello que los separa

y permite separar y orquestar las diferencias pero de un modo más contenido que contencioso. Circundada en las mamparas del museo, en la muestra de cine, en el documental para televisión o en la antología literaria promovidos por las políticas culturales, la alteridad sexual trans se mimetiza con esos espacios de producción cultural, no obstante, ello no implica ni necesaria ni automáticamente un acceso más elaborado y profundo que es el del acceso a los códigos de creación y lectura, no otorga el control de los medios ni de las técnicas, no hay una iniciativa concreta por abastecer los capitales culturales de las poblaciones LGBT más allá de la recepción, como ya ha sido denunciado desde la *monstruación* trans vista en el tercer capítulo. Este reclamo trans, tener un lugar en el museo pero también la capacidad de (de)construir los procesos artísticos, curatoriales y museísticos, es una de las labores más acuciantes para que la noción de cultura estatal también tenga algún redito político para las minorías sexuales.

Considero que es en la práctica curatorial por parte de las personas trans y sexodisidentes donde se pueden complejizar, tensionar y recrear las madejas de alteridad más allá de simplemente tener un lugar en la repisa y la vitrina del museo. Es en lo curatorial donde las disidencias trans pueden —y ya lo están haciendo— recusar la cronofagia del Estado. Por un lado, la secrecía de los archivos estatales aunque es un factor denunciable y criticable, no es imprescindible para la enunciación de narrativas trans. El archivo, queda claro en esta tesis, es menos limitado y más plástico de lo que parece ya que puede continuarse incluso *desde el más allá* (Guerrero, 2022), acontecer como repertorio (Taylor, 2015) y sostenerse gracias a su naturaleza narrativa abierta (Guasch, 2021). Por otro lado, estas virtudes archivísticas abren posibilidades curatoriales como alternativas al intento de sutura histórica de aquel *tiempo utópico de la atención prioritaria*, ya que interceptan el rasero de las categorías *vacías y universales* con afectos, memoria y cuerpo. Finalmente, en esa misma trayectoria, estimo que la curaduría tiene el potencial de evitar entronizar la atención prioritaria como la razón por la que se entró al campo cultural; al complejizarse, los relatos curatoriales podrían fisurar la premisa de que se ocupa la infraestructura cultural como dádiva reparativa por la condición de vulnerabilidad. Las mismas curadurías podrían ir más allá del mimetismo que parcializa —en el sentido de "una cultura y arte trans para personas trans sobre cuestiones trans"— y amplificar ese lugar de enunciación más allá de ocuparlo sólo porque fue previamente negado, para ocuparlo porque enriquece y renueva el propio campo cultural. Todas estas posibilidades serían menos una contra-curaduría o una iconoclastia que una forma de

habitar la cultura nacional mediante un signo de renovación crítica, una estrategia para inquietar sin cancelar la estadía en el museo y los circuitos culturales estatales. Como se puede percatar en los capítulos anteriores con las propuestas visuales, curatoriales, de memoria y archivo, la intervención y la contestación minoritaria y disidente al telar que se hila desde el Estado, no demuestran que la diversidad nacional es una verdad escueta ya dada o comprobada; más bien revelan que esa diversidad es una forma contingente de asumir epistémicamente la diferencia y la heterogeneidad, por lo que puede comprenderse, imaginarse, narrarse, invertirse y visualizarse de modos múltiples, plurales y quizás inadvertidos.

A MODO DE CIERRE: EMERGENCIAS DISIDENTES Y MADEJAS DE ALTERIDAD TRANS EN EL TELAR ESTATAL CONTEMPORÁNEO

Si tuviera que elegir una imagen panorámica del recorrido que se hizo en esta tesis para relacionarlo con una serie de sucesos en torno a lo trans —y que fueron aconteciendo durante su escritura—, posiblemente remitiría nuevamente a las madejas de alteridad y del complejo telar o entramado que es el Estado-nación mexicano que mencioné desde la introducción. Estas emergencias socioculturales trans concretas cuyas trayectorias hilvané y cuyos devenires intenté entrelazar, posiblemente se pierdan en el telar completo. No sólo porque el corpus debe limitarse por más posibilidades que nos ofrezca el *archivo proliferante trans*, sino que incluso una selección el doble de amplia se habría extraviado en la velocidad de los acontecimientos y otras emergencias que atraviesan y trascienden el campo cultural. Con todo, quiero pensar que la tesis resultó un ejercicio académico que, aunque sea brevemente, capturó un momento privilegiado de ese estar sucediendo, de ese acontecer constante y dinámico de la nación narrada, representada, desplazada, reproducida e interpelada. Traigo a colación, brevemente, el complejo pedagógico-performativo de Homi Bhaba (2002). El teórico poscolonial habilitó esta noción para pensar las tensiones y sucesos emergencias que reproducen pero también interrumpen o desestabilizan la linealidad de lo reiteradamente decretado como estable; el autor buscó deparar en el hecho de que la nación se está reconstruyendo constantemente y que no es homogénea. Se podría decir que esta tesis doctoral refiere las irrupciones trans que emergen *performativamente*

