



Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Maestría en Comunicación y Política

FIGURACIONES DE LO **TRANS** EN EL AUDIOVISUAL DOCUMENTAL MEXICANO CONTEMPORÁNEO



Tesis para optar por el grado de
Maestra en Comunicación y Política

Presenta:
Dora Omara Corona Ramírez

Director de Tesis:
Dra. Yissel Arce Padrón

Lectores:
Lector interno: **Dr. Eduardo Andión Gamboa**
Lector externo: **Dra. María del Carmen de la Peza Casares**

Ciudad de México, diciembre de 2020



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Maestría en Comunicación y Política

Figuraciones de lo *trans* en el audiovisual documental mexicano contemporáneo

Tesis para optar por el grado de
Maestra en Comunicación y Política

Presenta:

Dora Omara Corona Ramírez

Director de Tesis:

Dra. Yissel Arce Padrón

Lectores:

Lector interno: **Dr. Eduardo Andión Gamboa**

Lector externo: **Dra. María del Carmen de la Peza Casares**

Ciudad de México, diciembre de 2020

Resumen

La tesis se interesa por dar cuenta de cómo el ámbito audiovisual mexicano ha figurado lo *trans*, concretamente en el marco del género documental. Se pretende entender cómo esa producción simbólica dialoga con la esfera pública mexicana relativa a dicha minoría. Con base en el análisis de un corpus de películas consideradas como soportes de significado relevantes, se parte del argumento de que el devenir de estos filmes está ligado a la presentación de lo *trans* como una forma de *alteridad* en la dinámica de los campos cinematográfico-audiovisual, sociocultural y político mexicanos: las figuraciones audiovisuales irán produciendo sus propias operaciones simbólicas en tales coordenadas. En esta investigación se privilegió una concepción de *representación* como *poder simbólico*, planteamiento central de los estudios culturales –británicos y latinoamericanos– considerando a la cultura como poder y el poder como cultura.

Agradecimientos

La presente tesis condensa la expectación por los modos en que se imbrican *lo político, la política* y la dimensión simbólica a través de un tema que toca vivencias muy personales. Es el resultado de una faena gozosa que también comprendo como mi aportación individual a una potencia colectiva.

Agradezco primero a la doctora Yissel Arce Padrón por creer en mi proyecto, guiándolo por derroteros siempre críticos y creativos sin los cuales la tesis no habría ganado en calidad ni aprendizaje.

A la Maestría en Comunicación y Política y a sus miembros, por el cálido recibimiento y todo lo aprendido. A los lectores del sínodo por sus acertados comentarios y sus estimulantes apreciaciones.

Al CONACYT por el apoyo a la educación pública de alta calidad y la beca otorgada para la realización de este trabajo.

*A mi madre, mi apoyo fundamental.
A todos los muéganos Ramírez, Dani incluido.*

Contenido

Introducción	7
1. Estado-nación y diferencia: alteridad y reconocimiento de lo trans	19
1.1. De la clínica a la identidad: sujeto y alteridad	20
1.2. Politizar la diferencia	27
1.2.1. El transactivismo como discurso político	37
1.3. Habitar la diferencia, habitar la parcialización	43
2. Del régimen de (re)presentación al campo audiovisual	53
2.1. Mediatización y heterogeneidad discursiva	53
2.2. Derroteros de la producción simbólica: ideología, hegemonía y estudios culturales	59
2.3. Régimen de (re)presentación: un repertorio ficcional y mediático	66
2.4. De la clínica a la pantalla: lo trans y el campo audiovisual mexicano	82
3. Transfiguraciones audiovisuales en el documental mexicano contemporáneo	93
3.1. Un lugar propicio: el género documental y la emergencia de lo trans	93
3.2. Biografías extraordinarias y el poder de la metáfora: <i>Morir de pie</i>	106
3.3. <i>Club Amazonas</i> y las narrativas en clave colectiva	119
3.4. "Víctimas de la vanidad": lugares de otredad en el audiovisual online	129
3.5. <i>Salir</i> : hacia la figuración de nuevas ciudadanía	142
Consideraciones finales	157
Bibliografía	165

Introducción

En 2014 fue aprobada la iniciativa para modificar el código civil de la Ciudad de México que permitía a cualquier ciudadano mayor de edad levantar una nueva acta de nacimiento por reconocimiento a la identidad de género. Esta modificación permitió que, sin mediación de peritaje médico ni necesidad de un juicio, fuera posible cambiar el marcaje de sexo y el nombre en el acta de nacimiento, otorgando una nueva identidad legal. Este episodio jurídico, precedido por una serie de movimientos políticos que se venían gestando desde años previos y que involucraban activismos y fuerzas políticas de izquierda, se puede considerar como la mayor conquista en la esfera pública de la minoría sexo-genérica *trans*.¹ La modificación entró en vigor en 2015².

Algunos de los antecedentes de este episodio jurídico fue el ocurrido en 2008 en Ciudad de México; en ese momento tal reforma reconoció por primera vez en el país la existencia de lo transgénero. Esa primera iniciativa permitía un “Juicio Especial de Levantamiento de Acta de Nacimiento por *Reasignación* para la *Concordancia Sexogenérica*” (subrayado mío). Tal juicio, además de tardado y costoso por el pago a especialistas en salud y leyes encargados del peritaje, implicaba la

¹ Aquí sigo la propuesta de Rodrigo Parrini (con algunos agregados propios) acerca de que el término minoría “no es una densidad numérica sino una posición simbólica” (Parrini, 2012, p. 210) refiriendo una posición no hegemónica respecto del orden hetero y cisnormativo.

² 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 primer 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.

aprobación médica pero también la patologización del sujeto trans. Otros de los requisitos exigían la soltería civil y la esterilidad vía la obligatoriedad de presentar pruebas de tratamiento psico-médico³. Puede verse la importancia práctica y simbólica de la modificación de 2015: ésta ya no sólo era un trámite gratuito, también dejó de patologizar en la medida que abandonó cualquier requisito médico. Su única limitante significativa fue la mayoría de edad.

Años antes de 2015, pero primordialmente alrededor de esa fecha, comienzan también a aparecer en el campo audiovisual mexicano producciones que giraban en torno a lo trans. Entre otras: *Quebranto* (2013) y *Club Amazonas* (2016) de Roberto Fiesco; *Morir de pie* (2011) de Jacaranda Correa; *Made in Bangkok* (2015) de Flavio Florencio; de este mismo director la serie documental *TRANS* de la productora Vice (2016); *El remolino* (2016) de Laura Herrero; *Salir* (2016) de Luis Villa; algunos episodios de la serie *Diversos somos* (2017) producida por Canal Once. Hoy por hoy estos hechos filmicos siguen gestándose (ver lista completa en el recuadro al final).

Conuerdo con Alba Pons Rabasa (2016) en que la necesidad de legitimación del sistema político, la aparición de sujetos politizados que hacen demandadas de reconocimiento de derechos, el flujo de personas e información provenientes del exterior (especialmente de EE.UU.), la mediatización del tema y los cambios a nivel partidista están íntimamente vinculados con la emergencia de lo transgénero (*trans*) en la Ciudad de México. Como dice la autora, este fue el germen de lo que después será el corolario de algo que podríamos pensar como “ciclos de acción colectiva” para lo *trans* y su activismo: una izquierda mayoritaria en el gobierno; otras luchas en torno al cuerpo/sexo como la Ley de Sociedades de Convivencia o la Interrupción Legal del Embarazo; especialistas aliados desde la academia y un activismo organizados en la llamada *Coalición T47*⁴. Es factible pensar en estos hechos como los principales logros de la lucha trans en el campo de la política.

³ Estos procedimientos tanto hormonales como de cirugías conllevan, en la mayoría de los casos, una afectación a las gónadas por lo que imposibilitan las capacidades reproductivas de las personas. Por eso sus secuelas suelen denominarse “castración química” o “castración quirúrgica”.

⁴ Nombre que tuvo la comisión encargada de trabajar en la iniciativa de 2014.

Manuel Castells (2012) distingue al *movimiento social* (cuyos actores aspiran al cambio cultural o de valores) de los procesos que aspiran al cambio político o institucional (que llama *políticas insurgentes*).

La lucha *trans* en México tiene algo de ambos: de movimiento social y de política insurgente. La hipótesis de Castells es que “las políticas insurgentes provocan la transición entre el cambio cultural y el cambio político, mediante la incorporación de sujetos movilizados por el cambio cultural o político a un sistema al que no pertenecían anteriormente” (p. 394). Afirmo, por tanto, que lo *trans* se ha establecido como una lucha heterogénea y a momentos divergente, susceptible de los vaivenes políticos y obligada a mimetizarse con ellos, aprovechando coyunturas y alianzas y por lo tanto funcionando a través de una serie de negociaciones en lo legislativo, lo político y lo simbólico.

Es la expectación por este momento coyuntural que conecta los episodios jurídicos y el campo audiovisual, donde este trabajo encuentra su ruta de problematización. Me interesa generar un análisis de cómo el ámbito audiovisual mexicano ha figurado lo *trans*, concretamente en el marco del género documental. Se pretende entender cómo lo *trans* en tanto tema para el audiovisual, dialoga con la esfera pública mexicana relativa a dicha minoría. Parto de la idea de que el devenir de estos filmes está ligado a la presentación de lo *trans* como una forma de *alteridad* en la dinámica de los campos cinematográfico-audiovisual, sociocultural y político mexicanos. Los documentales pasan del problema de la constitución identitaria a su colectivización, de historias de vida extraordinarias a colectividades pauperizadas pero pujantes al estar conscientes de su diferencia y reclamarla. Lo cual ocurre en el marco de la extensión de soberanía del Estado-nación. En ese sentido, como plantea Mario Rufer (2012) “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” (p. 26). A esto debemos agregar la mirada mediática como un campo de fuerzas. Donde, por un lado, las identidades *trans* se ven atravesadas por el discurso clínico en voces de expertos sosteniendo un paradigma biomédico, voces *trans* como activistas y testimonios manifestando su “condición” y circunstancias específicas, junto a otros actores sociales asumiendo el discurso de Derechos Humanos. Una polifonía o heteroglosia discursiva.

Estoy proponiendo, pues, que lo trans pasa por un proceso de alterización siendo reconocible a través del cruce de los episodios jurídicos, el actuar de los activismos y una coyuntura política favorable. Este desarrollo se hace correlativo a lo que ocurre en el campo audiovisual: las figuraciones audiovisuales dan cuenta a nivel de su producción y al interior de sus narrativas de lo que acontece en la esfera pública produciendo su propia operación de alteridad. Con todo, el campo audiovisual tiene sus propios desarrollos productivos porque aborda temas y cita voces que no alcanzan a vislumbrarse ni en los episodios jurídicos ni en otros enunciados del Estado. Yacen en los filmes, por ejemplo, las contestaciones críticas a la incapacidad de lo jurídico para resolver las circunstancias concretas y más apremiantes de un amplio sector de la población trans. Lo legislado no necesariamente es derecho ejercido ni produce cambios en la cultura de discriminación. Uno de los dilemas de todo tipo de políticas de la diferencia.

Para decirlo sintéticamente, la cuestión se despliega en los términos anteriores: una identidad que reivindica y negocia su diferencia junto a ciertos derechos, que da lugar a una lucha social y política que se anuda con una producción simbólica específica, generando resonancias diversas. En sintonía con lo anterior es que se construyen las preguntas esenciales que atraviesan mi trabajo de investigación: ¿qué relación específica se da entre la emergencia del sujeto político *trans* y su abordaje audiovisual en términos de *lo político*⁵? ¿Cómo el despliegue de estrategias audiovisuales (puesta en escena, narración, montaje, sonido e imagen) dan cuenta de lo trans como una alteridad y qué complejidades implica esta articulación? ¿Cuáles son las diferentes vías en que dicho campo dialoga con la esfera pública como los episodios jurídicos y el activismo *trans*? Cuestionamientos que quiero articular adhiriéndome a la idea de que “las presentaciones cinematográficas pueden ejercer un importante papel político de confrontación en la esfera pública, un papel de acto comunicativo, enunciativo y provocador: ser un conocimiento crítico” (Yissel Arce, 2012, p. 93).

⁵ Aquí, y a lo largo de la tesis, me estoy apropiando de la distinción teórico-conceptual entre la política y lo político trabajada por 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)

Ahora bien, la concepción inicial de un proyecto para presentar como aspirante a la maestría bebió de dos fuentes: el interés y la lectura sobre el tema trans y la fascinación por las prácticas simbólicas y estéticas. Considero que los puntos primordiales que vuelven pertinente una investigación como la que me propongo, parten de algunas diferencias con la forma en que los temas que me interesan han sido abordados. En el caso específico de la transexualidad, lo transgénero, lo trans, la temática en México se ha abordado en la literatura de humanidades y ciencias sociales con una perspectiva etnográfica que da prioridad a los testimonios de vida de las personas, a su identidad, su vinculación con la sociedad y lo que ellas revelan respecto de la teorización del género. Es decir, como ejemplos paradigmáticos de la complejidad sobre lo que significa ser mujer o ser hombre. Estos trabajos se centran en la conformación discursiva y los procesos de subjetivación identitarios. Algunos otros incluyen aspectos sobre sus condiciones sociales de vida atravesadas por la pauperización. Ahí yace una valiosa bibliografía en el amplio marco que va de la sexología a los llamados estudios *trans*, pasando por los feminismos, los estudios de género y la antropología. De este conjunto me interesan las aportaciones de algunas autoras que han hecho reflexiones críticas bastante recientes y localizadas en México, como Marta Lamas, (la ya citada) Alba Pons Rabasa, Shioban Guerrero, Eleonora Garosi o Estela Serret. Este corpus de textos, más teóricos, se suman trabajos que investigan la situación de las personas trans en términos más concretos, como su vivencia en las ciudades, su acceso al empleo, educación y justicia. En este rubro la investigación más completa hasta el momento, *La situación de acceso a derechos de las personas trans en México: problemáticas y propuestas* (2019), ya incluye algunos aspectos estadísticos. Siendo muy reciente, la investigación se creó en colaboración del CONAPRED, la Embajada de Estados Unidos en México y organizaciones civiles. Para resumir, esta porción del estado del arte me suministra una valiosa aportación en términos teóricos, conceptuales e informativos, pero mi aproximación a lo trans es, precisamente, desde otros derroteros.

Por su parte, los trabajos que refieren la articulación de lo *trans* con prácticas artísticas o simbólicas, aunque menos copiosos que los anteriores, ya son líneas de investigación patentadas. A mí me parece que la mayoría de estos opúsculos dan prioridad, precisamente, a los aspectos anteriores de identidad-subjetividad y voces discursivas, que hacen una “lectura” prácticamente etnográfica de los

distintos soportes. Éstos reciben un tratamiento como de material de campo ya se trate de literatura, cine o medios de comunicación masiva. Para mi propio trabajo quiero desmarcarme de ese tipo de aproximación porque considero que esas prácticas o soportes simbólicos quedan supeditados al propio tema trans. Yo pretendo una aproximación donde el hecho audiovisual reclame mayor autonomía, sin pretender dar una suerte de “lectura correcta o correctiva” de esos materiales. En este sentido se hace productivo el postulado, asumido en el campo de los estudios culturales (con matriz en la Escuela de Birmingham), que cada fenómeno o realidad existe relacionamente, que son tales sólo en virtud de las relaciones en que se inscriben sin que ninguna de esas relaciones esté totalmente garantizada o sea necesaria en sentido determinista (Grossberg, 2016; Restrepo, 2012).

Argumentos de trabajo y ruta teórico-conceptual

El planteamiento del problema anterior hace necesario explicitar la ruta teórico-conceptual de una investigación en dichos términos. Me inspira la síntesis que Eduardo Restrepo (2012) hace en su reflexión sobre los estudios culturales y su recepción latinoamericana, como herramientas fructíferas para formular preguntas, como una forma de aproximación a los usos políticos de la cultura y como un cierto lugar de enunciación en mi propia indagación: “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” (p. 157). Donde comprender e intervenir es concebir los estudios culturales como herramienta para evidenciar y transformar condiciones concretas; el enfoque contextual significa que son estudios empíricos alejados de la mera especulación; y que están especialmente interesados en la intersección poder-cultura: la cultura como poder y el poder como cultura, es decir, la premisa de que el ámbito de lo simbólico no sólo no es una coda de lo político y las condiciones materiales sino que de hecho los constituye en la medida que las instancias políticas y las relaciones de poder se enfrasan en la construcción de dispositivos simbólicos. Lo anterior se hace productivo al superar los análisis que hacen de la producción simbólica mera expresión supeditada y dependiente de su espacio social y sus condiciones materiales o económicas. Este emplazamiento crítico me

interesa como asunción metodológica siendo el carácter ecléctico, contingente e inter-transdisciplinario de los estudios culturales que juega a favor de la elaboración de mi objeto de investigación y no al revés, desde un lugar donde la teoría y la metodología sean las que definan dicho objeto.

En esa misma línea, tengo presentes como sustantivas las premisas que Santiago Castro-Gómez (2003) entiende como aportes de los estudios culturales: su contribución al vincular la estructura y el sujeto que la produce y reproduce y que “La cultura que ‘estudian’ los estudios culturales tiene menos que ver con los artefactos culturales en sí mismos (textos, obras de arte, mitos, valores, costumbres, etc.) que con los procesos sociales de producción, distribución y recepción de esos artefactos” (p. 351) ya que se interesan por qué impacto tienen esos dispositivos en los imaginarios y las vidas de los consumidores y que les motivan a la acción política, económica, científica, social, etc. Lo que incluye, por supuesto, a las producciones audiovisuales y el cine como artefactos complejos de comunicación.

Ahora bien, para proyectar una respuesta a las interrogantes que me he planteado arriba, propongo dos ejes de análisis principales.

El primer eje de análisis se sostiene en la problematización acerca de que la presentación que hacen los documentales sobre el tema *trans* configura, con distintas estrategias, una alteridad. Este concepto busco entenderlo no como mera sinonimia del “otro”, entendido como diferencia radical o extrema, sino como la posibilidad de inteligibilidad o reconocimiento de la diferencia de ese “otro” en toda su heterogeneidad. Es decir, uno más de mis argumentos de trabajo es que el dispositivo audiovisual genera esta operación de alteridad, una elaboración de ambivalencia, tensiones y capas de sentido heterogéneas a partir de su despliegue en cada documental con sus respectivas marcas de autor. A partir de aquí se hace posible tender un puente con la cuestión del poder político y la administración de la diferencia por parte del Estado-nación, incluyendo su expresión como ciudadanía, que es la amplia plataforma en que lo audiovisual produce sus elaboraciones de sentido. El primer capítulo, por tanto, estará abocado a esa caracterización de lo trans en tanto alteridad.

En estos términos, resulta pertinente traer a cuenta la reconfiguración crítica de la noción de representación, de los estereotipos y de la idea de regímenes entendidos como procesos comunicativos y políticos. Por lo tanto, considero que

las coordenadas sobre las que operan los documentales pueden ser conceptuadas como el devenir de un archivo o sustrato de (re)presentación previamente conformado que, más que simplemente “representar”, presentan y configuran cierto paradigma, un imaginario social sobre lo *trans* que es rastreable en instancias como la literatura, el periodismo o el mismo cine. Vale asentar que ese archivo abre un espacio de significación, de imaginería y elaboración creativa que no necesariamente se corresponde ni con los discursos oficiales o “expertos” ni con otras instancias discursivas artísticas o activistas. En este segundo eje conviene esbozar también la representación en el campo de la creación audiovisual o cinematográfica que contiene otro de mis argumentos de trabajo: que los antes mencionados episodios jurídicos y políticos no simplemente impulsan la realización audiovisual, sino que esta suerte de “bum” de documentales también parecen impactar en las narrativas: se pasa de los relatos en clave de experiencias de vida extraordinarias a una mostración en clave colectiva de las experiencias *trans*. Por tanto, considero que no es una mera coincidencia, antes bien, es una expresión de cómo la esfera pública se relaciona con la producción audiovisual. Por ello resulta útil como puntos de partida para llegar a la tematización de lo trans, una exploración del campo audiovisual mexicano sobre la apertura temática en general y acerca de las minorías o disidencias sexuales en particular. A esta indagación estará dedicada el segundo capítulo. La idea de mencionar esta serie actualizaciones en la representación como un eje de la tesis es visibilizar la dimensión proteica de lo trans en el panorama cultural mexicano, concebido en relación con una esfera pública como terreno de disputas simbólicas atravesadas por un imaginario social/popular.

Por otro lado, desde ahora quiero aclarar mi preferencia por trabajar con el término *campo audiovisual* en lugar de *campo cinematográfico*, a reserva de retornar a ello más adelante. Tal decisión obedece a la necesidad de dar cuenta de un desplazamiento doble vinculado al ámbito digital. Por un lado, los materiales fílmicos que se mantenían en los circuitos propiamente cinematográficos como festivales y salas de cine especializadas, han llegado al *streaming* o contenido en demanda (*on demand*) por internet (me refiero a plataformas como FilminLatino, Netflix o Amazon Prime). Esto quiere decir que ese “cine festivalero”, “cine de autor” (incluso “cine de arte”) como se le podría denominar, ha incrementado sus posibilidades de ser visto, de llegar a mayores y, quizás, nuevas audiencias. Ahora bien,

toda vez que los recursos mediáticos digitales adquieren una importancia que ha proporcionado no sólo mayores posibilidades de acceso y alcance de contenidos, sino que abren espacios de experimentación discursiva e identitaria, es necesario anotar otro fenómeno. Me refiero a las producciones que circulan en los sitios web para el alojamiento de videos siendo *YouTube* el de mayor importancia. Esta plataforma es el espacio para el que fueron creados la mitad de los materiales cuyo análisis me interesa y que los diferencian de los otros documentales “festivaleros” o de “cine de autor”, en la medida que su producción está más condicionada por sus expectativas de consumo para audiencias digitales. En síntesis, para los propósitos de este trabajo he preferido recurrir al término campo audiovisual como manera de explicitar esta expansión en las formas de producción, circulación y consumo. En todo caso la tesis está interesada en una amplia gama de expresiones que no se mueven ni se enuncian así mismas como “cinematográficas”: es decir, desbordan los perímetros propiamente cinematográficos.

Es por esa vía de teórico-conceptual y con esos argumentos de trabajo que busco dar cuenta de la emergencia de lo trans en el campo audiovisual. Apoyándome para ello en el análisis de un corpus de películas seleccionadas como soportes de significado que consideré relevantes a la hora de la investigación y que estará contenido en el tercer capítulo. Con el análisis se buscará poner atención en las narrativas y en los recursos de cámara, relacionar los elementos de la puesta en escena con las decisiones creativas de los realizadores, privilegiar las improntas del género documental y su articulación con otros códigos audiovisuales. En esa línea es que se presentará una discusión sobre por qué el género documental trascendió como el vehículo simbólico por excelencia para el tópico trans. Las figuraciones de lo trans que esas propuestas filmicas producen permiten una reflexión sobre la intertextualidad en tanto sus fórmulas audiovisuales reproducen, tensionan, emborronan, disputan y negocian la representación, el imaginario y las sujeciones que se involucran en la configuración social de esa minoría sexo-genérica.

Título	Año	Director	País
<i>Morir de pie</i>	2010	Jacaranda Correa	México
<i>Quebranto</i>	2013	Roberto Fiesco	México
<i>Made in Bangkok</i>	2015	Flavio Florencio	Alemania, México, Tailandia
<i>Club Amazonas</i>	2016	Roberto Fiesco	México
Docu-serie <i>TRANS</i>	2016	Flavio Florencio / Vice México	México
<i>Salir</i>	2016	Luis Villalobos / Time Out México	México
<i>Viviana Rocco, Yo trans</i>	2016	Daniel Reyes	México
"Las Gardenias de Tepito" (Docu-serie <i>Miscelánea mexicana</i>)	2016	Vice México	México
"Intrépidas busca- doras del peligro" (Docu-serie <i>Misce- lánea mexicana</i>)	2016	Vice México	México
<i>Casa Roshell</i>	2016	Camila José Donoso	México/ Chile
<i>El Remolino</i>	2016	Laura Herrero	México/ Honduras

"Transexuales" y "Transiciones de género en adultos mayores" (serie <i>Diversos somos</i>)	2017-2018	Canal Once	México
<i>La felicidad en la que vivo</i>	2020	Carlos Morales	México
<i>Infancias trans: Documental sobre la identidad de género</i> (Change.org y Asociación por la Infancias Transgénero)	2020	Sebastián Marín y Antonio Badillo	México
<i>Visibles: historias de adolescentes trans</i>	2020	Juan Carlos R. Larrondo	México

Capítulo 1

Estado-nación y diferencia: alteridad y reconocimiento de lo *trans*

La caracterización de lo trans como una alteridad en el marco del Estado-nación y de los efectos simbólicos de su diferencia, que hacen necesario ubicarlo desde sus principales coordenadas teóricas y discursivas, son el objetivo de este primer capítulo. Dicho propósito me permite aclarar qué entiendo por identidades trans, algunas manifestaciones sobre su estudio y conectarlos con la cuestión política y su efecto de alteridad. La configuración de lo trans se remonta a su concepción como una categoría con una genealogía histórica atravesada por dispositivos, discursos y hasta tecnologías que lo han ido produciendo. Comenzando por la terminología que lo circunda, una diagnóstica-patológica y otra principalmente identitaria, en esa tensión se puede entender el trasfondo complejo por el que ha devenido como fenómeno social y cultural. A ese tema estará dedicada la primera parte del capítulo. Fundamentalmente son dos los emplazamientos discursivos los que se cruzan para pensar una genealogía de lo trans. Inicialmente las conceptualizaciones de la medicina, que lo dieron a conocer y lo difundieron como objeto de estudio generando intervenciones tecnológicas, y cuyo principal efecto fue la patologización; después se abrieron paso otros discursos entre los que destacan las experiencias de subjetivación/identidad y su ulterior politización. Es ese último rubro el que he privilegiado para conectar la cuestión trans con la del Estado-nación. Pretendo ubicar una ruta político-histórica sobre la politización de dicha minoría sexo-genérica en el marco mexicano y sus corolarios como lo son los episodios jurídicos y otras políticas públicas. Considero que elegir tal ruta me facilita habilitar una reflexión sobre la alteridad y la diferencia trans, su reconocimiento y parcialización. Que es un eje de las figuraciones producidas desde el campo audiovisual. La idea es que dicho trazado me permita llegar al análisis de

los filmes navegando por los pliegues simbólicos que me parecen trascendentales en la producción teórica, histórica y política de lo trans. Por supuesto que las categorías y términos involucrados para este ejercicio los propongo pensándolos como contingentes y situados, y por ello disputables y disputados.

1.1. De la clínica a la identidad: sujeto y alteridad

Y es que nadie se vive sin una imagen de sí mismo, y nadie tampoco tiene una imagen de sí que sea un reflejo especular de su anatomía; nuestro cuerpo tiene cartografías de deseo, memoria, prohibición y anhelo

Siobhan Guerrero Mc Manus

Las primeras designaciones de lo trans como patología se pueden rastrear a finales del siglo XIX y principios del XX, de la mano de psiquiatras europeos y norteamericanos interesados en la sexualidad. Por ejemplo, Krafft-Ebing, quien identifica en su estudio *Psychopathia Sexualis* (1886) un “tipo especial” de homosexual que se identifica fuertemente con el sexo opuesto y que busca alterar su cuerpo; el sexólogo alemán Magnus Hirschfeld es otro destacado estudioso de las “sexualidades intermedias”. Sin embargo, el término “transexual” como tal, aparece por primera vez en un artículo de David Caldwell de 1949: “Psychopathia Transexualis”. *The Transexual Phenomenon* (1966) de Harry Benjamin y *Sex and Gender, Volume 2: The Transexual Experiment* (1975) de Robert Stoller acabaron por consolidar el estudio de la transexualidad y los protocolos médicos (cirugías, terapia de reemplazo hormonal, etc.) y psiquiátricos que la definirían como trastorno mental, apareciendo como tal en el *Manual Diagnóstico y Estadístico de Trastornos Mentales* (DSM por sus siglas en inglés) de la Asociación Americana de Psiquiatría en 1980. De este recorrido yo destacaría junto con Alba Pons Rabasa y Eleonora Garosi (2016) que:

Debido a la legitimidad social de la medicina se produce una verdad hegemónica sobre lo trans: por un lado, se presentan estas experiencias como un estado patológico que

puede ser diagnosticado (y curado) y, por el otro, se construye lo trans como una condición identitaria esencial e inmutable (transexual, transgénero y travesti). (p. 311)

Yo agregaría que la imbricación de la medicina en tanto conocimiento que aporta una “verdad” sobre lo trans como un fenómeno necesariamente moderno, está también geopolíticamente condicionado: el hecho de que Europa primero, y Estados Unidos después, hayan sido el epicentro de cómo se entiende y trata médicamente la transexualidad habla de una imposición mundial, pero también de la capacidad de incidir en los cuerpos con conocimientos propiamente modernos como la medicina, la psiquiatría y la cirugía. Por eso no es casualidad que categorías como dispositivo, tecnología, saber/poder, sean traídas a colación (Lamas 2012; Pons 2016). El asunto de la patologización y el saber/poder médicos adquieren marcada importancia en la medida que constituye la génesis de las tramas de significación sobre lo trans y su régimen de representación. De hecho, la misma patologización interpela a las subjetividades que encarnan lo trans como una especie de piso firme o “promesa de normalidad” que, sin embargo, tiene varios costos: la estigmatización, la subordinación a lo médico y hasta cierta infantilización. Es desde la clínica que es levantado el primer muro o frontera simbólica que atraviesa lo trans: el de lo normal y lo anormal, el de lo sano y lo enfermo.

Ahora bien, la explosión identitaria a la que dio paso la dimensión patológica no tiene cortes tajantes, más bien es un gradiente de discursos y narrativas⁶ articuladas en un contagio estratégico tanto colectivo como subjetivo. Eso fue lo que pasó con el término transgénero (o *transgender* en el inglés): permitió un primer paso hacia la despatologización ya que fue apropiado y resignificado por el ámbito académico y el activista, en ese entronque aparecen los célebres textos y manifiestos de autoras como Sandy Stone (*The “Empire” Strikes Back: A Post-transsexual Manifesto*) y Leslie Feinberg (*Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come*)⁷. Sin embargo, la mediatización del término y su asimilación por

⁶ Una aproximación interesante en este sentido se puede seguir en las reflexiones de Estela Serret (2009): “Por lo que respecta a las identidades trans, no hay duda de que el movimiento organizado de colectivos interpelados por la idea de conformar la diversidad sexual han ido construyendo un ejercicio cada vez más complejo de autodefinición en un constante diálogo con las prácticas discursivas ya señaladas [el discurso médico/experto y la militancia política]” (p. 86), esto como corolario del efecto de “reflexividad” de la modernidad.

⁷ Ambos textos de 1992, han sido recogidos y traducidos al español (entre otros) en la antología *Políticas trans* (Gallofre y Missé, 2015).

parte del discurso médico le restaron mucho de su potencial re-codificador. Las identidades trans tiran de aquí y allá, de la medicina, la sexología, la academia, el pensamiento político y de derechos y de las auto-narrativas. Estela Serret (2015) es muy clara:

En la construcción de las identidades trans las narrativas colectivamente sancionadas juegan un papel aún más importante que en otro tipo de identidades. El fenómeno trans tiene una genealogía fácil de historizar porque encuentra todas sus claves en la confluencia entre discursos médicos y los códigos políticos de una comunidad autoinsituada. Las autonarrativas dan cuenta de cómo las personas emplean tanto caracterizaciones médicas como el discurso legitimado por la propia comunidad (p. 27).

Bajo esas coordenadas, es que lo *trans* se configura hoy como un término pa-raguas cuya pericia es recoger una multiplicidad de vivencias donde la variabilidad humana en el entramado del género no refiera la patología y permite hacer “referencia más a un movimiento, un proceso o un ‘ir más allá de’, que a una condición de identidad preexistente, pues ‘el tránsito no es esencia’” (Pons y Garosi, 2016, 312). Lo relevante es que las identidades trans (como el mismo término), no son fijas sino contingentes y situadas, remiten a personas que se distancian del género asignado al nacer y atraviesan los límites simbólicos y hegemónicos construidos entre sexo y género, es decir, aquel nivel de producción, constricción y sujeción social que puede denominarse dispositivo sexo-género⁸.

Parto de la categoría *identidad(es)* sacándole ventaja a la reflexión que Stuart Hall propone en “¿Quién necesita identidad?” (1996). Para él es posible que éste siga siendo fructífero sólo en la medida que se le conciba como concepto deconstructivo.

⁸ Aquí estoy entendiendo una amalgama entre el dispositivo foucaultiano (Foucault (2009 [1977])) y la noción de sistema sexo-género de la feminista Gayle Rubin (1996 [1975]). El primero implica la relación saber-poder y sus variados efectos, entendiendo el poder en su dimensión proteica y productiva más allá de la mera prohibición; el dispositivo como conjunto de praxis, discursos, instituciones que producen formas de subjetividad. El carácter de convencionalidad y normatividad (muchas veces de obligatoriedad) social, como conjunto de disposiciones o acuerdos mediante los cuales una sociedad dada transforma aspectos de la sexuación humana, en productos de la actividad simbólica y práctica es lo que me interesa de la propuesta de Gayle Rubin. Habría que entender ese dispositivo a partir de una constante tensión entre la relación que guarda “el dato biológico/fisiológico/anatómico” y lo sociocultural, que para lo trans es particularmente trascendente y desafiante.

Es decir, que al mismo tiempo que se halla señalado que ha dejado de ser útil en su forma originaria, la imposibilidad de su reemplazo implica también trabajarlo bajo una forma des-totalizada, deconstruida, no esencialista. Bajo esas condiciones se acepta “que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (p. 17). La identidad como un proceso perenemente en desplazamiento y en conflicto. Por tanto, por *identidades trans* entiendo la amalgama entre ese empleo deconstructivo que se aleja de la fijeza de la noción tradicional de identidad, con el carácter dinámico que tiene la categoría *trans* respecto de la asunción vivencial del sexo-género. En sintonía con estas premisas, entrelazar ambas hebras conceptuales, identidad desde el enfoque deconstructivo y lo trans como categoría que privilegia lo experiencial⁹, configura mi abordaje epistémico y situado. Estoy asumiendo con Stuart Hall (1996) que “las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (pp. 17-18). En síntesis, me resulta útil el manejo estratégico del concepto *identidad(es)*, por su importancia dentro de la ya larga tradición en el nivel teórico, pero también por lo relevante que se ha vuelto para los actores sociales y sus expresiones. Esto no significa que dichas identidades sean pura inestabilidad o fluidez, sino que las experiencias siempre estarán atravesadas por la sobredeterminación. Factores como lo propiamente corporal, lo psicológico, lo socioeconómico, la ubicación geográfica, pasando por el andamiaje jurídico y médico, tendrán efectos diferentes en la forma de asumir la identidad trans.

⁹ De hecho, en el texto antes citado, Pons y Garosi (2016) buscan alejarse de la categoría de identidad: “Lo trans –entendido ya no tanto como una identidad, sino en el sentido más literal de ‘ir más allá de’ la identidad, del género, de lo normal- pone en evidencia la arbitrariedad de lo que entendemos como ‘normalidad’ cultural, corporal, subjetiva, así como la naturalidad y la originalidad de la misma” (p.322). Esta elección teórico-conceptual obedece, según entiendo, a que las autoras consideran que “identidad” mantiene el riesgo de entenderse como estabilidad, coherencia y homogeneidad, que no tendría el concepto de experiencia.

De hecho, quizá la expresión más clara de la compleja centralidad de la identidad, para el caso de las personas trans, sea la llamada transición¹⁰. O sea, la puesta en práctica de dicha asunción identitaria:

El recurso ambiguo en la utilización del discurso médico y al mismo tiempo la resistencia a él, demuestra que los procesos de transición no siempre y no solamente buscan la estabilidad y coherencia del género, sino más bien una constitución corporal y subjetiva que permita vivir una vida vivible, negociada y disputada en tensión con las normas sociales en la que el género deviene central (Pons, 2016, p. 81)

Por eso *transicionar* se refiere tanto al impacto de tecnologías corporales como a su devenir en subjetividades particulares, es decir, identidades asumidas siempre bajo condiciones contingentes. Entre estas condiciones se hallan cuestiones desde el ser o no ser *pasista*¹¹ hasta ciertas estrategias esencialistas frente a cuestionamientos reaccionarios a la identidad trans. Así, una transición no será interiorizada, vivida ni narrada de la misma forma en un cuerpo cuya anatomía sea imposible de “ocultar” o hacer pasar por los atributos físicos del sexo contrario. Tampoco será igual para las personas que cuentan (o no) con redes de apoyo familiar, laboral o social. La contingencia y fragmentación se hacen presentes, por ejemplo, cuando frente a la reprobación de grupos que buscan deslegitimar las identidades trans, algunas de éstas han virado a respuestas esencialistas como las que apelan a la biología (en términos genéticos o cerebrales) en oposición a la demanda libertaria sostenida en la “preferencia sexual”.

Ahora bien, en tanto que la cuestión de la extensión de soberanía y la administración de la diferencia por parte del Estado-nación, es el marco amplio en que lo cinematográfico y audiovisual se entraman, me parece oportuno clarificar la noción de alteridad que acá me interesa.

¹⁰ Se le conoce como *transición* tanto a la decisión personal de vivir en el rol de género autopercibido como al proceso de cambios físicos y sociales que una persona lleva a cabo mediante tecnologías/prácticas corporales (cirugía plástica, tratamiento hormonal, gestos, ademanes, etc.) y trámites legales como la homologación de documentos modificando nombre y género.

¹¹ El *pasismo* (o *passing* en inglés) se refiere a la capacidad de una persona trans de “pasar” como persona “no trans”. Es decir, de ser leída por los demás en el género autopercibido y con los atributos tanto físicos como sociales asociados al mismo.

Desde los estudios culturales y sobre raza en América Latina, el antropólogo Eduardo Restrepo (2020) arguye que la noción de diferencia no debe confundirse con *otrerización*. El autor se aleja de la noción de diferencia como entidad apriorística y ahistórica que supone un ejercicio desinteresado e inocente de reconocimiento de una existencia previa. Este desplazamiento le permite argumentar que “la diferencia está en la historia, no fuera de ella. Es el resultado de procesos de marcación que producen activamente distinciones significativas en el mundo social” (p. 276). La producción de diferencia es, por tanto, visceral, nos interpela implicando afectos. En tanto que da lugar a clasificaciones sociales (siendo un principio de inteligibilidad) habilita antagonismos, aunque “no toda diferencia se constituye como antagonismo, ni todos los antagonismos importan ni tienen el mismo peso en el devenir histórico” (Restrepo, 2020, ídem). Este argumento interesa como una plataforma para pensar lo trans en tanto alteridad: considero que no se constituye como un antagonismo¹² a la manera de la lucha de clases marxista o de corte racial/civilizatorio, pero sí da lugar a luchas ambivalentes por el sentido en ámbitos más intersticiales como el audiovisual cuyo telón de fondo será el dispositivo sexo-genérico. Pienso que, aunque la diferencia trans no necesariamente tiene un peso primordial para el ensamblaje narrativo de la nación, sí forma parte de él. Especialmente en la expresión de una “diversidad” nacional expandida respecto del discurso multiculturalista articulado con el de ciudadanía¹³. Cuando Restrepo piensa en la *otrerización* como una forma específica de la diferencia, como el proceso que produce poblaciones “como unos radicales, homogéneos y esencializados otros (p. 277)” por destino natural e insalvable, me permite accionar una analogía con aquella patologización y su signo de anormalidad desde el dispositivo sexo-género y con la práctica de la estereotipificación (sobre la que abundaré más adelante).

¹² Sin embargo, y como parte de su heterogeneidad discursiva, algunas de sus manifestaciones sí adquieren un carácter adversativo. A veces frente al Edo, especialmente en algunas manifestaciones activistas en movilizaciones callejeras o en redes socio-digitales, pero dependiendo de circunstancias específicas (ahondaré en ello posteriormente).

¹³ Básicamente aquel emplazamiento en que se cruzan el discurso de derechos humanos, de políticas de la identidad racial/étnica, reivindicaciones sexo-genéricas y del cuerpo que anunciarían nuevas ciudadanías.

El abordaje de esta *otrerización* de la que habla Restrepo, de cara a la cuestión del Estado-nación, parte de la noción de *posición de sujeto* como ubicación posible en el espacio social siempre constituida histórica, contextual y relacionalmente en un sistema de diferencias. De ahí la dirige hacia las *posiciones de sujeto de la nación* que involucran “Experiencias de identificación o rechazo, de idealización o desprecio, de ocultamiento o visibilización, [que] articulan disímiles ansiedades y deseos como subjetivación en torno a los disímiles relatos de la nación” (p. 281). Sin hacer calca de la propuesta¹⁴ de Restrepo, ésta me provee la ventaja de integrar la heterogeneidad, las disputas y las posibilidades de colocar lo trans como alteridad respecto de la gubernamentalidad que me parecen más útiles para este trabajo, que concepciones como las de “identidad(es) nacional(es)”. Aún más si éstas se refieren a procesos de identificación generados a partir de localismos romantizados y esencialistas. Por tanto, no me refiero a identidades nacionales sino a identidades en y frente al Estado-nación. Dicho desplazamiento privilegia la conflictividad y la ambivalencia. De este modo, esa particular alteridad es atravesada por lo histórico, lo afectivo y la disputa sobre los *sistemas de diferencia*. Las identidades trans, pueden entenderse como “posiciones de sujeto de la nación”, con sus propios procesos de sujeción, subjetividad y agencia.