respecto de ese *espacio pedagógico* de inclusión abierto por el Estado-nación. Empero, creo que estamos presenciado tiempos donde el sedimento pedagógico pluricultural del México contemporáneo se está viendo agitado por lo que parece ser el inicio de una época que amenaza con socavar las agendas de derechos civiles y sexuales. En esa línea me asalta una cierta sensación donde se vuelve difuso distinguir qué sería hoy *lo pedagógico*: ¿la nación liberal-pluricultural que desde los años noventa es un alegato sostenido por los gobiernos? ¿La nación incluyente con las minorías sexuales y que enarbola el género como una categoría imprescindible en materia de progreso según propuse en varias partes de la tesis? En este trabajo sostengo que los actos estatales acumulativos de inclusión de los "otros de la nación"—que son al unísono voluntad de gestión y control de la diferencia—, adquirieron un carácter pedagógico en forma de un nuevo "nosotros nacional". Así, la heterogeneidad social es ahora abiertamente recibida en discursos públicos de amplio alcance y en políticas especializadas en materia de cultura.

Pienso, sin embargo, que el contexto actual nos orilla a preguntarnos qué tanto esta discursividad incluyente realmente se cristalizó si la traslucimos a la luz del reciente embate de (ultra)derechas y discursos antiderechos cis-heteropatriarcales que parecen renovar pedagogías fóbicas en contra de lo percibido como diferente y peligroso[142]. Desde cierta perspectiva, en realidad las pedagogías de la otrerización (Restrepo, 2020) nunca se fueron, el complejo pedagógico-performativo remite precisamente a un complejidad donde no hay anclajes ni temporalidades unívocas. Por eso habrá que seguir pensando, investigando y comprometiéndose con las respuestas emergentes de la disidencia. Escribo, pues, estas últimas líneas pensando que, si bien esta tesis versó sobre las emergencias trans (en el sentido de brotar, germinar), algún tipo de disonancia se presenta cuando constaté que, al mismo tiempo que redactaba, otras emergencias (en el sentido de urgencia y crisis apremiante) estallaron en forma de protesta en el espacio público como nunca antes[143]. Como decía en la

142 Me refiero, básicamente, al segundo mandato del presidente estadounidense Donald Trump que comenzó en enero de 2025 y que, desde entonces, se ha caracterizado por una renovada política alterofóbica contra los migrantes, las minorías étnicas y sexuales en Estados Unidos (sin dejar de lado su agresiva política exterior que deja en vilo a todo el mundo). Me refiero también al avance de las derechas alterofóbicas en América Latina como en Argentina con el presidente Javier Milei, el bolsonarismo en Brasil o El Salvador de Nayib Bukele.

143 Estoy pensando en, por ejemplo, las protestas contundentes en las instalaciones del Poder Judicial de la Ciudad de México, en enero de 2026, en el marco de la búsqueda de justicia por el intento de transfeminicidio de Natalia Lane. Se puede mencionar también la serie de protestas por el acto de discriminación en contra de la activista Razzia Santillán y que culminaron en la toma simbólica, mediante un plantón permanente, de la Cineteca Nacional desde 2023 hasta hoy. Final y muy recientemente, se han venido produciendo una serie de bloqueos en puntos viales cruciales de la Ciudad de México en lo que va de 2026, a causa de la

introducción, durante toda la escritura del trabajo se coló alguna sensación de perplejidad y asombro frente a lo que está en plena ebullición, lo cual no implica una parálisis del pensamiento, por el contrario, se convierte en un espacio de oportunidad para el porvenir investigativo y político. Anoto lo anterior, por tanto, no para finiquitar, sino para apelar a los entretejidos analíticos y algunos de los hallazgos que desde esta indagación en estudios culturales se pudieron palpar.

El primer capítulo es aquel que se afianza en la idea fuerza de las formaciones nacionales de alteridad y, desde ahí, formula un tránsito, un recorrido de la emergencia trans en el marco de estatalidad contemporánea. Con ayuda de algunos aportes de la crítica poscolonial, esta ruta se detuvo en una serie de acontecimientos donde lo político trans produjo efectos en la política, pero no de un modo inmediato ni claro. La ambivalencia del discurso estatal le fue redituable pero no estuvo exenta de fronteras que revelaban cómo los actos de reconocimiento implican la parcialidad del sujeto trans: el intento por constreñirlo a una figuración digerible. La pretensión de este capítulo fue hurgar en las condiciones que hacen factible un lugar de enunciación trans y de su sujeto político contextual y plural. Esta disidencia sexual, como parte de un complejo proceso de alteridad, se va entretejiendo en una retórica sobre la diversidad, la pluriculturalidad y la inclusión que no dejaron de presentar hiatos. El hiato más escabroso sigue siendo el trabajo sexual al fungir como frontera sexual que delimita problemáticamente los intentos de inclusividad: desde ser concebido plenamente como trabajo, hasta el tratamiento que recibe en los ámbitos de la salud (las clínicas especializadas en salud trans) y la búsqueda por la justicia (la figura del transfeminicidio). Por eso fue útil la imagen de las madejas de alteridad: para proponer "una visión prismática muy necesaria para dar cuenta de operaciones complejas, plenas tanto de contradictorias marchas y contramarchas como de persistentes sedimentaciones" (Briones, 2015, p. 18). Este primer capítulo avanzó, finalmente, en el análisis de un tránsito: aquel en que las minorías sexodisidentes pasan de ser sujetos de derecho a convertirse en sujetos de cultura. En este apartado propongo que aproximadamente desde hace casi dos décadas es evidente la necesidad del Estado mexicano por extender su administración de la diferencia a las identidades sexodisidentes desde el campo de "la cultura", comprendida ésta

presión ejercida por parte del gobierno capitalino en zonas de la ciudad como la avenida Tlalpan, debido a las obras para recibir el Mundial de Futbol. Las protestas han sido protagonizadas principalmente por trabajadoras sexuales denunciando lo que llaman una "limpieza social". Todas estas emergencias se han caracterizado, como nunca antes, por una demostración de contundencia y capacidad de presión hacia el gobierno.

como control de la heterogeneidad social. Por eso, el hallazgo concreto tuvo que ver con el papel que figuras jurídicas de tutela (grupos de atención prioritaria) tienen para conceder un espacio donde la cultura no es sólo plataforma de expresión del subalterno, también de ciertas formas de apurar su pacificación y embelesamiento (como ha pasado con otras alteridades). Esta línea de indagación parece abrir otras preguntas sobre los usos políticos de la cultura, preguntas que se han venido desarrollando para la disidencia sexual en general y lo trans en particular. Retorno a este el último rubro en el último capítulo, pero tengo la impresión de que no es imposible seguir articulando reflexiones ulteriores.

Planteadas las coordenadas del proceso de alteridad trans, los siguientes capítulos exploran ese campo cultural, también como un espacio de articulación, reclamo y praxis de oportunidad política. A un nivel panorámico, quisiera hacer explícito que en este punto, que el análisis del corpus a lo largo de la escritura de la tesis, me llevaron a una tensión conceptual en que las subjetividades denominadas minoritarias/alterizadas dieron paso a una conceptualización como disidencias en un registro más explícito. Se dio una clara tensión entre alteridad y disidencia. Dicho lo anterior, con apoyo del aparataje de los estudios visuales, en el segundo y tercer capítulos me enfoco en las prácticas de visualidad del Archivo Memoria Trans México y de un grupo de artistas gráficas respectivamente. Como forma de indagar en el primer proyecto abordo algunos antecedentes de la construcción de un régimen de la mirada estatal, definido por un ocularcentrismo cisexista que fija esencialistamente la corporalidad trans y su visualidad. Este régimen ha sido tan afanoso que ni los intentos de inclusión y desestigmatización estatal han podido dejar de reproducirlo. Para sostener este argumento analizo una serie de campañas gráficas que el gobierno capitalino ha desplegado por la ciudad en los últimos años. Es importante anotar que esta dupla cuerpo-visualidad será trascendental ya no sólo desde la mirada cis, sino también para las prácticas simbólicas trans pero en una versión de signo más complejo y reivindicativo. Establecido lo anterior, el segundo capítulo entra de lleno al análisis de la propuesta visual del AMTM subrayando tres aspectos fundamentales: su génesis como una forma de sobrevida (es decir, de rescate de una basurización y que rehúyen a un destino sepulcral); el aprovechamiento del nuevo contexto de mostración para habilitar una fuerza de retorno desde las imágenes fotográficas (lo que retorna es la identidad de género trans de las fotografiadas); y la generación de un repertorio entendido como memoria encarnada en actos de transferencia corporal (presentaciones en vivo de las integrantes) y que es igual o más efectivo y afectivo que la archivación de las imágenes. A modo de hallazgo final desde la tesis, creo que es factible plantear que actualmente las diversas iniciativas para construir archivos trans —en sentido convencional— siguen mostrando serias dificultades, principalmente técnicas y monetarias, por eso creo que sigue siendo crucial dar seguimiento a lo que hacen en términos de repertorio.