Bajo esta lógica, para mi trabajo hablar de identidades trans es hablar también de una construcción de diferencia desde una gubernamentalidad signada por el rubro de la diversidad y la inclusión y que podría denominarse “alterización” jugando con la terminología de Restrepo. El momento clave será su politización, porque esa posición de sujeto se afirma como una contestación a la sociedad a través de las narrativas y las políticas del Estado. Es en ese correlato que el tema de lo estatal y nacional se vincula con la asunción de identidad minoritaria que constituye lo trans. Al privilegiar las respuestas de esa minoría se hace factible que el tema se desarrolle no sólo en términos del Estado-nación como sujeto de la enunciación (en los episodios jurídicos, por ejemplo) sino como sujeto del enunciado (producción discursiva activista que espeta al gobierno). La operación per-

¹⁴ En ella, parece hacer una distinción analítica entre la “otrerización”, la “anormalización” y la “extranjería” como marcaciones de diferencia, pero no abunda en ello (Restrepo, 2020, p. 285).

mite que ambos tópicos se interrelacionen implicando que sus discursos emerjan el uno en el otro. Ya sea en forma de “movimiento social”, ya en forma de la administración de la diferencia y sus políticas. A ello dedicaré el siguiente acápite.

1.2. Politizar la diferencia

Este folleto pretende seguir el devenir histórico de una opresión para la cual aún no hemos consensuado un nombre. Hablamos de aquellas personas que desafían los límites de género hechos por el hombre.

Leslie Feinberg, *Liberación transgénero: un movimiento cuyo tiempo ha llegado*

Las subjetividades trans, sedimentadas en condiciones socio-históricas precarias, han dado lugar a posicionamientos agenciados cuya máxima expresión es el transactivismo. Varias instancias internacionales (ILGA World - The International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association; TGEU-Transgender Europe) y locales (CNDH-México) coinciden en señalar que esas condiciones son precarias en términos de un acceso limitado o nulo a la salud, la educación, el empleo, y el reconocimiento jurídico, lo cual es entendido como una violación de derechos en sentido amplio. A su vez, se consideran como los principales factores de diversas formas de discriminación y violencia sistemáticos al estar arraigados en las más profundas estructuras sociales e institucionales. Para el caso mexicano la trans “es una población que ha sido permanentemente invisibilizada, en términos sociales e institucionales, invisibilización acompañada generalmente de humillación, violencia y pobreza, lo que se traduce en una profunda exclusión social” (*La situación de acceso...*, 2019 p. 8). Las dimensiones que se ven comprometidas son el acceso a la salud, la educación, el trabajo, el reconocimiento jurídico de la identidad¹⁵, la violencia y discriminación, interviniendo

¹⁵ Rubro que más ha trascendido, marcando la ruta en lo que a la intervención en la política se refiere, como ya se ha señalado mediante los episodios jurídicos entendidos como *políticas insurgentes*. La ausencia de este reconocimiento ha dado lugar al designio de que ser trans es una forma de extranjería o condición de “ilegal” en el propio país.

allí “aspectos físicos, sociales, culturales y económicos, tales como: escolaridad, ocupación laboral, discapacidad, ingresos económicos, edad, pertenencia étnica, y expresión e identidad de género” (*La situación de acceso...*, 2019, p. 9). Esta dimensión es especialmente trascendente para pensar la sujeción y el devenir como sujeto de lo trans, ya que no sólo configura una posición social posible, sino que ha potenciado la politización.

En ese contexto es que la dimensión política ha sido expresada a partir de una serie de movimientos y luchas sociales de alcance multinacional, pero con expresiones nacionales y locales peculiares. En otras partes del mundo¹⁶, principalmente en Estados Unidos, hay que destacar que el activismo trans es bastante más consistente que el que está presente en un país como México, lo que les da carácter de movimiento social más formal. De hecho, los orígenes de la politización de lo trans, se hallan entramados con el Movimiento LGBT iniciado en los disturbios de Stonewall de 1969. En ese momento la participación de “travestis” es importante, es decir, de sujetos que no sólo reivindicaban un deseo erótico sino también una expresión de género otra. Sin embargo, no está claro cuándo un número importante de personas comenzaron a organizar sus experiencias a través de las categorías de lo trans como base identitaria para su politización, pero lo que hay que subrayar es el arranque estadounidense de este proceso. Existen algunos antecedentes: “The Society for the Promotion of Equality in Dress” de 1950 o las revueltas contra la opresión policial de trabajadoras sexuales en San Francisco de finales de los sesenta.

A principios de los años 70, las personas trans expresaron su deseo de impulsar un movimiento de liberación haciendo uso del mismo lenguaje y los mismos argumentos empleados en otras luchas similares. Los y las activistas liberacionistas rechazaban la visión de que simplemente estaban promulgando estereotipos de género y no les gustaba

¹⁶ Por nombrar otro ejemplo de los activismos trans en el mundo, en 2005 aparece Transgender Europe (TGEU), organización basada en un sistema de membresía de otros grupos y organizaciones. Hoy en día tiene un alcance internacional con 149 miembros de 46 países (incluido México). Fue la impulsora de la campaña mundial Stop Trans Pathologization en 2012 (más información en <http://stp2012.info/old/es>) cuyo objetivo es retirar lo trans de los manuales diagnósticos psiquiátricos en tanto trastorno o enfermedad. TGEU también se encarga del Observatorio de Personas Trans Asesinadas y toda una serie de investigaciones sobre derechos, legalidad y aspectos socioeconómicos (sitio web: <https://tgeu.org>).

la idea de ser “tropas de asalto” prescindibles en las luchas feministas y gais (Stryker, 2017, p. 165).¹⁷

El activismo trans de Estados Unidos demandará, en un principio, la abolición de las leyes que perseguían la vestimenta, pero principalmente la necesidad de distinguirse de otros colectivos a partir de conceptos como transexualidad, transgénero e identidad de género, es decir, sujetos que no sólo reivindicaban un deseo erótico sino también una expresión de género otra. Ya para los 90 comienzan las demandas en torno al cambio en los documentos de identificación personal y sobre la salud transicional. Está claro que el movimiento trans o movimiento por los derechos de las personas trans en Estados Unidos se ha nutrido por diversas alianzas como con el feminismo o las luchas afroamericanas, pero principalmente con gays y lesbianas, no sólo por una historia y una idiosincrasia compartidas, sino porque esos actores tienen mayores recursos políticos y materiales. Finalmente, el movimiento o lucha en el país del norte no deja de ser diversa, multifacética y cambiante. Un ejemplo patente de la influencia del activismo estadounidense en el resto del mundo es “El día de la remembranza trans”¹⁸ que se conmemora el 20 noviembre, y que ha sido apropiado por los activismos en México.

¿Cómo se ha politizado lo trans en México y cuáles son algunas de sus características? Desde la constelación de las llamadas teorías de los nuevos movimientos sociales se han realizado reflexiones que apuntalan algunas aportaciones. La socióloga Raquel Gutiérrez (2017) y su interesante crítica al concepto de *movimiento social* (principalmente el trabajado desde la academia) me ayuda a arrojar luz sobre ese proceso. Según la autora, aquel se convirtió en una concepto cerrado y autosuficiente, circular e infértil. Como parte de esa crítica propone entender lo social a partir de sus contradicciones, desde la inestabilidad y el antagonismo, por

¹⁷ Para un relato completo del movimiento trans en EE. UU. se puede revisar la *Historia de lo trans* de Susan Stryker (2017).

¹⁸ Creado por activistas estadounidenses en 1998, responde al asesinato de Rita Heester, mujer transexual. Hoy tiene lugar en cientos de ciudades de más de 20 países. Incluye la lectura de los nombres de las víctimas de asesinatos y puede incluir otras acciones, como vigillas con velas y una caminata en calles importantes, como ocurre en la Ciudad de México.

eso arguye que “Sólo desde la lucha, desde su despliegue, desde lo que éste ilumina y devela, a partir de la sintaxis que exhibe y de la semántica que inaugura, es posible entender y distinguir —en caso de ser relevante— las clases que se confrontan” (Gutiérrez, 2017, p.24). Guardando la distancia con la especificidad de los temas que aborda la autora, pero rescatando el filo crítico de su proposición conceptual, pienso en lo trans en México como una lucha social. Especialmente a partir de lo que llama el *horizonte interior* de una lucha y que entiende como “aquel conjunto de aspiraciones y anhelos, no siempre lógicamente coherentes entre sí, que animan el despliegue de una lucha colectiva y se expresan a través de ella en un momento particular de la historia” (Gutiérrez, 2017, p. 27). Pensar el *horizonte interior* de la lucha trans, implica que son las luchas las que definen a los sujetos (no viceversa) por lo que rastrear las auto-designaciones que usan para distinguirse, son una pista central. Por ejemplo, en el caso de las expresiones transactivistas de algunas manifestaciones en el espacio público y en otras instancias, se hace uso del pronombre personal de la primera persona del plural reconfigurada para referir el componente sexo-genérico que anima esta lucha, con la finalidad de indicar disidencia, solidaridad, dignidad y resistencia: “nosotres”, “nostrxs”, “nosotrans”, “trans and proud” o “aquí está la resistencia trans”. En este sentido es sugestivo que “trans” trasciende varias barreras idiomáticas por su cualidad de prefijo. Ese horizonte interior está nutrido, por tanto, de la necesidad de reconocimiento social, el respeto a la diferencia y la aspiración política de los derechos.

Hoy, sin embargo, el alcance práctico de la lucha se vuelca en la exigencia de justicia y seguridad debido a los asesinatos recientes en México (nuestro país tiene el segundo lugar mundial, después de Brasil, con más asesinatos)¹⁹. La lucha contra la *transfobia* es prioritaria para el activismo en la Ciudad de México y el

¹⁹ Observatorio de Personas Trans Asesinadas, en <https://transrespect.org/es/map/trans-murder-monitoring/#> (consultado en octubre de 2020). Es pertinente indicar que este dato, frecuentemente repetido para reconocer la urgencia de la exigencia de justicia, debe ser examinado. No es que México ocupe ese lugar respecto de todos los países del globo, sino sólo dentro de los países donde existen datos (74, aproximadamente) en cuyo interior existe el interés y la capacidad profesional para darles seguimiento. Por ejemplo, la mayoría de los países asiáticos y africanos donde las minorías sexuales son criminalizadas no aparecen en este mapeo. Por lo tanto, es de suponerse no sólo que México realmente ocupe un lugar menos preocupante respecto de algunos otros países, sino que en el país existe una visibilidad y un activismo pujante interesado en la denuncia de los asesinatos del que carecen otros países de la región.

resto de la república. El término transfobia se usa para señalar las expresiones de discriminación, miedo y desagrado cuya máxima expresión son los asesinatos. Pero también a la arraigada arista de construcción social de sentido que legitima dichas prácticas. En correlato, desde las voces activistas, se invoca el término *transfeminicidio* para señalar las posibles sinergias con el *feminicidio*. Para una descripción y reflexión completa sobre el mismo véase Guerrero y Muñoz (2018). De su trabajo quisiera rescatar algunas reflexiones. Un transfeminicidio es un acto profundamente simbólico ya que sus motivaciones están vinculadas con lo que se denomina cissexismo. El cual se entiende como el sistema cultural, social, político y económico fundamentado en división binaria que polariza y excluye entre sí a los géneros y “toma como natural dado y legítimo 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). El cissexismo se torna en una forma particular de discriminación contra las personas trans y que es motivación y justificación para desatar la violencia contra los cuerpos trans, especialmente los feminizados.

Esta es una forma de explicitar los patrones de violencia cuyos factores se entienden como estructurantes e interseccionales, padecidos principalmente por el lado femenino de lo trans:

La actitud familiar tiene una relación estrecha con el desarrollo social y personal, las personas trans que permanecen en el ambiente familiar logran más altos niveles educativos y, por lo tanto, mayores oportunidades laborales en comparación a los que rechaza la familia. Resalta que hay más mujeres trans que viven solas (10.1%) y con compañeros/as de casa (4.6%), así como que los hombres trans permanecen con la familia de origen (17.3%). Esto concuerda con la experiencia narrada por las personas trans, pues las mujeres trans sufren más rechazo de su familia, lo que las obliga a salir del hogar a edades tempranas, sin oportunidades de educación, salud y trabajo, además de exponerlas a la violencia del crimen organizado, trata de personas y abuso policial y, en ocasiones, se vuelven habitantes de calle. (*La situación de acceso a derechos de las personas trans en México*, 2019, p. 78).

Como se verá más adelante, esta situación de iniquidades sociales se convertirá en el maridaje para entender la demanda de lo trans frente al Estado y una fuente de los derroteros hacia sus figuraciones simbólicas. Quizá el ejemplo cuya

expresión más condensada (y brutal) de ese nexo sea el conocido caso del asesinato de una persona trans en el estado de Chihuahua: con cuatro disparos en la cabeza, atada de manos a un palo, con fracturas en todo el rostro, sus zapatos de mujer fueron cambiados por unos de hombre y la parte superior del cuerpo fue envuelto en una bandera de México²⁰. Hago mención de este acontecimiento no porque considere que todas las situaciones estén emparentadas con un odio alimentado por un nacionalismo extremo, sino porque su carga simbólica condensa, ilustra, las formas más exageradas en que el imaginario sobre lo trans y la nación todavía pueden alcanzar.



Izquierda: transactivistas en la movilización del Día de la Remembranza Trans sobre Av. Juárez el 20/11/18. Derecha: mensajes políticos en la Marcha del Orgullo LGBTI+ del año 2019. Fotografías propias.

²⁰ Aquí una nota del caso: <https://www.proceso.com.mx/408629/asesinan-a-transexual-y-cubren-su-cuerpo-con-la-bandera-nacional> (consultado el 12 de julio de 2020).

Pues bien, si el *horizonte interior* de la lucha trans se delinea con las características anteriores, es que se hace posible vislumbrar aquélla como esa disputa por el significado y por la identidad. Se puede abonar, en este sentido, junto con Alberto Melucci (1994), que en la medida que existen movimientos sociales con reivindicaciones que refieren contenidos sociales distintos de lo laboral y la clase (respecto del capitalismo industrial), la apropiación del significado se convierte en el núcleo central de los conflictos contemporáneos desplazándose al ámbito cultural. En sus propias palabras: “Si en las sociedades de la información el poder se ejerce mediante el control de los códigos, de los sistemas organizadores del flujo informativo, el conflicto antagonista radica en la capacidad de resistencia, pero todavía más en la capacidad de subvertir los códigos dominantes” (Melucci, 1994, p. 140). Considero que el desafío simbólico más trasgresor de lo trans se halla en la subversión de la noción biologizante, determinista, heteropatriarcal, machista y binarista del sexo. En esas coordenadas se ancla su marcación de *diferencia*. Es decir, si se piensa en el género como la simbolización de la sexuación humana que se materializa en prácticas, valores, códigos e identidades relacionadas pero independientes y distinguibles del sexo, entonces el género es cultural, histórica y socialmente variable y las identidades en cuerpos distintos son posibles. Emerge una oposición a la lógica de que, a un cuerpo de hembra, siempre corresponde una identidad de mujer y a una biología de macho, inevitablemente corresponde una identidad de hombre; esos códigos se subvierten: existen “hombres con vagina” y “mujeres con pene”. Lo trans, entonces, implica la diferencia, la posibilidad de variabilidad del género e imputa al sexo como una ley funcional en todos los seres humanos. Siguiendo con Melucci (1994): “Ser reconocidos como distintos es quizá uno de los derechos fundamentales que van emergiendo en los sistemas postindustriales” (p. 138). Este entramado entre el reconocimiento identitario y la necesidad de un cambio de significado sobre cierta dimensión cultural y simbólica de la vida, se puede entender como parte del ámbito de *lo político*, pero también lleva a lo trans a volcar la lucha al ámbito de *la política*.

Sydney Tarrow (2004) expone su concepto de la *estructura de oportunidad política* como la identificación de condiciones propicias para generar y desarrollar acción colectiva que implican expectativas sobre posibilidades de éxito, la identificación de aliados y de vulnerabilidades de los oponentes. Yo destaco de estas oportunidades, la apertura del poder y la disponibilidad de aliados desde décadas previas

y que constituirán la plataforma política para lo trans en México. Hay que decir que en 1992 se institucionalizan los derechos humanos en el país con la creación de la Comisión Nacional de Derechos Humanos que genera apertura gubernamental al tema y es por estos años también que se consolida la emergencia de la ONG como forma de asociación civil. Pero, es imprescindible destacar las primeras elecciones democráticas para Jefe de Gobierno y los representantes de la Asamblea Legislativa del entonces Distrito Federal; estos cargos de elección popular son ganados por la izquierda mexicana representada por el Partido Revolucionario Democrático (PRD) en 1997. Tenemos, pues, una arena social favorable con énfasis en la disponibilidad de aliados a finales de los 90: un partido de izquierda en el poder con ansias de legitimación política y un sector de personas que comenzaron a politizar su identidad en aras de mejorar sus condiciones de vida. “Se trata de no pensar la emergencia de identidades per se, sino ancladas en momentos y contextos políticos: por eso la importancia de mirar el proceso de politización de identificaciones sexuales, y no sólo los desdoblamientos identitarios” (Argüello, 2013, p. 187). Y de pensar las identidades como estrategias socio-políticas con intereses específicos.

Una de las aristas más trascendentales, señalada por todos los autores que han reflexionado sobre las identidades trans, es la importancia de las redes de internet para su conformación en sí mismas, es decir, en forma de autonarrativas (Serret, 2009; Pons, 2016):

hay cientos de páginas y blogs, que las personas transexuales han colgado en Internet. Esta forma de comunicación electrónica les ha servido de manera impresionante a mis informantes para descubrir que no estaban solos, que en muchas partes su condición no se consideraba una patología y que existían los ‘cambios de sexo’, especialmente la terapia tripartita (Lamas 2012, p. 208).

Yo actualizaría con la importancia que tienen los *vlogs* en YouTube: las personas documentan su transición y hablan sobre los problemas que les interesan en tanto trans. Más recientemente aún están los grupos formados en las redes sociodigitales como Facebook, cuya dinámica consiste en mantener “comunidades virtuales” para intercambiar desde ideas, fotos y pensamientos, hasta información sobre procesos médicos o legales.

Pero las plataformas digitales sirven también para la consolidación de la expresión activista. De hecho, ambas van juntas: las identidades trans son nutridas por el discurso de las narrativas subjetivas y éstas a su vez nutren el activismo, a través de redes de internet. Es muy factible pensar la existencia de un activismo trans que se desempeña adecuadamente en internet, vinculado a lo que Castells (2012) denomina la *autocomunicación de masas*. Ésta genera oportunidades para los movimientos sociales y las *políticas insurgentes*, se convierte en una forma de ingresar en el espacio público: “Utilizando *tanto las redes de comunicación horizontales como los medios mayoritarios para difundir mensajes e imágenes*, aumentan sus oportunidades de promover el cambio político y cultural, aunque empiecen en una posición subordinada...” (p. 397).

Ese fue el caso de las primeras células de activismo en México, las cuales recibieron un contagio o tráfico de ideas provenientes de Estados Unidos. El primer grupo de transactivistas en México, con sede en el entonces Distrito Federal, fue Eón Inteligencia Transgénérica fundado en 1996, quienes ya comenzaban a politizar el término “transgéneristas”. Su labor fue fundamental para la creación de una primera generación de activismos trans. Al día de hoy, para el contexto mexicano, la *asociación civil* se ha establecido como lugar de enunciación primordial del transactivismo. Pienso que este devenir específico espera ser investigado más a fondo, pero desde acá sólo quisiera mencionar que, probablemente, la adopción de esa forma de incidencia en la esfera pública esté imbricada con sus posibilidades operativas (como la obtención de fondos gubernamentales) y una legitimidad que facilita la visibilidad. La aparición tan sólo en la Ciudad de México de asociaciones civiles de y para personas trans es difícil de enumerar, pero en el resto del país son cada vez más los grupos que se organizan bajo esa rúbrica. Sin afán de exhaustividad, además de las ya mencionadas, entre aquellas que conozco están: Red Mexicana de Mujeres Trans, Red de Familias Trans, Transmasculinidades MX, Asociación por las Infancias Transgénero, Colectivo Trans por la Libertad de Ser y Decidir, Trans Pride, Trans Familias (faltarían aquellas no especificadas como trans sino de alcance LGBT o especializadas en materia de derechos humanos y reproductivos o de personas que viven con VIH, ejercen el trabajo sexual o son consumidoras de sustancias/drogas). Por supuesto, esto no quiere decir que no haya activistas independientes con variadas prácticas políticas: comunicadoras, académicas, artistas, profesionistas. Para estas asociaciones y activistas el

uso dinámico de internet es una estrategia fundamental en su práctica política, es decir, producen un activismo en red.

Siguiendo a Guiomar Rovira (2017), el uso del internet para la *acción colectiva contenciosa* ha constituido redes en las que lo que se dice sobre las protestas ya no depende exclusivamente de los medios tradicionales de difusión masiva, sino que hay una suerte de expropiación de la información. Ahora los activistas son capaces de generar, difundir y comunicar sus propias luchas. La *acción colectiva contenciosa* se vuelve acción comunicativa. Estamos, entonces, frente “a un nuevo tipo de actor político: las redes de activistas, agregaciones ad hoc sostenidas en operaciones de información y comunicación distribuidas, capaces de actuar e irrumpir de forma desterritorializada a nivel global y a la vez en contextos locales situados” (Rovira, 2017, p. 7). En el caso del transactivismo, *Facebook* se ha constituido en la herramienta de difusión predilecta para la acción local. Es a través de dicha plataforma sociodigital (y en menor medida *WhatsApp*) que se hace la difusión y se organizan los puntos de encuentro de todas las movilizaciones sobre la calle: desde el Día de la Remembranza Trans hasta la conformación de contingentes para las Marchas del Orgullo. El paso y complementación de la ocupación del espacio público físico al de las redes sociodigitales se hace fundamental para esta lucha. La movilización física ha sido siempre, me parece, una dimensión complicada para unos actores tan minoritarios, por lo que no ha podido establecerse como su mayor fortaleza si se le compara con otras luchas. Por eso las estrategias para poner el cuerpo en el espacio público pasan en buena medida por aprovechar movilizaciones afines. Debe pensarse que las corporalidades trans encarnan las tensiones más claras de las normas binarias de género y que transitar cotidianamente por la ciudad y otros espacios públicos da lugar a las más agudas experiencias de discriminación. Esto, sin embargo, no ha impedido movilizaciones politizadas propiamente trans siendo precisamente el activismo en red la herramienta posibilitadora para una acción colectiva contenciosa mucho más organizada. Pero no sólo se movilizan cuerpos, sino también discursos: el activismo generado desde lo digital ha devenido en la que quizá es la fuente de producción simbólica más presente en la esfera pública desde el punto de vista de la comunicación. Considero como fundamental para la lucha transactivista en México el emplazamiento discursivo y simbólico generado en las redes. Hoy se levanta como la expresión más acabada de su discurso político: si existe un dis-

curso político trans, este se difunde, expande, complejiza, transforma e impacta desde ámbitos como *Facebook*, *Twitter* y *WhatsApp*. Aunque la cuestión merece un análisis más enfocado, acá quisiera proponer una aproximación a un cierto corpus con sus lugares de enunciación que permita vislumbrar de qué manera la politización trans no se detiene en el cabildeo institucional de las políticas pro derechos, sino que también crea una comunidad politizada desde otros circuitos.

1.2.1. El transactivismo como discurso político

Como venía diciendo más arriba, la violencia y su correlativa exigencia de justicia se ha convertido en el núcleo de la mayoría de las expresiones del transactivismo. En el activismo en red no es diferente, ese emplazamiento discursivo se extiende. En tanto plataformas para la expresión, y en seguimiento de las características mencionadas arriba, me parece pertinente una aproximación a pensar el discurso del activismo político trans como palabra adversativa. Es decir, como patente manifestación del Estado en tanto sujeto de los enunciados y contestaciones de esta minoría. Aquí me inspiro en los sentidos propuestos por Eliseo Verón en su texto “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política” (1987). Este afán surge de mi aproximación personal y empírica al discurso activista trans de la Ciudad de México. En ese texto, Verón discute a qué se le puede llamar *discurso político*. Problematiza el hecho de pensar intuitivamente en que un texto proveniente de instituciones y figuras ligadas al Estado es un discurso político. Él agrega la propuesta de que lo esencial no yace en ese punto de partida, el origen del texto, sino que la esencia del discurso político está en el resultado de analizar tal o cual discurso. Entonces, nos dice, no se trata de concebir un discurso, sino un campo discursivo, es decir, no es tanto hacer una tipología de un conjunto de discursos, sino la de la interacción (o intercambio) discursiva en que varios de ellos se inscriben. Bajo esa lógica, en esos juegos de discurso importan tanto las estrategias como el anclaje material de su circulación, los cuales implican una estabilidad que permite advertir variaciones. Con base en la anterior explicación, declara: “Es evidente que el campo discursivo de lo político implica enfrentamiento, relación con un *enemigo*, *lucha* entre enunciadores. Se ha hablado, en este sentido, de la dimensión *polémica* del discurso político. La enunciación

política parece inseparable de la construcción de un *adversario*” (Verón, 1987, p. 16). Para este autor, por tanto, un discurso será político cuando el enunciador del mismo postule en su enunciación ese adversario, que, además, supone actos de enunciación²¹ existentes o potenciales en forma de réplica emanados de un *otro negativo*, el *contradestinatario*. Al mismo tiempo, el discurso político crea un *otro positivo* a quien estaría dirigido: el *prodestinatario*. El discurso político, figura, pues, no menos de dos destinatarios. La construcción de éstos implica un lazo que será una creencia o conjunto de ideas donde se conjetura una misma axiología o serie de objetivos compartidos o no compartidos con el enunciador. A estos destinatarios se agrega un tercero, especialmente visible en el marco democrático de las sociedades actuales, el *paradestinatario*: identificado como un público indeciso o en suspensión respecto de las creencias del enunciador. Por ende, si un discurso político²², implica a estos tres destinatarios, el enunciador se figurará o representará a partir de la relación de verdad, sinceridad, moralidad y, yo agregaría, empatía, con ellos.

¿De qué manera puede entenderse el transactivismo como palabra adversativa, es decir, como discurso político? Algunos ejemplos los rescato desde las

²¹Verón explica que se aleja de las perspectivas empiristas sobre el enunciador y su enunciación, para él: “designan ‘objetos abstractos’ – como diría Chomsky- integrantes del dispositivo conceptual del analista del discurso, y no entidades o procesos concretos” (p.16). Sin embargo, yo tomaría distancia de esta postura si ella implica no tener en cuenta los aspectos materiales que sí influyen en el proceso discursivo. Desde la particularidad del caso con que empato la propuesta de Verón, esas condiciones materiales, aunque no sean claras ni replicables o describibles por estar inmersas en el ámbito sociodigital, pueden ser entendidas en términos de acceso a aparatos digitales y a sus réplicas en el espacio público.

²²Eliseo Verón identifica en el discurso político, además de estos tres destinatarios, lo que llama *entidades del imaginario* y *componentes*, en el marco del enunciado. Las *entidades* median la construcción del enunciador y de los destinatarios, les dan un sentido o lógica, a partir de nombrar a los colectivos que los identifican y también caracterizan y sintetizan las creencias que se ponen en juego en el discurso político. 1) El *colectivo de identificación* se expresa con el “nosotros” inclusivo del enunciador, el grupo al que se pertenece. Cuando se identifica al colectivo del contradestinatario la designación tiene un sentido negativo. 2) También colectivos, pero más amplios que los anteriores, son entidades casi siempre emparentadas con el paradestinatario, o sea, funcionan como *receptores neutrales*: “los ciudadanos, la ciudadanía”. 3) Los *meta-colectivos singulares* son las entidades que no pueden ser cuantificadas ni fragmentadas, abarcan a los dos anteriores: “el país”, “la república”, “el pueblo”. 4) Las formas nominalizadas utilizadas como síntesis o sustitutos del conjunto de creencias o valores del enunciador o del contradestinatario y su postura política. Si se refieren a la posición del enunciador, son de signo positivo, si representan la del contradestinatario son negativas. 5) Otras formas nominales con la función de explicar o dar inteligibilidad inmediata para entender el discurso, especialmente para el prodestinatario.

publicaciones de las páginas de dos asociaciones civiles en la red social *Facebook*²³. Como mencionaba, esta plataforma digital se ha conformado como un lugar de expresión predilecto para el activismo, un activismo en red. En una de sus publicaciones (ver imagen 2), la página de la asociación civil Red de Juventudes Trans México²⁴, refiere mediante un nosotros inclusivo a los colectivos de identificación como “personas trans”, “compañeras trans”, “compañeras trabajadoras sexuales”, “hermanas trans” y “Juventudes Trans, presentes!”. Las entidades colectivas que apuntan al paradesinatario están en la oración “las voces de los aliadxs” y en “población LGBT”, que son otro posible público al que va dirigido el discurso. La mención “México” y “Estado mexicano” son importantes para proveer la constatación de la situación negativa debido a la injusticia que es el marco en que se encuentran tanto ese “nosotros” como todos los destinatarios. Las nominalizaciones argumentativas de signo positivo que marcan la postura política de exigencia de justicia son: “orgullo crítico”, “luchando y denunciando la impunidad” y el hashtag lema “#NiUnaAsesinadaMás”. En contraparte las expresiones de signo negativo son: “crímenes de odio”, “precarización y muerte”, “sistema de desigualdades” que figuran implícitamente al contradestinatario. “un sistema de desigualdades” busca explicar toda la argumentación. La publicación entreteje el *nosotros colectivo trans*, en el marco de lo que sucede en el país. Propone unos aliados y figura un adversario implícito en las referencias a la lucha y en la exigencia de justicia que al mismo tiempo buscan brindar una cierta inteligibilidad a posibles destinatarios neutrales: se lucha porque se cometen crímenes e injusticias.

²³ Es de advertir que ninguna de las dos asociaciones cuenta con página web lo cual implica que su medio de difusión principal es *Facebook*.

²⁴ En la sección de información de la página en *Facebook* de la asociación civil Red de Juventudes Trans México se lee: “Juventudes Trans tejiendo colectivamente redes afectivas, de reflexión y defensa de los Derechos Humanos frente a las violencias, estigmas y discriminación”.

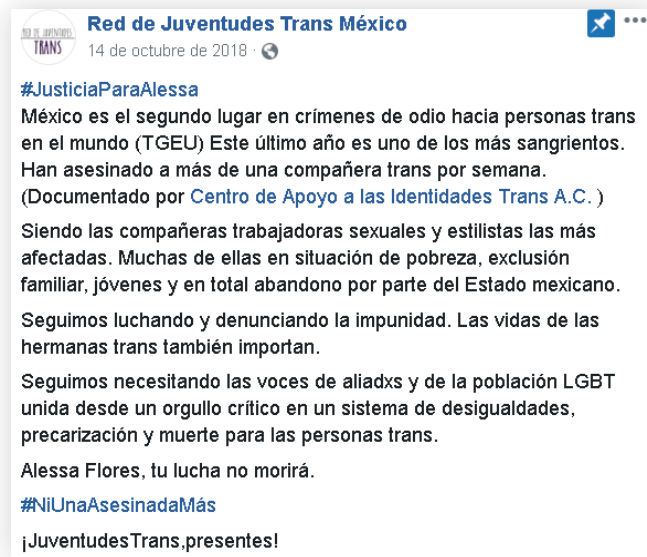


Imagen 2

En esta otra publicación del Centro de Apoyo a las Identidades Trans²⁵ (ver imagen 3), el enunciador hace un balance de la situación actual en el país (la violencia que sufren personas trans y la falta de justicia frente a ella) en el marco de una fecha específica para posteriormente hacer un llamado programático en torno a la justicia: continuar buscándola. Cuando refiere “el país” y “la ciudad de México” destaca su relación con las designaciones negativas referidas al contradestinatario implícito: “la homofobia, la transfobia y la bifobia” tienen un marco específico. Las designaciones del colectivo de identificación que son

²⁵ La página en Facebook de la asociación Centro de Apoyo a las Identidades Trans, la describe así: “Somos una Organización de la Sociedad Civil sin fines de lucro que trabaja con el propósito de hacer efectivo el cumplimiento y el ejercicio de los derechos humanos desde y hacia la población trans a través de estrategias de incidencia política, visibilización y participación comunitaria”.

“las compañeras trabajadoras sexuales y estilistas” y “activista trans”, sintetizan su postura a través de la fórmula “la resistencia trans” y el eslogan “Verdad, Justicia, Memoria”.

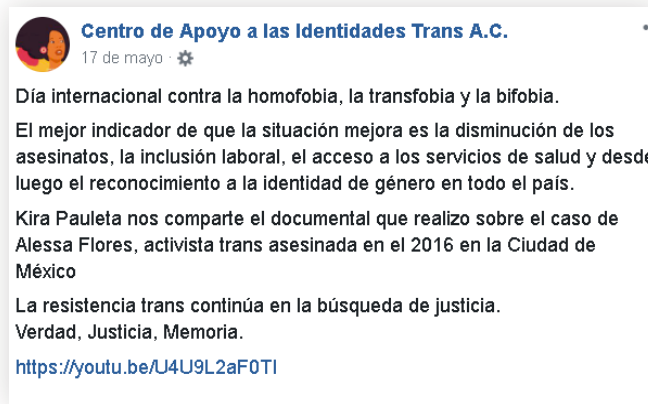


Imagen 3

Vale decir que, aunque en ambas publicaciones no hay un adversario evidente o singularizado, sí hay una resistencia que se le opone. Me parece que, no sólo en estos ejemplos, sino en un panorama más amplio, es posible constatar que este discurso entra en ese juego de la palabra adversativa a partir de enunciar marcadamente un *contradestinatario* y un *prodestinatario*, los mínimos necesarios. Es ineludible subrayar que el adversario en estas enunciaciones nunca toma forma de un colectivo específico²⁶, mucho menos singularizado como persona. Siempre es figurado o insinuado a través de ideas abstractas o implícitamente en las nominaciones y terminología específica de los enunciadore. Por lo tanto, el opo-

²⁶ Por curioso que parezca, hasta donde he podido observar, ni siquiera los grupos de tamiz conservador de la sociedad son directamente espetados. Pienso en la Iglesia, otras organizaciones religiosas o los cuerpos policiales.

nente, aunque necesariamente vinculado con ciertas personas, por ejemplo, los asesinos de personas trans (en varios casos identificados por autoridades) o los que las discriminan en variados ámbitos (incluso documentados) sólo aparece a partir de sus actitudes, acciones o el nombre que los enunciadores le dan a esas acciones. Y es que en el discurso aparecen como designaciones o fórmulas negativas. La transfobia inevitablemente está encarnada en personas singulares, pero la estrategia discursiva los hace abstractos.

Esta estrategia discursiva deja entrever las ambivalencias de la posición de sujeto, especialmente en relación con el Estado. Los transactivismos suelen figurar al Estado como principal “aliado” o referente en tanto que el reconocimiento y la búsqueda de derechos pasa por acciones jurídicas que es sobre las que se tiene mayores posibilidades de incidir. Aunque constantemente aparece en sus enunciados, son contadas las ocasiones en las que el Estado es propuesto con un abierto carácter de antagonista. Esas ocasiones son, precisamente, los transfemicidios. Estos asesinatos movilizan fuertemente la indignación de varios sectores sociales y logra concentrar el despliegue más contestatario o subversivo del discurso activista. Uno que, en esa lógica, puede formular: “Ni perdón ni olvido: JUSTICIA”, “Furia Trans”, “Gobierno no prometas cumple”, “Ni una más, ni una más, ni una asesinada más”. Un discurso que genera sentidos contenciosos propios como en el acrónimo “el sistema” a partir de *cisgénero*²⁷. Pienso que en esa ambivalencia operan las experiencias de idealización, contradicción y rechazo, así como las ansiedades y los afectos que están en la base de las *posiciones de sujeto de la nación* desde lo trans. También resultan certeras las palabras de Sofía Argüello (2013) cuando ponen el énfasis en los intereses y la capacidad de performar el discurso según el contexto:

Por lo tanto, es importante comprender que las luchas por el reconocimiento son también luchas por intereses, pero intereses anclados de distintas maneras y en distintos

²⁷ 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 en “Sistema”, intenta explicitar el privilegio de no ser trans y están cargados de un sentido negativo cuando se le asocia a lo normativo-obligatorio: el sistema equivale a sistema cisgénero.

tipos de identificaciones de las personas y los grupos sociales. Se trata de una mirada en la que las sexualidades políticamente construidas tienen una historia (operan en contextos) que hay que reconstruir, en los que se puede apreciar cierta intencionalidad y performatividad. (p. 188)

En ciertas ocasiones lo trans performará su diferencia de una u otra manera, con ciertas intenciones y teniendo unos u otros objetivos. Cabildeo y negociación filtrados por el flujo del discurso y con efectos específicos en su relación con el poder político.

1.3. Habitar la diferencia, habitar la parcialización

Precisamente la performatividad y el eje cuerpo/política es otro tópico de la politización de lo trans (Escobar, 2013) (Bernal, 2011). Esta perspectiva propone que las subjetividades y su encarnación como cuerpos trans interpelan los órdenes del sujeto de la modernidad. Lo ponen en tensión en las dinámicas de disciplinamiento y docilidad, pero también en su capacidad de performar ese orden reiterando la norma sexo-género al tiempo que la refutan. Ahí están sus posibilidades de politización. Son cuerpos que resisten y sobreviven (yo agregaría que negocian) su existencia en la sociedad. Es en ese sentido que Roberto Escobar (2013) propone en su trabajo²⁸, siguiendo a Bolívar Echeverría, que los cuerpos trans se vinculan más con *lo barroco* que con *lo queer*. Es decir, que su interpelación se establece no como afrenta y explosión o abundancia de las identidades, sino que retuerce el orden de la modernidad desde el interior, jugando con sus reglas vislumbrando nuevas posibilidades, nuevos ordenamientos. “Cuerpos que exaltan modelos, los retuercen y parodian, siempre en incesantes esfuerzos para existir dentro de los cánones de lo establecido” (Escobar, 2013, p. 145). Esta propuesta es otra manera de referir la ambivalencia en la politización de lo trans y que, con-

²⁸ El artículo “La politización del cuerpo: subjetividades trans en resistencia”, derivado de una tesis doctoral, se interroga por aquellas dinámicas por las cuales la construcción del cuerpo deviene política en ciertas subjetividades. El sustrato empírico son entrevistas a activistas trans de la Ciudad de México y Bogotá, junto observación participante en una variedad de eventos en las mismas ciudades.

sidero, tiene su correlato audiovisual, ya que lo que veremos en los filmes no es tanto un cuestionamiento del género en su propia existencia ni una exacerbación de la sexualidad, sino el uso de aquellos códigos para resignificarlos. Se alejan de lo *queer* en la medida que la intención no es poner de cabeza los convencionalismos sino reafirmarlos para sacarles provecho. Más que quebrantar los modelos binarios se busca adaptarlos enturbiándolos.

Por otro lado, en su ensayo “Retando al cuerpo de la nación” (2011), Marina Bernal considera que como el cuerpo generizado y la sexualidad son elementos naturalizados y vueltos esencia en la configuración de la nación, se vuelven criterios de pertenencia. Pertenecer a la nación implica *etiquetamientos simbólicos de idoneidad*. Básicamente se está refiriendo a la capacidad reproductiva en forma de exaltación nuclear y heterosexual de la familia. Los cuales devienen en una suerte de moralidad y un nacionalismo: el amor y el deseo en esos términos hacen bien a la nación y otorgan ciudadanía. La autora está hablando desde Colombia, pero extiende su argumento a otros países de Latinoamérica (en este caso hay que pensar en México). Por supuesto que los cuerpos trans, modelados, intervenidos, devienen problemáticos. Tienen que demandar ciudadanía desde una corporalidad difícil de reconocer (ese es su reto), por lo que emergen desde ciertas rupturas y agregaciones en los relatos del Estado-nación. Aquí vale rescatar el artículo 1ro de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, cuyo párrafo quinto fue modificado en 2011 al incluir explícitamente la idea de “preferencias sexuales”:

Queda prohibida toda discriminación motivada por origen étnico o nacional, el género, la edad, las discapacidades, la condición social, las condiciones de salud, la religión, las opiniones, las preferencias sexuales, el estado civil o cualquier otra que atente contra la dignidad humana y tenga por objeto anular o menoscabar los derechos y libertades de las personas.²⁹

La elección de ese término y el de *género* ayudan a entrever los enclaves desde los que se dará la emergencia de lo trans en el país. Estos relatos nacionales

²⁹ Disponible en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Constitucion_Politica.pdf (consultado el 15 de julio de 2020).

son filtrados por los efectos de la globalización, en forma de “la diversidad”, como ya se ha señalado. Así, emplazados en los derechos humanos, los *Principios de Yogyakarta* son la legislación internacional por antonomasia que ha difundido conceptos como identidad de género y sirve como base para legislaciones locales. El texto establece sobre los Estados que

Si aún no lo hubiesen hecho, consagrarán en sus constituciones nacionales o en cualquier otra legislación relevante, los principios de la igualdad y de la no discriminación por motivos de orientación sexual o identidad de género, inclusive por medio de enmienda e interpretación, y garantizarán la efectiva realización de estos principios.³⁰

El efecto es paradójico:

por un lado, permite a quienes hacen uso de ella para denominar a otros, el reconocerse como representantes activos de sociedades democráticas, plurales y modernas (lo mismo sucede con la noción de tolerancia), por otro, permite colocar en esta categoría todo aquello que cuestione la noción monolítica de sociedad y de sujeto que sustentan y sostienen los proyectos de Estado-nación (Bernal, 2011, p. 194).

Todas esas “identidades problemáticas” son encajonadas en el baúl de la “diversidad” para no alterar la deseada transparencia y unidad nacionales por lo que siguen sirviendo de ese exterior constitutivo de lo “normal” delineando la alteridad.

Quisiera seguir ahora la reflexión desde las preocupaciones por los alcances de la relación entre las minorías sexuales y el Estado. Aquí hago eco de varias de las intuiciones del análisis genealógico sobre el sujeto homosexual (prolongables al sujeto trans) en México que teje Rodrigo Parrini en su ensayo *La nación invertida* (2012)³¹. Refiere la idea del paso de la diferencia como amenaza a la diferencia como mimesis. O sea, el paso de una percepción como alteración al orden públi-

³⁰ Puede consultarse en la siguiente liga un PDF con la información: <https://www.refworld.org/cgi-bin/texis/vtx/rwmain/opensslpdf.pdf?reldoc=y&docid=48244e9f2> (consultado 15 de julio de 2020).