El tercer capítulo remonta al análisis de las imágenes *suigéneris* producidas por un colectivo no homogéneo de artistas visuales trans y que denominé como la *monstruación* (juego de palabras entre monstruo y mostrar) del cuerpo trans. Esta denominación me pareció acertada para aludir al acercamiento creativo que estas artistas dan a la figura del monstruo y la monstruosidad. Postulo que esta iconografía teratológica funciona como un movimiento irónico-paródico, una estrategia de resignificación y producción de sentidos nuevos; no es la reproducción de los sentidos de abyección sedimentados previamente en una variedad de (re)presentaciones cis sobre lo trans. Si bien este desplazamiento teratológico no es completamente nuevo en otras geografías, sí resulta inusitado y productivo en el contexto mexicano ya que es revelador de su potencial político al interior del sujeto trans. Frente a figuraciones en ocasiones asépticas y con cierta ansiedad por una claridad en las trayectorias de identificación, esta elección creativa remueve significados, reclamos y discrepancias dentro de la misma comunidad trans. Siguiendo ese hilo, es que la segunda y tercera partes de este tercer capítulo intentan enfocar algunas materializaciones de esos reclamos, a través de compartir y reflexionar sobre mi experiencia en la muestra visual *Voces disidentes: ficciones, corporalidades y visualidades* que tuvo lugar en Casa de la Primera Imprenta de la UAM y que formó parte de las "activaciones en el archivo trans" que menciono en la introducción.

Por una parte, en el marco de esta muestra se hizo evidente que la posibilidad de exhibir y participar en espacios culturales no es meramente celebratoria. Ya desde el diálogo de apertura de la inauguración, un tema recurrente para las personas artistas fue dejar de ser objetos de representación y convertirse en sujetxs creativos. Más aún, se puso el énfasis de la incorporación trans en los circuitos culturales y artísticos pero en sus propios términos tanto creativos como económicos: el reclamo de reconocimiento es también un reclamo de redistribución, para decirlo con Butler (2016 [2000]). Por otro lado, considero lo antedicho un hallazgo para esta tesis ya que dejó presenciar en plenitud la vida social de las imágenes de la que hablan los estudios visuales, una vitalidad más allá del momento de su producción y circulación inmediatas para así establecer muchas otras conexiones no siempre evidentes en la superficie de la imagen. Finalmente, es esta vida social de las imágenes y sus bastas conexiones las que son objeto de la reflexión en el último acápite del capítulo. Sirviendo de puente para el último capítulo, en "Arde la imagen trans", dejo traslucir la expectación que me causó haber formado parte del ejercicio que fue la muestra visual, pero, más aún, este apartado es una forma de reflexionar sobre lo que se anunciaba en el panorama de la imagen trans, aunque yo no logré vislumbrarlo en su momento. De alguna manera, pensando desde mi propia experiencia pero habilitando la metáfora del filósofo Georges Didi-Huberman (2012), estas imágenes trans alzaron el vuelo hacia las llamas,

de la mixtura de formas pasadas de designarse, de enunciarse más allá de lo trans, sin renunciar a la noción contemporánea de lo trans: en estos ejercicios de memoria las protagonistas también transexuales, travestis, cuinas (en sentidos renovados). Se expande la genealogía desde un uso particular y creativo del pasado.