³¹ El autor hace un interesante seguimiento en clave de genealogía sobre fuentes diversas tanto literarias como notas y otros materiales periodísticos.

co y moral nacionales, a ser una identidad diferente y minoritaria en el marco de los discursos democráticos, modernizantes y de matriz multicultural. Éstos, sin embargo, siempre lo parcializan: “implica que los sujetos homosexuales [y trans] son ‘reconocidos’ a partir de su diferencia y que, a su vez, son clausurados en ella” (Parrini, 2012, p. 211). Su argumento tiene inspiración en la crítica poscolonial: “Creo que el proceso progresivo, pero intensamente ambiguo y parcial, de ciudadanía de los individuos no heterosexuales o que reivindican una identidad sexual diferente a la heterosexual, puede leerse como un proceso mimético, en los términos de Bhabha, que intenta hacer inteligible al otro (sexual) a la vez que lo fija en su diferencia”. (Parrini, 2012, p. 213). Tras su revisión de la trayectoria que va de la aparición de una formación discursiva (social, médica, legal) sobre las minorías sexuales a su apropiación por los mismos sujetos, el autor propone que fue bajo esa dinámica que los grupos minoritarios han sido interpelados de alguna u otra manera por los discursos de la nación. De tal suerte que

Sólo cuando se formaron comunidades extensas en distintas ciudades del país y un movimiento político y cultural consistente y de larga data, las minorías sexuales *podieron* imaginar la nación. [sin embargo] La nación los reconoce sólo cuando enarbolan una identidad y permanecen en ella, cualquier otro devenir colectivo o personal es desconocido o rechazado (Parrini, 2012, p. 236).

¿En qué medida los documentales continúan esta operación estatal y la llevan a su propio ámbito? No en el sentido de una gestión de la diversidad como tal, pero sí de la reverberación de sentido de la misma. Una gestión de los significantes y los discursos. Estamos frente a la reverberación de unas ciertas definiciones y discursos legitimados por el Estado (preferencia sexual, identidad de género, transgénero, transexualidad, crímenes de odio; la sexología, la medicina y los derechos humanos, son ejemplos)³² y el intercalado casi tutelar de voces para la

³² Todas estas definiciones aparecieron y aparecen en los distintos momentos de las propuestas para las reformas jurídicas. No es posible explicarlas aquí porque en cada ocasión fueron modificadas en la tensión entre actores políticos (activistas y académicos) y funcionarios públicos. Lo que tendría que quedar claro es que cada redacción de definiciones no es homologable a una totalidad: la pretensión de homogeneidad es siempre superada por la heterogeneidad intrínseca de las subjetividades y agencias.

construcción de sus narrativas particulares, así como la generación de una mirada que reconoce la diferencia al tiempo que alteriza y parcializa mediante ciertos motivos visuales. Todo ello interior de los filmes, dejando entrever resonancias discursivas y hasta tensiones y negociaciones. Una compleja relación entre lenguaje y significación. Los audiovisuales, al presentar explícitamente el fenómeno identitario trans no logran, sin embargo, movilizar el sentido de su agencia política en toda su potencia: cuando no obliteran aspectos como las condiciones socioeconómicas desventajosas entramadas con el trabajo sexual o la baja escolaridad, disocian el activismo y los episodios jurídicos, casi como si sus personajes carecieran de una agencia frente a *la política*. El sujeto trans es, de alguna u otra forma, parcializado o encerrado en su diferencia³³.

En esa línea y como ya he mencionado, la historia de las relaciones entre las minorías sexo-genéricas y el Estado-nación mexicano³⁴, esa forma en que extendió su soberanía, es la simiente de la emergencia de lo trans. Del relato interesa establecer que mientras las minorías lésbico-gay transitaron de las protestas por el orgullo identitario a los reclamos de reconocimiento legal y ciudadano, lo trans ya diferenciado en cuanto tal, hace su aparición en la esfera pública más desde ese segundo marco. Así, su integración de cara a la gestión estatal de la diversidad o administración de la diferencia, se dio a través de una ampliación de derechos, que implicó e implica, operaciones donde el sujeto trans *negocia* su parcialización, su alteridad. Por lo que no podemos olvidar la importancia de

asir la diferencia entre la nación como enunciado y el Estado-nación como lugar de enunciación. La nación funciona en las prácticas performativamente y permite alianzas, dirige afecciones, se erige en ese formato ritualizado y repetido que funciona como

³³ Por su parte, Marta Lamas (2014) abona a la cuestión aduciendo que el reconocimiento de la diferencia implica o mantiene efectos adversos cuando se centra en esencialismos porque da lugar no sólo a una homogeneidad imposible, sino porque limita el reclamo reivindicativo a acciones afirmativas simples que no siempre inciden en las condiciones de vida más apremiantes de los sujetos y que hace difícil una articulación política común de mayores alcances: "Ese es otro aspecto del dilema de la diferencia. Y aunque la política de la identidad nace como respuesta a la exclusión y como demanda de trato igualitario, también tiene consecuencias negativas cuando se encierra en un razonamiento autorreferencial" (p. 173).

³⁴ Para una síntesis de la misma véase Ulloa (2017).

familiar. Cuando las instituciones del Estado moderno usurpan ese derecho de hablar por, no ocupan solamente la figura del representante del sujeto colectivo, sino que se alimentan de forma ambivalente (nunca enunciada como tal) con la figura del páter que tutela (Rufer, 2012, p. 23).

Vale retomar algunos ejemplos, todos presentes en la tesis doctoral de la ya citada Alba Pons (2016), cuyo trabajo es hasta la fecha, me parece, la investigación académica más completa y actualizada sobre lo trans en México. Razón por la cual es sustancial para mi propio trabajo. La primera modificación jurídica donde el sujeto trans hace aparición fue la de 2008 que permitió la posibilidad de, mediante un juicio y diagnóstico médico, la rectificación del acta de nacimiento por “concordancia sexo-genérica”. En la concepción de las iniciativas que presentaron los transactivismos se hizo un uso estratégico del discurso sexológico-clínico en la medida que éste carga con una legitimidad científica que se traduce en legitimidad jurídica, así, el glosario de las iniciativas incluyó definiciones médicas como la de que la identidad de género es inamovible, yendo a contrapelo no sólo de los debates sociológicos más actuales sino de la propia convicción de los activistas.

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 Condesa³⁵. Este programa ofrece un seguimiento médico especializado en pacientes trans como el de 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. Enmarcado en los reclamos al derecho a la salud y como parte de un programa de salud pública el programa fue resultado no sólo de la voluntad de activistas sino, antes aún, de la necesidad por controlar la pandemia del VIH: su elaboración se basó en un estudio epidemiológico que señaló a las

³⁵ 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 personas que viven con VIH. En 2016 abre sus puertas la Clínica Especializada Condesa-Iztapalapa. La decisión de abrir esa nueva clínica en dicha demarcación fue la cantidad de usuarios potenciales. En esta nueva clínica también se replicó la atención a personas trans.

trabajadoras sexuales trans como “focos rojos”. La asistencia de las trabajadoras sexuales se negoció a través de esa atención a la salud transicional. Desde mi propia experiencia como usuaria del centro y en comunicación personal, una de las médicas de la clínica me confirmó lo que ya intuía cuando comencé a acudir en 2015: efectivamente, el programa se pensó bajo la urgencia de atender la pandemia y no como parte del reconocimiento de las identidades. Lo trans aquí surge como asunto de salud pública, emerge en la narrativa gubernamental como parte de un control *biopolítico*. Si bien el sujeto trans es posicionado y reconocido desde el ámbito de la *identidad de género*, vemos que puede ser fragmentado en otras dimensiones.

Por otro lado, y como relata Alba Pons (2016), la iniciativa de 2014 antes mencionada, sólo tuvo luz verde una vez que los activistas accedieron a no incluir en ella lo respectivo a las infancias trans, por el costo político que se jugaba para los servidores públicos involucrados. Agrega que en los días previos a la presentación de la iniciativa se lanzó una campaña gráfica que invadió los vagones del metro capitalino donde se promovió la imagen de las personas trans como el “ciudadano ideal” de la democracia liberal. Se apeló a un sujeto articulado con “la formación universitaria, el éxito profesional, la capacidad adquisitiva (...) la familia, la convivencia, la maternidad” (Pons, 2016, p. 104). Como era de esperarse las trabajadoras sexuales³⁶ trans criticaron la campaña alegando la incompatibilidad de esas imágenes y su propia condición. De esta manera podemos trazar líneas de lo trans como una alteridad en el marco de su relación con el poder político y sus instituciones implicando esa parcialización, pero también un horizonte de inteligibilidad y reconocibilidad.

Esta reflexión sobre la parcialización del sujeto trans se hace trascendental en la medida que resulta complicado pensar que un sujeto que se propone un lugar desde la diferencia, por definición, agote todos los sentidos sociales. Las identidades

³⁶ Según la investigación *La situación de acceso a derechos de las personas trans en México* (2019), la más completa hasta la fecha sobre condiciones estructurales (llevada a cabo por un equipo de trabajo académico y de activistas financiada por la Embajada de Estados Unidos en nuestro país), la mayoría de las mujeres trans en México (más numerosas respecto de los hombres trans) se dedican a la informalidad del trabajo sexual y éste está circundado por los factores culturales y socio-económicos ya mencionados, que lo convierten en una suerte de “destino” o “círculo vicioso”.

son inacabadas, parciales. Lo que yo sí quisiera adicionar es que, en el caso trans, esta parcialización tiene implicaciones sociales marcadas. Para mí, esta idea de que lo trans quede encerrado en sí mismo significa que enunciarse desde ahí implica una carga que pesa más que otras enunciaciones. Pareciera que la asunción identitaria de una persona, en lo individual, aglutinara o desplazara todo lo que se es: se es trans antes de cualquier otra adscripción cultural, de clase, profesional, intelectual, de filias o aficiones. Por supuesto la razón se encuentra anclada en la fuerza que tiene la normatividad del dispositivo sexo-género en nuestras sociedades y temporalidades. Esta parcialización o encierro, llevado al ámbito colectivo, quizá tome forma en hechos como que el transactivismo parece tener poca incidencia en otras luchas o no forma de parte de colectivos con solidaridades múltiples y careciendo de voz en asuntos que no le correspondan directamente. Lo que hablaría de una lucha más bien atomizada. Lo trans habita la nación desde la parcialización y la ambivalencia, ese es uno de sus dilemas.

Estas ambivalencias son vertidas en los audiovisuales, la mayoría, más interesados en recalcar la diferencia y el reclamo contra la discriminación o la estigmatización que sus disrupciones en lo político. Sin embargo, los filmes, en tanto prácticas significantes, no operan sólo desde esas ausencias, por el contrario, interpelan el reconocimiento jurídico, lo tornan más socialmente inteligible. A través del reconocimiento simbólico que estos documentales generan, me parece, se enriquece y enturbia el archivo previo sobre lo trans en el país. Al lograr hacer emerger un diálogo con el imaginario y sus estereotipos los relativizan extendiendo esa realidad social. Surge de este modo uno de los nexos más importantes entre el campo audiovisual, *la política y lo político*.

Esta reflexión tiene la ventaja de alejarme de un análisis audiovisual que busque esas lecturas correctas o en clave del “deber ser”: si ni las identidades ni el sentido son fijos, sino contingentes y parciales, lo que se buscaría hallar en los análisis es la expresión, la figuración de esa contingencia, la forma específica en que cada producción audiovisual hace eco de un significante que no es ni esencial ni estable. De este modo el género y las sexualidades en el campo audiovisual mexicano articulan una serie de tensiones y negociaciones entre unos sujetos de la nación generizados, sus agencias frente al Estado (mediante políticas de la identidad) y las figuraciones fílmicas que presentan y condensan ciertos dilemas de la diferencia, de la alteridad trans. Se facilita la reflexión en torno a cómo las

condiciones de sujeción y una serie de *marcaciones de diferencia* son llevados y regresados dando lugar a las mutaciones de un régimen de presentación en variados ámbitos de la producción simbólica (sobre el que abundaré en el siguiente capítulo). De tal suerte que, así como las narrativas de la alteridad emergen en el relato de nación, éste surge en aquéllas.

Para ir cerrando el presente capítulo, pensado como campo de disputa por el sentido en torno a las identidades, es viable indicar cómo varias trayectorias de prácticas artísticas dan testimonio de luchas por el sentido a través de la emergencia de propuestas fílmicas, que se pueden trazar desde el cambio de milenio. María del Carmen de Lara, por ejemplo, muestra desde el título de su documental pionero una perspectiva crítica que pone en tensión una serie de conceptos al mismo tiempo que dialoga con la tradición documental mexicana anunciando algunas de sus mutaciones en *Géneros e identidades en el nuevo milenio: La vela de las auténticas intrépidas buscadoras del peligro/El falso matriarcado* (1999), Ahí, la realizadora presenta a la comunidad muxe de Juchitán revelando, mediante un coro de voces, reiteraciones a la norma del dispositivo sexo-género, sus impugnaciones, pero también sus contradicciones. Este trabajo me parece un antecedente ejemplar de las figuraciones que emergerán en torno a las minorías sexuales en general, y a la *trans* en particular. No es solamente que el filme revise una minoría sexo-genérica en una minoría étnica, lo más atractivo es la aportación de la realizadora para hacer del audiovisual un campo en disputa hilando referentes de la pluralidad cultural y las disidencias sexuales: es una mirada feminista en el cine documental como antecedente de lo trans desde lo muxe. No creo que sea mera coincidencia que, en el ámbito documental, con sus marcas genéricas, la exploración de otras sexualidades que “*transicionan*” se entrame con la etnicidad.

Veinte años después la mediatización muestra lo heterogéneo de los abordajes. Por ejemplo, la contingencia sanitaria del 2020 detonó tópicos pocas veces vistos en el panorama mediático mexicano: tras la declaración de pandemia, una serie de reportajes de varios de los noticieros de mayor alcance nacional, enfocaron las dificultades que la cuarentena implicó para las trans que ejercen el trabajo sexual en vías públicas. Quienes, a falta de clientela, el cierre de hoteles donde residen/laboran y dificultades de varios tipos para seguir las medidas de protección, fueron señaladas como poblaciones vulnerables reconociendo su ocupación como trabajo (en lugar de designaciones con connotaciones más estigmati-

zantes como el de prostitución) y refiriendo ya una “comunidad” con agencia y capacidad de interpelación.

La crisis sanitaria también provocó otros hechos inéditos: la Marcha del Orgullo LGBTI de la Ciudad de México, hasta entonces ininterrumpida desde 1979, no ocupó el espacio público. En lugar de la movilización sobre las céntricas arterias viales, los organizadores decidieron virtualizar el evento a través de la transmisión por redes sociodigitales. Esta edición digital, que contó con la lectura de un pronunciamiento político, también se destacó por incluir explícitamente y por primera vez a las llamadas infancias trans, al exigirse la pronta aprobación de la reforma por reconocimiento a la identidad de género para niñas, niños y adolescentes por parte del Congreso de la Ciudad. Propuesta que quedó desplazada en el episodio de 2014. Al momento de esta escritura, sólo Jalisco ha aprobado una iniciativa que permite a las personas la modificación de papeles oficiales sin restricción de edad ni necesidad de recurrir a juicio. De hecho, esa arista de la lucha trans en la política inició como proyecto de ley para la Ciudad de México, siendo aprobada en noviembre de 2019. Sin embargo, el proyecto legislativo lleva sin avanzar desde entonces, aplazándose la discusión del dictamen en el pleno del Congreso de la capital principalmente a causa de la oposición. Derrotero simbólico todavía muy polémico, se suma al horizonte de lucha de la minoría.

Capítulo 2

Del régimen de (re)presentación al campo audiovisual

El otro nunca está fuera o más allá de nosotros; surge con fuerza dentro del discurso cultural cuando pensamos que hablamos, de la manera más íntima y natural, “entre nosotros”.

Homi Bhabha

2.1. Mediatización y heterogeneidad discursiva

En la primavera de 2007 la edición mexicana de *Quo*, revista de tipo difusión científica, lanzó al mercado el primer número de *El Libro Negro del Sexo*. Esta edición limitada era especial porque contenía “temas, que hicieran retener el aliento, que provocaran palpitaciones, curiosidad, que aumentarían la libido de nuestros inteligentes lectores”³⁷. Con una portada ilustrada con la fotografía de un torso femenino en traje de cuero a punto de liberar los senos y compartiendo espacio con artículos sobre prácticas sexuales diversas e incontables ilustraciones eróticas, se encontraba un reportaje titulado “El viaje psicológico de la transexualidad”. El texto consiste en entrevistas a sexólogos y personas que se asumen como transexuales (y algunos de sus familiares). Los primeros tienen el papel de las voces autorizadas al ser de quienes se citan las definiciones sobre qué es la transexualidad; los segundos aportan testimonios sobre su identidad de género y las dificultades físicas y sociales de asumirla. Se tocan varios de los tópicos sobre la transexualidad entendida en su sentido más clínico: el artículo es una muestra ejemplar de la

³⁷ Montero, Lariza (marzo de 2007), “El viaje psicológico de la transexualidad”, *Quo. El libro negro del sexo. Primavera 2007. Edición Limitada*, México, pp. 68-75.

llamada *narrativa del cuerpo equivocado*³⁸. El texto insiste en descripciones sobre (las deseadas) cirugías, las hormonas y sus secuelas (incluso hay un recuadro paralelo al texto principal donde se describe el perfil psicológico y las fases del protocolo terapéutico). También abundan las citas sobre el rechazo y sentimiento de no pertenencia que estas personas sienten por su cuerpo: “Quería que se me cayera el pene”, “uno de los principales deseos de estos pacientes es reasignar sus genitales para eliminar la incongruencia entre su cuerpo y la mente”, “soy una mujer que se hartó del encierro de un cuerpo que no le correspondía”, “Diana no utiliza su pene ni testículos porque dice que no le pertenecen”. Se subraya el deseo de habitar la sexuación contraria: “Daría mi vida por sentir una penetración vaginal”. El reportaje termina haciendo referencia al “limbo legal” en que vivían las personas trans en ese entonces y, efectivamente, ya se mencionaba la primera iniciativa de ley que entraría en vigor un año después en la Ciudad de México (la de 2008).

Esa revista llegó a mis manos cuando aún no cumplía la mayoría de edad. Aunque ese no fue el primer texto que leía sobre lo trans, sí era el primero enmarcado en México. Fue una sorpresa porque ¡la transexualidad sí existía en el país! Se entrevista a personajes que, años después caeré en cuenta, serán importantes para el tema. Ahí aparecen los sexólogos Álvarez-Gayou y David Barrios, que fueron considerados expertos en la cuestión, fungiendo a manera de las voces más acreditadas en medios y destacados en las incipientes iniciativas de ley. O varias activistas que hoy siguen trabajando. De hecho, una de las entrevistadas es Irina Layevska, protagonista de uno de los documentales de mi corpus.

Diez años después de la edición limitada de *Quo*, la revista *National Geographic* da a conocer su número especial *Género: la Revolución*.

³⁸ Antes hegemónico debido a su afiliación psicomédica, este relato propone que el “malestar” trans reside en el cuerpo y que la “solución” es transformarlo a toda costa y a todos niveles. El malestar provocado por “residir en un cuerpo que no les correspondía” fue una forma de enunciar la convicción de no correspondencia con la asignación sexo-genérica de nacimiento. Tal narrativa se popularizó en el imaginario social sobre lo trans de la mano de los llamados “cambios de sexo”, designación con que se sintetizaron las intervenciones quirúrgicas y médicas. Hoy está siendo cada vez más desplazada entre las poblaciones trans por su carga patologizante y la obliteración que implica de la estigmatización social. En el lenguaje médico y coloquial persiste algo del sentido de “cuerpo equivocado” a través de los términos *Disforia de género* (como diagnóstico psiquiátrico) y *Transexual* cuando es asumido por una persona que elige intervenciones quirúrgicas para modificar sus caracteres sexuales primarios.

Según varios medios³⁹ y en palabras de la misma revista “Desde que compartimos fotos de la portada de nuestro número especial sobre género en Instagram, Facebook y Twitter, decenas de miles de personas han aportado opiniones, desde expresiones de orgullo y gratitud hasta furia absoluta. Más de unos pocos han prometido cancelar sus suscripciones”⁴⁰. La portada⁴¹ que desató la polémica es una donde aparece Avery Jackson, “una niña de nueve años de Kansas City que es la primera persona transgénero en aparecer en la portada de *National Geographic*”. Las respuestas negativas que rodearon al anuncio y publicación de la edición están ligadas al reclamo de que el mensaje que envía la revista implica la naturalización de los cambios de género como si estos no fueran culturales. Es decir, el reclamo se dio desde un punto de vista que disocia por completo cultura de naturaleza. De tal manera que lo trans se entiende como artificial y antinatural, que ha sido la perspectiva enarbolada por grupos conservadores o *antiderechos*⁴² de índole diversa. Se habló en términos de “lavado de cerebros”. Más allá de los pormenores de esta interesante discusión, algo que comparten las posturas contrariadas e incómodas por la aparición del número especial de esa revista de circulación global, es la referencia a la llamada *ideología de género*⁴³ que se entiende como una imposición. La manera en que esta revista “intentó su

³⁹ Véase: <https://www.lavanguardia.com/de-moda/20161230/412950807653/national-geographic-portada-avery-jackson-transgenero.html> (consultado el 01 de agosto de 2020).

⁴⁰ La traducción es mía. Aquí se puede consultar el comunicado en la página web de la revista: <https://www.national-geographic.com/magazine/2017/01/editors-note-gender/> (consultado el 01 de agosto de 2020).

⁴¹ Llama la atención que, aunque la edición especial también apareció en la versión en español de la revista, ésta no presentó dicha portada. En su lugar atendemos a un grupo de personas de no más de 30 años con una etiqueta indicativa del marcateje identitario para cada una: “mujer transgénero”, “hombre transgénero”, “bigénero”, “andrógino”, etc.

⁴² Yo me sumo a esta forma de designar a tales actores sociales en la medida que, en última instancia, el interés práctico de su lucha es detener (muchas veces revertir) los avances en materia legislativa de ésta y otras luchas en torno al cuerpo-sexo-género.

⁴³ La discusión sobre la específica disputa por el sentido movilizaba a partir de este término, no me parece oportuno explayarla aquí, solamente quisiera referir una descripción panorámica con la finalidad de aclarar su sentido: “La ‘Ideología de Género’ es un término que encontramos de forma cada vez más cotidiana y que suele ser empleado por grupos conservadores, tanto religiosos como laicos, que se oponen a una constelación de demandas asociadas con: (a) el derecho a la Interrupción Legal del Embarazo (ILE), (b) el derecho al matrimonio igualitario (entre hombres y mujeres hetero, bi u homosexuales), (c) el derecho a adoptar infantes sin que la orientación sexual o la identidad de género de quien adopta sean un obstáculo, (d) el derecho al libre desarrollo de la personalidad y a la identidad y las implicaciones que estos tienen para acceder a identidades legalmente reconocidas y/o corporalidades de acuerdo a nuestra identidad de género –seamos adultos o menores de edad– y, finalmente, (e) el derecho de las mujeres por desarrollarse profesionalmente fuera de los roles de género tradicionales”. (Guerrero, 2016, p. 37).

imposición” fue a través de tematizar cómo se vive el género hoy. A mi parecer, el número está dividido en dos subtemas: la diversidad de género en sus expresiones más variopintas y el género en sus expresiones más severas. La primera mitad arranca con un glosario pormenorizado de términos afines a lo trans y la disidencia de género, continúa con textos como una guía para padres, datos sobre equidad entre mujeres y hombres, pero sobresale la que sería la más polémica sección: las entrevistas a niños de nueve años de distintas partes del mundo (China, Kenia, India, EE.UU., Canadá, Brasil, Cisjordania) sobre su vivencia de género. El final de la revista lo ocupan dos fotoreportajes titulados “Making a Man (Cómo se hace un hombre)” y “Dangerous Lives of Girls (El peligro de ser niña)”. El primero es un muestrario de prácticas llevadas a cabo en distintos lugares del orbe densamente asociadas a la hombría a la manera de ritos de pasaje. El segundo documenta la difícil situación de niñas y mujeres en países como Sierra Leona y varias regiones de la India. Por supuesto, y este es uno de los sellos distintivos de la revista *National Geographic*, se hace gala de un repertorio fotográfico fascinante (o por lo menos sugestivo). En este caso es el retrato la forma fotográfica más abundante.



Las revistas: *National Geographic: Gender Revolution*, *Quo*, y la versión en español de la *National Geographic*.

Dos revistas, dos muestras de la forma en que se ha mediatizado lo trans con una década de separación entre una y otra. Es interesante observar las diferencias y las convergencias de sus presentaciones. En *Quo* el tema está un poco perdido y es casi anecdótico, rodeado de paratextos editoriales que buscan el morbo del lector sugiriéndolo como parte de prácticas sexuales eróticas. En *National Geographic* (NG) el tema es central, de portada. En *Quo* la voz experta prima y es perfectamente distinguible en su carácter explicativo: los sexólogos dan las definiciones, las voces trans las confirman. En la NG el discurso científico-médico está bastante más disimulado y comparte espacio con una producción discursiva proveniente de los estudios de género (sin mencionarlos), los activismos y las narrativas subjetivas. Las voces trans están menos intervenidas. *Quo* presenta una escena local, NG habla de un fenómeno global y va más allá al hacer aparecer las infancias trans y la violencia contra los cuerpos. Ambas coinciden, creo yo, en el esfuerzo de presentar lo trans como algo que requiere ser explicado y dado a conocer. También su lugar de enunciación sigue siendo la apelación a lo científico porque ambas son revistas de difusión. Finalmente, las dos son publicaciones proyectadas para un público masivo.

Tales elementos resultan los más llamativos: ese marco de producción de significación de las revistas, desde un lenguaje de lo científico y que signa lo trans en términos de cultura vs naturaleza, es un contrapunteo que atraviesa desde el inicio su genealogía. Ese marco de significación ha sido constante pero también ambivalente en su devenir, estableciendo paradojas y tensiones. La discusión que más directamente incide en dicha tensión es la del tema de la identidad de género. Como menciona Susan Stryker (2017) la opinión social más generalizada es que la percepción subjetiva de ser hombre o mujer tiene una base biológica, aunque nunca se haya encontrado una causa incontrovertible y sí varias afirmaciones que la enrarecen. Del otro lado están quienes entienden el género “como algo más parecido al lenguaje que a la biología; es decir, aunque consideran que nosotros los seres humanos tenemos una capacidad biológica de usar el lenguaje, puntualizan que no nacemos con un lenguaje integrado y preinstalado en el cerebro” (p. 33). Lo que esta postura está sugiriendo es que, así como no hablamos un idioma biológicamente predeterminado, el tener la capacidad biológica de identificación como hombres o mujeres (o ambas o ninguno) no está predeterminada en alguno de los polos. Los modelos científicos y médicos se han socializado en forma de

imaginarios sobre lo trans, las revistas dan cuenta de ello, pero no solamente porque se presenten como anclajes discursivos pro científicos, sino porque esos mismos anclajes han cambiado al entramarse con los cambios sociales. El esfuerzo científico sigue siendo definitorio, explicativo, pedagógico, pero sus figuraciones han dejado de ser en muchos casos, transparentes o monolíticas, diseminándose en formas variadas: de lo clínico a lo erótico (como en *Quo*) o en paralelismos como naturaleza y cultura (NG). Lo trans es presentado como un juego de significaciones vinculadas a maneras de dar cuenta desde el lenguaje de una emergencia que provoca desconcierto, que hace jirones el sentido común, que extraña, incómoda, por lo cual debe ser explicado, analizado, mostrado. El resultado de esta operación, como he querido argumentar en el trabajo, es que ese “dar a ver”, incluso como acto pedagógico, produce alteridad porque junto a su acto de inteligibilidad, clasifica, encasilla, ordena. Las revistas son ejemplos concretos, pero para este capítulo mi argumento busca alcanzar un panorama más amplio centrado en una serie de figuraciones mediáticas diversas, esto para llegar al ámbito del cine documental en cuyo seno también se reproducirá el efecto de alteridad.

La razón de traer a colación estas referencias la he pensado como una entrada al contenido de este capítulo. La idea es ilustrar la amplísima gama de producciones simbólicas que podrían estar conformando un archivo sobre lo trans, un repertorio de mediatización. Quisiera hacer ver la complejidad y las posibilidades de pensar un *régimen de (re)presentación* sobre el que se hace necesario un emplazamiento teórico-metodológico. ¿Qué implicaciones tiene intentar establecer tal archivo como forma de visibilizar la correlación entre el estrato histórico y las respuestas de esa producción simbólica? ¿Cómo afrontar la heterogeneidad de ese repertorio y qué criterios tomar para abordarla? ¿Qué relación guardan estas profusas figuraciones con ámbitos más canónicos como arte, literatura o cine y sus concepciones? ¿Cómo caracterizar ese régimen en tanto que sus articulaciones y sus tensiones abonan a la configuración del campo audiovisual mexicano? Estas preguntas exponen algunas de mis inquietudes para este apartado. No es mi intención dar una respuesta puntual a cada una sino más bien explorar sus posibilidades para nutrir y complejizar el camino hacia el campo audiovisual y los documentales.

2.2. Derroteros de la producción simbólica: ideología, hegemonía y estudios culturales

La ideología puede manifestarse también a través de los contenidos, sobre todo en lo que estos llevan de implícito, pero básicamente se presenta en el sistema de reglas semánticas que rigen la comunicación social.

Néstor García Canclini

Considero que se hace necesario una plataforma teórico conceptual que me ayude a definir cómo entiendo y aplico la noción de producción, prácticas y disputas simbólicas. Los procesos de producción y circulación social del sentido son lugares conceptuales que no solamente definen una genealogía teórica, sino que me permiten afianzar los ejes argumentales con los que vengo trabajando: la mutación en el campo audiovisual, el peso político de lo simbólico y las operaciones de alteridad en las figuraciones sobre lo trans. En diálogo crítico con el marxismo, el estudio de lo simbólico en forma de la *producción cultural*, ha resultado en reflexiones muy útiles. De la mano de autores como Antonio Gramsci, Walter Benjamin y Louis Althusser sabemos que se hizo necesaria una concepción de cultura y de sus elaboraciones concretas de sentido (como el arte) que se desvinculara de las versiones más ortodoxas y reduccionistas. Creo que en esta línea se ubican las aportaciones que más luz arrojan sobre las preguntas formuladas arriba. Ahí está Benjamin, que al tiempo que decretaba el aniquilamiento del “aura” y establecía que la función del arte se hacía eminentemente social, logró abonar a la legitimación de otras producciones culturales. Todas estas líneas teóricas se ven intersectadas por los conceptos clave del marxismo: *clase*, *estructura-superestructura* e *ideología*. Como se menciona en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009), en su entrada “Producción cultural”, tanto la aparición de la llamada Escuela de Frankfurt como de los *Cultural Studies* de Birmingham marcan un momento de reapropiación y crítica:

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)

Las diferencias entre alta cultura y cultura popular se tensionan hasta una reformulación que se traduce en un cambio de paradigma. Aquí están las aportaciones de los fundadores del *Centre for Contemporary Cultural Studies*. Raymond Williams, J. P. Thompson y Richard Hoggart, sintiéndose insatisfechos con la poca atención con que el marxismo trató la cultura (como una variable de la economía) hacen de las clases populares y sus condiciones de producción cultural, así como sus prácticas de resistencia, los objetivos a estudiar. Luchas sociales e interacción economía-cultura son para estos autores elementos centrales en esa idea de resistencia al orden capitalista, y apelan, por tanto, a una recuperación heterodoxa de la batería teórica marxista. A la larga, dichos puntos de partida y objetos de estudio se convertirían en un rasgo considerado como aportación de los estudios culturales posteriores: nuevos objetos, antes impensables como entidades susceptibles de análisis intelectual y académico, vienen a formar parte de un repertorio novedoso; y novedosas fueron también las perspectivas que reformulaban las maneras disciplinares de abordarlos.

Por otro lado, 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 latinoamericanos, 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 los estudios culturales interesan de plataforma. Si desde sus inicios desplegaron como impronta una preocupación por la relación estructura-superestructura, el concepto de ideología y el de hegemonía se presentaron como preocupaciones ineludibles. Se ha llamado *posmarxismo* a la problematización (desde posturas diversas) de ese determinismo económico para dilucidar la contundencia y el activo papel que tiene la dimensión simbólica en las relaciones de poder propias del capitalismo. De este modo, para el análisis del fenómeno *ideología* los estudios culturales recuperan a los ya mencionados Louis Althusser y Antonio Gramsci. Stuart Hall (en tanto uno de los exponentes más notorios de los estudios culturales en la línea de Birmingham) sobresale por sus

lecturas de estos autores. Valiéndose de esa diada de conceptos formuló una teorización que aquí resulta útil: Hall intercepta la ideología con la hegemonía para hablar en términos de cultura y poder. La concepción gramsciana de la sociedad como compuesta por clases sociales y en la que existen clases (o culturas, ya con Hall) dominantes que logran ejercer ese dominio no sólo a través de la coerción sino de la *hegemonía* hace destacar en su trabajo a ésta como una clase especial de poder:

Hay “hegemonía” cuando las fracciones de clase dominante no sólo dominan, sino que dirigen: cuando no sólo poseen el poder coercitivo, sino que se organizan activamente para conducir y obtener el consentimiento de las clases subordinadas. La “hegemonía” depende, por tanto, de una combinación de fuerza y consentimiento (...) debe organizarse al nivel del estado, la política y las superestructuras (Hall, 2010, p. 238).

La intercepción se da en la medida que, para funcionar o la forma en que funciona la hegemonía, es a través de la ideología. No en el sentido de imponer una falsedad o falacia a la clase dominada, sino de lograr integrarla en la estructura social hegemónizada. La ideología es más bien una plataforma de integración social, se trata de vincular a los grupos: por tanto, pienso, la ideología más que una falacia o mentira en favor de un grupo, puede ser una verdad, algo cierto o evidente, para movilizar y alcanzar esa integración sirviendo a ciertos intereses. En síntesis, lo ideológico se trata menos de veracidad que de eficacia política. Este ejercicio no es estático sino dinámico ya que involucra fracciones de la formación social:

La hegemonía se logra por medio de las agencias de las superestructuras —la familia, sistema educativo, iglesia, medios de comunicación e instituciones culturales—, así como por la acción coercitiva del estado: mediante la ley, la policía, el ejército, que también, parcialmente, “actúan por medio de la ideología”. Es crucial para entender el concepto de hegemonía considerarla no como un estado de cosas “dado” y permanente, sino que ha de ser ganada y asegurada activamente: también puede ser perdida. (Hall, 2010, p. 238)

Y como puede ser perdida, puede ser disputable. Me parece que ahí yace una de las posibilidades para analizar los cambios en el entramado de lo simbólico (pienso en las actualizaciones del fenómeno de mediatización y representación

de lo trans; también en las mutaciones del dispositivo sexo-género en las sociedades actuales). Persuadido por la aportación althusseriana (paso de la ideología como falsa conciencia a prácticas sociales, institucionales y simbólicas vividas), para Hall la formación social es un complejo estructura-superestructura donde la sociedad está estructurada en tres niveles analíticos (teóricos, no ontológicos): las relaciones sociales de producción, prácticas sociales y formas ideológicas en el marco de relaciones de dominación o “en dominancia”. Por eso insistirá en que la ideología tiene una dimensión material, no reducible al discurso, porque está inscrita en las prácticas. Y por eso también será crucial entender que existe una “relacionalidad” entre esos niveles.

Por otro lado, y desde una perspectiva latinoamericana, Santiago Castro-Gómez (2000) considera que el trabajo del último Althusser también es relevante para que los estudios culturales alcancen una crítica de la economía política de la cultura. En su ensayo *Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología* propone que lo que llama noción “agonística” de ideología en el teórico francés (que se diferencia de una noción “negativa” previa que sería la de falsa conciencia):

Aquí las ideologías son vistas como un “sistema de creencias” que no tienen necesariamente una adscripción de clase y que sirven para imputar “sentido” al mundo y a nuestra praxis en el mundo. Nótese que en este caso las ideologías no son síntomas de una verdad más profunda, puesto que aquello que los actores sociales tienen por ‘verdadero’ es un asunto de simple y llana *imputación o voluntad de verdad* (Castro-Gómez, 2000, p. 746).

Las consecuencias más relevantes y útiles de este desplazamiento teórico son que los referentes y correlaciones de clase no son los únicos que hacen dominante a una ideología, sino que es un proceso contingente por conseguir el poder de imputar sentido. Otra consecuencia es la comprensión de que la verdad científica está atravesada por *políticas del conocimiento*; y que una visión del mundo sólo puede ser interpelada desde otra visión del mundo.⁴⁴

⁴⁴ En sintonía con esos postulados, para Castro-Gómez, los estudios culturales son partidistas porque asumen una toma de posición política frente a la cultura, no buscan la neutralidad a ultranza, sino que interpelan desde una cierta visión de mundo. Ello trasciende si pensamos que el capitalismo de hoy tiene en el mercado de los *bienes simbólicos* una (o su) columna fundamental, dice el autor.

Teniendo en cuenta las perspectivas anteriores, coincido con Nattie Golubov (2015) en que

Como para los EC [estudios culturales] la relación entre la base y la superestructura no es mecánica, la noción de hegemonía ayuda a explicar la relación entre estos dos niveles, aunque su contribución más importante es que permite estudiar las formas en que la ideología no se impone simplemente de una clase (dominante) a otra, sino que supone la negociación, así como la creación de alianzas entre grupos sociales (p. 178).

Es así como entiendo la lucha o pugna por el sentido. Sin hacer de ideología y hegemonía conceptos clave, mi consideración pasa por los efectos de significación y de poder en las prácticas simbólicas que habilitan dichos conceptos. Es decir, las (re)presentaciones están engarzadas con discursos y prácticas sociales que buscan y tienen efectos de poder. Tal es el caso del eje nación y alteridad. Estos efectos de poder no los entiendo como simple dominación coercitiva o violenta sino también como control de poblaciones, producción de sujetos de la nación y ciudadanía, así como persuasiones y negociaciones que inciden sobre su configuración. El discurso médico, el discurso de lo nacional, el discurso activista y el discurso audiovisual (junto a sus prácticas materiales) van a inscribirse en esas figuraciones audiovisuales y tomarán parte de la acción de significar, de una operación de simbolización y mediación con lo real. De esta manera y como dijera Néstor García Canclini (parafraseando a Benjamin): “El arte no sólo *representa* las relaciones de producción; las realiza”. En esa misma obra, *La producción simbólica* (2017 [1979]), Canclini desgrana el tema de lo ideológico y ofrece algunas reflexiones factibles para mi trabajo. Pensar los sistemas ideológicos como complejos de imágenes, ideas y procesos para la persuasión consciente e inconsciente permite prestar atención a la complejidad y la especificidad de las operaciones presentes en cada campo (sub-campos, incluso) de producción simbólica y en cada una de sus presentaciones alejándose de reducir las formas audiovisuales o literarias a conceptos transparentes, explícitos y libres de contradicciones. La particularidad de cada lenguaje y estrategia de representación permite destacar, pues, el componente seductor de la forma respecto del contenido, y yo agregaría, tiene un papel importante para, entre otros efectos, hacer pasar esas ideas, procedimientos e imágenes como no arbitrarios. Por otro lado, el predominio de la visión negativa o distorsionadora de la ideología hizo casi imposible referir y

pensar en sus efectos prácticos ni en las posibles estrategias con que los grupos de receptores los contrarrestan o relativizan. Hoy se sabe que las personas muy difícilmente responden pasiva y automáticamente a las formas simbólicas y las condiciones de la recepción obedecen a una compleja serie de factores. Este ruido o imposibilidad de efecto “aguja hipodérmica” involucra además de una diversidad de intereses (muchas veces contrapuestos) que unos mismos intereses cambien según la forma de representación, como en el caso de las revistas: el interés compartido por dar a conocer “científicamente”, tomó forma en relatos con niveles de significación disímbolos.

Considerados como sujetos especialmente versados en la reconfiguración de los mensajes recibidos, “cuyo entrenamiento para elaborar creadoramente las relaciones entre lenguaje y realidad les facilita situarse en forma crítica frente la ideología hegemónica” (Canclini, 2017, p. 80), los artistas e intelectuales también participan de los imaginarios simbólicos como receptores. Me parece que sus respuestas no siempre son críticas ni desafían la hegemonía, sin embargo, lo que quisiera asentar es que su práctica creadora abreva y se nutre de esos imaginarios que circulan socialmente. Tal es el caso de los creadores audiovisuales cuyas obras me interesan. Benjamin, en *El autor como productor* (2004 [1934])⁴⁵, arguye que los autores deben concebirse como productores para generar obras revolucionarias a través de su trabajo en tanto autores y no sólo como sujetos ideológicos que proveen contenidos *ad hoc*, simple y explícitamente coherentes con la tendencia política. Según entiendo, ser productor en este caso, es saber incidir en el contenido y la forma artística-intelectual de tal suerte que funcione en favor de la causa o tendencia política:

Así pues, también aquí el proceso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político. Con otras palabras: sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual —que constituirían su orden, según la concepción burguesa— vuelve políticamente eficaz a esta producción; y las dos fuerzas

⁴⁵ Versión digital de la traducción por Bolívar Echeverría. Recuperada en http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/es/el_autor_como_productor_traducion. (Visitado en septiembre de 2020).

productivas que estén siendo separadas por el límite de competencias levantado entre ellas son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente. (Benjamin, 2004, pp. 13-14)

Por supuesto que el texto de Benjamin está fuertemente anclado en su época, pero me inspira la idea de que cualquier autor-creador que intente impactar en el ámbito social es uno consciente de la técnica como fusión entre contenido y forma. Esto es, que la eficacia social y simbólica de su trabajo no acontece sólo imprimiendo aspectos sociales en su práctica simbólica sino en la forma que vehiculiza esos contenidos en cada obra. Esa poderosa ligazón implica que sólo en la inmersión en las condiciones socioculturales que le han tocado vivir tiene terreno fértil para trabajar. Es más, aunque así lo quisiera, no puede abstraerse de ellas, sino que sobredeterminan su trabajo.

A mi entender, la producción simbólica (desperdigada en presentaciones delimitadas como artículos, revistas, películas, etcétera) se compone también de las intenciones, las agencias con objetivos encarnadas en los creadores. Quiero decir: no pueden ser consideradas como meras expresiones o mensajes neutrales y dados de antemano. Se está frente a prácticas simbólicas de productores que son a su vez agentes sociales. Se está frente a la voluntad creativa de autores individuales pero enclavados en tiempos y contextos específicos. La búsqueda de eficiencia simbólica por parte de los creadores, pues, está atravesada por el arraigo sociocultural: la *poiética* de los cineastas y documentalistas se conecta y depende de su propia recepción de presentaciones con las que hayan tenido contacto; en otras palabras: los realizadores también participan del imaginario social y se ven interpelados por la emergencia en la esfera pública de lo trans. Es mediante ese indicio que se hace posible el correlato producción simbólica, archivo y régimen de (re)presentación que propongo para el siguiente acápite.

2.3. Régimen de (re)presentación: un repertorio ficcional y mediático

La Petenera

*Barco de piedra, buque de plomo: canta la Petenera:
sirena de cabaret: perdicción
de los marineros*

*travestida de escamas finas: lentejuelas
brillando en la noche, pero ella,
ella es noche
que la luz revela al deslumbrar: faro que enceguece.*

*Y desde la oscuridad llega al caracol de la oreja
la cumbia de los náufragos
que dice: Petenera,*

*Petenera:
entre las piernas
le cuelga un pez: ¡ay, mamá!:
entre las piernas le cuelga un camarón:
¡ay, papá!: no se apene: pa' hundirse da igual
el mar o la mar.*

Luis Felipe Fabre

Stuart Hall (2010), cuando discute el problema de la *representación*, sostiene que el sentido no es inherente a las cosas, sino que es construido o producido, la representación es una forma esencial de ese proceso, pero no es ni simple ni directo: ésta “trabaja”, es el resultado de prácticas propiamente humanas. No depende únicamente del lenguaje, de los signos o de las imágenes, pero sí los implica a todos. Esta idea también permite plantear que el sentido, por tanto, puede ser reconstruido porque no obedece a ninguna “esencia” determinista: el sentido no puede ser fijado definitivamente. Para esta parte de mi trabajo el objetivo

principal es una incursión panorámica, explorar la constitución de un *régimen (re) presentacional* basado en estrategias de comunicación en forma de estereotipos y modelos con funciones o papeles actanciales convencionalizados, los cuales configuran una *producción simbólica* en torno a lo trans. Este archivo o repertorio está conformado por una serie de productos tales como artículos en revistas, obras literarias, imágenes y filmes. Ese archivo de figuraciones de lo trans es transversal a ámbitos discursivos como el periodismo, la literatura, el cine, entre otros. La propuesta es ocuparme de esos registros como un archivo o régimen de representación. La idea también es pensar que éste es el “piso” desde el que “trabajan” algunos documentales que lo tematizan, que la generación de sentido de esas propuestas fílmicas dialoga con dicho régimen, tendiendo puentes de significación intertextual con ese sustrato o archivo de presentaciones heterogéneas. Por eso quiero proponer para mi trabajo un desplazamiento conceptual que explique mi uso de la escritura *(re)presentación*. Con esta grafía evoco la doble dimensión del concepto de representación propuesto por Hall, y así mismo la tensión que se ha generado con la idea de la representación como lo mimético o fenómeno de reflejo de un referente objetivo o trascendental.

En la propuesta de Stuart Hall la representación hace referencia a un proceso complejo, a una operación que es parte de la comunicación propiamente humana. Distingue dos sistemas o dimensiones de representación: como conceptos e imágenes abstractos originados en el psiquismo y organizados en “mapas mentales” que apuntan a la capacidad de la mente humana de concebir y a la convencionalidad cultural que se deriva de ella. Entiendo que aquí yacen tanto objetos y hechos empíricos, entidades abstractas (como el amor, la democracia) o imaginarias (el alma, las sirenas) y que están correlacionadas en la mente como imágenes abstractas; el segundo sería la traducción o reproducción del primero a un lenguaje con sus códigos, un medio de carácter más bien empírico, una mediación material: sonidos, palabras, imágenes visuales, etcétera. Esta última dimensión es la que se ha utilizado en la tradición teórica de estudios sobre el arte, cuando se entiende que la función del mismo, su motivación, sería la de la semejanza, la imitación, la mimesis de la realidad a través de esa materialidad. Dicha caracterización es la que ha aportado más ambigüedad a la complejidad del concepto debido a que corre, me parece, el peligro de postular un(os) referente(s) universal(es) o un(os) significativo(s) único(s) o demasiado homogéneo(s). Además de que también se

estaría postulando que como se está ante un referente único, éste se decodificará unívocamente. Y como a lo largo de este trabajo he querido seguir una línea de reflexión desde el lugar de la contingencia, mi propuesta, como forma de navegar en esa complejidad del concepto de representación, es conservar la escritura de representación a esos mapas abstractos de sentido parte de la comunicación humana y denominar *presentaciones* a la puesta en manifestaciones más propiamente empíricas y particulares. De tal suerte, su correlación estará marcado con la escritura: *(re)presentaciones*. Mi apuesta es que, de esta manera, se hace más claro que las obras audiovisuales, literarias, periodísticas, plásticas, se aparten de esa condición idealista/mimética que podría entrañar ajenidad con la realidad social en tanto que lo trans sea simplemente concebido como “repetido”, “reflejado”, en cada nuevo formato. Y así se refuerza, además, la postura de que esas presentaciones se insertan y contribuyen a esa realidad social desde sus propios ámbitos y condiciones porque en última instancia son hechos sociales y no su coda. De tal forma que se haga válido que cada *presentación* funciona como unidad, como experiencia y hecho unitario, a pesar de sus relaciones intertextuales con otras y con los hechos sociales. Siguiendo a de Yissel Arce, quien argumenta desde el campo artístico (2012):

las reflexiones sobre las prácticas simbólicas precisan del abandono del cada vez más polémico argumento que ha concebido al hecho artístico como un reflejo del espacio social en el cual está inserto [...] Se trata de no perder de vista que la obra de arte es una elaboración, una creación; por supuesto, una creación de un sujeto social enclavado en coordenadas temporales y contextuales muy específicas (p. 47).

Éste será el principal eje analítico que permite plantear una interrogación que atraviesa la tesis: ¿cuáles son las estrategias audiovisuales que proponen los documentales teniendo en cuenta esos regímenes que han producido históricamente lo trans como figuraciones de alteridad? Considero que ahí se halla el filón crítico que hace factible y operativo el concepto de representación que me interesa como elemento teórico cardinal para este trabajo. Al postular los filmes como imágenes de alteridad se vehiculiza en mi análisis el cómo la diferencia es reproducida dotándola de sentidos diversos, implicando modalidades de representación que se ocupan de fijar relativamente el significado en torno a lo trans mediante estrategias que se reeditan, actualizan, son ambivalentes y están en disputa.

Esta vía conceptual me permite hacer dos afirmaciones principales: que el régimen de (re)presentación de lo trans ha operado teniendo como traza principal la *estereotipificación* y que resulta rastreable en un archivo que compete a una serie de instancias y manifestaciones simbólico-discursivas varias. Aparte de las ya mencionadas, como son los discursos experto-médico y el de la militancia política o activismo, se suman el de su mediatización y ficcionalización, específicamente, el periodismo y obras literarias y de cine (las que más me ocuparán). La segunda afirmación es que la consecuencia más importante de esos registros simbólicos es dar un carácter de alteridad a la conformación de identidades o subjetividades que atraviesan y son transversales al género. Las identidades trans, pues, navegan en esa trama de significaciones que ha generado un imaginario social sobre las mismas. Dicho repertorio de *(re)presentaciones* será explorado, más que histórica, diacrónicamente, y más que comparativa, intertextualmente, ya que busca aterrizar en las características formales y la tropología propias de los documentales sumando el peso del contrato de comunicación que éstos implican. Por supuesto, este trazo genealógico tiene para mi trabajo un manejo y un carácter más bien presentista como el que privilegian los estudios culturales, pero que se sostiene la relevancia del pasado. También subrayar que, pensar en términos de régimen de representación posibilita un análisis de una pugna por el sentido, de una disputa por la significación, en la medida que se insertan en la producción social del sentido.

La reflexión que Stuart Hall abre en “El trabajo de la representación” (2010) procede mediante un recorrido conceptual de las teorías de la representación en forma de las aportaciones de diversos autores entre los que desfilan Ferdinand de Saussure, Roland Barthes y Michel Foucault, entre otros. Un resultado de esa reflexión está en que el sentido no puede depender únicamente de los signos individuales que yacen en el lenguaje como sistema cerrado y tampoco en los lenguajes más o menos cerrados que privilegia el enfoque semiótico si se les entiende separados de su contexto, sino en unidades más grandes como las formaciones discursivas de Foucault. Si mediante el trabajo de la representación los sujetos necesariamente hablan y entienden el mundo, también lo constituyen, porque la representación implica producir sentido y éste a su vez implica clasificar y diferenciar ese mundo que está habitado no sólo por “cosas”, sino por sujetos. Esta necesidad de ordenar en entidades conocidas y desconocidas,

en arriba y abajo, en cosas buenas o malas, dotan de sentido la realidad vivida, la realidad social. Ese proceso conlleva producir a los demás como los otros, debemos clasificar y diferenciar a esos otros, es decir, jerarquizarlos. Es aquí donde se habilita la impronta política de que la representación no puede ser simplemente mimética porque aquello que es representado para ser diferenciado o clasificado, procede de un movimiento arbitrario debido a que el sentido no le es inherente, puede tener cualquier otro sentido, y esto es fundamental respecto de la representación de sujetos sociales: la diferencia entre ellos es construida, “trabajada”, no es un simple reflejo de la realidad. Hall hace énfasis en la arbitrariedad del sentido en la representación y en el hecho de su convencionalismo social porque lo que puede tener un cierto sentido o significado en un momento histórico y una cultura determinada, puede no tenerlo en otros. Representar la diferencia, por ello, debe entenderse como un proceso de clasificación socioculturalmente condicionado o determinado. Abriendo esa brecha es que Hall nos lleva al campo del poder de la mano de Foucault⁴⁶, rescatando y destacando cómo la batería conceptual discurso-conocimiento-saber/poder, contribuyó a entender la manera en que la representación conforma “posiciones-sujeto” (como aquellas en torno a la nación). La representación como un proceso complejo, en el que no existe un referente universal o trascendental, nos coloca frente a una construcción siempre arbitraria pero que produce sujetos que van a encarnar el lugar de “los otros”, van a encarnar la diferencia, la alteridad. Además, en última instancia, así entendido, el proceso de la representación nos revela más la perspectiva y la producción social del sentido que una cultura, comunidad o grupo hace de su realidad que de la realidad en sí misma.

A partir de este emplazamiento es posible hablar del “poder en la *representación*: poder de marcar, asignar y clasificar; del poder *simbólico*, el de la expulsión ritualizada... el poder de representar a alguien o algo de cierta forma den-

⁴⁶ Señala el teórico jamaicano: “Aunque su trabajo se hizo claramente en, y estuvo fuertemente influenciado por, el despertar del “giro lingüístico” que marcó el enfoque construccionista de la representación, su definición de discurso es mucho más amplia que la del lenguaje, e incluye muchos otros elementos de práctica y regulación institucional que el enfoque de Saussure, excluido el foco lingüístico. (...) Sobre todo, para Foucault la producción de conocimiento está siempre cruzada por cuestiones de poder y por el cuerpo; y esto expande grandemente el panorama de lo que está involucrado en la representación” (Hall, 2010, p. 476).

tro de cierto ‘régimen de representación’” (Hall, 2010, p. 431). Este giro crítico lo desarrolla más ampliamente en “El espectáculo del ‘Otro’” (2010), en este estimulante texto Hall aborda las cuestiones de *la diferencia* o *alteridad* problematizada como producción del “otro” mediante su representación en el marco de una relación de poder. Si bien es consciente de que la “diferencia” es ambivalente en el sentido de que puede ser positiva o negativa, aclara que también implica (y ésta es una idea derivada de la visión antropológica de la “diferencia” que nutre su reflexión) que ésta es fundamental para el significado cultural por lo que cuando algo turba ese orden cultural “*nos conduce, simbólicamente, a cerrar rangos, apoyar la cultura y estigmatizar y a expulsar cualquier cosa que se defina como impura, anormal*” (p. 421-422). Esta operación Hall la encuentra principalmente en el estereotipo como práctica significante:

Los *estereotipos* retienen unas cuantas características “sencillas, vívidas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas” acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad. (...) *la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija “la diferencia”*. (...) Divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y de lo inaceptable... excluye todo lo que no encaja, que es diferente. (...) Simbólicamente fija límites y excluye todo lo que no pertenece. (...) parte del orden social y simbólico. (...) *La estereotipación tiende a ocurrir donde existen grandes desigualdades de poder*. (Hall, 2010, p. 430)

Los estereotipos deben, entonces, entenderse como una práctica discursiva que sustantiva algunas supuestas características o rasgos considerados esenciales del otro o los otros. El estereotipo afianza su fuerza en la repetición y sus efectos promueven una naturalización como obvia y evidente. Más aún, tal eficacia desplaza fácilmente la misma posibilidad de duda. Estereotipar a sujetos tiene, casi siempre, el objetivo de subsumirlos jerárquicamente, especialmente cuando hay voluntades interesadas en ese ejercicio de poder, muchas veces bajo criterios no explicitados. Siguiendo al teórico de cine Robert Stam (2001) el estudio de los estereotipos en cine fue una contribución indispensable porque ayudó a una disección crítica de los rasgos negativos en personajes al revelar *patrones* de opresión y prejuicios como no azarosos; destacó cómo afectaban a los grupos tanto por la estigmatización de su divulgación sistemática como por la misma interiorización de esos estereotipos; y porque demostraron que más que errores de percepción tenían una función social (p. 314).

Para el caso de interés y su (re)presentación, el estereotipo procederá como una síntesis de situaciones, rasgos, prácticas y tropos que construirán y darán sentido a las narrativas sobre lo trans. Esta construcción de la alteridad se sirve de una sustantivación estereotípica que vincula desafectos y afectos sociales, que cuestiona y justifica la discriminación, privilegiando aspectos y emborronando otros. Lo trans estereotipado, como se verá, dará lugar a un imaginario que involucra la pretensión por dar a conocer, por formular un saber frente a eso desconocido (incluso peligroso) y ordenarlo al clasificarlo. Igualmente, el asco, el estigma, la fantasía, el deseo, se entran en un juego de ambivalencia en el estereotipo. Es desde esta configuración teórica que opera mi lectura del régimen de representación. Éste es un régimen de poder, poder simbólico, por tanto, sutil, seductivo: tiene alcances hegemónicos y procede mediante la circulación social del sentido produciendo códigos sobre lo trans; tanto para el público de destino como para los autores de las presentaciones, lo que me permite hablar de un imaginario social sobre lo trans. Resulta una plataforma analítica para hacer visibles las estrategias de mediatización de lo trans que vehiculizan ese imaginario colectivo. Añadiría que no es necesario que todas las presentaciones y sus instancias coincidan entre sí por completo, pero ciertos rasgos y variantes que aparecen con regularidad logran la acumulación de significados produciendo un registro de intertextualidad. Misma abre posibilidades de análisis.

Basándome en este eje analítico, las líneas que siguen, quiero presentar tres anclajes que hacen parte de ese archivo/repertorio y que establecen coordenadas para definir el un repertorio de (re)presentación de lo trans como una práctica de alteridad. Dos apuntes: como el objetivo es hacer un ejercicio intertextual, no se problematizarán los andamiajes o posturas teóricas de los trabajos referidos; se priorizarán presentaciones mediatizadas pensando que los discursos (experto y activista) que confluyen en las identidades trans ya han sido mencionados antes.

En un artículo de investigación muy sugerente titulado “De la *loca* a la *trans*: espejismos de género en la literatura mexicana, dentro y fuera de la comunidad LGBTP”, Antoine Rodriguez (2018), investigador de la Université Charles de Gaulle, hace un seguimiento de las presentaciones literarias mexicanas desde las figuras de la *loca* y de la *trans* comenzando a finales del siglo XIX y llegando a la primera década del siglo XXI. La hipótesis del artículo es que

se pueden ver conexiones y una especie de *continuum*, desde una perspectiva de género (*gender*), entre las dos figuras, ya que ambas problematizan la naturalización del sistema sexo-género. La figura de la trans, en la literatura mexicana, parece no sólo cubrir progresivamente la de la loca sino borrarla y sustituirla, al igual que un perfecto palimpsesto (p. 139).

Con base en el barrido panorámico del autor se expone el paso de la *loca estigmatizada*, a la *loca asumida* y de ahí a la *trans fantaseada*. De este modo, la *loca* es la “imagen del individuo abyecto contra el cual se define, no sólo el hombre viril heterosexual, sino el homosexual masculino socialmente aceptable” (p.142). La loca se definiría como un hombre, casi siempre homosexual, muy afeminado y que practica el travestismo. Según el autor no se sabe si la etiqueta surge como una estigmatización asignada desde afuera o si lo hizo como una denominación creada por los mismos sujetos asumiéndola como parte de su identidad, y que a la postre fue recuperada negativamente por el discurso médico y jurídico. Lo que sí se sabe es que se usó en un ejercicio de resignificación positiva entre los mismos sujetos, ya sea que ellos la elaboraran originalmente o no. Esta figura es ubicada en textos como la crónica periodística “La Turca” (1895) de Heriberto Frías, publicada en el diario *El demócrata*. Aparece en la novela *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* (1906) publicada bajo el seudónimo de Eduardo A. Castrejón. El término fue apropiado literariamente en *La estatua de sal*, autobiografía del famoso ensayista y poeta mexicano Salvador Novo escrita en 1940 (pero publicada oficialmente hasta 1998). Aparece también en la novela *Brenda Berenice o el diario de una loca* (1985) de Luis Montaña. En su análisis, Rodríguez nos explica que las descripciones en los primeros textos están atravesadas por una mirada heterocentrista fascinada y divertida, aunque también “asqueada” y de rechazo sobre estos personajes. Además “aunque la loca se vista de mujer y adopte una coreografía corporal femenina, mujer no es. Su sexo anatómico la condena a pertenecer, aunque de manera degradada y algo confusa, a la categoría de los hombres” (p. 143). O sea, su pertenencia al sexo “varón” y su orientación homoerótica no se ve afectada por esa adopción. En las dos últimas obras, *La estatua de sal* y la novela *Brenda Berenice*, la identidad de la loca es asumida por los protagonistas y empiezan a figurar a la trans.

La figura de la trans, según Rodríguez, sería la del personaje que tiene clara su adscripción al género femenino pero esa pertenencia no es percibida por los demás y por ella misma como coherente con el cuerpo-sexo, porque en la sociedad el género se concibe a través del sexo. Es decir, la trans como figura es la referencia directa a lo que hoy llamaríamos una persona trans si pensamos que esa incoherencia fue el principal “síntoma” de la transgeneridad, recibiendo el nombre de *disforia de género*. Aquí se desplaza el mero travestismo por una intervención en los cuerpos a través de las tecnologías del género. Por eso mismo, estas presentaciones insistirán en la hipersexualización de sus cuerpos (cuestión ausente en la loca), sirviendo de coartadas, chistes y funciones actanciales en los argumentos a partir de la versión “mujer con pene” de la trans. Las novelas y cuentos donde figuran estas presentaciones en el corpus del investigador son: *El miedo a los animales* (1995) y *La doble vida de Jesús* (2014) de Enrique Serna; “No más no me quiten lo poquito que traigo” (1999) de Eduardo Antonio Parra y “Gatos pardos” (2014) de Iris García. La trans será en todas estas obras objetos de la descripción y no sujetos de la enunciación directa ya que siempre ésta será mediada por un narrador o a través de diálogos. Estos personajes son más parte de una identidad fantaseada por el deseo/angustia de otros personajes o narradores que personajes como sujetos deseantes por sí mismos⁴⁷:

Llama la atención que la mayoría de estos personajes, por no decir la totalidad [...] estén relacionados con el mundo de la prostitución y sometidos a tratos violentos, y por otro lado, que todos sean trans con pene. Estos textos configuran un mundo social distópico en el que la trans, permanentemente expuesta a la humillación verbal, la tortura física o a un desenlace letal, ejerce un fuerte poder de atracción en hombres heterosexuales altamente virilizados. (Rodríguez, 2018, p. 157).

Pienso que el análisis de Rodríguez de esas obras (y sumando mi propia lectura de algunas de ellas) conduce a varias de las operaciones propias del estereotipo que explica Hall (aunque se les llame figuras): se levanta un muro simbólico entre

⁴⁷ En una conferencia posterior a la publicación de su artículo (junio de 2019), Antoine Rodríguez amplía el corpus y logra llegar a publicaciones donde la trans sí es sujeto de la enunciación, ya que son obras de la llamada literatura del yo: diarios, autobiografías y ensayos testimoniales. Destaca, pues, que son obras cuya autoría es propiamente trans.

lo normal como correspondencia sexo-género, y lo anormal cuando no la hay. Se juegan binarismos: viril/no-viril, heterosexual/homosexual. Los personajes trans son reducidos a partes de sus cuerpos (en este caso el pene) y hay una apelación a lo natural que sirve como eje para fijar la diferencia: si la naturaleza es destino para las personas racializadas, la naturaleza es el destino del que se auto-expulsan las personas trans. La tensión paradójica de la alteridad como atractiva por ser tabú y extraña se vislumbra en ese deseo sexual hacia lo trans presente en todos los cuentos y novelas. Hay una gran desigualdad de poder: los personajes trans están en un entorno marginal como el trabajo sexual callejero, los personajes heterosexuales que las violentan física y sexualmente son siempre híper-masculinos y en puestos de servidores públicos o policías (la cuestión, como he anotado antes, tiene su correlato con la situación social fuera de la literatura). Algo destacable es que, cuando Rodríguez menciona la “mirada heterocentrista”, es factible un paralelismo con la idea de Peter Burke (2005) de que el otro es visto como reflejo del yo, por lo que cabría preguntarse ¿qué tanto hay de los autores de estos textos en sus presentaciones literarias y que hablarían sobre su propia experiencia como personas generizadas?⁴⁸

Añadiendo a lo dicho por Rodríguez, yo haría hincapié en que esas obras configuran el régimen de (re)presentación a partir de un uso actancial determinado de los personajes trans específico: logran servir a la trama y efectos narrativos supeditándolos a esas necesidades. Por ejemplo, es parte del efecto literario buscado por los relatos no distinguir con claridad la adscripción trans al género deseado a partir de los pronombres personales y el género gramatical: es decir, se insiste en una ambigüedad al combinar e ir cambiando pronombres y designaciones o hacer juegos de palabras⁴⁹. Esto contrasta con la convención ética y discursiva de los ámbitos como el académico, el activista o el clínico, consistente en referirse a las personas según el género con que se identifican. De tal modo que en las narraciones se favorece la ambigüedad y la contradicción en ese sentido. Funciones actanciales específicas y signos de ambigüedad serán un rasgo que

⁴⁸ Autores como Parra y Serna son, cabe decirlo, varones cisgénero, seguramente heterosexuales.

⁴⁹ “los travestis”, “la vestida”, “las jotas”, “lo que parecía una mujer”, “verga infantil”.

se repetirá en otras obras de ficción como las cinematográficas. Las expresiones literarias tienen la relevancia de dejar ver ese continuum entre identidades (lo-ca-trans) y nominaciones generizadas, y demostrar cómo un tópico como lo trans emerge y se desplaza al interior de la “cultura letrada” o propiamente literaria. Además de las obras mencionadas por Rodríguez, todas estas características (re) presentacionales florecen en otras tantas, remito al cuento “Como una diosa”⁵⁰ del mismo Eduardo Antonio Parra y “La Jota de Bergerac”⁵¹ de Carlos Velázquez.

El segundo emplazamiento al que quiero hacer referencia se halla en el periodismo que refuerza lo dicho anteriormente. En el libro *Mujercitos*⁵², Susana Vargas Cervantes (2014) recoge fotografías de “hombres vestidos de mujer” que se publicaron en el famoso periódico de nota roja *Alarma!* entre los años 1963 y 1986. En el breve texto que acompaña las fotografías habla de la manera en que esas imágenes incidieron extensamente en un imaginario nacional mexicano de sexualidades no normativas. Dice la autora:

Al investigar cada número de *Alarma!*... me sorprendió encontrar un total de doscientas ochenta y seis historias de mujercitos. Ciento veinte de estas retratan a mujercitos posando de manera provocadora, mientras que tan sólo dos fotografías los muestran cuando no están posando y veinte muestran fotografías de mujercitos muertos. (p. 6).

Cervantes sostiene que el acto performativo de los mujercitos en sus poses es una maniobra intencional para oponer resistencia y subvertir la situación en que se hayan: todas las fotografías siempre son capturadas en el marco de una detención policial o redadas. Estamos ante una situación de poder que pesa sobre estos sujetos recordando la situación de los personajes trans de las ficciones literarias. Como se puede leer en las mismas notas del *Alarma!* estos mujercitos

⁵⁰ En *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, Ediciones Era, 2010.

⁵¹ En *La marrana negra de la literatura rosa*, Sextopiso, 2010.

⁵² Es un libro de tipo gran formato de la Editorial RM.

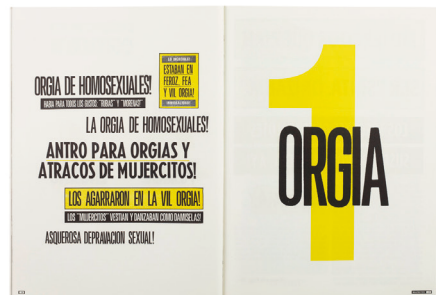
ejercen el trabajo sexual y se auto-enuncian desde la feminidad. Otra afirmación interesante de la autora es la que sigue:

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).

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).

Como con las obras de ficción, este deseo latente en el periódico, hace pertinente aquel enunciado citado por Hall (2010): “lo que es socialmente periférico a menudo es simbólicamente centrado” (p. 422). Si atendemos a las referencias anteriores, hay elementos para afirmar que una de las claves que configuran en conjunto al régimen de presentación de lo trans es que casi siempre sus manifestaciones pasan por ese filtro de la fascinación y el deseo latente. Una reiteración significativa. Así, lo expuesto alrededor del periodismo de nota roja tiende intertextualidades con las ficciones desde los juegos de palabras (“mujercitos”) hasta la presencia de estereotipos y la mirada cis/hetero-centrista. Terminó este apartado con uno de los encabezados del periódico registrados en las fotografías: “Mujercitos querían ser ‘Srita. Orizaba’! Los toscotes gendarmotes suspendieron la orgía, Ay!”.



Si las personas trans simbolizan lo abyecto, lo sórdido, lo escandaloso, lo que está fuera de la normalidad en tanto que reniegan el mandato natural, sus estereotipos y apariciones no dejan de ser parte de un espectáculo de otredad que prolifera dentro de ese archivo. Los binarismos que los atraviesan no siempre son simplemente oposiciones básicas como natural/antinatural, también los hay más complejos. Toca traer a colación el caso del cine y los medios audiovisuales. La ensayista y activista transgénero de nacionalidad estadounidense Julia Serano, en su ensayo “Cazadores de faldas: por qué los medios de comunicación representan la revolución trans con pintalabios y tacones” (2015), afirma que esa representación suele caer en alguno de dos arquetipos: la trans *impostora* o la trans *patética*.

Las “impostoras” pasan con éxito como mujeres, por eso suelen servir para inesperados giros de la trama, o para jugar el papel de depredadoras sexuales que engañan a inocentes hombres heterosexuales para que se enamoren de “hombres”. (...) El recurrente tema de las mujeres trans “impostoras” que se vengan de los hombres, a menudo seduciéndolos, parece ser un reconocimiento inconsciente de que ambos, tanto los privilegios masculinos como los heterosexuales se ven amenazados por las personas transexuales (p. 212)

Dos de sus ejemplos: las películas *Ace Ventura: detective de mascotas* (1994) y *Juego de Lágrimas* (1992). La primera tiene como villana a una impostora que busca venganza; en la segunda el protagonista masculino también es engañado. En ambas películas la revelación como trans de esos personajes resulta epifánico para las tramas. En la primera, la antagonista es evidenciada como tal y derrotada por el protagonista al final de la película; en la segunda esa revelación sucede en una escena íntima implicando un giro en la trama. Además del patetismo de las escenas, Serano arguye: “Al hacer hincapié en su ‘verdadera’ masculinidad, las ‘impostoras’ son utilizadas como peones para provocar la homofobia masculina de otros personajes, así como de la propia audiencia” (p. 211). El mismo efecto es buscado en programas de televisión como los *talk shows* que emiten episodios sobre mujeres que confiesan su transgeneridad o transexualidad ante sus novios heterosexuales. Aunque estos son muestras de cine anglo, el argumento se repite en varias otras películas, se me ocurren, *Strella* (2009, intitulada, para el público hispanohablante, “más que una mujer”) película griega donde la protagonista

trans tiene relaciones sexuales con el protagonista, un hombre que termina siendo su padre, aunque ella ya lo sabía y no le importó porque deseaba vengarse. O para traer el caso mexicano: en *Casi Divas* (2008) una de las protagonistas resulta ser una mujer trans que logra engañar a todos los involucrados en el casting para obtener un protagónico. En todos estos filmes las “impostoras” y su engaño son eventos álgidos casi inesperados en sus respectivas tramas.

Por su parte, y a diferencia de las impostoras

los personajes transexuales ‘patéticos’ no engañan a nadie. A pesar de los gestos masculinos y la sombra de la barba, la transexual “patética” insiste forzosamente en que es una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre. La fuerte contradicción entre la identidad de género del personaje “patético” y su apariencia física es un recurso frecuente para las risas (Serano, 2015, p. 212).

Estos personajes, son considerados inofensivos, no suponen una amenaza a la *doxa* del género y la sexualidad (como sí las impostoras) y suelen tener papeles actanciales de ayudantes. Su imagen y su presentación no promueven la atracción sexual, se insiste en su castración genital o su deseo de la misma, lo que contrasta con “la mujer con falo” encarnada por las impostoras. Algunas películas con este tipo de personajes, señaladas por Serano, son: *El mundo según Garp* (1982) y *Las Aventuras de Priscilla, reina del desierto* (1994). Yo agregaría en este rubro, y para dejar ver su nivel de difusión, dos audiovisuales mexicanos: la conocida película *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein y, de aparición muy reciente, *La casa de las flores* (2018) telenovela mexicana producida por Netflix, donde uno de sus protagonistas es una trans patética. Aquí encontramos otra operación del estereotipo, la de polarizar, exagerar las características del “Otro”: o se es una trans convincentemente femenina pero moralmente reprobable, o se es irremediabilmente masculina pero bonachona. En este punto se hace pertinente señalar un trazado intertextual entre las presentaciones del periodismo y la literatura con sus códigos recurrentes: rechazo y deseo circundan a las locas, las patéticas, los mujercitos, las trans y las impostoras. Algunas provocan una combinación de risa, asco y/o excitación, pero todas adquieren esa función a partir de señalar y remarcar su diferencia⁵³.

⁵³ Aunque sólo tangencialmente, no quisiera perder la oportunidad de señalar cómo la red de códigos significantes alcanza otras expresiones heterogéneas y desperdigadas logrando arraigo en la cultura popular. En este caso mexicana y latinoamericana. Para muestra dos ejemplos. Ahí está la canción “Me llamo Raquel” del grupo musical mexicano

Para terminar esta parte, sigo la reflexión de Serano cuando argumenta que la cobertura mediática de lo trans en cine y televisión, nutrida por la axiología del dispositivo sexo-género, hace “evidente que prácticamente todos los intentos sensacionalistas y de ridiculizar a las mujeres trans se construyen sobre la base de una misoginia de la que no se habla” (p. 220). Y es que la transición de género de lo masculino a lo femenino, la que encarnan las mujeres trans, es codificada como una renuncia a los privilegios y al poder masculino, a lo que la trans se estaría reduciendo sería al único “poder real” que tienen las mujeres en nuestra sociedad: ser femeninas y ser atractivas para los hombres. Tendiendo puentes con Stuart Hall, si la representación trabaja en dos niveles diferentes en un mismo tiempo, el nivel consciente o abierto y el otro suprimido o inconsciente, acá la idea de que es anormal ser trans por desafiar cierto orden natural puede estar cubriendo la idea no consciente de que la transición hacia lo femenino es una degradación porque lo femenino es menos valioso que lo masculino. Por lo que la posibilidad de que esa transición exista amenaza dicha jerarquía y sus privilegios. Quizá por eso, y es hora de mencionarlo, las presentaciones de lo transmasculino son prácticamente nulas, brillan por su ausencia. Hasta el momento, en este ejercicio de delinear un régimen de (re)presentación, no se ha vislumbrado a los hombres trans. Posiblemente la explicación de ese desequilibrio presentacional vaya más allá de lo motivos cuantitativos, pues, aunque se puede aceptar que los hombres trans son menos comunes que las mujeres trans, otro motivo sería sugerir que no es considerado raro o anormal querer encarnar la posición de género estructural y simbólicamente favorecida. Por tanto, no hay algo “valioso”, “atractivo”, “morbo” incluso, que figurar.

Banda Machos que a partir de 2004 se escuchó ampliamente en ambientes festivos. A ritmo de cumbia y tecnobanda, la letra describe el alegre encuentro de un hombre y una hermosa mujer llamada Raquel; pero es precisamente la pronunciación del nombre en voz de la chica lo que tuerce la historia porque la revela como “un travesti”. La intentona de lígüe deviene cómico escarnio para el protagonista: otra vez, deseo, repulsión y sorpresa filtran lo trans. Por otro lado, de forma y contenido más elaborados, el éxito musical de los 80 “El gran varón” del salsero Willie Colón tuvo una amplia circulación. Compuesta por Omar Alfanno, la letra cuenta la historia de Simón y su vivencia de cambio de género. Aunque la letra parece adjudicar un triste destino para las personas transgénero, resulta cierto que colocó temas casi tabúes en un formato de amplio alcance: la transgeneridad y la pandemia de VIH. Es interesante anotar que el estribillo, “No se puede corregir a la naturaleza, árbol que nace doblado jamás su tronco endereza” permuta el sentido: aquí lo trans es consecuencia de la naturaleza y no su antinomia.

2.4. De la clínica a la pantalla: lo trans y el campo audiovisual mexicano

En lugar de una rebelión unificada en contra de los estándares formales y tropos formularios, existía un rango disperso de estrategias que atravesaban los límites normativos del género y la sexualidad. Surgió un cine de matices y sentimientos, un paisaje temperamental de anhelo y desamor, con figuras que soñaban y perseguían el deseo, dondequiera que se pudiera encontrar, que trastornaban las expectativas e irrumpían en la cultura pop

Ruby Rich

Tras el ejercicio de dar seguimiento a un archivo o repertorio de presentaciones para articular la constelación de un régimen (re)presentacional de lo trans, toca el turno de indagar sobre el lugar desde el cual las marcas cinematográficas/ audiovisuales han hecho su contribución concreta y que sirva como plataforma para un abordaje que tome en cuenta la impronta de dicho régimen en el campo audiovisual. Aquí la idea no es la exhaustividad, sino proponer unos ciertos antecedentes que arrojen luz sobre una producción simbólica específica.

De entrada, se hace preciso señalar la apertura temática en la cinematografía mexicana que llegó con el nuevo milenio. Desde la perspectiva de Vicente Castellanos Cerda,

Con el aumento de los apoyos gubernamentales y el interés de la comunidad cinematográfica por mostrar los nuevos rostros del México del siglo XXI, los temas se diversificaron y actualizaron, y así los nuevos fenómenos sociales y los recientes tratamientos hicieron su aparición en las salas de cine. En lo político, los grandes mitos de la cultura tradicional y represiva mexicana se cuestionaron uno por uno: la figura presidencial y el sistema de corrupción gubernamental (*La ley de Herodes*, Luis Estrada, 1999); la crítica a la hipocresía política y a la doble moral de la Iglesia católica (*El crimen del padre Amaro*, Carlos Carrera, 2002); el papel de la represión policiaca de la guerra sucia de los años sesenta (*Francisca, ¿de qué lado estás?*, Eva López Sánchez, 2002).

Agrega que las dos primeras películas fueron objeto de la censura, gubernamental y católica respectivamente y que estos nuevos temas fueron acompañados, efectivamente, por el reconocimiento público de fenómenos de carácter nacional (el narcotráfico resulta un ejemplo contundente).

Por su parte, en el trabajo *Nuevo Cine Mexicano: territorios de reinvencción*, Rafael Aviña problematiza ese rótulo y más bien propone que la novedad en el cine del país es de una constante actualización; cada época tiene su “nuevo cine”. Sin embargo, también considera que la entrada del nuevo milenio trajo consigo cambios importantes para el contexto del cine en México. Más específicamente, 2003 resultó un año clave ya que se sumarían diversos factores para un “verdadero cine mexicano”. La internacionalización, de la mano de varias películas mexicanas que fueron reconocidas en festivales y premiadas en el extranjero⁵⁴: como no había pasado desde la Época de Oro, el cine mexicano atrae la mirada del mundo gracias a Hollywood o Cannes. Y estos hechos sentarán una paradoja que lo signará: el cine nacional será más apreciado fuera del país que al interior del mismo (en lo que a cine no comercial o festivalero se refiere). Por otro lado, es creado el Festival de Cine de Morelia, el cual impulsó el trabajo documental y de cortometraje que más positivamente repercutiría y definiría el quehacer de la producción mexicana. Del 3 al 10 de octubre de 2003 se celebró la primera edición de dicho encuentro cultural, que Aviña entiende como una suerte de laboratorio filmico. Ya que además de una muestra de cine internacional, el evento “consiguió crear una amplia expectación a través del cortometraje y el documental, formatos que ante el fracaso, dispersión y disparidad del cine de ficción de ese momento, resultaban no sólo productos más arriesgados, sino más críticos, experimentales y

⁵⁴ Las película estadounidense *Frida* (2002) de Julie Taymor (protagonizada por la actriz mexicana Salma Hayek), *Y tu mamá también* (2001) de los hermanos Alfonso y Carlos Cuarón y *El crimen del padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera, obtuvieron varias nominaciones a los óscaros: “lo que hablaba, sin lugar a dudas, del impacto del cine mexicano en el extranjero a pesar de su breve producción (...) cineastas como Carlos Reygadas y su polémica *Japón* [mención especial en Cannes] que rompía con los moldes de nuestro cine, o Julián Hernández, quien con *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor jamás acabarás de ser amor* [ganadora del Teddy Bear en Berlín] se había convertido en uno de los puntos más destacables... Todo ello, en medio del entusiasmo que el cine nacional generaba en los Óscar y en el extranjero y de aquellos irresponsables alardes de siniestros colaboradores del foxismo empeñados en borrar la cultura fílmica nacional” (Aviña, 2019, p. 155). Para el autor, Reygadas y Hernández, son hitos para las posibilidades de ese nuevo cine de principios de milenio.

sobre todo, independientes, en el panorama del cine nacional que aún le faltaba recibir los coletazos más bruscos por parte de la Secretaría de Hacienda a finales de ese año 2003” (Aviña, 2019, p. 158).

Apuntando más directamente hacia la dimensión del campo audiovisual que me interesa, centrándose en la cuestión de la producción simbólica, Aleksandra Jablonska en su reciente libro *La disputa por las identidades en el cine mexicano contemporáneo* (2019), plantea que “En las últimas tres décadas, por lo menos, el cine hecho en México ha participado intensamente en las disputas por la representación de las identidades colectivas: las étnicas, las de género y las de otros sectores sociales, como los migrantes” (p. 6). Para la académica, la tensión entre las representaciones institucionales ligadas al poder del Estado y las marginales que buscan versiones distintitas a las de la oficialidad, ha operado en el cine mexicano pasando del establecimiento de caracteres individuales y estereotipados vinculados con la historia nacional, a un proceso de desestabilización. Mediante nuevos personajes se ha expuesto el debilitamiento de adhesiones anteriores (como la nación, el catolicismo y la familia, es decir, la identidad tradicional) y el carácter híbrido, líquido, inestable y liminal de unas identidades otras. Jablonska coincide en señalar que “fue a partir de 2000, cuando el discurso filmico empezó a abordar temas y problemas verdaderamente incómodos para una sociedad conservadora desde una nueva perspectiva, nutrida sin duda por los discursos feministas” (p. 49). Se está refiriendo ya a las identidades de género o feminidades en el cine mexicano, que para la autora viven su transformación a través de cuatro ejes temáticos: la problematización del encierro de las mujeres en la vida doméstica y la esfera privada; los feminicidios; la prostitución; y lo que llama “la otra forma de ser mujer” que ella ubica en lxs muxes de Juchitán. Sobre este último eje, ya he mencionado el documental de María del Carmen de Lara (ausente en el trabajo de Jablonska) y se agregan dos películas que son parte de su selección: el documental *Muxes: auténticas intrépidas buscadoras del peligro* (2005) de Alejandra Islas y la ficción *Carmín tropical* (2014) de Rigoberto Perezcano.