Bajo este prisma, el último apartado, con el que concluye la tesis, me permitió hilar una crítica sobre la *cronofagia* que el Estado revela en sus estrategias de control y desplazamiento del pasado trans a partir del mutismo o secrecía en que mantiene sus potenciales "archivos de barbarie". El principal referente aquí es el perdedizo archivo de la Dirección de Investigación para la Prevención de la Delincuencia (DIPD) (nombrada por muchas de las víctimas simplemente como Tlaxcoaque). El texto puntualiza una serie de acciones de censura por parte de algunas instancias de gobierno en el proceso de trabajo del Mecanismo de Esclarecimiento Histórico, incluido el archivo de Tlaxcoaque. Para esta reflexión fue importante acudir a elementos de la crítica poscolonial y lanzar la pregunta sobre qué formas de temporalidad o de historia produce el Estado-nación a partir de la inserción de las disidencias sexuales a la "cultura nacional". Esta última preocupación regresa a la figura de *grupos de atención prioritaria* —examinada en el primer capítulo—, para cuestionarla como parte de un desplazamiento de otredades que inició en la figura del *enemigo interno* que formó parte de la lógica represora de DIPD. La idea fuerza de este apartado es que el Estado-nación mexicano consume el tiempo o busca anestesiarlo en el sentido de borrar u olvidar el conflicto. Sin embargo, como lo constatan los capítulos anteriores, frente a este intento por despolitizar el tiempo, los agenciamientos trans han demostrado no necesitar el relato ni la memoria oficiales, básicamente, porque pueden (re) imaginar ese tiempo pasado. Si el embate de la ola cisexista antiderechos y el retorno de las alterofobias complejiza aún más el telar estatal y sus dispares patrones de identidades y alteridades, incluso podrían desgarrar el telar mismo. Quizá algo que se puede hacer es, sí imaginar futuros y ficcionalizar nuestro(s) pasado(s), pero, sobre todo, procurar que esa creatividad no deje de ser crítica y ponga el énfasis en lo que la obliga a ser compleja, entreverada y disidente: la enunciación heterogénea en contra de la opresión y la discriminación. De alguna manera las emergencias y madejas sobre las que esta tesis indagó, apuntan a la densidad simbólica, corporal y afectiva de los cambios políticos en que nuevos sujetxs sociales impactan en la cultura nacional y cisexista; eso es lo que dejan patente: el cambio es el signo del tiempo y, posiblemente, de lo que se trata es mantener ese cambio en la dirección TRANSformativa de la emancipación.

Bibliografía:

Gorbach, Frida, Jimena Rodríguez, María Gabriela Lugones, Valeria Añón, Zeb Tortorici y María Cecilia Díaz (2020). "Intervenciones–Primera Ronda", *Corpus* [en línea], vol. 10, núm. 2. DOI: https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.4273.

Argüello Pazmiño, Sofía (2013). "El proceso de politización de la sexualidad: identificaciones y marcos de sentido de la acción colectiva", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 75, núm. 2, pp. 173-200.

Bal, Mieke (2016), *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, España: Akal, (Libro electrónico).

Bal, Mieke (2021), *Lexicón para el análisis cultural*, España: Akal.

Bhabha, Homi, (2002), *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires.

Bhabha, Homi, (2010), "Introducción: Narrar la nación" en *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, Buenos Aires: Siglo XXI-CLACSO.

Brea, José Luis (2006), "Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales", *Estudios Visuales*, núm. 3, 2006.

Brea, José Luis (2011), *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal.

Briones, Claudia (2015), "Introducción. Madejas de alteridad, entramados de Estados-nación: diseños y telares de ayer y hoy en América Latina", en Gleizer, Daniela y Paula López Caballero (Coordinadoras), *Nación y alteridad. Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*, México: UAM-Cuajimalpa / Ediciones Educación y Cultura.

Butler, Judith (2016 [2000]), "El marxismo y lo meramente cultural", en Butler, Judith y Nancy Fraser *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate entre marxismo y feminismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
Butler, Judith (2020 [1994]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Argentina: Paidós.

Cabañas Osorio, Jesús Alberto (2020), "El cine de ficheras: Un orden simbólico escrito en el cuerpo femenino" en *Representaciones de género en la industria audiovisual*, México: Osífragos.

Carrillo Sánchez, María Fernanda (2008), *Transgresión desde adentro. El caso del reconocimiento jurídico de las personas transgénero y transexuales en Ciudad de México*. Tesis de maestría en Ciencias Sociales, Ciudad de México, FLACSO México.