Con base en las anteriores referencias he querido señalar una coyuntura que me parece fundamental para caracterizar el campo audiovisual mexicano: la apertura temática. Parece justo señalar que es con la entrada del siglo XXI, aunque con claros antecedentes en décadas anteriores, que los temas en el cine producido en México se diversifican y que los actores sociales involucrados dan una

respuesta simbólica a los cambios que trajo consigo el nuevo milenio. Sin querer ser concluyente y simplificando en demasía, se puede decir que las mutaciones en el campo audiovisual son las respuestas que los actores del mismo les dieron a los cambios a nivel político que vivía el país. Están los procesos de globalización, entre los cuales destaca la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio cuyas peores consecuencias se consolidaron en los últimos sexenios priistas⁵⁵, antes del cambio de régimen constituido por los dos sexenios (2000 a 2012) encabezados por las figuras presidenciales adscritas al Partido Acción Nacional (PAN). En esa misma línea y más específicamente, destaca el tratamiento al sector cultural por parte de esos gobiernos panistas⁵⁶. Éstos mantuvieron una relación tensa con el sector cultural mexicano quien reaccionó al mercado desinterés, ajenidad y minusvaloración que percibieron en las políticas en materia de cultura con las que el ideológicamente empresarial y conservador gobierno procedió. Si el sello cultural del panismo fue el menosprecio⁵⁷, el descontento pudo haber habilitado una importante serie de respuestas y expresiones diversas. No me parece mera casualidad que un Julián Hernández, abiertamente homosexual, propusiera una sistemática poética fílmica de la homosexualidad masculina en tiempos panistas. Pienso también en las voluptuosas imágenes del cine de Carlos Reygadas o que los primeros documentales sobre las minorías sexuales en México hicieran

⁵⁵ "la renovación de las bases legales aceleró el proceso de desregulación que tiene como fin respaldar el libre juego de mercado, con dos consecuencias inmediatas: en lo económico se reestructuraron los sistemas de propiedad, y en los contenidos se produce la subordinación de la cultura a la rentabilidad económica" (Fuentes, 2013, p. 392). En lo que refiere a la cinematografía, se considera a estos periodos lo más difíciles para el sector: un desmantelamiento a través de la privatización de la exhibición poniéndose a la venta su infraestructura. Son disueltas CONACINE y CO-NACITE II poniendo fin a la fuerza del sindicalismo dentro de la industria. Y una serie de leyes provocan que los apoyos estatales mengüen la producción nacional. Es en estos sexenios que se registra el mayor declive en la producción nacional: "La producción total durante la presidencia de Ernesto Zedillo fue de cien películas, lo que supone un decremento del 73 por ciento respecto del periodo anterior, que a su vez ya había experimentado un fuerte retroceso" (Fuentes, 2013, p. 384).

⁵⁶ "En lo que respecta a la cinematografía, el primer sexenio panista asume una gran actividad legislativa que se puede calificar de continuista con dos excepciones: la desgravación fiscal para inversiones en cinematografía realizada en 2006 (...) y el intento de supresión en 2004, vía proyecto de presupuestos a través de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), de tres de las cuatro entidades cinematográficas nacionales: Imcine; Estudios Churubusco y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) (...) Este experimento de disolución fracasó" (Fuentes, 2013, p. 386). Este episodio es al que hace referencia el citado Aviña.

⁵⁷ Estas administraciones, pero especialmente la de Fox, ha recibido el mote de iletrada, espuria, ignorante, inculta. Una razón, se ha visto, fue ese intento de desaparecer el Imcine, los Churubusco y el CCC. Se pueden consultar varias fuentes en la web, especialmente, periodísticas que subrayan ese carácter.

su aparición en ese entonces. Puede ponerse a consideración la idea de que el conservadurismo propuso un reto a unos actores sociales que plantaron cara mediante una organización y unas prácticas simbólicas más activas y contestatarias.

Así, a la cuestión de la apertura temática que se hace mayor con la entrada del siglo XXI, se debe sumar un rastreo más específico de las expresiones cinematográficas sobre minorías sexuales en general y sobre lo trans en particular. Procesos y hechos filmicos a los que podría denominarse *transfiguraciones* en el cine mexicano. La exploración de ese campo audiovisual nacional, de cara a la tematización de lo trans, tiene vasos comunicantes con un cine que ha querido ser denominado “cine-gay”, “cine queer” o “cine elegebetero”, etiquetas ambivalentes pero sugestivas. Para Castellanos Cerda, más que un movimiento consolidado, con actores o directores sistemáticamente centrados en impulsarlo (excepción de Julián Hernández), “Lo que sí existe es un *corpus* disperso y desigual de películas que hacen referencia explícita a situaciones que podríamos considerar de diversidad sexual. Principalmente la presencia de personajes que por su orientación, comportamiento y vestimenta cuestionan el orden heterosexual” (2014, p. 266)⁵⁸.

Desde una mirada anclada en la teoría *queer* (Marquet, 2017; Rich, 2019) los trabajos de Arturo Ripstein y Jaime Humberto Hermosillo han sido considerados los fundadores del cine sobre minorías sexuales, con películas como *El lugar sin límites* (1977) y *Doña Herlinda y su hijo* (1985) respectivamente. A estas se suman películas como *Danzón* (1991)⁵⁹ de María Novaro, *La reina de la noche* (1994) de Ripstein, varias más de Hermosillo, e incluso *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón. Se les consideran como paradigmas de la inclusión de tropos de modernidad que desplazan las lógicas “globalizantes” y conservadoras de la parte más comercial de la industria nacional:

En casi todas estas películas, el profético interés en sujetos LGBT+ era un producto derivado de cinéfilxs particularmente iluminadxs que reconocieron y acogieron la otredad como una vía hacia las narrativas y subjetividades complejas que llevan a un cine más

⁵⁸ El autor pone sobre la mesa que “Sea exhibición en sala, en casa, en línea o en piratería, es un hecho que el cine ha contribuido a poner en la escena pública el tema de la diversidad sexual, algo que no resulta tan simple en una sociedad tradicional, machista y católica como la mexicana” (Castellanos, 2014, p. 267).

⁵⁹ *Danzón* ha merecido esta mención porque, para varios estudiosos, además de ofrecer una de las primeras figuras de la ruptura con los estereotipos más tradicionales de la mujer en el cine mexicano y ofrecer una “mirada femenina

profundo. No fue un movimiento, sino que estas películas muchas veces fueron obras únicas dentro de una producción más amplia que a menudo dejaba a los personajes queer sin explorar. (Rich, 2018, p. 158)

Ya con una mirada y una narrativa más contundente, a principios del dos mil, aparece el cine del aludido Julián Hernández. Quien además de asumirse abiertamente como homosexual, ha centrado su propuesta fílmica en las masculinidades homoeróticas.

Pero entrando en materia, los personajes trans tienen su antecedente más notorio en la icónica Manuela de la ya mencionada adaptación fílmica de la novela homónima del chileno José Donoso, *El lugar sin límites*. El actor Roberto Cobo dio vida a La Manuela, una amalgama entre “loca” y “patética”, cuyo final trágico no evitó que la película mostrara al mismo tiempo el homoerotismo reprimido y la homofobia más letal. Si en esta película hay una disputa por la identidad, podría tener su síntesis en aquel diálogo de la Manuela: “Joto sí, degenerado no”. Un año después, en 1978, Jaime Humberto Hermosillo filma *Las apariencias engañan*, que no es estrenada sino hasta 1983 porque su temática se consideró censurable. La película muestra un triángulo amoroso, que culmina con la revelación de que Adriana (Isela Vega) en realidad es Adrián, por lo que tiene genitales masculinos. Aunque de forma muy ambigua y sin explicitarlo, se pudo argumentar que estos fueron los primeros personajes trans que aparecieron en la cinematografía nacional. El travestismo de la Manuela no alcanza a obnubilar que se asume como mujer para ella y frente a la sociedad; el supuesto “hermafroditismo” de Adriana es más bien la etiqueta con que se (mal)entendió en su momento un proceso de transgeneridad que deja avizorar la misma trama. Sin la intención de sacar a la luz el tema trans, estas películas se convirtieron en las primeras tácticas audiovisuales en ese archivo desde el cine. Hacen su aportación al repertorio de (re)presentación a partir de una inclusión y manejo de personajes que dialogan con las figura-

del mundo”, también incluyó la mostración de personajes LGBT. Como Susi interpretada por Tito Vasconcelos. Susi, un travesti cuyo performance de género ya anuncia la asunción trans, es una “loca” que, sí proveyendo el elemento cómico, éste no pasa por la humillación ni una constante alusión a la contradicción de género, más bien se integra a esa narrativa femenina de la película de manera muy “orgánica”, por así decirlo.

ciones preexistentes. La Manuela puede ser leída como una de esas *patéticas*, pero su integridad está en constante amenaza por la relación disimétrica de poder en la que vive y su destino se resuelve en el trato violento que se desata cuando el deseo es descubierto. Como desde el título se deja ver, Adriana de *Las apariencias engañan* es una *impostora* cuya identidad sexo-genérica (apariencia-engaño) sirve a la historia de giro sorpresivo, supeditando su experiencia identitaria al efecto transgresor y de crítica a la “doble moral mexicana” que Hermosillo buscaba en sus películas. Las *transfiguraciones* en el cine mexicano aparecieron ligadas a lo mórbido, pero ya con cierto tono de denuncia, aunque lo que se denunciara fuera la “hipocresía” mexicana y no la condición de dicha minoría.

Habrían de transcurrir dos décadas para que el cine mexicano retomara lo trans. *Asesino en serio* (Antonio Urrutia, 2002), *Así del precipicio* (Teresa Suárez, 2006), *Casi divas* (Issa López, 2008) fueron películas donde personajes travestis/trans hicieron breves apariciones con papeles secundarios y con roles actanciales de ayudantes. En el último caso, como ya se mencionó anteriormente, se utilizó la “revelación” como elemento sorpresivo. Cabe mencionar que estas películas son producciones de corte más bien comercial.

En 2011 se estrena *Carmín tropical* de Rigoberto Perezcano, cuya protagonista es Mabel, una muxe (con signos de identificación trans si atendemos a la propia diégesis). Esta película es un drama estilo *noir* donde la protagonista regresa a su natal Juchitán al enterarse del asesinato de su amiga también muxe. Ahí comienza a investigar las extrañas circunstancias del crimen, lo que la lleva a un final análogo. La película puede destacarse por el atractivo contraste entre las imágenes costumbristas de la vida juchiteca y la narrativa de *thriller*, la cual apunta no sólo a tensionar cierta “mitología matriarcal” sino también a la armónica aceptación de la diversidad sexual asociadas a esa comunidad. Mabel no es ni patética ni impostora, asume su identidad de género en un contexto en el que puede ser visible pero que no está libre de dificultades y violencias, de las que termina siendo víctima mediando el deseo. Pocos años después se estrena *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015). La historia trata sobre las complicadas vidas de dos amigas con personalidades diametralmente opuestas. Valentina es una loca agresiva, ambiciosa y vengativa, su meta es alcanzar el estrellato dentro del ambiente cabaretero en el que se desenvuelve (en el filme aparecen varias extras trans); patética sentimental y añorada, Johana sueña con obtener el dinero para festejar su fiesta

de XV años tardía. En tanto comedia la película reúne todos los prejuicios sobre la comunidad trans, pero a tal grado exacerbados que terminan por anularse entre sí. Es decir, las personalidades tan opuestas y estereotipadas de las protagonistas promueven una serie de eventos que juegan a favor de ellas al final de la película: el patetismo de Johana recuerda a Valentina el sentimiento de la solidaridad y el coraje de Valentina motiva a Johana. La discrepancia de valores inscrita en las protagonistas causa tensiones entre los clichés que encarnan, pero lo más original es, a mi parecer, la táctica evidente de explorar desde los estereotipos las varias maneras de performar lo trans en una misma manifestación fílmica. Finalmente, especial mención merece el último largometraje de ficción de Julián Hernández. *Rencor tatuado* se estrenó a principios de 2020 en la Cineteca Nacional. Bastante diferente en temática, narrativa e imagen al resto de filmes del director, el *thriller* trata acerca de una implacable justiciera en la Ciudad de México. Con claros tintes de denuncia, la cuestión de la violencia contra las mujeres permite aparecer a un personaje trans que resulta fundamental para el desenlace de la historia, pero ese resultado ya no depende de su simple diferencia o de la voluntad de los otros personajes, sino que se da en un acto de voluntad propia.

Finalmente, en el ámbito de la ficción, debe hacerse mención del registro cortometraje. Este interesante rubro merece una exploración mayor, sin embargo, sólo quisiera referir algunos trabajos que he localizado donde se tematiza lo trans: *Tetas para matar* (2011) de Leopoldo Aguilar; *Bajo el último techo* (2013) de Edgar A. Romero Navarro; *Cuarto de hotel* (2015) y *Oasis* (2017) de Alejandro Zuno. Las propias posibilidades técnicas del cortometraje promueven que tal tematización se asiente en una variedad narrativa atractiva donde las historias suelen destacar dos vertientes: como en los cuentos, la brevedad puede dar lugar a los giros o finales inesperados, aunque es más común que se aproveche para diálogos y acciones contundentes que tensionan los prejuicios. Estos hechos fílmicos aprovecharán la ficción para hablar de temas poco recurrentes e involucrarán a sus personajes en situaciones conocidas por el público gracias al régimen de presentaciones, pero con el claro objetivo de enturbiarlo. Para muestra, ambas películas de Zuno, que muestran el trabajo sexual bajo una óptica diferente.

Como parte de esa efervescencia y como se mencionó en la introducción, surgen tres documentales cuyo motor narrativo será el de las vidas excepcionales: *Morir de pie* (2011) de Jacaranda Correa, *Quebranto* (2013) de Roberto Fiesco y

Made in Bangkok (2015) de Flavio Florencio. Lo que me importa asentar, es que el tema trans viene precedido de inquietudes autorales que no dejan de dialogar con los procesos de “época”. Por eso quiero argumentar aquí que los episodios jurídicos y políticos en la esfera pública no simplemente impulsaron la realización audiovisual con temática trans, sino que en esta suerte de “bum” de documentales también atestiguan un impacto en las narrativas: después del logro jurídico más trascendental en 2015, se pasa de los relatos en clave de experiencias de vida extraordinarias a una mostración en clave colectiva de las experiencias trans. Por tanto, considero que no es una mera coincidencia, antes bien, es una expresión de cómo la esfera pública se relaciona con la producción audiovisual. Los tres largometrajes antes mencionados se encuentran en ese primer momento biográfico previo a 2015, hacen presentación de los procesos de subjetivación, dialogan con lo trans a partir de la construcción de género de sus personajes, centrándose específicamente en la transición convirtiéndola en el eje de sus narrativas. *Morir de pie* presenta la historia de vida de Irina Layevska, antes un militante comunista mexicano a la Che Guevara. La película se las ingenia para utilizar la revelación de que el militante e Irina son la misma persona como giro sorpresivo de la película. Su transición se muestra como ruptura, metáfora de la *muerte* del revolucionario. El filme *Quebranto* regresa a la pantalla a Coral Bonelli, antes actor infantil de los años 70: otra historia que se “quiebra” cuando la protagonista decide transicionar, proponiendo una tensión insalvable y nostálgica entre pasado y presente. *Made in Bangkok* se apropia de la narrativa del “cuerpo equivocado” para construir la suya: Morganna Love, mujer transexual, viaja a la capital de Tailandia para ganar un concurso de canto cuyo premio monetario le permitiría someterse a la cirugía de reasignación sexual que la hará “renacer”. Estas tres películas importan porque figuran lo trans como biografías que impregnan las narrativas de sujetos “otros”, prácticamente desmarcados de la vida ciudadana y con objetivos y deseos individualizados, cerrados en su propia identidad. Estas presentaciones fílmicas de alteridad se ofrecen al espectador a través de la emocionalidad de unas vidas descentradas y dejarán de ser simples escauceos para inaugurar esas, que he venido llamando, *transfiguraciones* simbólicas del campo audiovisual mexicano.

El abordaje analítico de una amplísima y heterogénea gama de expresiones que colocan lo trans en el centro de sus elaboraciones de sentido, hacen pertinente reflexionar en términos de producción simbólica. Ésta precisa volver al

problema de la ideología y la hegemonía como explicaciones que intersectan, en la propuesta de los estudios culturales, la relación de interdependencia de lo simbólico con lo socioeconómico. Aquí se destaca que la impronta ideológica supone, no una elaboración impositiva y falsa de la realidad, sino la búsqueda de consenso, de consentimiento frente a la misma, es decir, la búsqueda de hegemonía. Esa concepción admite, pues, que el sentido no es fijo y que puede ser disputado. Tal desplazamiento me permite poner el foco en la lucha por el significado y figuración de lo trans en México. La cual ha dado lugar a un régimen o modo de (re)presentación que prolifera como un archivo heterogéneo pero rastreable en sus estrategias comunicativas y que se ocupa en fijar relativamente el significado. Esta base permite dar cuenta de la emergencia de lo trans en el audiovisual mexicano contemporáneo. He propuesto pensar ese repertorio como el sustrato de un imaginario social que promueve diálogos y contestaciones en las propuestas documentales. Así, sus fórmulas audiovisuales reproducen, tensionan, emborronan, disputan y negocian ese archivo.

Capítulo 3

Transfiguraciones audiovisuales en el documental mexicano contemporáneo

3.1. Un lugar propicio: el género documental y la emergencia de lo trans

el género no es sólo cualidad del relato, sino el mecanismo desde el que se produce el reconocimiento —en cuanto clave de lectura, de desciframiento de sentido y en cuanto reencuentro con un “mundo”— ello va ser verdad, mucho más verdad aún, con los géneros cinematográficos

Jesús Martín-Barbero

En 2017 Netflix adquirió los derechos de *The Death and Life of Marsha P. Johnson* (2017) de David France. El documental estadounidense fue lanzado en la plataforma ese mismo año a nivel internacional. Como ya lo anuncia el título, el filme da seguimiento a la investigación que emprende la activista transgénero Victoria Cruz, quien revive el caso sobre la muerte de la activista y figura protagónica del movimiento por los derechos transgénero. En su momento, la muerte de Marsha P. Johnson fue dictaminada como suicidio, pero son las enrarecidas circunstancias que rodearon el caso las que se convierten en la trama principal. El material de archivo es abundante y muestra alternadamente tanto a Johnson como otro ícono del activismo trans, Sylvia Rivera, en diferentes momentos de sus vidas. De la efervescencia pos-Stonewall, a las paupérrimas condiciones como sintecho de Rivera, pasando por momentos más íntimos y cotidianos junto a otras activistas.

Tal hecho fílmico, que aborda el tema trans en el país del norte, resulta muy interesante en contraste y correlato con las propuestas mexicanas. Puedo decir que el tema trans es proyectado de una manera que, hasta ahora, no tiene parangón con ningún documental mexicano. En *The Death and Life...* los tópicos ley-justicia, militancia política, vidas al margen, políticas de la identidad, como marcas evidentes del documental en general y de este filme en particular, son vehiculizados a través de la yuxtaposición de convenciones genéricas ampliamente conocidas por el público. Valiéndose de una narrativa tipo *thriller* (con todo y banda sonora), el documental hilvana el suspenso provocado por las cada vez más inquietantes pistas encontradas por Cruz, con subtramas sobre casos de asesinato y violencia contra personas trans. Se sigue el caso de una joven cuyo asesino apeló a la “defensa del pánico”, consistente en afirmar que su actuación violenta ocurrió en un estado de demencia temporal provocado por el pánico de enterarse que su víctima era una persona trans. El material de archivo, testimonios y entrevistas conforman un montaje que une pasado y presente para reflexionar sobre una temática que parece cambiar poco: las leyes, funcionarios públicos y la policía, enrarecen o de plano impiden el acceso a la justicia de la comunidad trans en Estados Unidos. A caballo entre el “*thriller* detectivesco”, la *biopic* y el documental testimonial y de montaje histórico (a modo de códigos posibles para el documental como estrategia cinematográfica), la película de casi hora y media articula el reclamo de derechos humanos y justicia con memoria y lucha trans. Una activista hace de detective develando una suerte de confabulación que va más allá de la transfobia; los testimonios delinean el perfil de dos vidas excepcionales; el material de archivo estimula la memoria social. A diferencia de los documentales mexicanos, el manifiesto activismo político y los crímenes de odio, son el filtro para tematizar lo trans en la pantalla. Esta elección creativa parece acertada, en términos de una búsqueda de eficacia simbólica, si se piensa en Estados Unidos como epicentro histórico del movimiento LGBTI. No solamente se propone una memoria de la lucha, sino que se da sustento a la que parece ser la premisa del ejercicio fílmico: a medio siglo de los disturbios de Stonewall lo trans sigue siendo el sector menos favorecido y más marginalizado de lo LGBTI. La particularidad de la propuesta documental de David France, provee oportunidad para encauzar mi aproximación al referente conceptual del documental como un género fílmico. Traer a cuenta esta película es una incitación para abordar las

transfiguraciones en el ámbito mexicano. Ayuda a plantear algunas preguntas: ¿qué convenciones y afiliaciones de género cinematográfico devienen improntas de significación en los documentales?, ¿cómo las mismas (re)presentan lo trans y sus procesos de sujeción, subjetividad y agencia? Dar cuenta de la emergencia de lo trans en el campo audiovisual mexicano hace imprescindible ubicar el documental como designación genérica. Dicho ejercicio densifica el objeto de investigación. En mi argumento de trabajo no cabe obviar como mera coincidencia que esas *transfiguraciones* tengan en el género documental su epicentro, lo cual más bien habla de una producción de sentido que anuda el campo sociopolítico y los propios procesos en la tradición del campo fílmico.

La intención acá no es discurrir en torno a la polémica que polariza la relación ficción y realidad en el cine documental. El énfasis está colocado en trabajar con la tensión del documental como categoría en constante pugna, siempre en disputa desde su aparición. Con esto no quiero decir que la distinción entre cine de ficción y cine documental no sea para nada relevante, todo lo contrario: se hace imprescindible ubicar y reconocerlas como huellas creativas que movilizan el contenido audiovisual en cada caso. Forma y contenido arrojan luz sobre las prácticas significantes, con sus nexos y despliegues particulares en el espacio social en que se insertan.

Las múltiples definiciones y discusiones que emergen del estudio del documental han dado lugar a designaciones como las de “no-ficción” y discusiones acerca del lugar que asume el tratamiento creativo de contenidos de la realidad socio-histórica o “realidad objetiva”. Para Bill Nichols:

El documental habla acerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real (actores sociales) que se presentan a sí mismos ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de, o una perspectiva respecto a, las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de vista particular del cineasta moldea de tal manera la historia, que vemos de manera directa el mundo histórico, más que una alegoría ficcional (Nichols, 2013, p. 35).

Como el mismo autor admite los cineastas constantemente subvierten convenciones, desafían a los espectadores y buscan el debate, por lo que se asume que en la práctica del cine documental las cosas están en constante cambio. Para este autor la finalidad principal del documental en tanto discurso es la de movilizar a los

espectadores a conformar una realidad colectiva, el documental tiene una suerte de “misión social” y por eso lo piensa como un *configurador social*. “Los documentales estimulan la epistefilia (deseo de conocer o saber) en su público. En el mejor de los casos, transmiten una lógica informativa, una retórica persuasiva, y una poética conmovedora que promete información y conocimiento, intuición y un estado de conciencia” dice Nichols (2013, p. 62). Esta función social del documental toma la forma de un argumento, de un posicionamiento en torno a algún aspecto de la realidad social, que es filtrada por una “interpretación personal del mundo” que deviene en la elección de ciertos recursos formales juzgados como convincentes y, por tanto, que buscan generar efectos en el espectador. El grado de invención formal del cineasta es para Nichols la pauta para separar el documental de la ficción.⁶⁰ Resulta interesante que para este teórico la reflexión gira alrededor del autor-emisor: serán su intención y su personal perspectiva las que primen en su obra. Por tanto, la importancia de las intenciones autorales son capitales, ya que en la medida que cada filme ofrece una “visión del mundo” preocupada por aspectos sociales, “Con los documentales, esperamos comprometernos con películas que se comprometen con el mundo” (Nichols, 2013, p. 45). Esta noción de compromiso figura un espectador a la expectativa, pero también a un autor posicionado. Cuando Nichols se pregunta ¿por qué los problemas éticos son centrales para el cine documental?, su respuesta sería: porque el registro sonoro y visual del documental mantiene una semejanza familiar con el mundo que habitan los espectadores, pero esa apariencia de realidad es tamizada por el modo particular de mirar aquella realidad del cineasta. Lo cual involucra la interrelación entre los intereses del documentalista, los intereses de otras personas involucradas (gente filmada, público) y los de las instituciones o dependencias que apoyan su actividad fílmica; y sobretodo porque las películas, al abogar a favor de la “evidencia” que despliegan, también *representan*⁶¹ a otros, a los actores sociales en que centran su atención.

⁶⁰ De ahí proviene su conocida clasificación de los “modos del documental” (poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo, expresivo) que distingue de los movimientos, las convenciones y los períodos.

⁶¹ Aquí Nichols (2013) parece entender la noción de representación como lo mimético, pero hay cierta preocupación política. Está pensando en el efecto y las consecuencias que tiene esa práctica tanto a nivel de la conciencia ética de los cineastas respecto de las vidas de quienes participan en la película; como a nivel de las respuestas de esos sujetos que son actores sociales: desde cuestiones de compensación económica hasta secuelas legales (pp. 66-72).

Para otros autores, como Carl Plantinga (2014), el documental no estaría primordialmente definido o caracterizado por la postura y las intenciones autorales, desplazándose hacia el espectador donde el contrato comunicativo asume relevancia:

El documental se define como un subconjunto de una categoría más amplia, la del cine y video de no ficción, y se caracteriza por la postura asertiva de los realizadores hacia el mundo del cine. Esto es, en el caso de los documentales, los realizadores afirman que el estado de cosas que representan sucede en el mundo real, y el público de forma implícita comprende que como la película es identificada como documental, sus afirmaciones e implicaciones deben ser tomadas como aseveraciones y no como ficciones. (Plantinga, 2014, p. 15)

La operación parece consistir en que, para el público, si es documental no es ficción (y viceversa). Es desde ahí que la cuestión ética también emerge, a través de la especificidad del contrato de comunicación:

Cuando una película es catalogada como documental, se establece un convenio implícito entre el público y el realizador. El documentalista implícitamente afirma una representación verídica o fidedigna: el público espera que la película ofrezca representaciones verídicas. De este convenio implícito entre el documentalista y el público surgen algunos de los requisitos éticos de los documentalistas —honestidad y mostrar la verdad. (Plantinga, 2014, p. 15).

Aludir a esas relaciones de lo implícito, convencional y el sentido común, que no dejan de tensionar ficción y documental constantemente en las disquisiciones teóricas, enlazan tanto al público como a los realizadores y a su práctica poética. François Niney plantea, entonces, que

No es sólo la naturaleza (supuestamente real o imaginaria en sí) de aquello que es filmado, lo que va a determina el carácter documental o ficcional de la película: es igualmente la relación entre el filmador con lo filmado, el giro o sesgo de la puesta en escena, su manera de interpelar al espectador, de llevarlo ahí a ver nuestro mundo común o un mundo agregado (“inventado”), de hacerse comprender como una enunciación seria (documental) o fingida (fictiva), el uso que se hace de la película (...) etcétera. (Niney, 2015, p. 18)

Tengo la impresión de que esta ansiedad por encontrar lo propio o definitorio del documental es un debate inacabado y en constante actualización que explica menos sobre lo que es el documental y más sobre sus mutaciones histórico-contextuales como de su complejidad en tanto objeto de estudio. El documental, pareciera, es más documental por lo que se dice de él, por la saturación de sentido en torno suyo, que por una “esencia” estable. Por consiguiente, la razón de traer a colación los planteamientos de estos autores no es posicionarme en tal debate sobre la “esencia del documental”, sino atender a la necesidad de pensar acerca de las convenciones sobre el mismo, con todo y sus contrapunteos, para establecer cómo tales postulados son relevantes para el análisis que me propongo. Sea lo que sea el documental, son las condiciones, las convenciones, prescripciones y posibilidades que lo configuran, las que remiten a ciertos repertorios, ciertas adscripciones y tradiciones, unas ciertas pautas con las que los cineastas trabajan, impactando directamente en las decisiones que concretan sus indagaciones audiovisuales, pero también en sus dinámicas de recepción. Para decirlo en pocas palabras, pretendo aproximarme al documental, en tanto práctica significativa, como un género y no como una propiedad audiovisual.

A tal efecto, es iluminadora la relectura que sobre el tema de los géneros cinematográficos ha propuesto Rick Altman (2000). Su punto de partida es una revisión crítica de la teoría clásica de los géneros, básicamente la que se emplaza en la tradición literaria. Esta fuente, de la que abreva en parte la teorización de los géneros cinematográficos, se ha caracterizado según Altman por la nitidez u obviedad en la existencia e identificación de los géneros por parte de los teóricos que provoca un carácter circular o reiterativo en sus investigaciones. Además, los géneros suelen asumirse desde lo prescriptivo y sus efectos se han considerado lineales: de unos mismos tipos de textos emanan unas mismas lecturas, significados y usos. Es común asumir que productores, lectores y críticos comparten los mismos intereses sobre los mismos géneros, por lo que se ha dedicado poca atención a las expectativas y reacciones de los públicos. Los teóricos de los géneros suelen crear una marcada distancia de su objeto de estudio en aras de cientificidad y teorización, lo cual va ligado a su reacio reconocimiento de la influencia institucional y cultural de sus valoraciones. “Pero los géneros no son nunca categorías totalmente neutrales. Los géneros (al igual que sus críticos y teóricos) siempre participan y colaboran en las actividades de distintas instituciones.”

(Altman, 2000, p. 31). Este posicionamiento teórico es el gesto crítico que provee a la propuesta del autor mayor interés para mi trabajo. Al desmarcarse de una aproximación meramente anclada en las películas como supeditadas por la industria que arbitra los gustos de las masas de espectadores⁶², y extender su análisis a los usos y los usuarios de los géneros, se aleja de la mirada ahistórica de la teoría más convencional. Formula el autor:

los géneros no sólo se me antojan discursivos sino, en tanto mecanismos de coordinación entre usuarios distintos, multidiscursivos. En vez de considerar que el género emplea un único lenguaje dominante, como habría hecho la mayoría de los teóricos del pasado, es más apropiado pensar que un género ostenta códigos múltiples. Cada género se ve definido simultáneamente por múltiples códigos, que se corresponden con los diversos grupos de quienes se puede decir, puesto que colaboran en la definición de género, que “hablan” el género (Altman, 2000, p. 281)

En sintonía con lo anterior, los géneros audiovisuales se crean, emergen, mutan, en la confluencia discursiva de la industria, las instituciones, los públicos, los críticos, los analistas, etcétera. A los que Altman llama *usuarios*, porque éstos hacen *usos* diversos de los géneros. Así, propone lo que denomina una aproximación *semántico-sintáctico-pragmática* (inspirada en la lingüística). Este abordaje amplía el horizonte de los géneros más allá de la aparente convencionalidad de lo semántico y de las relaciones más complejas de sentido de lo sintáctico, para privilegiar los factores de uso o pragmáticos⁶³ que no necesariamente son convergentes y

⁶² Para Altman (2000), la teoría de los géneros cinematográficos, a pesar de tener influencias del ámbito literario, no ha seguido el modelo que llama romántico, aquel que centra su atención en el crítico individual que es capaz de crear sus propias indagaciones y que es el punto de partida para llegar a convenciones. La cuestión de los géneros en el cine ha seguido, más bien, una línea que subraya la primacía del discurso de la industria y su efecto en la masa de espectadores: “Según esta perspectiva, la industria cinematográfica, respondiendo a los deseos del público, inicia una serie de géneros bien delimitados cuya perdurabilidad responde a la capacidad de satisfacer necesidades humanas básicas. Aunque cambien de forma predecible durante el transcurso de su vida, los géneros mantienen una identidad fundamental a lo largo del tiempo y a lo largo de la cadena que los lleva de la producción a la exhibición y el consumo por parte del espectador” (Altman, 2000, p. 53).

⁶³ “Para comprender qué factores semánticos y sintácticos crean verdaderamente significado, sin embargo, es necesario someterlos a un nuevo análisis basado en los usos a los que se aplican. Aunque este proceso parezca totalmente lineal (un proceso en que cada nivel viene determinado y definido por el siguiente), la linealidad no es en realidad más que una ficción conveniente, porque hasta el lenguaje o texto más simple pueden tener múltiples usuarios y usos ramificados” (p. 282)

más bien tienden a ramificarse. Para comprender los géneros cinematográficos, por tanto, hay que ir más allá de ciertas imágenes, temas, nombres, designaciones, sonidos y estructuras repetitivas, fórmulas narrativas, o retóricas convencionales y correlacionarlas con los significados y los intereses de instancias como las productoras, los financiamientos, la crítica especializada, los públicos, los circuitos de distribución. Así expuesta, la teoría de Altman es una teoría de la significación y la comunicación⁶⁴ que converge con aquellas que he venido convocando: “Aunque los géneros pueden crear significado al regular y coordinar a usuarios de distinto carácter, siempre lo hacen en un campo de batalla en el que los usuarios con intereses divergentes compiten para llevar adelante sus propios programas” (Altman, 2000, p. 289). El abordaje, al privilegiar la pugna a través del reconocimiento no sólo de lecturas dispares sino de usos divergentes en una multiplicidad de usuarios, me provee una herramienta para ubicar al género documental como derrotero de la emergencia de lo trans en el campo audiovisual mexicano.

De la mano de sus asociaciones originarias “de registro de la realidad”, y como ocurre en otras geografías, se puede reconocer que en México la tradición documental se distingue en su afiliación con un carácter de denuncia y compromiso social. En un ensayo de hace poco más de una década titulado “El paradigma documental”⁶⁵ publicado por la revista de difusión cultural *Tierra Adentro*, el autor aduce que el documental tiene la peculiaridad de ser altamente emotivo, y que esa emocionalidad se diferencia de la provocada por la ficción por el efecto de identificación: “Lo efectivo del documental es que, en este caso, nos vemos en un espejo como sociedad humana y creamos vínculos”, nos identificamos con sus sujetos porque son “personas de la vida real” habitando una realidad que sentimos “cotidiana”. También por eso el documental moviliza afectos como la indignación, la “pena ajena” o la tristeza. Pero inmediatamente después de con-movernos reflexionamos:

El documental tiene la capacidad de mover el pensamiento; no podemos ser indiferentes a presenciar tales historias de la realidad (...) Esto contraviene, por una parte, a los

⁶⁴ En sus propias palabras: “Aunque aquí se presenta únicamente en relación con el género cinematográfico, el análisis semántico-sintáctico- pragmático puede aplicarse a cualquier conjunto de textos, porque se basa verdaderamente en una teoría general del significado” (Altman, 2000, 289).

⁶⁵ Kubli, Carlos, (junio-julio de 2009), “El paradigma documental”, *Tierra Adentro*, núm. 58, pp. 8-17.

deseos de ir al cine para esparcirse y no pensar; y por otra en el espectador que se ve forzado a tomar parte y opinar, a veces en contra de su realidad conocida y otras en temas de los que normalmente evadimos a discutir población, gobierno y medios de comunicación. No se puede ver un documental y no tener un comentario (Kubli, 2009, p. 9)

En resumen, según esta fuente, el documental mexicano se caracteriza por su propiedad de identificarse con el público, la capacidad de mover pasiones, el potencial para hacer reflexionar y su calidad de polémico por abordar temas inusuales o espinosos. Más adelante se afirma (en consonancia con la perspectiva de Nichols) que las expresiones fílmicas de este rubro nunca son objetivas o neutrales porque están atravesadas por la subjetividad del documentalista quien se enfrenta a las problemáticas de otras vidas y otras historias que no son las suyas y en las cuales se involucra personalmente, de ahí que “el primer involucrado e identificado con la trama es el propio realizador, quien adquiere un compromiso social con un sentido genuino y honesto que transmite en pantalla” (Kubli, 2009, p. 9). El documental también se definiría por su distanciamiento con un cine de pretensiones comerciales porque persigue una función social que puede volverse incómoda:

“No, el documental, como se ha expuesto, tiene un *valor cultural*, una *función social*, entabla comunicación, *expone y denuncia* nuestra calidad y condición humana (...) en muchos casos, *muestra realidades incómodas* para el sistema. *Crea conciencia* sobre temas que es preferible mantener encerrados. *Lucha contra el olvido* y queda como una *memoria* susceptible a ser consultada una y otra vez. *Da voz* a personas que normalmente no la tienen y la oportunidad de transmitir su mensaje” (Kubli, 2009, p. 15, el subrayado es mío).

De ahí la “voluntad titánica” del realizador por llevar a la pantalla una historia pese a las dificultades financieras. Por su puesto que el ensayo ofrece una serie de filmes y realizadores sustantivados a partir de la correspondiente filiación genérica, formando un corpus plausible. Así, *La canción del pulque* (2003) de Everardo González hace un “rescate inverosímil” de esa *tradición* o “cápsula rural” que es la pulquería al interior de la Megalópolis mexicana. *Toro negro* (2003) de Pedro González- Rubio, “En un ejercicio de extrema realidad... muestra profundamente la condición humana de un personaje complejo”. En *Los últimos zapatistas, héroes olvidados* (2001), Francesco Taboada, “en un esfuerzo por rescatar la historia viva”

ofrece unos *testimonios* que “nos comprometen... a hacer un invaluable ejercicio de la memoria [para] entender nuestra *identidad*”. *Mi vida dentro* (2007) de Lucía Gajá, “refleja vívidamente la condición humana del mártir frente al verdugo implacable y prejuicioso”.

Como he querido hacer notar, se proyecta lo que yo llamaría un vocabulario genérico para el documental contemporáneo mexicano: *identificación, realidad, compromiso social, denuncia, memoria, condición humana, posicionamiento, polémica, dar voz*, etcétera. Mismo que reverbera entre los hechos cinematográficos concretos y la práctica audiovisual en general. Me pareció conveniente traer a colación este breve ensayo porque condensa una serie de afirmaciones y es sintomático, desde el título mismo, del proceso de *generificación* del documental en la difusión cultural. Ésta, mantiene un interés claro en difundir, distinguir y proponer al documental como una forma de cinematografía nacional promoviendo un vínculo con ciertos públicos objetivo: los que compran y consumen una revista como *Tierra Adentro*⁶⁶. Estoy, por supuesto, pensando en términos de *usuarios* a la usanza de Rick Altman.

Otros *usuarios* que abonan a la constitución del género documental son las instancias de distribución y promoción. Para muestra, tres de los festivales nacionales especializados en documental más destacados. Ahí está el festival bianual “Contra el silencio todas las voces” organizado por la asociación Voces Contra el Silencio, la cual mantiene una línea clara en torno a su labor de difusión: “Somos una asociación que nace en el año 2000 como un organismo sin fines de lucro, no gubernamental e independiente dedicado a promover el género documental de carácter social”⁶⁷. El Festival Internacional Ambulante, desde 2005, tiene el interés de “apoyar y difundir el cine documental como una herramienta de trans-

⁶⁶ La revista forma parte del Programa Cultural Tierra Adentro dirigido por la Secretaría de Cultura del gobierno mexicano. “La revista *Tierra Adentro* ha sido, desde 1990, el espacio que da voz a las nuevas generaciones de artistas y escritores mexicanos. Constituye un lugar de encuentro de la literatura, las artes visuales y, en general, de aquellas expresiones contemporáneas que distintas comunidades culturales aportan al acervo cultural del país. Desde su fundación la revista se ha convertido en un espacio único para el intercambio generacional así como en el punto de partida de muchos escritores mexicanos” se lee en su página web (Consultado en <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/acerca-del> en octubre de 2020).

⁶⁷ En otra parte de la página web de la asociación se puede leer: “Pensamos al documental como una forma posible para la restauración del tejido social constituido por una serie de capas, de tiempos, de historias, de imaginarios co-

formación cultural y social”⁶⁸. Para los organizadores del Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DocsMX), uno de los más importantes del país, “Los documentales provocan debate, que a su vez nos lleva a la reflexión, a la tolerancia y a la aceptación de la diferencia, de la diversidad”⁶⁹.

Desde las aproximaciones académicas también se hacen aportaciones que promueven la cristalización del documental como un género con tradición en el país. Habría también que entenderlas como intentos de ganar jurisdicción sobre la viabilidad de definir, discutir, analizar y redefinir el género documental mexicano contemporáneo. Para Lauro Zavala, por ejemplo:

En síntesis, durante el siglo XX las tendencias del cine documental en México se han definido básicamente por tres líneas de trabajo: un contenido de denuncia y compromiso social, una recuperación de la memoria histórica colectiva (incluyendo la memoria cinematográfica) y la intención educativa alrededor de personalidades notables de la historia cultural. Sólo en raras ocasiones algún documentalista ha explorado las posibilidades poéticas o reflexivas del género (Zavala, 2012, p. 29).

Hay quien sugiere al documental como un subgénero cinematográfico respecto del género “cine político”⁷⁰. Aludiendo a un cine documental contemporáneo, que se distanciaría del estilo militante y prescriptivo de los años 60 y 70, para Elena y Mara Fortes, los documentalistas se inclinan hacia modalidades nuevas y frecuentemente abordan problemáticas desde la periferia, privilegian la ambivalencia, la incertidumbre, la artificialidad cronológica, se alejan de la autoridad discursiva, y “trazan el retrato de un México contemporáneo, donde nociones tan extremas y contradictorias como la violencia y la comunidad, la tradición y la revolución, la riqueza y la pobreza, forman parte de la vida cotidiana” (Fortes,

munes y singulares que si los hacemos aparecer ahí, a través de una pantalla, nos contarán historias sobre nosotros mismos, abrirán heridas que parecían cerradas, descubrirán historias que se repiten incesantemente, y muy probablemente detonarán reflexiones-acciones que dejarán ver que es posible construir una sociedad más justa, equitativa y tolerante”. (En <https://www.contraelsilencio.org/xi-contra-el-silencio/> Consultado en octubre de 2020).

⁶⁸ En <https://www.ambulante.org/nosotros/>. La visión de la asociación civil y su festival es: “Construir juntos una sociedad más crítica, empática, abierta y comprometida” (consultado en octubre de 2020).

⁶⁹ En <https://www.docsmx.org/nosotros/manifesto-docsmx-2020.php> (consultado en octubre de 2020).

⁷⁰ Véase De la Vega Alfaro, Eduardo, “El cine mexicano en la encrucijada de las nuevas identidades” en Blancarte, Roberto, *Los grandes problemas de México. XVI: Culturas e identidades*, México, El Colegio de México, 2010.

2014, p. 10). De este modo el documental contemporáneo se apropia ciertos temas produciendo acercamientos diversos a partir del lenguaje audiovisual. Se señala un corpus de acontecimientos fílmicos que ya son referencias continuas y van necesariamente ligados a los nombres de sus realizadores. Ahí desfilan Everardo González⁷¹, Eugenio Polgovsky⁷² o Juan Carlos Rulfo⁷³ en entre otros tantos. Las realizadoras también adquieren marcada relevancia: Tatiana Huezo⁷⁴, Mercedes Moncada⁷⁵ o Lucía Gajá⁷⁶.

Que se sostenga que existe una tradición o tendencia(s) (incluso un “paradigma”) del género documental en México, adquiere relevancia en mi trabajo porque ayuda a visibilizar su elección como vehículo expositivo desde cual abordan lo trans los realizadores cuyas obras me interesan. Estoy pensando el género audiovisual documental como forma privilegiada de indagar acerca de esa minoría sexo-genérica. Desde mi punto de vista y sin afán de parecer categórica ni concluyente (y sí bastante esquemática) distingo que el documental mexicano contemporáneo participa, por un lado, de la vocación indigenista y rural nacional, y por otro, se ha dispuesto a la exploración de otras grandes cuestiones nacionales (como la desigualdad social y la violencia) a través de la precariedad urbana. Hay un movimiento doble: la exploración de los márgenes, de lo olvidado con sus resistencias propias; y el encuentro con los intersticios, lo que está ahí pero tan cercano o intestino que nos es invisible. Estas dos grandes vertientes contribuyeron a fertilizar el campo audiovisual mexicano para el surgimiento de lo trans con una fuerza antes inusitada. Si el documental “da voz a quien no la tiene”, “explora las realidades urbanas y rurales desconocidas”, se decanta por lo polémico y busca la empatía, tiene la misión de reconstrucción del tejido social, denuncia, se compromete y retrata lo contemporáneo, entonces lo trans resulta un tema más que apropiado, idóneo. Aquí debe tenerse en cuenta ese proceso de alterización

⁷¹ Además de *La canción del pulque* (2002), *Los ladrones viejos* (2007), entre otras.

⁷² *Trópico de Cáncer* de 2004, *Los herederos* de 2008.

⁷³ *Del olvido al no me acuerdo* de 1999, *En el hoyo* de 2006.

⁷⁴ *El lugar más pequeño* (2001) y más recientemente *Tempestad* (2016).

⁷⁵ Que sin ser mexicana y sus documentales no centrarse exclusivamente en México es una referencia constante: *La pasión de María Elena* (2002), *La sirena y el buzo* (2008), *Palabras mágicas* (2012).

⁷⁶ *Mi vida dentro* (2009).

que ya se señaló en el primer capítulo. El sustrato socio-histórico del que emerge lo trans también es un proceso de *otrerización*, de extrañamiento y, sobre todo, de pauperización y marginación de un segmento de la población difícilmente prescindible para el género documental. En esa línea, no es casualidad el encuentro entre una lucha que se activa en la esfera pública, con el ejercicio de una práctica audiovisual en cuyo seno se agita el interés por la efervescencia social, política y cultural del México contemporáneo. El documental y sus usuarios como elementos de una producción simbólica enclavada en coordenadas contextuales y temporales concretas.

Por supuesto que se deben explorar otros síntomas además de las propiedades e intereses más intrínsecos al documental que arrojen luz sobre la relación de lo trans y dicho género cinematográfico. Se puede mencionar, por ejemplo, el posible hecho de que las inquietudes fílmicas resultan más asequibles desde tal plataforma por cuestiones de producción si atendemos al coste relativamente menor de su elaboración. Trascendentes también son el financiamiento mixto, los festivales independientes o la exhibición en internet, que aumentan el margen de libertad creativa y potencian las posibilidades de distribución y exhibición. En un marco más amplio, concuro con el postulado sobre que las expresiones documentales contestan a la oferta simbólica de los medios tradicionales y sus fórmulas “realistas/informativas” (prensa comercial, televisión de señal abierta, discurso oficial) mucho menos abiertos a la innovación formal y temática. Éstos filtran los tópicos velando información o reduciéndolos, en virtud de sus pactos mediáticos, autocensura y contratos comunicativos, a meras notas informativas o morbosas que obstaculizan a las audiencias una comprensión más a fondo (y más atractiva) de las múltiples problemáticas. En síntesis, esta exigua esfera mediática reviste al documental con signos de “contrainformación alternativa” en un contexto de mediatización monopolizado por el discurso masivo y el discurso oficial (Kubli, 2009; Fortes, 2014; Jablonska, 2019). La exposición audiovisual de las minorías y disidencias sexuales es un caso claro. Se hace transcendental atender este argumento toda vez que lo trans no sólo aconteció con fuerza en el documental nacional, sino que prolifera más allá de la cinematografía habitual en forma de presentaciones que expanden el campo audiovisual mexicano alcanzando las plataformas *online* y las redes sociodigitales. Quiero decir, no es solamente que una parte del cine documental haya expandido sus circuitos más específicos

(festivales y proyección en sala) al *streaming*, sino que se le suman elaboraciones audiovisuales específicamente realizadas para circular en el ámbito digital⁷⁷. Indudablemente todas estas manifestaciones se disponen, todavía hoy, como alternativas a la mayoría de los contenidos audiovisuales del cine y la televisión más convencionales.

Para terminar, al traer todas estas referencias, ajenas y propias, no he hecho más que suscribirme a aquella propuesta de posicionarme en tanto *usuario* con un interés específico sobre el documental en mi propia investigación: dar cuenta del mismo como el género audiovisual más propicio para el surgimiento de la alteridad trans. Así, la lente documental, interesada en la exploración de los temas “desconocidos” y de las problemáticas socialmente marginales, pero simbólicamente relevantes, disputará un lugar en la producción social del sentido en torno a lo trans. Sus figuraciones audiovisuales anudan varias de las improntas del documental como género: su compromiso con la denuncia social “dará voz” a personas reales que carecen de ella y apelará a la empatía (y otras emociones) no sin levantar cierta polémica.

3.2. Biografías extraordinarias y el poder de la metáfora: *Morir de pie*

La selección y ordenamiento de sonidos e imágenes son sensibles y reales; proporcionan una forma inmediata de experiencia visual audible, pero también se convierten, gracias a su organización en un todo más amplio, en una representación metafórica de cómo es algo en el mundo histórico

Bill Nichols

Como mencionaba en el segundo capítulo, después de las primeras aproximaciones fílmicas de Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein, lo trans se desplaza con verdadera fuerza hacia el género documental. Así, en el lustro que va

⁷⁷ Mismas que, se verá más adelante, reorientan y juegan con las convenciones cinematográficas y televisivas.

de 2010 a 2015 se estrenan esas tres películas cuyo centro narrativo son las vidas extraordinarias: *Morir de pie* dirigida en 2010 por la periodista Jacaranda Correa; *Quebranto* (2013) de Roberto Fiesco y *Made in Bangkok* (2015) de Flavio Florencio. Estos filmes son documentales que participan también del discurso del *biopic* o película biográfica al condensar los eventos más determinantes de la vida de sus personajes; sin embargo, esas trayectorias de vida no son célebres, no pertenecen a personajes de antemano conocidos, por lo que su anonimato será materia prima para el lenguaje cinematográfico. Las películas aprovechan ese desconocimiento del espectador para estructurar la narrativa y jugar con sus expectativas teniendo un valor prioritario la transición y sus consecuencias. Pero la transición tiene un valor por sí misma porque es un proceso ajeno, *a priori* ininteligible para la mayoría de los espectadores. Como se revisó antes, la transición ha sido por mucho tiempo el elemento de la asunción identitaria que más ha signado la construcción de lo trans como una alteridad.

El peso de esta marcación de diferencia no es ajeno a los directores de los filmes, por eso la abordan mediante tropos con sus correspondientes recursos expresivos. Aquí resulta realmente iluminador el análisis que sobre estas películas despliega Kani Lapuerta Laorden (2018). Explica que cada película elegirá una cierta metáfora en torno a la transición y que, coincido en gran medida, construyen un imaginario a partir de los relatos hegemónicos sobre lo trans. Es decir, apelan al (re)gimen de representación. Así, por ejemplo, *Made in Bangkok* evoca constantemente la metáfora del cuerpo equivocado a través del diálogo de Morganna cuya meta para que su transición sea completa es realizarse la cirugía de reasignación sexual que alcanzará si gana el concurso en Tailandia. Para Lapuerta, por esa vía el cuerpo trans se vincula con el dispositivo biomédico: “patologizado, que requiere de esta medicalización para entrar dentro del cuerpo socialmente aceptado. Para ser ‘una mujer completa’ se requiere tener vulva” (Lapuerta, 2018, p. 137). Lo anterior es tanto más cierto cuando incluso acompañamos a Morganna en escenas donde le dan indicaciones sobre cómo procederá su cirugía y, después, a unas horas de haber sido operada. El director, con mínimas intervenciones de voz, despliega la cámara en mano como principal inscripción documental haciendo cómplice al espectador mediante una mirada que sigue y enfoca en todo momento a Morganna; varias tomas están dedicadas a registrar cómo se viste, maquilla y prepara tanto para concursar como para su transformación cor-

poral. Los motivos glamorosos no tardan en aparecer y la misma Morganna hace gala de sus habilidades en el escenario. Esas serán las dos maneras en que la trans aparece en pantalla: en lo privado o engalanada con cientos de miradas sobre sí.



Carteles promocionales de *Made in Bangkok* y *Quebranto*

Posiblemente, de esta tríada de películas la más conocida por el público y celebrada por la crítica sea *Quebranto*, primer largometraje de Roberto Fiesco. La película se proyectó en distintos festivales nacionales e internacionales y ganó el Ariel a “Mejor Largometraje Documental”. Fiesco es asociado con el cine sobre minorías sexuales, principalmente como productor (sobre todo de varias de las películas de Julián Hernández), pero también ha incursionado en la dirección.

La premisa del filme sigue a Lilia Ortega “Doña Pinoles” y su hija Coral Bone-lli, antaño el actor infantil conocido como “Pinolito”⁷⁸, quienes entretienen un relato nostálgico de su pasado y su presente, signado el primero por la fama y el segundo por la asunción transgénero de Coral. La metáfora de *Quebranto*, como lo indica el nombre, es el rompimiento o quiebre de la vida de sus personajes (el cartel de promoción no deja lugar a dudas)⁷⁹. Pero, más concretamente, es la transición de Coral el motivo del quebranto ya que implica un cambio que distorsiona sus posibilidades en la industria del espectáculo, por eso aquel pasado exitoso la aflige, pero lo recuerda con melancolía junto a su madre, la otra protagonista. La película aprovecha ese relato extraordinario. En ese sentido, Fiesco expresa que “Viniendo de la ficción, no teníamos un prejuicio sobre la manera en que tiene que hacerse un documental y había una necesidad de romper con ese lenguaje y construir ficciones dentro de la misma realidad”⁸⁰. De ahí que la película despliegue, además de las entrevistas directas y las escenas que nos adentran en la vida privada de los personajes, algunas de las elecciones formales más notables del filme⁸¹. Ahí están la puesta en escena adaptada a coreografías y números musicales en vivo, con escenografía o enmarcados en imágenes intervenidas a modo de decoración. Estas marcas ficcionales vehiculizan la metáfora del quebranto porque refuerzan la nostalgia del pasado, implican quiebres en el tiempo, cumplen la función de *flashbacks* que reviven ese pretérito más glorioso que fue para las protagonistas su ya lejana intervención en el mundo de la cinematografía nacional.

Encontré que *Quebranto* recibe también atención en artículos académicos y que la mayoría de ellos destacan el devenir de Coral como personaje fascinante y entrañable. Efectivamente, los fragmentos biográficos son motivos fílmicos, en este y los otros documentales, que funcionan como relatos de exclusión so-

⁷⁸ Fernando García tuvo una de sus participaciones más destacadas en el tríptico cinematográfico *Fe, esperanza y caridad* (1974). Específicamente en la historia *Caridad*, dirigida por Jorge Fons.

⁷⁹ En este caso, para Lapuerta (2018) “no vemos una experiencia de vida fragmentada, sino más bien un cúmulo de experiencias y situaciones que han ido construyendo a la persona que se retrata en el documental” (pp. 139-140). Discrepo en la medida que, aunque la historia muestra esa acumulación de experiencias y no una ruptura tajante, también las enfrenta constantemente, especialmente en las tensiones y quiebres entre pasado y presente, entre juventud y madurez, entre éxito y fracaso profesionales.

⁸⁰ Consultado en <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=noticias&id=994> (noviembre de 2020).

⁸¹ Que para algunos lo inscriben en el llamado subgénero “docuficción”.

cial desde biografías marcadamente individuales. Tanto *Made in Bangkok* como *Quebranto* son operas primas de sus respectivos directores, pero no sus únicas propuestas audiovisuales en torno a lo trans, a éstas me dedicaré más adelante. Es en *Morir de pie* que enfocaré el análisis como propuesta íntegra de estas narrativas fílmicas de vidas extraordinarias.

Jacaranda Correa es una periodista y conductora de televisión, egresada de la licenciatura en Comunicación de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y es maestra en Sociología Política por la Universidad de la Sorbonne, París III. Ha colaborado con Canal 22 de televisión pública, administrado por la Secretaría de Cultura. *Morir de pie* fue su primer largometraje⁸². La realizadora ha comentado repetidamente cómo llegó a la película y al tema trans: trabajando en un programa televisivo de perfil social con perspectiva de derechos humanos, fue contactada por la activista transgénero Gloria Hazel, quien le comentó la complicadísima situación que estaba viviendo una mujer trans con discapacidad motora. Cuando conoció a Irina Layevska, lo que sería solamente un reportaje se convirtió en una película. Estas referencias no son ociosas, permiten apuntar a las relaciones entre práctica cinematográfica, exploración audiovisual y esfera pública. La directora llega a sus indagaciones por medio del transactivismo, tanto Gloria Hazel como Irina pertenecen a la que es posiblemente la primera generación de activistas trans en el país. Fueron ellas las que se contactan con Correa, interesadas en promover lugares de visibilidad. Existe una clara conexión entre práctica política y campo audiovisual.

Ahora bien, ¿qué manera elige Jacaranda Correa para mostrar la historia de Irina? La elección del género documental para la película va de la mano con la formación de la también periodista. Ella misma en entrevista ha comentado que el periodismo narrativo fue su inspiración principal. Combinó su experiencia en el reportaje: “El discurso es diferente. No se trata de hacer solamente una investigación periodística y contar algo informando o siendo didácticos, sino de contar una historia a partir de ciertos dispositivos que te puede dar el cine de ficción, aunque tu materia prima es la realidad”⁸³. Esta asunción tiene su efectiva correspondencia en el hecho fílmico. *Morir de pie* construye su estructura narrativa persiguiendo el factor

⁸² La película recibió el premio al Mejor Largometraje Mexicano Documental del Festival Internacional de Cine de Guadalajara 2011, entre otros.

⁸³ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=olyVg9CVXF4> (consultado en noviembre de 2020).

sorpresas, está pensada para retar al espectador a que “resuelva la historia al mismo tiempo que va confrontando sus propios prejuicios”, a decir de la directora.

En efecto el filme puede dividirse en segmentos que develan una historia de vida. El primer bloque presenta, sin dar a conocer su nombre, a un militante comunista quien desde niño sufre una enfermedad que evoluciona hasta convertirlo en un adulto que vive con discapacidad motriz. La edición de ese primer bloque alterna material de archivo como fotografías y videos caseros de la niñez, de su lucha comunista en suelo cubano, y se incluyen testimonios de personas que hablan del militante en pasado, incluso se infiere su muerte. A través de un video casero asistimos a su emotiva boda: el instante final de la última toma es pasada en cámara lenta encuadrando el beso de los recién casados y el sonido de los aplausos se distorsiona para aumentarlos, intensificando el momento romántico: pero un corte brusco a una toma *close-up* de la esposa llorando (minuto 15:33), sin que dejemos de oír los aplausos, altera el sentido y sorprende al espectador. Así, el documental presenta a Nélide, la otra protagonista de *Morir de pie*. Su llanto parece surgir de la reflexión sobre su matrimonio. Menciona estar de duelo. Otros testimonios (de quienes parecen ser conocidos de la pareja) hablan del compromiso de Nélide con la relación. En todo este primer bloque la relación entre tomas tiene mucho peso, permite asociaciones claras entre pasado y presente. Conocemos a este “Che Guevara mexicano” como luchador social que lucha también contra la enfermedad degenerativa y a su esposa, que lucha tanto como él.



En el minuto 15:33 Nélide es presentada como personaje mediante tomas de sentido contrastante

Como se mencionaba arriba, *Morir de pie* igualmente representa la *transición* como elemento sorpresa⁸⁴. El título mismo adelanta la metáfora de la transición como muerte (y renacimiento): “La idea de muerte, de romper con la imagen pasada y construir una nueva, lejos de la identidad anterior, es muy recurrente en los relatos hegemónicos sobre lo trans*” (Lapuerta, 2018, p. 134). El filme trans-fiere la idea al lenguaje audiovisual: en el minuto 20, tras escuchar la perspectiva sobre el futuro del militante comunista, un fundido a negros con cuatro segundos de duración supone un antes y un después, un corte, simboliza la muerte del personaje masculino, ahí termina ese primer bloque. Pero también el cambio, la transición, se refuerza en ese mismo minuto con la siguiente toma y su composición que inauguran el siguiente bloque o segmento de sentido del documental. Esa toma es desequilibrada, dos tercios del encuadre de izquierda a derecha están en total oscuridad mientras el tercio restante deja ver una habitación iluminada y una figura recostada; acto seguido escuchamos un silbido, Nélide enciende una lámpara desde la parte oscura, se levanta, entra a la habitación iluminada y se recuesta en la cama. Nélide cambia de habitación como cambiando de vida, ya que así inicia la escena donde el personaje de Irina Layevska aparece por vez primera.



Encuadre del minuto 20: Nélide literal y simbólicamente pasará de un lugar a otro

⁸⁴ Habría que recordar que esta estrategia está también presente en el cine de ficción y otras fuentes audiovisuales según se revisó en el segundo capítulo.

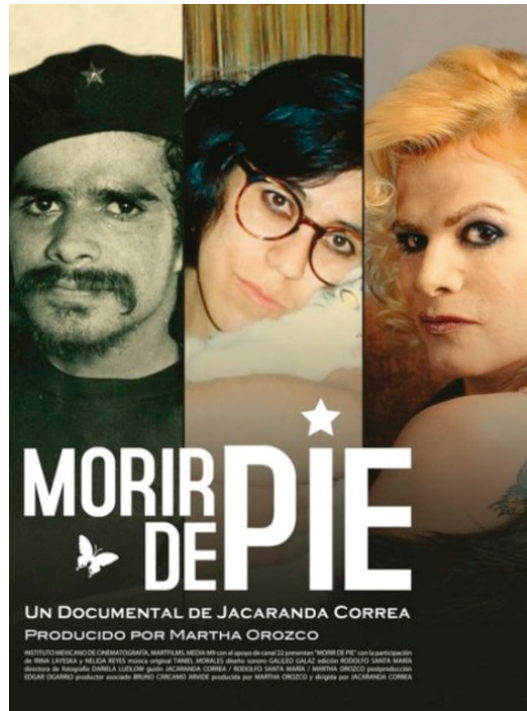
Este segundo bloque está dedicado a mostrar la vida privada y cotidiana de la pareja; se subraya el trabajo de cuidados que Nélica lleva a cabo debido a las dificultades motoras de Irina; las escenas más impactantes de toda la película muestran a ésta en mayúsculo esfuerzo para realizar tareas tan cotidianas como ir al baño o asearse. Junto y sobre estas fuertes imágenes, intercalando un *close up* de entrevista directa con voz *off*, Irina relata las dramáticas circunstancias que la llevaron a un intento de suicidio y cómo esa experiencia la llevó a confesar su transgeneridad: “Ese día, 24 de agosto del 2001 me presenté con Neli como Irina”. A partir de ahí se desatan otra serie de confesiones de ambas en torno a la transgeneridad: la disforia, las ansiedades sobre la sexualidad y los afectos, el descubrimiento de la nueva expresión de género.

Estas confesiones y explicaciones ofrecen al espectador inteligibilidad sobre la historia, pero también alimentan el imaginario de lo trans como renacimiento a través de un discurso biográfico que lo respalda. La figura de la mujer trans es insertada buscando un marcado contraste con su pasado, es decir con el hombre que fue. Un claro relato de alteridad y diferencia. De hecho, son varios los pliegues de sentido que maneja el filme: la masculinidad exacerbada, la enfermedad degenerativa, la identidad de género. Por eso esta decisión sobre la edición se dirige a fundir dos aristas que no hay que obliterar. Jacaranda Correa no se interesó en Irina solamente por ser trans con su peculiar pasado, sino también por su condición médica. ¿qué pesa más en la vida de Irina? ¿La esclerosis múltiple o su condición trans? Se puede identificar una mirada interseccional entre vectores de la diferencia y de la discriminación que se constituyen mutuamente, que intersectan las relaciones sociales y la identidad en distintos niveles. Entonces las elecciones de la realizadora parecen apuntar hacia allá y esto se hace más evidente en la segunda mitad del filme donde el devenir como activista trans suma al juego de contrastes. La nueva lucha de Irina se ubicará en CDMX y no en Cuba, sus intereses se trasladan de la política internacional a los derechos en el campo del cuerpo, sexo, género. Tres breves escenas son fundamentales para asentar ese pasaje. Sentada en un panel junto a la antropóloga Marta Lamas quien agradece a Irina su compromiso con la lucha en contra de la discriminación; junto a Nélica en una Marcha del Orgullo LGBTI; ella recibiendo sus nuevos papales oficiales con el cambio por concordancia sexo-genérica el día de su cumpleaños. El final de la película es agridulce porque trae el recordatorio de que la enfermedad sigue debilitando su cuerpo, que Irina es miembro de la “diversidad sexual” pero también una persona de la “diversidad funcional”.



Fotogramas de *Morir de pie*: el luchador socialista deviene luchadora LGBTI

De hecho, el documental no deja de aprovechar casi compulsivamente hasta los elementos paratextuales. En el isologo elegido para el título se observa como punto de la “i”, en la palabra “pie”, una estrella de cinco puntas que recuerda a la heráldica socialista; en la esquina inferior izquierda del conjunto de letras yace una mariposa, símbolo por excelencia del renacimiento, del paso de un estado a otro. Las alusiones a la *transición* se disponen también en la imagen en el diseño del cartel promocional. Separadas en tres franjas verticales de izquierda a derecha: una fotografía del “Che mexicano”, de Nélide y de Irina. Incluso el juego en la paleta colores pasa del blanquinegro en el primer retrato, a una joven Nélide rodeada de cálidos, pero con el cabello bien oscuro; termina con los radiantes de una Irina rubia con mirada desafiante.



Cartel promocional de *Morir de pie*

Como sucede con *Quebranto*, el estilo documental no renuncia a establecer correlatos con otros géneros cinematográficos. Junto a las marcas documentales más evidentes como la elección de puesta en escena en la vivienda de la pareja o la cámara observacional, los relatos de las entrevistadas no evitan cierta impronta dramática porque estamos frente a una cabal historia de amor. Ya lo dijo la misma documentalista en la entrevista antes citada: “sigo pensando que de nada sirve explicar, explicar, intentar apelar a la lógica y a la razón, y a los numerales y a los especialistas y a los opinólogos para hablar de temas tan complejos, creo que, como en el cine, es la emoción la que te puede llegar a mover muchas más cosas que la explicación”. Esta resolución es clave para revisar estas primeras narrativas audiovisuales en clave de vidas extraordinarias. Las películas están en la búsqueda de mover fibras sensibles en los espectadores: ya mencioné las escenas de Irina, pero *Made in Bangkok* tiene su momento más emotivo cuando Morganna “conoce su nueva vagina” llorando de alegría; y es difícil no conmoverse en el momento que Doña Pínoles expresa el cúmulo de emociones de miedo, sufrimiento y desesperanza que le provoca saber que Coral es víctima de la discriminación. De hecho, si hay un motivo audiovisual que deviene intertextual en los tres filmes, son los encuadres de rostros llorando. La estrategia emotiva se hace evidente, estas historias apelan al retrato físico, psicológico y emocional de los personajes⁸⁵.



Fotogramas en *close up* con personajes que rompen en llanto de cada uno de los tres filmes. De izquierda a derecha: Irina Layevska, Morganna y Doña Pínoles.

⁸⁵ En el caso de *Morir de pie* estas dimensiones no pasaron desapercibidas por la crítica, concibiéndolas como una propiedad destacable: “Es posible encontrarnos con detalles en la narrativa y ritmo de este filme que como espectadores pueden confundirnos en los dos primeros tercios del documental, incluso cuestionar la prolongada exposición

Las tres propuestas fílmicas privilegian tanto la aproximación intimista que no abarcan un panorama mayor. Aunque sí rozan lo colectivo y lo político, se hace evidente que no es su objetivo⁸⁶. Este nivel de las vidas extraordinarias como motor de las narrativas se percibe hasta en los elementos de la puesta en escena vinculada al “casting”. En mi opinión ninguna de las protagonistas tiene una trayectoria de vida homologable al de la mayoría de la población trans en México. Las tres tienen un pasado *sui generis* (claramente explotado en los filmes) o son presentadas en una situación excepcional derivada de su presente. Aspectos como estos seguramente influyeron para que los documentalistas se interesan en sus trayectorias de vida adicionalmente al hecho ser personas trans. Lo colectivo será un desplazamiento que ocurrirá después, como se verá. De hecho, tanto Flavio Florencio como Roberto Fiesco ofrecerán materiales audiovisuales que serán notoriamente distintas a sus óperas primas, pero manteniendo lo trans en el centro.

Este último señalamiento permite ir cerrando este acápite revisitando la cuestión del estereotipo. ¿De qué forma estas tres presentaciones intercambian sentidos con la producción de estereotipos en la representación de lo trans? Concurro con la perspectiva de Robert Stam (2001) respecto del estudio sobre los estereotipos en el cine: “Un análisis riguroso debe prestar atención a las «mediaciones»: *estructura narrativa*, convenciones de género, estilo cinematográfico” (p. 316, subrayado mío). Como intenté exponer arriba, las elecciones creativas traducen correlaciones de significación entre las cuales la más importante es el acto de metaforizar la transición en relación con las trayectorias de vida y esto permitió a los documentalistas combinar metáfora (que descansa primero en el imaginario social

de escenas que buscan provocar una empatía emocional extrema con las cotidianas incomodidades de Irina hasta para vestirse y los saltos de tiempo en la historia que quedan sin referencias o registro. Sin embargo, en su conjunto y al llegar a su desenlace, la película encuentra una natural resolución del doble retrato hecho. Y si bien su mayor aportación o atractivo para el público no pasará por el lado de lo cinematográfico, lo profundamente humano y directo de su mensaje es de una fuerza tal que los detalles técnicos y narrativos del filme pasan a ser observaciones muy menores”. Reseña en la revista *Letras Libres*: <https://www.letraslibres.com/mexico-espanal/cinetv/morir-pie> (visitado en noviembre de 2020).

⁸⁶ La lucha LGBTI en *Morir de pie*, la alusión a la dinámica del trabajo sexual en *Quebranto*, la existencia de una “comunidad trans internacional” en *Made in Bangkok*, anuncian la dimensión político-colectiva sin atenderla.

sobre lo trans) y experiencia visual. Especialmente en la narrativa como sistema formal. Aquí la distinción entre historia y argumento que conciben David Bordwell y Kristin Thompson (2003) se hace útil. Para estos autores la historia son los sucesos en relación causa efecto que incluyen tanto los mostrados en pantalla como los inferidos o supuestos y no visibles, mientras que el argumento es todo lo mostrado en pantalla tanto los eventos o acciones expuestos como el material o marcas no diegéticas/paratextuales. De tal modo, las historias de vida de las trans adquieren carácter metafórico en el argumento cinematográfico.

Por eso la decisión de los recursos ficcionales⁸⁷ y una edición que inserta números musicales, material de archivo, que reta al espectador en la yuxtaposición de imágenes inusuales, junto a testimonios personalísimos en *close up* en la privacidad de los hogares de estos personajes que no dejan de encarnar la diferencia. Para decirlo con otras palabras, ese imaginario social sobre personas que “cambian de sexo” porque viven en “cuerpos equivocados”, que renuncian a su “verdadera identidad”, o que “entierran” su pasado son aprovechadas para comunicar empatía, emociones, experiencias encarnadas. Es en ese nivel que Irina Layevska, Coral Bonelli y Morganna Love tensionan los estereotipos: se hace imposible pensarlas como simples *patéticas* o *impostoras* (los estereotipos actanciales más caricaturescos) porque conocemos sus contextos inmediatos y sus complejas motivaciones sin dejar de hacer sentido con el imaginario pre-construido, uno que tiende a homogenizar y simplificar. Me sumo a la propuesta de Robert Stam (2001) sobre no perseguir la adecuación mimética de los estereotipos, sino encauzar la atención “en la interacción de voces, discursos, y perspectivas, incluyendo las que operan en la misma trama” (p. 318). Esta perspectiva permite movilizar un argumento: si desde un punto de vista, más bien convencional, estereotipo y documental parecen enfrentados, puede verse cómo la renuncia analítica al mimetismo en ambos permite una comprensión más amplia de la emergencia de lo trans en el campo audiovisual. Ese desplazamiento habilita una comprensión más amplia de las relaciones entre hechos audiovisuales y hechos sociales. De tal suerte que estas películas pueden distinguirse como materiales audiovisuales en el tránsito de la ficción al documental.

⁸⁷ Ya mencioné el punto de vista de Roberto Fiesco y de Jacaranda Correa, pero el mismo Flavio Florencio dio a su película una estructura narrativa clásica o tradicional, en su caso estamos ante “el viaje del héroe” o más bien heroína. Hay planteamiento, nudo y un desenlace, forzando un “falso final feliz”. Él mismo ha confesado su abierta intervención en varias entrevistas: <https://www.youtube.com/watch?v=ItP8LzvV7BQ> (consultado en noviembre de 2020).

En la medida que lo trans surge primero en el cine de ficción asentando un archivo previo, no extrañan las decisiones creativas. Es atrayente sugerir que los tres realizadores eligen un contenido denso para los que serían sus debuts en el largometraje, pero buscando una intervención formal que “facilite” o “viabilice” la recepción y circulación: buscaron eficacia simbólica. Creo que con estas *transfiguraciones* audiovisuales todavía estamos en un momento en que lo trans no tiene la presencia pública que alcanzará unos años más tarde con el episodio jurídico de 2015 en la Ciudad de México con su impacto en el campo audiovisual. Empero, ya aportan una comprensión particular del momento político-social, son productivos: “Si por una parte el cine es mimesis, representación, por otra también es un enunciado, un acto de interlocución contextualizada entre productores y receptores socialmente situados” (Stam, 2001, p. 318). Estas propuestas fílmicas contribuyen a visibilizar el proceso de desgaste del discurso tradicional en el cine⁸⁸, especialmente visible en su incapacidad para cubrir las fracturas generadas por las reivindicaciones identitarias atomizadas por el devenir interseccional de las luchas sociales. Esta es su aportación en la lucha por el sentido.

3.3. Club Amazonas y las narrativas en clave colectiva

El reconocimiento, entonces, es la capacidad de representar y regular la ambivalencia que se genera cuando aquello que se presenta ante nosotros como algo fatídicamente “objetivo”, material, constitutivo —la injusticia, la discriminación, la pobreza— logra producir, en los intersticios, una agencia de reafirmación, resistencia y transformación

Homi Bhabha

Conviene, para abrir este acápite, retornar muy brevemente a las perspectivas acerca de la emergencia de lo trans en la Ciudad de México (y, por extensión, en el país), que Alba Pons desarrolla en su investigación doctoral. Para la investiga-

⁸⁸ *Quebranto* también es un relato sobre la maternidad. *Morir de pie* asume una tensión entre la política y lo político. *Made in Bangkok* propone una modalidad otra de ser mujer.

dora el movimiento o lucha trans en la Ciudad de México revela las confluencias y desplazamientos de discursos a través de los cuales emerge una nueva subjetividad política en un proceso mediante el cual se ha ido reconociendo la categoría *trans* en el campo de lo social. A este proceso le llama *normalización* entendiéndola como un cambio en los marcos de *reconocibilidad* donde es fundamental distinguir entre *inteligibilidad* y *legitimización*. La inteligibilidad remite a las posibilidades de hacernos comprensibles en el campo social, a través de referentes hegemónicos (o no). Lo segundo sería la posibilidad, posterior a esa inteligibilidad, de una legitimación socialmente válida. Por tanto, lo trans se hizo “descifrable” pero también “lícito”. Esto último se intercepta directamente con los episodios jurídicos ya referidos. Lo que me interesa asentar acá es ese proceso de producción de diferencia donde una posición social marginal (antes prácticamente inexistente) deviene en una posición de sujeto, en este caso trans. Desde ahí fue posible nombrar la exclusión como desigualdad, discriminación o violación de derechos. Lo que desde el capítulo primero he llamado alteridad trans frente al Estado-nación. Como se revisó, el *transactivismo* tiene un papel fundamental y protagónico, sin embargo, el reconocimiento de la diferencia también la fija, implica cierta parcialización, la ambivalencia y la ambigüedad, haciendo ineludibles las tensiones y negociaciones. Estas complejidades abren un marco de contingencia del que los documentales en clave colectiva darán cuenta. Este vector de análisis me permite situar las manifestaciones audiovisuales que aparecen después del 2015⁸⁹, trazando trayectorias de sentido con sus rupturas y continuidades. Estoy proponiendo a estas narrativas fílmicas como relatos de reconocimiento colectivo de lo tras y en su posibilidad de cartografiar dicha emergencia en México.

En 2016 es estrenado en México *El Remolino*⁹⁰ de la española Laura Herretero vía la gira de documentales Ambulante. Una sinopsis del documental reza:

⁸⁹ Año de la entrada en vigor de la reforma al código civil para hacer posible el cambio de “identidad legal” de las personas trans en Ciudad de México, la primera en el país, a la que le siguieron otras en distintos estados. Por su puesto que no estoy proponiendo una cronología rígida, pero sí la posibilidad de hacer aproximaciones analíticas que relacionen campo audiovisual y esfera pública.

⁹⁰ La película obtuvo los premios Mejor Largometraje Vida Cotidiana del X Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Contra el Silencio todas las Voces 2018 en México y el de Mejor Largometraje del Documenta-Madrid 2017.

Pedro es un campesino que defiende su identidad y sus sueños; su hermana Esther lucha por una mejor vida para su hija mientras nos comparte su mundo a través de una pequeña cámara. Ambos viven en El Remolino, una diminuta comunidad de Chiapas que se ve afectada cada año por inundaciones ocasionadas por el Río Usumacinta. Para ellos, la vida es como un remolino que da vueltas en el viaje de sus ciclos internos y del gran ciclo de la naturaleza.⁹¹

En efecto, la película recoge el testimonio de algunos de los habitantes de esa locación rural. Se centra en una familia de los cuales se recorta a los hermanos como protagonistas. Pienso que la película es una indagación entre la interacción de la intersección del género y la clase social anclada en lo rural. Esther es una mujer fuertemente motivada por su maternidad a luchar con los condicionamientos de género tradicionales, mientras que el trayecto vital de Pedro también tensiona: conocido en su pueblo como La Morena, encarna una “transgeneridad rural”. El contexto de los personajes es determinante visual y alegóricamente porque la cercanía con el río y las inundaciones condicionan la vida económica de los habitantes y de la familia, pero también crea un paralelismo con lo cíclico de la naturaleza. Este documental aboga por una mirada, digamos etnográfica; es muy equilibrada la aparición de Esther y Pedro, los conocemos a ambos juntos y en separado. El filme no privilegia a ninguno de los dos, pero vale decir que sí coloca lo trans en una posición que amplía el imaginario. No escuchamos de su voz una auto-adscripción contundente como transexual, travesti o transgénero, el filme se ocupa en proponer la vivencia de género de Pedro como integrada a la comunidad. Los momentos de fricción con su familia son mencionados, pero ni él ni la narrativa se interesa en sorprender o generar expectativas mediante la ocultación, el eufemismo o la negación de su pasado. Desde los diez años asumió abiertamente su feminidad, a sus 46 años la vida de La Morena fluye como el Usumacinta⁹².

Sobrio, el lenguaje audiovisual se apoya en la imagen y la banda sonora para transmitir una tranquilidad lacustre, se crean relaciones rítmicas más bien pausadas. No son casuales las tomas abiertas del río en que navegan todos los

⁹¹ Consultado en <https://moreliafilmfest.com/peliculas/el-remolino/> en noviembre de 2020.

⁹² A decir de Kani Lapuerta (2018): “el documental construye un relato de la transición como *continuum*” (p. 136).

miembros del pueblo, incluyendo a Pedro. La abundancia de este tipo de encuadres, más los que muestran a Pedro trabajando y conviviendo, refuerzan la idea de comunidad. Un fragmento de la edición me pareció destacable por su asociación de sentido: una escena donde la trans convive en un juego de béisbol, corta a una amplia toma del cielo con aves en libre vuelo, en el minuto 39:42 se corta a un *close up* que sigue a Pedro de espaldas y la vegetación es desenfocada como fondo, finalmente se corta a plano detalle de una colorida libélula⁹³ que tras unos instantes levanta el vuelo. En el plano sonoro escuchamos su sueño de conseguir pareja y quizá adoptar. Es de notar que la edición no teme proponer cierto orden semántico donde el personaje trans queda entre la naturaleza. Binomio inusual en la representación de lo trans. Por estos motivos *El Remolino* es un relato de lo trans en colectivo, porque, a través de lo rural se interesa en lo comunitario.



Fotogramas de *El Remolino*. Pedro aparece entre imágenes de la naturaleza.

La película sobre la que me interesa ahondar es *Club Amazonas* de Roberto Fiesco, también de 2016. Definido como cortometraje documental, fue exhibido en el Festival Internacional de Morelia en su edición XIV, su producción fue financiada tras ganar una beca de la convocatoria lanzada por el proyecto Red de DH Migrantes y la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal. La película

⁹³ No puedo evitar agregar que las libélulas, así como las mariposas, pasan por una metamorfosis en su desarrollo, aunque menos marcada. Además, habitan las cercanías de lagos, charcos y ríos, son inofensivas para los humanos y son valiosos depredadores para el control de poblaciones de mosquitos transmisores de enfermedades.

actualmente está disponible gratuitamente en la plataforma de *streaming* Filmin-Latino, en la sección GratisMX. La sinopsis en ese mismo sitio reza:

En Centroamérica, la comunidad LGBTI*TI está expuesta a prejuicios y persecuciones. En Tenosique, Tabasco —en la frontera sur de México—, dos grupos luchan por los derechos humanos de estas personas en situación de tránsito ilegal: el hogar-refugio para migrantes “La 72” y el “Club Gay Amazonas”. El documental *Club Amazonas* se concentra en Jessica y Anyela, dos mujeres trans hondureñas que han elegido Tenosique para vivir.

En dicho material, según cuenta Fiesco

Lo que intentamos con *Club Amazonas* es tomar otro fenómeno migratorio que tiene que ver con la comunidad LGBTI, que cada vez es más abundante, también su migración, y buscamos a personas que hubieran salido de su país no sólo para buscar un espacio mejor para vivir o una vida mejor —el famoso sueño americano—, sino también porque hubiera habido condiciones de homofobia y de violencia en su entorno⁹⁴

Fiesco es egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Como ya se dijo, el también director de *Quebranto*, es una figura asociada al cine que indaga sobre la llamada “diversidad sexual” o LGBTI. En sus 20 minutos de duración, *Club Amazonas* despliega el testimonio de las dos protagonistas trans, Jessica Mavissa y Anyela Sharlot, que no superan los veintitantos años. La afiliación documental de este filme es notoria en el uso reiterado de elementos paratextuales. El argumento cinematográfico lanza desde los primeros segundos los créditos iniciales que nos hacen saber que la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal y la Unión Europea apoyaron la realización del documental. Los reconocimientos institucionales, agradecimientos, cortinillas de texto, indicación del nombre de los entrevistados, etcétera, pegan a ese pacto comunicativo desde principio hasta el final. El audiovisual utiliza dos cortinillas

⁹⁴ Fragmento de entrevista recuperado el 24/11/19. Disponible en: <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/quebranto-el-tango-de-roberto-fiesco/> (consultado en noviembre de 2020).

negras con texto blanco, una prologal⁹⁵ y otra epilodal⁹⁶, que explican la situación y arrojan datos estadísticos e institucionales sobre la migración y su composición LGBT, haciendo énfasis en el clima de violencia que atraviesa esta población. Las primeras dos imágenes nos ubican, sin ambages, geográficamente: dos carteles nos dan la “bienvenida” a Tenosique y nos hacen saber que estamos en la frontera entre México y Guatemala. Todos estos elementos abonan al pacto realista o de verosimilitud.

Ya con las expectativas del público encauzadas conocemos a las protagonistas y comienza su testimonio. Contextualizan, primero, su identidad de género en calidad de migrantes. Quiero destacar un diálogo en el minuto 01:55: “A estas alturas, *como una persona trans*, yo estuviera ya estudiada, graduada y con un trabajo digno, si hubiese sido hombre normalmente”. Posiblemente, esta es la primera vez que en la cinematografía mexicana se escucha el término *trans* como una auto-adscripción que no es ni “travesti” ni “transexual”, ni siquiera “transgénero”. Hasta el momento no he hallado el vocablo en un filme anterior a *Club Amazonas*. Me parece que este hecho, aparentemente intrascendente, ya refiere esa re-semantización que, en el campo social, y para mi investigación, es prioritaria.