Castro-Gómez, Santiago (2003), "Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios", *Revista Iberoamericana*, Estados Unidos, vol. LXIX, núm. 203, abril-junio.

Chatterjee, Partha (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, Argentina: Siglo XXI.

Corona Ramírez, Dora Omara (2020), *Figuraciones de lo trans en el audiovisual documental mexicano contemporáneo*, Tesis de maestría en Comunicación y Política, Ciudad de México, UAM-Xochimilco.

De la Peza, Carmen (2016). "El cantinflismo como síntoma. Pensar la nación desde los márgenes", en Mario Rufer y Carmen de la Peza (eds). *Nación y estudios culturales. Debates desde la poscolonialidad*. México: ITACA-UAM.

De Oto, Alejandro (2018). "La analogía colonial". *Tabula Rasa*, 29, pp. 19-36, Universidad Javeriana.

Desirée, A. Martín (2009). "Multiculturalismo", en Szurmuk, Mónica e Irwin Mckee (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores – Instituto Mora.

Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*, México: Ediciones Ve.

Díez, Jordi, (2010). "El movimiento lésbico-gay, 1978-2010" en Tepichin, Ana María, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez (coords.), *Los grandes problemas de México VII. Relaciones de género*. México: El Colegio de México.

Escobar C., Manuel Roberto (2013), "La politización del cuerpo: subjetividades *trans* en resistencia", *Nómadas*, núm. 38, abril 2013, pp. 133-149.

Foucault, Michel (1988). "El sujeto y el poder", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, núm. 3, julio-septiembre de 1988.

García Becerra, Andrea (2019), *Tacones, siliconas, hormonas: Etnografía, teoría feminista y experiencia trans*. Colombia: Siglo del Hombre Editores.

García Canclini, Néstor (2017 [1979]), *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México, Siglo XXI.

Génesis, Rojo (15 de octubre de 2024), "Pensar un Museo de Arte Transfemenino en México. Notas para una arqueología de la producción artística y estética de mujeres trans (1970-2024)", Arteinformado, https://www.arteinformado.com/magazine/n/pensar-un-museo-de-arte-transfemenino-en-mexico-notas-para-una-arqueologia-de-la-produccion-artistica-y-estetica-de-mujeres-trans-7360.

Giorgi, Gabriel (2009), "Política del monstruo", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 227, abril - junio.

González-Aguirre, César (2023), "Positivo Negativo. Adherencias culturales de la lucha contra el sida en México, 1978-2022", cuadernillo de exposición, *Secretaría de Cultura/Centro de la Imagen,* cuadernillo de exhibición 08.

Gorbach, Frida (2008), *El monstruo, objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*, México: Itaca / UAM-Xochimilco.

Gorbach, Frida y Mario Rufer (coordinadores) (2016), "Introducción", *(In) disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, México, Siglo XXI.

Guasch, Anna Maria (2021), *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, España: Akal.

Guerrero, Javier (2022), *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*, Chile: Ediciones Metales Pesados.

Guerrero Mc Manus, Fabrizzio (2014), "Re-trazos de una historia: la homosexualidad y las ciencias biomédicas en el México de mediados del siglo XX". En Parrini, Rodrigo y Alejandro Brito (coords.), *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, México: PUEG-UNAM.

Guerrero Mc Manus, Siobhan (2021), "Identidad y diversidad sexogenérica en México. Historias, narrativas y políticas". En Loeza Reyes, Laura (coord.), *Políticas de identidad en el contexto de la crisis de la democracia*. México: UNAM-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

Guerrero Mc Manus, Siobhan (2024). "*Archivo Memoria Trans México*. Entrevista con Terry Holiday y Emma Yesica Duvali", *Interdisciplina*, 12, núm. 32, enero-abril del 2024.

Guerrero, Siobhan y Leah Muñoz (2018a). "Ontopolíticas del cuerpo trans: controversia, historia e identidad". En Raphael de la Madrid, Lucía y Gómez Cíntora, Antonio (coords.), *Diálogos diversos para más mundos posibles*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Guerrero, Siobhan y Leah Muñoz (2018b), "Transfeminicidio" en Raphael de la Madrid, Lucía y Adriana Segovia Urbano (coordinadoras), *Diversidades: interseccionalidad, cuerpos y territorios*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Hall, Stuart (1996). "Introducción: ¿quién necesita identidad?", en Stuart Hall y Paul du Guy (compiladores), *Cuestiones de identidad cultural*, España: Amorrortu.

Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá: Universidad Simón Bolívar, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Javeriana.

Herra, Rafael Ángel (2023). "Monstruo y autoengaño o cuando el mal se documenta a sí mismo" en *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Irwin, Robert McKee (2009). "Teoría queer", en Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin (coordinadores.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores – Instituto Mora.

Lazzara, Michael J. (2021), "El giro de la memoria en América Latina: trayectorias, desafíos, futuros", en Juan Poblete (editor), *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos: Cultura y poder*, Buenos Aires: CLACSO.

Lizarazo Arias, Diego (2022). *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética del retorno*, México: Secretaría de Cultura-Centro de la Imagen.
López Sánchez, Ericka (2022). "Radiografía de los derechos subnacionales LGBT+ en México y sus mecanismos de aprobación", *Andamios*, vol. 19, núm. 49, México, mayo-agosto de 2022, pp. 361-390.

Lozano, Rían (2022). *Estudios visuales y feminismos. Un paseo entre Frankenstein, Ricitos de Oro y Coyolxauhqui*. Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género-UNAM.
Marchant, Oliver (2009), El *pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mbembe, Achille (2020). "El poder del archivo y sus límites". *Orbis Tertius*, vol. 25, núm. 31.

Mecanismo para la Verdad y el Esclarecimiento Histórico (MEH) (2024), *Fue el Estado (1965-1990). Informe Final del Mecanismo para el Acceso a la Verdad y el Esclarecimiento Histórico. Volúmenes 1, 3 y 4*. México: Secretaría de Gobernación.

Mecanismo para la Verdad y el Esclarecimiento Histórico (MEH) (2024a), *Verdad y memoria. Los sótanos de Tlaxcoaque*. México: UNAM-Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

Mercader Martínez, Yolanda (2021), "Transexuales, transgéneros y travestis. Presencias de identidad genérica en el cine mexicano", en Gutiérrez Estupiñán, Jaime Villarreal y Miguel Sáenz (editores). México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma de Nuevo León.

Mitchell, W.J.T. (2014), "¿Qué quieren realmente las imágenes?", México: COCOM Press.

Molloy, Sylvia (2017), "La política de la pose", *Cuadernos LIRICO*, núm. 16.

Monsiváis, Carlos, (1998), "Los espacios marginales", *Debate Feminista*, vol. 17, México, abril de 1998, pp. 20-38.

Montaldo, Graciela (2009), "Campo cultural", en Szurmuk, Mónica y Robert McKee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores – Instituto Mora.

Moraña, Mabel (2014), "*Domesticar al Otro*: notas sobre otredad y representación". En *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio.
Moraña, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, España: Iberoamericana / Vervuert.

Nivón Bolán, Eduardo (2013), "Las políticas culturales en América Latina en el contexto de la diversidad", en Alejandro Grimson y Karina Andrea Bidaseca (coords). *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO [libro electrónico].
Nivón Bolán, Eduardo (2020), "Crisis en las políticas públicas de cultura. La planeación cultural del gobierno de López Obrador", *Alteridades*, 30 (60).

Parrini, Rodrigo (2011). "Memorias del cuerpo. Cuerpo memoria y olvido", en Luz Maceira Ochoa y Lucía Rayas Velasco (editoras), *Subverciones. Memoria social y género. Ataduras y reflexiones*. México: FONCA-Escuela Nacional de Antropología e Historia-Juan Pablos.

Parrini, Rodrigo (2012), "La nación invertida. Genealogías del sujeto homosexual, México siglo XX", en Rufer, Mario (coord), en *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, Itaca-UAM.

Pons Rabasa, Alba (2016), *De las transformaciones 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 de doctorado en ciencias antropológicas, Ciudad de México, UAM-Iztapalapa.

Pons Rabasa, Alba y Eleonora Garosi (2018), "Trans" en Moreno, Hortensia y Eva Alcántara (coordinadoras), *Conceptos clave en los estudios de género. Vol. 1, México*, PUEG-UNAM.

R. DeRuiz, Alexandra (2023), *Crucé la frontera en tacones. Crónicas de una TRANSgresora*, Barcelona, Egales.

Restrepo, Eduardo (2020). "Sujeto de la nación y otrerización", *Tabula Rasa*, núm. 34, Colombia, abril-junio de 2020.