La película, pues, vehiculiza la voz de la alteridad trans. Ya en diálogo directo frente a la cámara, o mediante voz *off*, las protagonistas relatan las peripecias que han sufrido por ser migrantes y trans. Ellas mismas conciben la traza interseccional, son conscientes de la configuración de clase vinculada a la migración forzada sumándole la cuestión sexogénica. Hay que llamar la atención sobre el hecho

⁹⁵ “Violencia, discriminación y falta de oportunidades fomentan el fenómeno migratorio en el Salvador, Guatemala y Honduras, en este escenario la población de la diversidad sexual emprende un éxodo con características particulares respecto de otras personas migrantes. Entre 2009 y 2014 se produjeron 170 crímenes de odio documentados en Honduras con la población LGBTTTI. No existe tipificado el delito por crimen de odio, se por identidad de género o por orientación sexual. Estos crímenes son dirigidos contra las mujeres transexuales, en su mayoría trabajadoras sexuales en territorios controlados por el crimen organizado, cometidos por personas desconocidas y en lugares públicos, situación que provoca la migración forzada a México”.

⁹⁶ “Entre enero y noviembre de 2014, 109,750 migrantes provenientes de Guatemala, Honduras y El Salvador, permanecieron en alguna Estación Migratoria en México, un aumento del 43.53% respecto al mismo periodo del año 2013. En los últimos 5 años las peticiones de refugio al gobierno mexicano aumentaron 90.5%. Sin embargo, pocos logran obtener la calidad de refugiados. 4 de cada 10 peticiones son de hondureños y salvadoreños. De 2009 a 2014, la Comisión Mexicana de Ayuda Refugiados (COMAR) recibió la solicitud de refugio de 6,114 personas de diferentes nacionalidades, pero de éstas sólo aceptó al 22.58%”.

de que la película tiene a dos protagonistas trans, y no a un sujeto singular y singularizado como en los materiales antes revisados. Esto ya remite a lo colectivo, tiene lugar un diálogo que va más allá de lo individual, las protagonistas hablan desde una subjetividad socialmente inteligible que ya les permite resignificar la violencia y la discriminación en marco de derechos desde un yo colectivo: “La situación ya era muy crítica, había muchas muertes violentas por lo que es la homofobia, y en este caso sería la *transfobia*. Ninguna de nosotras tres podía seguir trabajando en ese ambiente”, declara Jessica. A diferencia de las presentaciones ficcionales y los primeros documentales, la mostración de datos extradiegéticos problematiza social y culturalmente la discriminación, la ignominia, la violencia y el muro simbólico entre anormal y normal (exacerbados en el acervo previo) son socavados por la designación “crímenes de odio”: odiar por motivos de género es un crimen, no la norma, no es motivo de risa ni de excitación. También dialoga con el régimen de (re)presentación cuando sin negar la situación marginal y de trabajo sexual tan presente en el estereotipo de las trans, le da una explicación casi socio-estructural en voz del sujeto trans mismo:

Empecé a realizar el rol, lo que hace a una mujer, a mi familia le ha costado aceptarme... tengo mi título y todo, pero el hecho de ser una persona con orientación sexual diferente te afecta demasiado, desde el momento en que te vistes de chica dejas de tener todos tus derechos, perteneces a otro mundo, el mundo de la vida alegre, el único mundo donde nadie te pide papeles, llegué a casa muchas veces irreconocible por los golpes que me habían dado.

Con la confesión de Anyela, la violencia, tan presente en otras presentaciones es resignificada cuando por fin ese deseo latente y no reconocido sobre los cuerpos y las identidades trans, se vincula al trabajo sexual. Se intuye, esas golpizas las obtuvo haciendo esa labor (“el mundo de la vida alegre”), el deseo sexual por lo trans no sólo es latente sino violento, crea un mercado que involucra a dos posiciones, la de quien oferta, pero también la de quien demanda. El documental crea una estrategia de resignificación que intenta confrontar la presentación desde el corazón del conflicto: el estereotipo se tensa y se relativiza al no ser naturalizado como una esencia como en las ficciones literarias.

El lenguaje audiovisual aprovecha todo ese relato de expulsión para centrar también a sus emisoras. Sólo en ellas recaen la mayor variedad de encuadres des-

de el *long-shot* hasta el plano detalle. Éstos sugieren una indagación audiovisual sobre los cuerpos trans, proponen un tropo de intimidad. Ello, al parecer, no deja de ser un motivo significativo (aunque sí ha dejado de estar en el centro). La transición, de hecho, funciona como prólogo en su testimonio, es también un momento de intimidad porque describe sus afectos familiares, pero pierde trascendencia por su brevedad.



Fotogramas de los planos detalle, fórmula que sólo se aplica a las trans

Son, justamente, las tomas que las muestran juntas las que parecen pensadas para dar el énfasis colectivo porque son las más elaboradas. En el minuto 03:18 un *long-shot* de varios segundos de duración muestra una composición equilibrada: dividida en tres tercios gráficos, la imagen las coloca al centro, en el umbral de una vivienda pintada de rosa, y a cada lado dos viviendas blancas. En el minuto 04:26, un *medium long-shot* en ángulo superior las capta sentadas tomando un helado mientras el espejo del local las “duplica” y ya no son dos sino “cuatro” trans. En el minuto 05:03, una toma de seguimiento las capta en la noche de Tenosique mientras ocupan el espacio público junto al resto de los habitantes que las ven pasar. Las tomas de los carteles de bienvenida (como los del inicio) son gestos entre irónicos, empáticos y críticos cuando se está hablando de migración forzada. En el minuto 06:23 se aprovecha la profundidad de campo para colocar a las trans en tercer plano y bien centradas mientras beben cerveza en un bar, en segundo plano el letrero “les da la bienvenida”.



Fotogramas de *Club Amazonas*. Las trans aparecen juntas habitando el espacio público de la comunidad de Tenosique

Aunque es dificultoso reconocer un discurso de ficción tajante en *Club Amazonas*, Fiesco hace del color y de la puesta en escena (maquillaje, vestuario, cabellos teñidos de rubio y locaciones) una intervención que se antoja poco fortuita y cargada de sentido. Las trans no dejan de lucir contrastantes, llaman la atención, son las protagonistas, pero ¿podemos intuir en esta estrategia una operación en que el reconocimiento de la diferencia también la fija? La figuración de lo trans que he venido siguiendo se materializa en esos rasgos formales, así involucran las complejidades propias de la operación de alteridad, en la medida que la diferencia: “No sólo es fabricada, sino que interpela. Antes que simple constatación, es sedimentación de una labor de diferenciación que nos produce afectivamente” (Restrepo, 2020, p. 276).

Por supuesto que el documental tematiza una cadena de diferencias. Se suman otros testimonios. El fraile franciscano dedicado a auxiliar a los migrantes, un activista homosexual y la alteridad migrante componen una colectividad jun-

to a las protagonistas. Sin excepción, el contrapicado se elige en cada entrevista como empoderando a los informantes. En la que podemos denominar *secuencia del tren*, hacia la mitad de la película, el montaje prioriza a “La Bestia”⁹⁷. Este segmento es el más dinámico gracias a una edición que encadena varios tipos de planos de gente, de lugares y de objetos. Algunos testimonios “anónimos” o “mudos” se anclan en la imagen, en los encuadres de los rostros del resto de expulsados: principalmente niños, en los alrededores de la Bestia los migrantes centroamericanos señalan la magnitud del drama social. Es hacia el final de la película que conocemos el origen del título. Refiere al Club Gay Amazonas donde se realizan shows travesti. Fundado por un grupo de homosexuales que se agrupan en apoyo al impacto de la pandemia del VIH en los 80. El club sirve como base operaciones para la organización activista que ampara a los migrantes centroamericanos. El trabajo entre pares, los insumos de prevención y la labor comunitaria son sus estrategias. El nombre politiza y empodera la auto-adscripción identitaria (ser homosexuales) y la promueve la sexualidad como disidencia: “¿Por qué Club Gay Amazonas? Porque las Amazonas son mujeres guerreras, que cuando no están montadas, las montan” explica uno de los activistas. Este momento es transcendental para comprender el lugar de enunciación del filme como aportación a la construcción de las *transfiguraciones* cinematográficas. Su alcance social se establece con el cruce discursivo de los derechos humanos y el activismo que han venido definiendo lo trans en la esfera pública. Club Amazonas como propuesta filmica despliega (adelanta) su carácter más político en la marca paratextual más externa (por supuesto que el espectador reconoce este gesto muy avanzada la duración). El título pues, asume el activismo LGBTI e inscribe el documental bajo una lógica que apuesta por la praxis colectiva y sexualmente disidente.

Quisiera terminar este apartado apuntando aspectos generales que hacen diferir a *Club Amazonas* de *Quebranto*. Esta otra ruta filmica de Fiesco tiene relación directa con el contrato comunicativo y las expectativas frente a unos espectadores potenciales. El realizador tampoco aparece, su presencia se limita a las marcas autorales. La sobriedad documental respeta el discurso de verosimilitud asociado

⁹⁷ Como se le denomina a la red de trenes de carga que se ha convertido en la principal forma de movilidad migrante para atravesar el país de sur a norte.

a las marcas documentales; tiene la intención de buscar el reconocimiento de una problemática social compleja, afincada en reverberaciones regionales e internacionales, pero localizadas en una sola ubicación, y lo hace vía el tema trans. Sus intenciones no pasan por sorprender al espectador y sí lo guían por una ruta discursiva legítima. El filme gana en contundencia gracias a su brevedad. Mediante una edición de ritmo más bien suave y cuidada fotografía, parece buscar la reflexión del espectador. No sería difícil afirmar que estamos ante un documental de denuncia y que intenta reconocer a ese “Otro” tanto trans como migrante que resiste y se reafirma. *Club Amazonas* propone retratos vistosos donde la mirada de las trans interpela al espectador en un juego de afectividad que las sitúa en su diferencia, estos close ups suceden a un diálogo propositivo de sus vidas: sí son alteridades, pero no extrañas ni radicales o ininteligibles, que abren posibilidades de transformación hacia la dignidad de vivir en paz.

3.4. "Víctimas de la vanidad": lugares de otredad en el audiovisual *online*

El campo de batalla que es el cuerpo transexual: un territorio de inscripción cultural altamente disputado, una máquina semántica para la producción de categorías ideales

Sandy Stone

Con la revisión de las primeras narrativas biográficas hacia aquellas que colocaron su producción de discurso en yuxtaposición con procesos colectivos, toca el paso a otros materiales audiovisuales que expanden esta última beta pero que marcan la mutación del género documental sobre lo trans al mundo digital. Un proceso que está detrás de mi decisión por el uso del término campo audiovisual en lugar de campo cinematográfico. La necesidad surge de mi observación en torno al rápido advenimiento *online* de presentaciones sobre la minoría trans y cuya inscripción audiovisual se propone desde el género documental. Este devenir hace necesario situar la atención en las principales diferencias en términos de la circulación y la recepción que tienen inciden en la (re)presentación que habilitan estos hechos filmicos que también suceden en un código colectivo.

En esa línea, prima la necesidad de panear la que resulta por antonomasia la condición de circulación de los audiovisuales: la subida en la plataforma digital YouTube⁹⁸. Son algunos los aspectos en el ámbito de la comunicación, y en concreto con la producción audiovisual, los que me interesa rescatar. Con el advenimiento de la llamada Web 2.0, la convergencia digital de medios y un acceso popular a mayores tecnologías que facilitan la producción, gestión y difusión masiva de información y contenidos, las formas de intercambio simbólico se han modificado. Eso que Manuel Castells (2012) llamó *autocomunicación de masas*. Empero, para el caso de YouTube es válido afirmar que “Como nuevo agente pesado del audiovisual global, YouTube ha aceptado las normas del mercado de libre consumo; su política de comunicación demuestra, sin embargo, la intención del portal de mantener la imagen de un portal en el que el usuario es el protagonista, de donde se produce un desajuste entre el concepto promocionado del medio y su verdadero uso” (Pérez, 2011, p. 147). Así, frente a la estrategia inicial de tipo “*broadcast yourself*” YouTube funciona en la práctica como una industria cultural, por lo que también se debe asumir “el peso que las industrias del audiovisual están teniendo en estos procesos [de integración globalizada], ya que estas industrias juegan en el terreno estratégico de *las imágenes que de sí mismos se hacen estos pueblos* [latinoamericanos] *y con las que se hacen reconocer ante los demás*” (Martín-Barbero, 2009, p. 171).

No es mi intención ahondar en este tema, sino dimensionar la magnitud que este portal ha tenido en la difusión y consumo de lo audiovisual en el panorama actual. Adquirido en 2006 por Google, el modelo de negocio del portal se sostiene primordialmente en los ingresos obtenidos través de la venta de espacio publicitario⁹⁹. Pero funcionan también acuerdos específicos con productoras tales como televisoras, empresas discográficas o, en general, con las dedicadas a la producción cultural. Los contratos, además de lo publicitario, prescriben una posi-

⁹⁸ YouTube nace en febrero de 2005 creado por Jawed Karim, Steve Chen y Chad Hurley como espacio en el que el usuario, tras registrarse, puede divulgar piezas de video con una duración limitada y ciertas limitaciones en cuestiones relativas a los contenidos (pornografía, imágenes violentas o material registrado con derechos de autor). De igual forma, dichas piezas pueden ser divulgadas de forma confidencial a través del uso de claves o quedar abiertas para acceso a internautas de cualquier punto del planeta” (Pérez, 2011, pp. 148-149).

⁹⁹ Más recientemente ha entrado al mercado de suscripción de pago.

ción destacada para situar y divulgar sus contenidos¹⁰⁰. Al día de hoy YouTube se mantiene como la página web más visitada sólo después del buscador de Google. Su lugar en el tráfico de lo audiovisual y el volumen de tiempo que ocupa en la vida cotidiana de las personas, más la hibridación entre intereses lucrativos y su potencial social, aventajan a la plataforma. Para efectos de mi investigación, estoy considerándola como un emplazamiento de producción/difusión que impacta en el campo audiovisual actual. Estoy sugiriendo esta perspectiva como un derrotero más, análogo al cine o la televisión en la conformación de una cultura (audio)visual entendida como “heterogéneo campo de intereses cuyo epicentro es la visión y la importancia de lo visual a la hora de producir significado, de canalizar las relaciones de poder y de configurar fantasías de un mundo contemporáneo” (Stam, 2001, p. 360). Aquí no hago más que apoyarme en esa propuesta crítica de los *estudios visuales* que supone un abandono de perspectivas jerárquicas sobre los objetos de investigación según esferas herméticas, o para decirlo con José Luis Brea (2006):

De lo que se trata entonces no es de reclamar para una u otra disciplina concreta supuestos derechos mayores de *expertizaje* o privilegios de abolengo en cuanto al trato general con la visualidad, con las imágenes como portadoras de sentido y significado cultural, sino sobre todo de reconocer que la propia complejificación de los mismos actos de producción simbólica en el contexto de las sociedades actuales hace irrevocable la exigencia de la co-disciplinariedad, del trabajo en batería de una creciente multiplicidad de los enfoques, y no una reivindicación competitiva de exclusividad en la jurisdicción del campo o el método (p.14).

Con lo expuesto arriba quiero enfatizar no sólo la importancia de trabajar con estos materiales, sino avanzar sobre el hecho de que asuntos como la brevedad y la inmediatez, las expectativas generadas por contratos comunicativos específicos, la intervención publicitaria y las posibilidades de auto-comunica-

¹⁰⁰ Los videos más vistos/consumidos son los audioclips de las canciones de moda, pero ahí comparten espacio los contenidos profesionales de las productoras en otros ámbitos y, por supuesto los videos semi o no profesionales de usuarios particulares.

ción y recepción, proveerán a los documentales *online* de ciertas características propias en la figuración de lo trans.

Vice, que comenzó como revista en Canadá, actualmente ubica su sede principal en New York. Es una productora de contenidos diversos, que van del periodismo en forma de notas y artículos hasta productos audiovisuales como cortometrajes documentales. Puede calificarse como periodismo de investigación, pero su línea editorial se ha caracterizado por la creación de contenidos tildados como provocadores, subversivos, polémicos o que buscan trasgredir. Tiene una versión mexicana que es la que me interesa y en la que este tono de entretenimiento también ha dado lugar a temas de actualidad nacional que, a decir de la propia productora, involucra contar historias fuera del morbo: el trabajo de Vice se afina en un periodismo de “historias duras” pero atractivas para el espectador¹⁰¹. Este empalme deviene en una suerte de collage audiovisual entre el cine documental, el periodismo y las fórmulas del espectáculo televisivo. Al día de hoy su canal en YouTube cuenta con más 800 videos¹⁰². La productora abreva de una amplia serie de temas: cultura de masas, drogas, sexo, comida, música y, por supuesto, lo LGBTI. Además del material traducido de la versión en inglés, cuenta con colecciones locales de cortometrajes: series y varias listas de reproducción. Por ejemplo, la llamada “Miscelánea mexicana” que aborda principalmente expresiones de la cultura popular. También agrupa varios más que no pertenecen a una serie o lista en concreto. Además, se pueden encontrar temáticas ubicadas en otros países de Latinoamérica. De ese copioso archivo cabe resaltar “Las Gardenias de Tepito” (2016) sobre un equipo de futbol trans que se involucra en la vida del conocido barrio mexicano. En “Las intrépidas buscadoras del peligro” (2016) visitan a lxs muxes de Juchitán. La miniserie *Familias diversas* (2017) sigue los testimonios de familias conformadas por lesbianas, homosexuales y personas trans: padres o hijos. Seguro varios cortometrajes se me escapan. Evidentemente hubo que recortar un corpus. Mi elección por *TRANS* obedece a lo definido del tema y a que, como sucedió con Fiesco, Florencio retorna al tema trans.

¹⁰¹ Entrevista a Guillermo Rivero director de marketing de Vice: https://www.youtube.com/watch?v=DyuYzNBwktI&-feature=emb_logo (consultado en noviembre de 2020).

¹⁰² Enlace al canal <https://www.youtube.com/channel/UCYB6UxeSTHJyEMq-clobnrg>.

A mediados de 2016 Vice anuncia el lanzamiento de *TRANS*. La sinopsis/ presentación en la página web indica a la letra:

En *TRANS*, nuestra nueva serie documental, Flavio Florencio recorre a *profundidad* el interior de este mundo que muchas veces es *invisible* para la *sociedad*, donde sus personajes —hombres y mujeres— aún luchan por tener una vida plena, cuya transición de género o identidad los coloca en una zona de existencia compleja. Conocemos a hombres cuyo sueño es convertirse en mujeres por lo menos una vez en su vida. A través de algunos *testimonios* entendemos el precio que pagan muchas personas de la *comunidad* trans por inyectarse aceites en pechos, piernas y glúteos con el afán de buscar la belleza, cuyas consecuencias pueden ser mortales. Pasamos una noche de fiesta entre bares, cantinas y antros en la Ciudad de México y pasamos unos días con personas trans que enfrentaron un proceso judicial. En *TRANS* buscamos entender el mundo clandestino, la fiesta y los costos físicos y morales de lo que implica ser parte de esta *comunidad* en México, donde pocas veces se reconoce a nuevos sujetos y difícilmente se le otorgan espacios y *derechos* a un pensamiento diferente.¹⁰³

El subrayado es mío. Ayuda a identificar la resonancia con aquel vocabulario genérico que circunda al documental mexicano contemporáneo y algunas líneas de sentido que la miniserie propone. Vice como *usuario* del género documental en su calidad de productora de contenido. “El sueño travesti”, “Víctimas de la vanidad” y “La doble condena” componen esta serie/miniserie documental. Los tres episodios (de menos de 25 minutos) fueron subidos, en ese orden, con algunas semanas de diferencia durante 2016 a YouTube. Desde entonces es accesible por esa vía. El primer episodio está dedicado a acompañar la puesta en práctica del llamado travestismo heterosexual. Como el nombre lo anuncia, en “La doble condena”, asistimos a conocer la situación de mujeres trans que pasan por un proceso judicial en reclusorios varoniles. En *TRANS*, Flavio Florencio no sólo dirige, también conduce. Esto es importante, uno de los rasgos más notorios de la serie (y que es un sello de varios materiales de Vice) es la intervención en esce-

¹⁰³ Aparece en <https://www.vice.com/es/article/4w9qgj/trans-nuestra-nueva-serie-documental> (consultado en noviembre de 2020)

na de un conductor. En este caso el mismo director, que interactúa con todos los personajes, él mismo se convierte en personaje cual reportero que “persigue los hechos” y “va a campo”. Su modo de involucramiento va más allá de seguir a los sujetos y entrevistarlos, más bien, provoca las situaciones y así contribuye a dirigir las expectativas del espectador. Esta práctica ya se anunciaba en *Made in Bangkok*, pero en este caso adquiere un formato híbrido entre documental y reportaje (con algunos tintes de otras fórmulas televisivas que recuerdan a lo que se ha llamado “infoentretenimiento” e incluso al *reality show* o telerrealidad).

En “Víctimas de la vanidad”, capítulo 2 de la serie, lo primero que muestra el argumento visual es un cartel paratextual de advertencia sobre material explícito. En efecto las primeras imágenes golpean a la audiencia con el adelanto de una de las escenas más “explícitas” a modo de prólogo. En el centro de un *medium long shot* el cuerpo semidesnudo, solamente censurado a la altura de pechos y zona genital, de una mujer trans. Un hombre en bata clínica está tentando su trasero con un dedo que luego pasa hacia las piernas mientras explica: “Todo esto es daño causado por el aceite, si ustedes ven el tejido aquí, está necrosado el tejido interno, está muerto, vean las venas cómo están”. Flavio Florencio le pregunta al personaje examinado si alguna vez un médico le advirtió que el daño de ese procedimiento era irreversible y la respuesta es un “no” dramatizado por la banda sonora. Este fragmento es un adelanto de una escena posterior. Todos los episodios de la serie comienzan con fragmentos del episodio a manera prólogo resumen de lo que vendrá, casi *flashforwards*, elemento utilizado por programas y comedias televisivas. El recurso gancho busca asegurar la atención del espectador. El nombre de la serie en animación colorida, el nombre del episodio, la marcación informativa para identificar a los entrevistados y la cámara en mano, figuran lo documental y televisivo desde el principio y a lo largo de los materiales. Se generan expectativas sobre la historia, pero el argumento cinematográfico orienta al espectador. Muy pronto sabemos de qué van los casi veinte minutos que dura este segundo episodio de la serie: el uso de aceites modelantes para feminizar el cuerpo por parte de mujeres trans.

El corto se aboca a los daños causados por estas prácticas que intentan sustituir, por baratas, las cirugías estéticas en establecimientos especializados. La forma audiovisual acompaña un guion que revela varios pliegues de sentido. La primera secuencia de personaje presenta a Palmira, quien asiste a su consulta



El inicio del filme captura la atención del público

clínica por inyección de aceites minerales. El primer diálogo de la paciente, vía *close up*, parece suyo, pero pronto sabemos que es la didáctica explicación de su médico tratante, una analogía culinaria: así como no es posible separar una mezcla para pastel no es posible retirar el aceite. Las ilustraciones no se hacen esperar y los encuadres muestran con claridad el nivel de daño. Acto seguido, Florencio en *off* rellena la información sobre cómo Palmira llegó a esa situación. En el minuto 02:41 el medium long shot favorece en altura la figura de la doctora Adriana respecto de la paciente: está explicándole cómo procederá en las maniobras médicas. De inmediato la médica nos explica, nuevamente, el caso clínico de Palmira.

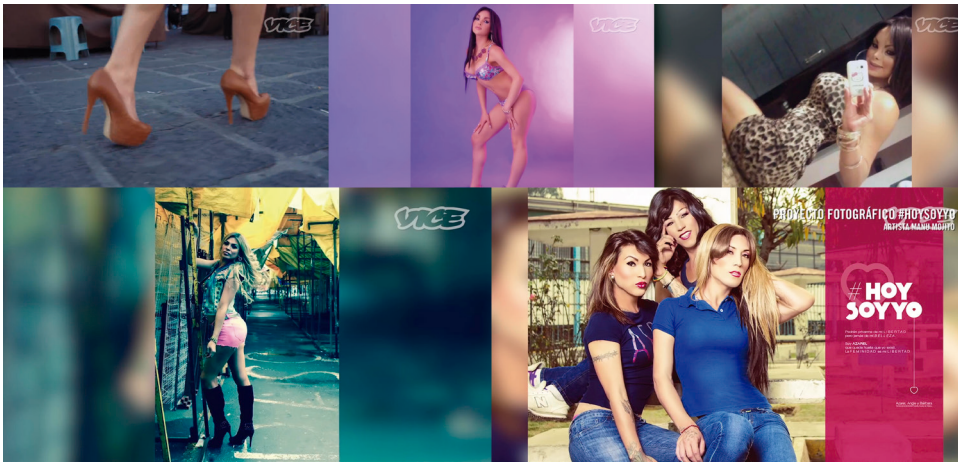
Con recursos de cámara y una edición más bien rústicos, el peso figurativo recae en los diálogos y la banda sonora efectista como portadores del relato. Con la aparición de Italia, segundo testimonio, el plano musical “sensual” acompaña su andar. Asimismo, un par de fotografías de estudio y *selfies* cruzan la edición, un juego visual que refuerza el hilo conductor determinado por el título del capítulo: sí, Italia es vanidosa.



Tres voces distintas exponen el caso de Palmira: Florencio, ella misma y la médica. La inserción de imágenes es, efectivamente, explícita.

De hecho, esta asociación entre performance de belleza y transgeneridad se sugiere también en el tercer episodio, “La doble condena”, a través de la inserción casi aleatoria de un cartel al final de la escena de tres reclusas que informan sobre su vida al interior del reclusorio; y se repite con material fotográfico para presentar el testimonio de otro de los personajes. La edición complementada con estas fotografías en “Víctimas...” tiene un hilo conductor, pero descontextualizado en el caso de “La doble condena”. Por eso se hace factible pensarla como un código de (re)presentación del que se apropia el realizador y que parece una herencia de *Made in Bangkok*. ¿Lo trans es, debe, o puede ser bello? Lo cierto es que la analogía es patente.

Regresando al segundo episodio, son tres tipos de voces las que se establecen: la de Florencio, que guía la narración con preguntas; la de las mujeres trans que aportan la experiencia encarnada y la de los médicos que portan el discurso experto y que explican los pormenores de salud. En ese entrecruzamiento de voces se configura el modo de presentación porque los sentidos son guiados hacia un lugar específico, que como anuncia determinadamente el título, ellas fueron



Arriba: minuto 05:19: conocemos a Italia en sugestivas imágenes.

Abajo: en "La doble condena" también se introduce a algunos personajes a partir de material de archivo que permite una asociación belleza/sensualidad, aunque el tema sobre el que hablen no parece tener relación inmediata con su testimonio en la cárcel.

víctimas de un pecado capital. Me parece que este audiovisual arma su discurso a partir de revelar un aspecto muy íntimo de la vida de tres personajes trans y empatizar con sus fuertes experiencias. Sin embargo, pienso, no lo logra, ya que el mismo audiovisual no permite que sean ellas las que hilvanen su relato porque es contantemente intervenido, interrumpido o fragmentado por el conductor: todas las preguntas él las formula y en su mayoría sólo demandan los monosílabos sí o no. El ejemplo más contundente es el diálogo que Florencio tiene con Italia al cuestionarla en el minuto 7:54:

Flavio: ¿O sea tu vanidad es mucho más grande que tu salud?

Italia: No, obviamente no.

Flavio: ¿Y tú estás dispuesta a lograr esa belleza aun arriesgando tu salud?

Italia: Pues no... bueno, así como me lo pones pues no.

Flavio: No te lo pongo yo, me lo pones tú.

Italia: No, bueno, no tanto arriesgar mi salud, pero sí, siempre una es vanidosa, una siempre quiere llegar a la perfección.

Florencio es la figura con el poder de controlar lo filmado e incluso lo dicho¹⁰⁴. Aprovecha su ventaja como conductor. Por su parte los médicos, aunque se limitan a explicar el padecimiento de salud, no pueden evitar emitir juicios de la mano del mismo Florencio. Por ejemplo, en el minuto 14:39: “Este problema de salud pública hasta ahora no reconocido, se ha convertido en un monstruo” se escucha la voz en *off* de Florencio, y en la siguiente línea enuncia una médica: “Pues sí... sí es un monstruo enorme que ellas no conocen cuando se aplican... Y se convierte como bien lo dices, en un monstruo que quizá no acabe con su vida física pero sí puede acabar con sus ganas de vivir”. En la escena de Melody, la trans del prólogo, el especialista explica no sin cierta condescendencia que lo barato sale caro al referirse a las inyecciones. En la escena completa ella se desnuda frente a Florencio mientras el médico revisa también sus pechos, pero lo importante es que nuevamente el diálogo reafirma la premisa de este guion reiterativo: “Vanidad” es la respuesta que da Melody a la pregunta de por qué cree que otras chicas trans siguen llevando a cabo la práctica de infiltración de aceites a pesar de conocer sus consecuencias. El corto acaba por re-victimizar a sus sujetos y produciendo una ambivalencia a través de lo reiterativo de su narrativa: insiste en mostrar una situación difícil apelando a su comprensión, pero no busca vías ampliadas para ello, se encierra (y encierra a los actores sociales) en sí mismo. El tono desgarrador es artificialmente perseguido. Basta describir la última escena, de un patetismo marcado: la cámara sigue a Palmira, que vive con discapacidad motriz, en su dificultoso ascenso por las escaleras que llevan a su vivienda.

“Víctimas de la vanidad”, ya desde el título, está abocado a perseguir el juicio moral¹⁰⁵. Hace muy difícil entender el contexto complejo, que implican estas intervenciones corporales, ya que no es sólo que la “vanidad” refiera una especie de

¹⁰⁴ Lo mismo ocurre en “La doble condena” aunque con menor evidencia. El guion intenta proponer que encarcelamiento de personas trans viola los derechos humanos, pero ninguno de los testimonios, ni de presas ni de funcionarios, confirman fehacientemente y sin lugar a dudas tal afirmación. En mi opinión esto sucede porque el filme se inserta ya en un momento en que el tema trans ha cobrado relevancia y las instituciones las canalizan en sus prácticas. No es que no sea complicado habitar la cárcel para estas trans, pero su experiencia no parece estar atravesada por violaciones sistemáticas a sus derechos humanos como las que se sufrían años atrás. Incluso, el documental parece ofrecer una perspectiva más positiva de lo que se esperaría porque se contradice la premisa fílmica en voz de algunas de las mismas reclusas: ellas se sienten cómodas y no preferirían estar en una cárcel de mujeres.

¹⁰⁵ Un vistazo rápido a los comentarios del video me permite esta afirmación en términos de la recepción.

individualismo insalvable (casi infantilizador cuando es tratado por los médicos), sino que es ruidoso que no exista una sola mención al trabajo sexual recurrente en esta población. El tema podría haber aparecido si los relatos trans no fueran tan acotados, simplemente confirmando lo que dicen las otras voces. Se sabe que el trabajo sexual implica, por su propia dinámica, que ellas busquen obtener un *capital erótico* y que dicho trabajo se configura como una de las pocas opciones laborales en el estado marginal y de indefensión en que se hayan una parte mayoritaria de las trans¹⁰⁶. En este orden de ideas, las intervenciones corporales no obedecen únicamente a una decisión personal, sino que están estrechamente vinculadas a dinámicas más amplias. El deseo involucrado en la búsqueda de ese capital erótico es anulado en el filme, se le reprime. A partir de una realidad concreta, lo que este episodio de *Trans* muestra es una verdad a medias donde se cuelean, incluso, los prejuicios de los realizadores. El episodio no logra articular una reflexión compleja sobre las condiciones de sujeción y las marcaciones de diferencia. Como se estableció en capítulo anterior, los discursos sobre la alteridad se convierten en dispositivos de poder, un poder que va más allá de la violencia o la coerción, y que haya sus más complejas posibilidades en la autoridad para representar a un otro poco conocido pero exótico. Y no es que los personajes no encarnen toda una serie de contradicciones, sino que estas mismas no afloran de modos más libres. Los testimonios y las sujeciones que los producen quedan parcializados, encerrados en su diferencia.

Como plantea Robert Stam (2001) los medios de comunicación de masas constituyen una compleja red de signos ideológicos localizados en posiciones socialmente multiplicadas. Se encuentran ahí discursos dominantes y antagónicos. El teórico nos recuerda que la noción de *tacto discursivo*¹⁰⁷ ayuda a establecer que no existen ni textos, ni productores ni espectadores unitarios “sino una

¹⁰⁶ Podríamos hablar de cierta linealidad causa-consecuencia: la dificultad para acceder a trabajos más formales obliga a aceptar el trabajo sexual, éste incita al uso de tecnologías del cuerpo entre las que están las infiltraciones (y otras prácticas) para la adquisición de ventajas en el mercado de trabajo. Consúltese *La situación de acceso...*, (2019) p. 140.

¹⁰⁷ Elaborada por Bajtin y Medvedev “alude literalmente a las relaciones de poder implícitas en los intercambios verbales dentro de la diégesis, y figurativamente al diálogo de géneros y discursos dentro del texto, así como el diálogo entre el filme como «enunciado» históricamente situado y el espectador como receptor históricamente situado.” (Stam, 2001, p. 355).

heteroglosia conflictiva presente en el productor, el texto, el contexto y en el lector/espectador. Todas las categorías se ven atravesadas por fuerzas centrípetas y centrífugas, tendencias hegemónicas y opositoras” (p. 355). Para tener *tacto* con “Víctimas de la vanidad” habría que poner atención en sus propiedades autorales, el guion testimonial pero intervenido, las estrategias televisivas, hasta la plataforma en que se visualiza que privilegia brevedad, los ritmos rápidos y fragmentados. Y por supuesto, el contexto en que aparece: 2016 como fecha en que varios discursos sobre lo trans aparecen con mayor fuerza en la esfera pública y que lo tornan, así, un enunciado situado. Sobre este punto, aunque no es el interés primero de mi trabajo, es sugestivo anotar los disímbolos actos o usos, en el ámbito de la recepción, a los que este episodio de la serie dio lugar (el que tiene mayor cantidad de vistas¹⁰⁸). En la bandeja de comentarios del video en YouTube, sí hay quienes se extrañaron frente a la fórmula sintáctica víctimas-vanidad, proponiendo agregar/intercambiar los sintagmas pobreza, ignorancia o engaño. Tal fue el peso de esta intervención que Vice cambió, dos años después, el título indexado en YouTube por “Víctimas de la negligencia y de la pobreza”, aunque el título original sigue apareciendo en la edición del audiovisual. Sucedió también que en alguna ocasión me topé con que el video fue re-subido por una cuenta de YouTube aparentemente de orientación cristiana-religiosa. Con seguridad fue ulteriormente eliminado por las políticas de derechos de autor de la plataforma porque ya no lo encontré, pero es sintomático que la pieza haya sido reapropiada desde lugares de conservadurismo, dirección contraria en la que fue promocionada por sus creadores. Lo que quiero subrayar es, precisamente, esa convergencia de discursividad conflictiva, contradictoria y ambivalente a las que el mismo filme da lugar. Y es que, como propone Robert Stam (2001): “Necesitamos, sin duda alguna, categorías analíticas como las de Bajtin, que subviertan las evaluaciones maniqueas y nos permitan entender que un determinado enunciado o discurso puede ser progresista y retrogrado *al mismo tiempo*” (p. 357). Aquí la figura de Florencio vuelve a resaltar: la formación y carrera del

¹⁰⁸ Casi 4 millones y medio frente a los casi 5 millones que suman juntos los otros dos videos.

realizador ha estado vinculada con los derechos humanos y el cine; estamos ante un profesional del campo audiovisual cuya formación implícitamente vincula su trabajo con un cierto lugar de enunciación¹⁰⁹.

Estas figuraciones de lo trans muestran tanto (o más) de quienes las llevaron a cabo como de la minoría sexo-genérica: esa voluntad de “dar a conocer” a una colectividad poco visible, de generar empatía sobre una comunidad discriminada, empató también con significaciones, incluso apropiaciones y decodificaciones, mixtas. Esta serie me pareció especialmente atractiva porque también es cierto que sus mensajes llegaron a públicos amplios¹¹⁰ y se atrevió a enturbiar el campo audiovisual colocando temas sobre lo trans nunca antes explorados fuera de los ámbitos más especializados. El uso de sustancias de relleno como problema de salud, o la situación de personas trans en tanto población carcelaria, son temas muy poco conocidos. Empero, estas exploraciones documentales fueron capaces de ensanchar el imaginario popular sobre lo trans a través de códigos de representación específicos. Es de notar que en cada uno de los episodios aparece la voz, con menor o mayor peso, de alguna transactivista. Asimismo, en “La doble condena” se hace referencia explícita a los avances en materia jurídica: una toma editada muestra claramente el artículo, para ese entonces muy recientemente modificado, de la reforma de 2015, seguida de la afirmación de que al ser tan reciente no ha tenido difusión y por eso no carece de efectividad para impactar en las condiciones de las reclusas. Estos hechos fílmicos hacen una aportación intensa al régimen de (re)presentaciones y configuran el campo audiovisual mexicano articulando las tensiones entre las sujeciones de los actores sociales, la cultura de masas, el discurso progresista de derechos, incluso los avances en materia jurídica.

¹⁰⁹ Antes de comenzar a dirigir filmes fue el creador y director de AFRICALA, el primer festival de cine africano de Latinoamérica. También fue director artístico por dos años del Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos de México DHFEST. Formó parte de la exposición *Rompiendo Muros* en el Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México y fue coordinador de la Cátedra de Nelson Mandela de Derechos Humanos en Cine y Literatura de la UNAM. Véase: <http://www.eictv.org/profesores/flavio-florencio/> (consultado en noviembre de 2020).

¹¹⁰ Posiblemente, más personas hayan visto estos cortometrajes que películas como *El Remolino* o *Club Amazonas*; por cuestiones de distribución, pero también de contratos comunicativos.

3.5. *Salir*: hacia la configuración de nuevas ciudadanías

*Las personas trans sí ponemos una ruptura en los espacios,
sí hay algo que cambia, todo el espacio lo nota...*

Jessica Marjane en *Salir*

Si con la serie *TRANS* se asiste a narrativas que aparecieron pensadas para circular por YouTube, el caso de *Salir* (con fecha de estreno también en 2016) de Luis Villalobos confirma la tendencia y abre aún más el espectro de presentaciones cuya emergencia en el campo audiovisual privilegia la figuración de lo trans en el entramado de lo colectivo. Pero *Salir* propone ya no solamente la figuración de una minoría con problemáticas propias o privativas, sino que anuncia la configuración de lo colectivo como una encrucijada de género y ciudadanía.

Una perspectiva de la que abrevarán un poco más tarde ciertas series documentales para la pantalla chica, pero disponibles para esa nueva televisión que también es YouTube: me refiero al ejercicio de convergencia digital que televisoras como Canal 11¹¹¹ han llevado a cabo. El abordaje de las minorías sexuales no es del todo nuevo para la emisora pública, de hecho, es una pionera. Años atrás sus programas *talk show* como *Diálogos en confianza* ya centraban el tema de la transexualidad y las minorías sexuales, incluso sufriendo intentos de censura¹¹². En 2017 el canal estrena *Diversos somos* una serie de dos temporadas que aborda en sus capítulos la *diversidad sexo-genérica*¹¹³ privilegiando la cotidianidad a través de la vida en el hogar y las actividades en la ciudad. Ambas temporadas se encuentran

¹¹¹ "El Once inició sus transmisiones el 2 de marzo 1959, lo que la convierte en la primera televisora pública, educativa y cultural en México, y pionera en América Latina. A lo largo de su historia es reconocida por sus contenidos, que aportan conocimiento, información, cultura y entretenimiento". Así se presenta en su página web. Esto es importante porque se relaciona con los contratos comunicativos específicos y con el campo audiovisual mexicano respecto del tema que atañe. Cana 11 es un *usuario* que incide con sus características particulares en la configuración del género documental mexicano.

¹¹² Léase: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/33176.html> (consultado en noviembre de 2020)

¹¹³ El sitio web está disponible en <https://canalonce.mx/vod/programa/diversos-somos/> (consultado en noviembre de 2020)

en modalidad “bajo demanda”, es decir, no sólo se transmitieron por la señal televisiva, sino que están dispuestos al público en YouTube. Algunos de estos capítulos tratan exclusivamente de expresiones trans: “Transexuales”, “Travestis” de la primera temporada y “Transiciones de género en adultos mayores” de la segunda. La propuesta televisiva, como cabe esperarse, busca un “acercamiento respetuoso” y su configuración audiovisual se basa principalmente de la cámara que sigue al personaje, observadora de sus actividades cotidianas junto al testimonio en *off*. El lenguaje cinematográfico es más bien austero, se sirve del efecto cámara lenta, ángulos y encuadres que privilegian la atención sobre los personajes. Sin embargo, por que la serie no está exclusivamente dedicada a lo trans y porque su fecha de aparición se aleja de la coyuntura que estoy privilegiando en mi corpus, decidí no centrarme en ella. Queda *Diversos somos*, como una prueba contundente de la afinidad entre género documental, trans y convergencia digital.

Salir es un filme producido por Time Out México y dirigida por Luis Villalobos. Time Out es una franquicia de guías y revistas de ciudades, con alcance mundial. Igual que Vice, comenzó como una revista, pero al día de hoy es una empresa global de medios y entretenimiento. Tiene presencia física y digital para cubrir eventos y difundir contenidos propios en alrededor de 37 urbes. El perfil básico de la plataforma es hacer recomendaciones de entretenimiento y consumos diversos en las ciudades donde está establecida. Llega a México en abril de 2012. Por su parte, *Salir*, es un filme que apuesta, en frase de la misma productora, por “crear conciencia sobre las diferencias de género para tener una sociedad más incluyente” y agrega: “*Salir* hace una panorámica de la situación de las personas transgénero en la CDMX. El documental retrata las dificultades de salir a la calle, con sus amigos y con sus familiares, pero sobre todo salir consigo mismo en una sociedad heteronormada y machista”¹¹⁴. Su sinopsis reza: “retrata la historia de vida de cuatro personas transgénero: la ingeniera en audio Victoria Altair, el artista plástico Thair Martínez, la estudiante de derecho Jessica Durán y un hombre anónimo de 42 años”¹¹⁵. Los comentarios del director son más interesantes:

¹¹⁴ <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/gay-y-lesbico/salir> (consultado en noviembre de 2020).