Restrepo, Eduardo, (2012). *Antropología y estudios culturales: disputas y confluencias desde la periferia*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Rodriguez, Antoine (2018a), "Entre estigma y performance: constitución político-cultural de una comunidad LGBTI en México" en Espinosa de la Torre, Mario (editor), *La primavera rosa. Identidad cultural y derechos LGBTI en el mundo*, Barcelona, Editorial UOC.

Rodriguez, Antoine (2018b), "De la loca a la trans: espejismos de género en la literatura mexicana dentro y fuera de la comunidad LGBTI". En Desmas, Devy y Marie Agnés Palaisi (coords), *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual* (pp. 139-166). París: Mare & Martin.

Rodriguez, Antoine (2024), *Epistemografías trans*: locas y trans femeninas en las producciones culturales mexicanas contemporáneas*, México: CIEG-UNAM.
Rufer, Mario (2012). "Introducción: nación, diferencia, poscolonialismo", en Rufer, Mario (coord.), *Nación y diferencia. Procesos de identificación y producciones de otredad en contextos poscoloniales*, México: ITACA-UAM.

Rufer, Mario (2016). "Estudios culturales en México: notas para una genealogía desobediente", *Intervenciones en Estudios Culturales*, Colombia, vol. 2, núm. 3, enero-junio de 2016.

Rufer, Mario (coord) (2021). *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*. México: Siglo XXI-CLACSO.

Saer, Juan José (2014), *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral.

Sánchez Gándara, Paul Erik (2018). "Prospectiva de atención de los derechos de las personas LGBTTTI", *Dfensor*, núm. 9, año XVI, septiembre de 2018.

Stryker, Susan (2017), "Mis palabras a Victor Frankenstein sobre el pueblo de Chamonix: performando la ira transgénero", en Galofre, Pol y Miquel Misse (editores), *Políticas trans. Una antología desde los estudios trans norteamericanos*, Barcelona/Madrid: Egales.

Taylor, Diana (2015), *El archivo y el repertorio*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.

Traverso, Enzo (2007), "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en Franco, Marina y Florencia Levín (compiladoras), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós.
Ulloa, López Santiago (2017), "De la persecución al reconocimiento de las minorías sexuales en la Ciudad de México", *El Cotidiano*, núm. 202, marzo-abril de 2017, pp. 59-71, UAM-Azcapotzalco, Ciudad de México.

Urrutia, Nayla (2024), *Nayla, esencia de una transexual de Iztapalapa* [fanzine], Ciudad de México: destello<3lab-Pandeo.

Valencia, Sayak (2021), *Transfeminismos y políticas postmortem*, Navarra: Icaria editorial.

Vera, Ari, Vázquez, Daniela Esmeralda y García, Lía (2017). "El movimiento trans en México. *Una mirada desde Almas Cautivas*. https://almascautivas.org/2017/09/23/first-blog-post/

Vich, Víctor (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.

Vich, Víctor (2021). *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*. Buenos Aires: CLACSO- Instituto de Estudios Peruanos. Editorial de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Villanueva, Temístocles (2021), consultado en enero de 2024 en: https://www.congresocdmx.gob.mx/media/documentos/fb2566ba531f3df8453963889c1066cd51facdbd.pdf

Villaplana-Ruiz, Virginia, Sayak Valencia, Rían Lozano y Coco Gutiérrez Magallanes (coordinadores). "Introducción. Memoria queer/cuir. Usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del Sur Global", *Arte y políticas de identidad*, vol. 16, junio de 2017, pp. 9-14.

Yúdice, George (2009). "Política cultural" en: Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores – Instituto Mora.

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

Emergencias trans en el campo sociocultural mexicano: indagación desde estudios culturales

Presenta: **Dora Omara Corona Ramírez**

Tesis para optar por el grado de: **Doctora en Humanidades** | **Estudios Culturales y Crítica Poscolonial**

Directora de Tesis: **Dra. Yissel Arce Padrón**

Lectores: Lector interno: **Dr. Rodrigo Parrini Roses** | Lector externo: **Dr. Antoine Rodriguez**

Ciudad de México, marzo de 2026

Familias tipográficas empleadas:

Karla
Book Antiqua
Bricolage Grotesque

Diseño de cubiertas y maquetación:

Pluma Langle Tamayo
Floresrosx Servicios Editoriales
fffloresrrrosa@gmail.com
IG: @floresrosx / @poni_alta