¹¹⁵ Además, de YouTube, el material puede verse en la web de Time Out: <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/gay-y-lesbico/salir> (consultado en noviembre de 2020)

“yo creo que el documental no va de cuatro personas trans, sino que va, a través de cuatro personas trans, de toda la sociedad, del comportamiento social como conjunto; me parece que es un contenido de entretenimiento que ayuda también a la reflexión”¹¹⁶. El material, además de circular *online*, fue exhibido gratuitamente en veinte Salas de Arte Cinépolis, los espacios que la empresa reserva al cine de festival, clásico y documental.

Como propuesta fílmica *Salir* tiene una estructura fácil de seguir en sus 35 minutos. La primera mitad está dedicada a presentar a los personajes y la segunda mitad aborda el tema de la discriminación. El argumento audiovisual no tarda en revelar que se está frente a un documental a través de una serie de anclajes de veracidad dirigidas al espectador, entre las que destacan los intertítulos prologales y explicativos: la película abre con una cita de Carlos Fuentes, pero más adelante serán citadas instituciones e incluso definiciones tipo diccionario que aparecerán a lo largo del metraje y que ayudan a darle estructura en subtemas.

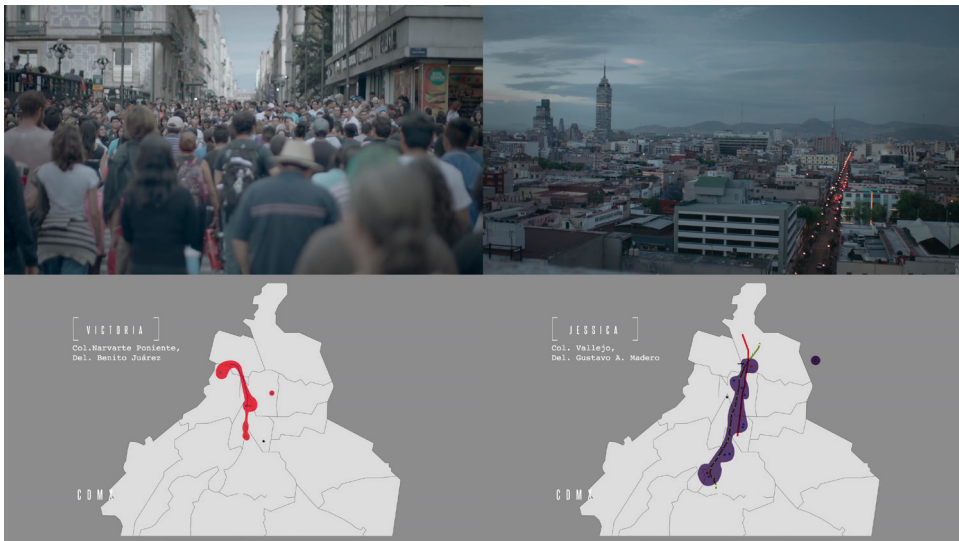


Fotogramas de algunos de los intertítulos que contribuyen a la estructura temática del filme y anclan la congruencia de los testimonios y la credibilidad de lo documental en general.

¹¹⁶ Entrevista completa: <https://www.youtube.com/watch?v=O4eQ9AKfOM4> (consultado en noviembre de 2020).

Pero también otras marcas documentales son llamativas. La edición incluye láminas con el plano de la CDMX y sus demarcaciones territoriales, en las cuales se señala claramente el nombre y la movilidad residencial de cada entrevistado.

Las primeras imágenes nos ubican geográficamente. Varios *extreme long shots* urbanos son fácilmente reconocibles, funcionan cual sinécdoque, de la Ciudad de México. Todos estos elementos facilitan el visionado. Los primeros 15 minutos están equilibradamente divididos para presentar a los personajes mediante entrevistas con un mismo esquema audiovisual, con leves diferencias. *Medium shots* para las entrevistas directas en una misma locación, intercalándose con imágenes del personaje en ciertas escenas con cámara observacional carentes de sonido diegético, mientras la voz del entrevistado suena en *off*. La separación entre uno y otro entrevistado se señala con un suave *fade out* a negros de varios segundos. Los relatos se centran en la “toma de conciencia trans” y las vivencias en la infancia/juventud a través de las denominadas *conductas atípicas de género*. Resaltan la incomodidad, ansiedades y maltrato al que éstas dieron lugar en el plano familiar, escolar y cotidiano.



Fotogramas de *Salir*. Se enfatiza la ubicación en Ciudad de México y a los personajes como habitantes de la misma

De este modo conocemos a Victoria, habitante de la CDMX, en cuyo relato da cuenta de las experiencias, identificaciones, deseos y prácticas para asumirse trans. Simultáneamente la edición intercala encuadres variados, pero destacan las tomas que detallan sus piernas, su rostro durmiente, simplemente sentada. Los movimientos de cámara lentos y el efecto *slow motion* (como recorriendo su cuerpo), juegos de enfoque y desenfoco también lentos, son recursos formales que imprimen cierta apacible intimidad a lo visto: la muestra contundente es cuando la cámara la sigue hasta la regadera. Una cierta sobreexposición que quita intensidad a los colores de la fotografía está presente en todo el filme, pero se hace más evidente en estas partes del montaje y suma al efecto atmosférico de serenidad. El plano sonoro pianístico hace lo propio.



Victoria a través de la cámara

El segundo es un testimonio de *transmasculinidad* que decide ser anónimo. Sabemos que su lugar de residencia es la colonia Narvarte en la alcaldía Benito Juárez. La cámara se cuida de nunca mostrar su rostro, pero suple la entrevista directa

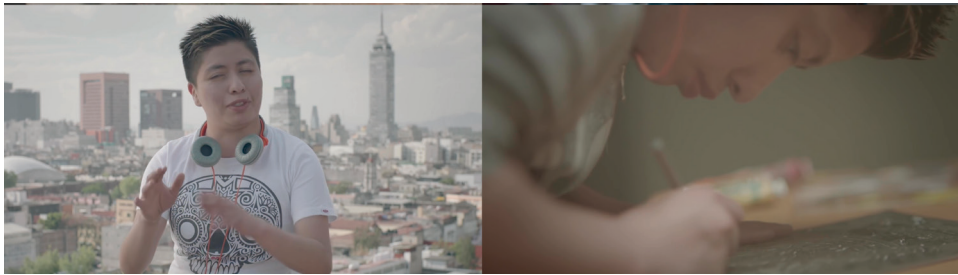
con imágenes de su visita a una barbería acompañado por una niña de aproximadamente cinco años en uniforme escolar. Los recursos audiovisuales son semejantes a los anteriores, sólo que esta vez la cámara lenta sigue a esta pequeña¹¹⁷. El testimonio en *off* se acompaña de las imágenes de la niña que explora el establecimiento, su rostro también es siempre desenfocado, ocultado tras algún objeto o simplemente se la graba de espaldas. Estas elecciones a la hora de la puesta en escena, tienen poco de aleatorios, más bien generan paralelismos evidentes: la niña es alegoría del pasado del entrevistado y la elección del escenario de su presente (puede insinuarse que una *barbería* no es cualquier peluquería, menos un “salón de belleza”). La escena remata con el plano detalle de una afeitadora de apariencia antigua.

La concatenación de imágenes que acompaña cada testimonio privilegia algún aspecto. En el caso de Thair Martínez de 23 años, el tercer entrevistado, la edición enlaza su entrevista en locación (algún edificio alto que evoca los planos generales del paisaje capitalino con que comienza el filme) con cortes a su trabajo como artista plástico en un taller de grabado. Se le nota centrado, afanado en su labor. Un enfoque selectivo en los *close ups* de la mirada o de las manos atareadas siempre atraen la atención sobre el personaje. El guion sigue en la misma línea y se centra en los conflictos de encarnar la diferencia como persona trans.



Locación elegida para la escena que acompaña el testimonio anónimo. En primer plano una niña pequeña parece alegorizar el pasado del personaje del tercer plano desenfocado.

¹¹⁷ Hacia el final del filme se sugiere que podría ser su hija, pero no se dan mayores detalles.



Thair habla frente a la cámara y de fondo el plano urbano. Thair elaborando un grabado

En la última parte del bloque de entrevistas, la joven Jessica Marjane, comparte su relato, la manera en que el apoyo familiar la amparó frente a la hostilidad del mundo escolar y social. La cualidad transitiva del cuadro fílmico permite sugerir la *salida* de Jessica hacia ese ámbito exterior y hostil que es el espacio público. A partir de entonces y hasta el final de la película irá de su casa: a las calles, al transporte público, al mercado. Las tomas la exponen de un modo que privilegia un punto de vista particular. Y aquí vale reconocer la articulación de cierto código de presentación que diferencia el trato visual entre los sujetos transmaculinos y las corporalidades transfemeninas. Es en ellas que recae una mirada que expone sus cuerpos como signos de feminidad anclados en lo sensual y lo privado. El montaje elige encuadrarlas “a flor piel”, en tacones, maquillándose, en la cocina, en sus hogares. Si a los hombres trans los observamos trabajando o en actos más cotidianos fuera de la casa, a ellas se les figura primero desde el ámbito privado, desde el hogar. Se puede reconocer ahí una convergencia intertextual con las otras presentaciones audiovisuales: el cuerpo transfemenino como uno de los soportes más significativos de las imágenes en la mayoría de los documentales. Es posible reconocer un diálogo entre archivo (re)presentacional de lo trans y estos hechos fílmicos, reverberaciones de sentido que al tiempo que tematizan la disidencia de género reproducen el orden binario de género. Los referentes normativos otorgan inteligibilidad, se precisa citar la norma de género, esa ficción reguladora. Lo cual no deja de ser un sitio de re-escrituras, de *transiciones*, de tensiones. Como se ha afirmado desde los estudios de género y los feminismos, incluso la apelación explícita a la matriz sexo-genérica abre fisuras y fugas porque el modelo se reactualiza en cada acto performativo. Como diría Estela

Serret (2015), aunque lo trans se afanara en representaciones híper convencionales que la norma de género impone, los cuerpos y sus premisas, por venir de donde vienen, trastocan o desarticulan el binarismo. Desde mi perspectiva, aunque *Salir* produzca estas propuestas binaristas, las negocia a través de elementos del guion, en el timbre más bien masculino de la voz de Victoria o en las constantes apelaciones de Jessica a la empatía sobre las corporalidades y las identidades, pero también en su postura que es la más abiertamente politizada. A través de la lente lo trans performa la norma al tiempo que la recodifica; recordando la propuesta de Marina Bernal (2011), estas “identidades problemáticas”, que siguen siendo difíciles de reconocer, “demandan el reconocimiento de su identidad como si existieran, y por efecto de esa repetición algo se quiebra en la configuración dual y simplista de entender la ciudadanía” (p. 204), por lo que ese reiterado ejercicio performático transforma el sentido subjetivo de ser ciudadano para los mismos sujetos y para quienes los miran. Sumado a esto, es hora de destacarlo, la introducción de lo transmasculino altera ya la producción simbólica que las (re)presentaciones han promovido sobre lo trans. Posiblemente, esta sea el primer material de ficción o documental mexicano que propone una indagación cinematográfica en ese rubro específico. Incluso hace una aportación sobre el tema más amplio de las masculinidades, así en plural. *Salir* inaugura en el campo audiovisual mexicano la *transición* hacia lo masculino e interviene el imaginario colectivo sobre lo trans al enturbiar el sustrato que reconocía la transgeneridad sólo como categoría de lo femenino.



Jessica nos es presentada en clave femenina



Algunas tomas privilegian una mirada particular sobre Victoria

Salir, en su segunda parte, entreteje los testimonios porque una vez que conocemos a los personajes y sus historias individuales, los colectiviza para abordar cuestiones de alcance social. Este segundo bloque abre en el minuto 15:22 con la marca paratextual que define “Trans” (ver los primeros fotogramas). La propuesta del director aquí es que los actores sociales señalen palabras que identifiquen con el vocablo-prefijo y la manera personal en que se lo han apropiado. Así se encadenan evocaciones de sentido con “transicionar”, “transversalizar”, “transgredir”, “liberación”, “autenticidad”. Para todos es una forma de nombrarse, pero no es una categoría prescriptiva sino una apropiación necesaria dentro de la contingencia social. Estos pasajes permiten hacer eco de la identidad trans como una serie de identificaciones que tiran de lo subjetivo y lo colectivo articulando una forma de nombrar la diferencia. Y esta diferencia da paso a al siguiente subtema, la violencia y la discriminación, planteada con aquellas citas institucionales (COPRED, LetraS). El documental ancla la discriminación en el tema de los baños públicos, pero sube la intensidad con la cuestión del suicidio. En este segmento del filme se hace evidente la necesidad de apelar a la atención de la audiencia: cada toma con recuadro informativo o temático dura más tiempo del necesario para leerlo. Aquí los diálogos comienzan a apuntar a la sociedad en su conjunto. Las voces transfemeninas son las más contundentes porque van de proponer baños mixtos a declarar que “hay responsables, esos suicidios [de personas trans] fueron asesinatos de la sociedad”, voz de Jessica Marjane. En determinado momento la discusión gira a la condición de la CDMX como “isla de derechos” y un intertítulo señala el episodio jurídico de 2008. No obstante, se hace hincapié en que la ley no corresponde a intersubjetividad porque “para

él [un servidor público] sigo siendo un hombre vestido de mujer” declara Victoria, y que “derecho legislado no significa derecho ejercido” acusa Jessica. El cambio de temas propone cierto cambio de tomas: el montaje inserta a Victoria sumergida, inmersa en agua como acompañando sus apreciaciones que son más pesimistas, mientras que Jessica camina por calles de alguna colonia popular y en ciertas ocasiones es objeto de las miradas de los transeúntes. En todo caso, esta sección del documental finaliza con los comentarios que le merecen a cada quien su relación con la CDMX, lo cual implica comentarios sobre su forma de habitar y ocupar el espacio público. La ciudad como quinto personaje.

Ahora bien, el documental finaliza con una especie de coda o epílogo de cinco minutos que se anuncia con la definición semántica de la palabra “Salir”, conectando con el título. Es hacia el final de la película que el sentido del título toma fuerza. El guion conecta con ese significado en voz de los actores sociales, cada uno relata cómo “sale” al espacio público de la Ciudad de México. Este último segmento es el que postula con más fuerza la creatividad de Luis Villalobos cuando decide que la cámara acompañe la salida de cada personaje. Damos cuenta de la decisión de reorientar las marcadas convenciones del género documental que muestra el filme, hacia una mediación prácticamente ficcional. La puesta en escena se carga de elementos. Los personajes aparecen disfrazados, Victoria de “Mujer Maravilla”, Thair ésta vez como tahúr y Jessica cambia la falda por un atuendo espectacular. Con sus respectivas locaciones: el Corredor Cultural Madero, alguna taberna y el escenario de un cabaret. Se suma el inesperado hecho de que el personaje anónimo se nos revela ahora sin desenfoco por unos instantes, en un *long shot* a cámara lenta saliendo de la barbería. Este final es un remate en que el documental afloja la sobriedad y aserción de veracidad, da paso a mensajes más propositivos, libera tensión respecto los temas anteriores. Incluso la música trueca a un tempo rápido de cuerdas, aumenta la velocidad entre toma y toma, las revuelve, algunos encuadres se desestabilizan, se intercala la cámara lenta con una rápida. En los últimos segundos, el título interpela al espectador, unas letras de *Salir* desaparecen: *Sal*.



Trazas de ficción con función epilodal en *Salir*

Salir me resultó especialmente atractiva como un acto de interlocución contextual de voces y discursos que confluyen en la imagen. Junto con las voces trans, ahora mucho más plurales gracias a la introducción de lo transmascuino, se entran un cierto indicio de los activismos¹¹⁸, se citan el discurso de derechos humanos y las políticas de la diferencia en su forma de reformas jurídicas. *Salir*, como acontecimiento fílmico abona a la idea de que “las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. Son el resultado de una articulación o «encadenamiento» exitoso del sujeto en el flujo del discurso” (Hall, 2003, p. 20). Y aquí el discurso audiovisual de Villalobos apunta también a los derroteros de la ciudadanía, sirviéndose de

¹¹⁸ La voz más politizada del filme, la de Jessica Marjane, es también la de una de las activistas trans más reconocidas al día de hoy en México. Es fundadora de la Red de Juventudes Trans aludida en el primer capítulo.

estrategias que expanden las posibilidades de su afiliación documental y con ello proponiendo sentidos otros sobre lo trans y sobre el documental como género. Es interesante anotar, acerca de esos significados otros, la particular relación de sentido que realiza. Por ejemplo, ¿cuál es el sujeto trans figurado como habitante de la ciudad? A *Salir* se le podrían hacer cuestionamientos en la misma trayectoria que, en su momento, pesaron sobre la campaña gráfica en el metro que se mencionó antes: ¿con qué criterios se eligieron unas ciertas imágenes, unos ciertos testimonios, unas ciertas trayectorias de vida para colocarlas en el centro de la cuestión sobre la habitabilidad trans de la capital del país? ¿Estas cuatro historias de vida son “casos de éxito”? ¿Dónde quedarían aquellos testimonios sobre los usos del espacio público de la ciudad como, precisamente, el trabajo sexual de calle? ¿Cómo es la comunidad trans en Ciudad de México según lo filmado? No es mi afán satisfacer una respuesta, pero sí colocar estas cuestiones como elementos capaces de referir ese emborronamiento temático y la cuestión de la necesidad de figurar cómo es el sujeto trans a través del filme; y que podría crear contrapunteos con esa cuestión de una representación ideal que implicaría un ejercicio de parcialidad-alteridad. No es casual el protagonismo de la Ciudad de México, en la medida que se enuncian identidades sexo-genéricas otras, se formulan nuevas ciudadanía que plantean, primordialmente, nuevos sentidos en la ocupación del espacio público. Bajo esas coordenadas estos últimos registros audiovisuales desbordan lo colectivo en las *transfiguraciones* audiovisuales.

Arribando a este punto, tras la exploración de un corpus para dar cuenta de la emergencia de lo trans en el audiovisual mexicano, conviene traer a colación la premisa aquella de que las (re)presentaciones revelan tanto o más de las sociedades donde son engendradas que de la realidad “representada”. Cuando Roberto Escobar (2013) propone que el emplazamiento trans en México se vincula más con lo barroco que con lo queer, me permite desplegar un paralelismo con las *transfiguraciones* documentales. Mientras lo queer pretende el rechazo de lo establecido, radicaliza la diferencia y propone una subversión utópica del orden establecido, lo barroco en cambio constituye un modo de resistencia dentro de ese orden, retuerce los cánones y la norma reconociendo su artificialidad y arbitrariedad, pero buscando permanecer en ellos. Estoy proponiendo que tal estratagema mantiene su correlato audiovisual si tenemos en cuenta lo analizado

previamente: los registros documentales más que proponer la subversión radical del orden normativo del dispositivo sexo-genérico, lo mantiene vigente porque apela al reconocimiento a través de ese orden. Los documentales citan la norma a sabiendas de que es productiva y que sigue siendo el horizonte de sentido de una sociedad como la mexicana. Más conservadora que radical, más moderna que “posmoderna”. Mediando una esfera pública con un activismo trans cuya propia ambivalencia conserva su tónica adversativa, pero manteniendo al Estado-nación como su principal interlocutor. Con expresiones iterativas que apelan al derecho y a la empatía más que a la ruptura de lo socialmente establecido, los documentales resultan más barrocos que queer. Así producen un contorno de la alteridad trans en el contexto mexicano.

Ello no quiere suponer que no se produzca una disputa por el sentido. Habla más bien de una estrategia que negocia con lo hegemónico como forma de producir sus propios significados. Quisiera insistir aquí que una disputa simbólica se desarrolla a partir de los documentales en varios niveles o pliegues. Uno frente a la gubernamentalidad en la exploración fílmica que llena de sentidos otros vidas individuales y colectivas citándolo, pero también en sus momentos más críticos cuando se cuestiona la efectividad de los cambios jurídicos: de los enunciados de la nación a la nación como enunciado. En este sentido la filmografía se fue, por así decirlo, politizando junto a la esfera pública. Frente al régimen de representación y sus presentaciones anteriores porque los filmes cambian radicalmente su lugar de enunciación fisurando los estereotipos: de la perspectiva del estigma y el vilipendio, que supeditada lo trans a sus fines, los documentales pasan a plantear la comprensión de la minoría mediante el conocimiento de causa o explicativo. Se les puede reconocer como estrategias de recodificación para generar mensajes “progresistas” que enturbian el imaginario social, aunque con resultados disímiles. Se atestigua también un esfuerzo por generar significado al interior del campo audiovisual mismo al reformular qué es o puede ser el documental como género, proponiendo cada material una figuración de lo trans distinta, aunque con puentes de intertextualidad que expresan un contexto específico: “la falta de una seguridad o precisión totales tanto en la definición de los géneros como en la expresión de su significado establece simultáneamente la necesidad de las comunidades consteladas genéricas y el contexto en que dichas comunidades pue-

den establecerse” (Altman, 2000, p. 237). En esa línea cabe admitir la búsqueda emotiva y las marcas de ficción como las fórmulas más originales de la apuesta por eficacia simbólica que aportan al campo documental estas *transfiguraciones* contemporáneas.

Consideraciones finales

1

El recorrido para dar cuenta del surgimiento de lo trans en este trabajo permitió abordar una realidad social compleja y rica a través de una serie de producciones simbólicas heterogéneas que desbordan los parámetros con que se definió una minoría sexual en el pasado. En un primer momento se abordó el sedimento patológico que dio paso a una explosión identitaria producida en un gradiente de discursos y narrativas que se articularon estratégicamente primero en lo subjetivo y después en lo colectivo. Estas identidades se desarrollan contingentemente, tensionando, reproduciendo y reelaborando el dispositivo sexo-género. Las mismas devienen posiciones de sujeto de la nación cuando se relacionan con el discurso oficial y el poder político. Son por ello identidades frente al Estado-nación. Una de las expresiones más contundentes de esa interacción es el transactivismo, momento en que pasan a reivindicar su diferencia, hacerla política. Se encontró que la asociación civil en México devino en lugar de enunciación primordial para el transactivismo y se propuso a su discurso como político, es decir, como *palabra adversativa* que tiene en el *activismo en red* su arista más acabada: es una comunidad politizada en el circuito digital. Así, junto a una oportunidad favorable en *la política*, *lo político* trans alcanzó sus mayores logros en una serie de hechos jurídicos, primero en 2008 y después en 2015; actualmente estos episodios siguen actualizándose, es una lucha en pleno transcurso. Los episodios legales dejaron entrever las ambivalencias y las negociaciones que condicionan sus posibilidades de acción colectiva, con un proceso de parcialización política y social que llamé *alteridad*. Ésta como resultado de una dinámica en que las minorías sexo-genéricas pasan de ser un sujeto de amenaza, ignominioso, a un papel de minorías reconocidas por la autoridad. Sin embargo, cuando la legalidad reconoce esa diferencia mino-

ritaria también la “cierra”, “clausura” o parcializa. Uso estratégico de definiciones en ámbitos jurídicos, acceso condicionado a servicios de salud, (re)presentación idealizada, iniciativas jurídicas recortadas, parcializan lo trans en un paradójico reconocimiento tutelado por la lógica gubernamental. En la medida en que esta tesis tuvo como uno de sus ejes tal dinámica, surgió la oportunidad de plantear un diálogo entre la esfera pública y los audiovisuales en clave de la política y lo político. Estos elementos se convertirán en el marco amplio para configurar una escena pública que tendrá un nexo con el campo audiovisual.

2

Al privilegiar el campo audiovisual como frontera en la producción de sentido de un imaginario social sobre lo trans, se hizo posible plantear la concepción de un *régimen de (re)presentación* que concatenó los más variados soportes significativos con una red de intertextualidad asimismo atravesada por operaciones de alteridad. Auxiliándome de las reflexiones elaboradas desde la noción de *producción simbólica* definí cómo entiendo la lucha o pugna por el sentido presentes en ese archivo o régimen de (re)presentación explorado. De esta manera privilegié una concepción de *representación* como *poder simbólico*. En dicho recorrido fue factible reconocer marcos de producción de significación como el aportado por el modelo científico-médico hasta al estereotipo como práctica significativa. Aquí se entretienen afectos y desafectos como el asco, el estigma, la fantasía y el deseo en los artefactos culturales que llamé *presentaciones*: artículos de revistas, crónicas, cuentos, novelas, autobiografías, textos de nota roja, fotografías, cine y programas televisivos. Estos códigos sobre lo trans son transversales a un repertorio heterogéneo como el periodismo, la literatura (incluso la música) y, por supuesto, al cine. Los estereotipos reducen o exageran, *esencializan* o simplifican, fijan la diferencia, casi siempre para subsumir jerárquicamente a los sujetos o poblaciones. Producen “otredades” o alteridades. Para el caso trans un hallazgo trascendente, en la medida que permitió dar un seguimiento a los filmes elegidos, es que el estereotipo presenta una elaboración que une deseo y desprecio ambivalentemente y que reverbera incluso en los documentales de forma implícita o sutil. El uso actancial de personajes trans en las narrativas y tramas vía la revelación de su “verdadera naturaleza” o a través de su transición, también concatenó el archivo

pre-construido con los filmes contemporáneos. Estas estrategias jugaron un papel valioso al revelar algunas maneras en que el imaginario social sobre lo trans se mantiene, pero también de cómo sufre mutaciones.

Sobre estas mutaciones no quisiera dejar pasar algunos comentarios. Un resultado favorable, en perspectiva de futuro, de la incursión de este tema de investigación es el mucho camino por explorar que se abrió. Tengo en mente las oportunidades que se producen tan sólo en la línea misma de lo audiovisual y los regímenes de (re)presentación. Amén del estudio imprescindible de las ficciones fílmicas, sólo por sugerir lugares no alcanzados, está el espacio que va de la televisión en décadas pasadas a la pornografía como máxima expresión de esa amalgama entre estereotipo, humor, deseo, anormalización y exotización. Desde ahí se pueden reconocer clasificaciones y códigos que alumbran maneras en que lo socialmente marginal deviene simbólicamente central. Por otro lado, rebasando lo propiamente audiovisual, un ámbito en ciernes, pero de una efervescencia notoria es el de las prácticas simbólicas trans. De a poco aparecen iniciativas que sostienen en los últimos años indagaciones individuales o colectivas de producción de arte, performance, escritura y visualidades llevadas a cabo por la misma comunidad. Se puede mencionar *Jauría Trans*, que fuera quizá, el proyecto independiente más importante de esta nueva producción simbólica en Ciudad de México. Con domicilio en el Centro Cultural Border¹¹⁹, este espacio ofertaba talleres, diplomados, actividades entre pares, conciertos y exposiciones visuales. Un ejemplo concreto fue el mural temporal Palimpsesto que se propuso como un ejercicio de reflexión sobre la memoria de la identidad trans mexicana. La obra presentaba episodios, fotografías, frases, ideas, iconos y perfiles biográficos considerados trascendentales para lo trans en el México contemporáneo. Escribo en pasado no sólo por haber sido una exposición temporal sino porque *Jauría Trans* y El CCBorder han debido abandonar, por el momento, el espacio físico que ocupaban para convertirse en una “agencia de activismo social y cultural” en formato híbrido virtual-presencial tras la pandemia de 2020¹²⁰. El espíritu que

¹¹⁹ Página web: <https://www.border.com.mx/inicio/display> (visitado en diciembre de 2020).

¹²⁰ Para más información: <https://www.border.com.mx/border-programas/display/1> (visitado en diciembre de 2020).

moviliza a *Jauría* también es reconocible en el desarrollo cada vez más prolífico de contenidos digitales como es el diseño gráfico en redes, posiblemente una nueva arista o expresión del activismo en red ya que los creadores trabajan junto a colectivas, asociaciones civiles activistas o manteniendo sus propios proyectos individuales.



Arriba izquierda: fragmento de la exposición Palimpsesto (fotografía de Border en Facebook). Arriba derecha y abajo izquierda: ilustración de Jovan Israel. Abajo derecha: ilustración del proyecto visual Transmasculinos en redes sociodigitales.

3

Regresando al campo audiovisual, además de la utilidad de identificar formas estereotípicas en que aparecen los personajes de ficción, la idea fue proponer ciertos antecedentes para alumbrar el camino que llevará a la emergencia de lo trans en el audiovisual documental mexicano. Se revisó que la apertura temática en el cine nacional registrada a principios del siglo XXI fue, posiblemente, el desarrollo de una coyuntura política local junto a procesos de globalización a la que los actores del campo cinematográfico contestaron. La diversificación y actualización de temas en el cine provocó un desgaste de los registros anteriores, que dio paso a la exploración simbólica de problemáticas e identidades otras. Destaca el género y las sexualidades como temáticas cinematográficas. Las últimas han sido clasificadas o signadas como cine “LGBTI+”, “elegebetero”, “gay”, “queer”. Como parte de este cine sobre minorías y disidencias sexuales ubiqué las que llamé *transfiguraciones* en el cine mexicano, donde incluyo a los documentales como su expresión más contundente. Los antecedentes más relevantes son aquellas figuraciones en que irrumpen personajes reconocibles como trans, de formas más o menos veladas, pero que ya registran un nexo con el archivo pre-construido y con la asunción identitaria posterior. En un principio el cine de ficción propuso paralelismos con las ficciones no cinematográficas reproduciendo el imaginario, pero en años recientes ha mostrado personajes y situaciones más complejos tanto en largos como en cortometrajes.

4

Por su parte, los documentales elaboraron sus propios procesos dialógicos con los hechos políticos y con el repertorio de (re)presentación: irán del reconocimiento emocionalmente exacerbado de la diferencia trans (las narrativas de vidas excepcionales) a otras que anuncian su dimensión social. Hasta cierto grado los filmes se politizaron junto con la esfera pública. Sin necesariamente proponer un cambio radical, sino más bien un reconocimiento que no alcanza la propuesta política rotunda ni el desmontaje del dispositivo sexo-género, tienen, como se dijo, una impronta “barroca”. Sus figuraciones van a citar la norma, reiterarla de

varias maneras y a través de ella proponer nuevos horizontes de sentido sin dar lugar a la trasgresión explícita. Lo cual va unido al carácter, como marca genérica documental, del “dar a ver”, “explicar”, “crear conciencia”. Los resultados son unas figuraciones audiovisuales que van a privilegiar ciertos aspectos emborronando otros y así construir lugares de enunciación concretos que por ello mismo son parciales y parcializan la alteridad trans. Una modalidad de lo anterior aparece cuando se retiene la contestación política radical y abierta evadiendo ciertas coordenadas temáticas. Para decirlo con más contundencia, y para utilizar contrastes, aún no tenemos filmes que propongan como tema central el activismo político. Sirve el filme sobre la figura de Marsha P. Johnson, considerado al inicio del tercer capítulo, como ejemplo de lo que ocurre en otras latitudes. Pero se puede mencionar también el cortometraje documental colombiano *La primavera trans* (2018), que pone énfasis en la articulación entre las demandas y las prácticas políticas de la lucha activista en Bogotá. Como se vio, la fragmentación también se deja notar en la ausencia, disimulo o descentramiento de las múltiples condiciones de sujeción como es el trabajo sexual. Un tópico explorado hace años también en Colombia (*Putas o peluqueras* de 2011) o en Puerto Rico (*Mala, Mala* de 2014) y que permite desarrollar la intrínseca relación con el activismo. Estas películas tematizan cómo el trabajo sexual es un lugar de enunciación política. No estoy simplemente reclamando las ausencias sin más, pero sí quiero hacer notar la manera en que lo trans en México es resultado de una negociación de los significados sociales que termina por parcializarlo también en las expresiones filmicas. Como se asumió en este trabajo, las prácticas simbólicas no son un mero reflejo del campo social: a pesar de la relación patente que hay entre trabajo sexual (u otros aspectos) y los activismos, los filmes no los repiten o trasladan mecánicamente al campo audiovisual.

Ahora bien, la importancia del registro documental como género permitió una indagación más elaborada y densificó mi objeto de estudio. No solamente hizo pertinente proponer una reflexión de cómo este género devino el más favorable para el apareamiento de lo trans, sino que proyectó también ideas sobre las propias mutaciones internas del documental mexicano contemporáneo. Ahí se sitúan las conexiones de producción de sentido que se pueden trazar entre el documental y el emplazamiento científico. Aunque los filmes con que trabajé no eligen ese camino, debe reconocerse que el documental tiene en aquel una

de sus raíces históricas. Las aristas se conectan con ese carácter pedagógico del “dejar ver”, “dar a conocer”, “mostrar”, que yace en el origen del género audiovisual. También se pudo destacar su “inmigración digital” como parte de una polivalencia mediada por los diversos *usuarios* que se involucran en su realización y que lo mantienen como una categoría en disputa. En esa misma línea, un hallazgo importante fue el reconocimiento de una impronta ficcional que recorrió el corpus de documentales como estrategia en la búsqueda de eficacia simbólica por los cineastas. Esas huellas creativas se entraman en un género asociado a un discurso de sobriedad y veracidad, vehiculizando lo trans en pantalla de maneras originales. A este respecto, una observación que arrojó el trabajo de investigación fue que la confluencia entre documental y trans sigue en pleno transcurso: en el tiempo de esta escritura siguieron estrenándose nuevas propuestas filmicas. A decir verdad, no me fue posible verlas todas, pero es necesario sugerir que abren nuevos subtemas, como el interés por lo etario y, siguiendo la línea propuesta en la tesis avanzan junto con la dinámica de la esfera pública. Así, *La felicidad en la que vivo* (2020) es un cortometraje sobre una mujer trans de la tercera edad que sueña con crear un asilo para el adulto mayor LGBTI. A finales de 2020 la Asociación por las Infancias Transgénero junto a la plataforma digital Change.org, lanza por YouTube *Infancias trans: documental sobre la identidad de género* como parte de la campaña para promover el avance de la “ley de infancias trans” en la Ciudad de México. *Visibles: historias de adolescencias trans* (2020), que fue parte de la selección oficial de Shorts México Festival de Cortometrajes, se suma a estos estrenos

5

Pero es debido regresar y terminar en el ámbito audiovisual. Como se asentó a lo largo del trabajo esa dinámica relacional entre el campo social y el audiovisual es siempre productivo. ¿De qué manera los eventos filmicos van también produciendo lo social? Como enunciados situados también es necesario observarlos bajo la luz de sus posibilidades para edificar otros significados. Específicamente sobre su forma de intervenir, enturbiar y recodificar el imaginario popular, lo amplifican abriendo posibilidades para discurrir sobre temas que impactan no sólo a la minoría en sí, igualmente constituyen un repertorio que inserta lo trans en lo nacional y habla de ciudadanía interpelando al exterior constitutivo de la minoría:

aquellos que no pertenecen a ella. Sus estrategias, como se vio, resultan variadas y variados son sus resultados, pero todos coinciden en sus lazos de empatía que no dejan de ser efectivos para plantear relaciones de sentido más complejas y menos estigmatizantes que las reproducidas por el archivo pre-existente: lo trans como un grupo minoritario (*Morir de pie, Made in Bangkok, Quebranto*) inserto en comunidades y problemáticas amplias (*El Remolino, Club Amazonas*), con sus propias complejidades (*TRANS*), habitando con todo y sus dificultades el espacio público (*Salir*). De alguna manera son enunciados que hilvanan la densidad simbólica de los cambios políticos donde emergen nuevos actores sociales con su impacto en la cultura tradicional y de la manera en que los medios capitalizan ciertos temas con relevancia social.

Bibliografía

Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós, 2000.

Arce Padrón, Yissel, “(Re)escrituras críticas de la nación: práctica cinematográfica y ejercicio político en Sudáfrica poscolonial”, en Rufer, Mario (coordinador), *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, Itaca, 2012.

_____, “Los estudios visuales y sus articulaciones críticas en trayectorias (des)centradas de historia(s) del arte”, en Rodríguez Bolufé, Olga M., *Estudios de arte latinoamericano y caribeño vol. 1*, Universidad Iberoamericana, 2016.

Argüello Pazmiño, Sofía, “El proceso de politización de la sexualidad: identificaciones y marcos de sentido de la acción colectiva”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 75, núm. 2, México, abril-junio de 2013.

Aviña, Rafael, *Nuevo cine mexicano: territorios de reinención*, México, Cineteca Nacional, 2019.

Bordwell David y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México, McGraw-Hill, 2003.

Burke, Peter, *Visto y no visto*, Barcelona, Editorial Crítica, 2005.

Castellanos Cerda, Vicente, “Tensiones culturales y diversidad sexual en el cine mexicano contemporáneo”, en Parrini, Rodrigo y Alejandro Brito (coordinadores), *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*, PUEG-UNAM, 2014.

Castells, Manuel, *Comunicación y poder*, Siglo XXI, México, 2012.

Castro-Gómez, Santiago, “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios”, *Revista Iberoamericana*, EE.UU., vol. lxix, núm. 203, abril – junio, 2003.

_____, “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología”, EE.UU., vol. LXVI, núm. 193, octubre – diciembre, 2000.

Escobar C., Manuel Roberto, “La politización del cuerpo: subjetividades trans en resistencia”, *Nómadas*, núm. 38, Colombia, abril de 2013.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 2009.

Fuertes Martínez, Marta, “La cinematografía mexicana como industria cultural. Una revisión de sus políticas y de su mercado desde la década de los ochentas”, en Crovi, Druetta Delia (coordinadora), *Industrias culturales en México: reflexiones para actualizar el debate*, México, Tintable/UNAM, 2013.

Galofre, Pol y Miquel Misse (editores), *Políticas trans. Una antología desde los estudios trans norteamericanos*, Barcelona/Madrid, Egales, 2015.

Grossberg, Lawrence, *Estudios culturales en tiempo futuro*, Argentina, Siglo XXI, 2012.

Guerrero Mc Manus, Siobhan, “‘Let boys be boys and girls be girls’. Una lectura crítica del concepto de ‘Ideología de Género’ desde la Epistemología Feminista”, en Celeste Bianciotti, María, María Nohemí González-Martínez y Dhayana Carolina Fernández-Matos (coompiladoras), *En todos los colores. Cartografías del género y las sexualidades en Hispanoamérica*, Barranquilla, Ediciones Universidad Simón Bolívar, 2017.

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

- Gutiérrez Aguilar, Raquel (2017), *Horizontes comunitario-populares*, Traficantes de Sueños, Madrid.
- Hall, Stuart, “¿Introducción: quién necesita identidad?”, en Stuart Hall y Paul du Guy (compiladores), *Cuestiones de identidad cultural*, España, Amorrortu, 2003.
- _____, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores), Bogotá, Universidad Javeriana, 2010.
- Jablonska Zaborowska, Aleksandra, *La disputa por las identidades en el cine mexicano contemporáneo*, México, Cineteca Nacional, 2019.
- La situación de acceso a derechos de las personas trans en México: problemáticas y propuestas*, Embajada de los Estados Unidos en México, México, 2019.
- Lamas, Marta, *Cuerpo, sexo y política*, México, Océano-Debate Feminista, 2014.
- _____, *Transsexualidad: identidad y cultura* (tesis doctoral en antropología UNAM), México, 2012.
- Lapuerta Laorden, Kani, “La representación de lo trans* en cine documental mexicano actual (2010-2017): hacia unas nuevas gramáticas cinematográficas trans”, en *Afecto, cuerpo, e identidad. Reflexiones encarnadas, en la investigación feminista*, Pons, Rabasa, Alba y Shioban Guerrero Mc Manus (coordinadoras), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018.
- Marquet, Antonio, “Jotos sí, degenerados no’, apuntes sobre cine elegetero mexicano para continuar remando contracorriente”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, México, pp. 45-72.
- Melucci, Alberto (1994), “¿Qué hay de nuevo en los ‘nuevos movimientos sociales?’”, en Laraña, E. y Gusfield, J., *Los nuevos movimientos sociales*, CIS, Madrid.
- Mouffe, Chantal, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Nichols, Bill, *Introducción al documental*, México, UNAM, 2013.

Niney, François, *El documental y sus falsas apariencias*, México, UNAM, 2015.

Parrini, Rodrigo, “La nación invertida. Genealogías del sujeto homosexual, México siglo XX”, en Rufer, Mario (coordinador), *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*, Itaca, 2012.

Pérez, Rufi, José Patricio, “YouTube ya no es ‘tu televisión’: cultura colaborativa y red comercial en el video online”, *Revista Comunicación*, núm. 29, vol. 1, año 2011, pp. 146-162.

Platinga, Carl R., *Retórica y representación en el cine de no ficción*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2014.

Pons Rabasa, Alba, *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, 2016.

Pons Rabasa, Alba y Eleonora Garosi, “Trans” en Moreno, Hortensia y Eva Alcántara (coordinadoras), *Conceptos clave en los estudios de género. Vol. 1, México*, PUEG-UNAM, 2018.

Restrepo, Eduardo, “Sujeto de la nación y otrerización”, *Tabula Rasa*, núm. 34, Colombia, abril-junio de 2020.

_____, *Antropología y estudios culturales: disputas y confluencias desde la periferia*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Rich, B. Ruby, *Nuevo Cine Queer*, México, Osífragos, 2018.

Rodriguez, Antoine, “De la loca a la trans: espejismos de género en la literatura mexicana dentro y fuera de la comunidad LGTB”, en Desmas, Devy y Marie Agnés Palaisi, *Tendencias disidentes y minoritarias en la prosa mexicana actual*, Mare & Martin, Francia, 2018.

- Rubin, Gayle S., “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en Lamas, Marta (compiladora), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Miguel Ángel Porrúa / Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 1996.
- Serret, Estela, “Desafiando al género. Expresiones subjetivas de la resistencia social”, en Serret, Estela (coordinadora), *Identidad imaginaria: sexo, género y deseo*, México, UAM-Azcapotzalco, 2015.
- _____, “La conformación discursiva de las identidades trans”, en *Sociológica*, año 24, no. 69, 2009.
- Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, España, Paidós, 2001.
- Stryker, Susan, *Historia de lo trans*, Madrid, Continta Me Tienes, 2017.
- Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y política*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- Zavala, Lauro, “El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación”, *Pensar cine* (versión electrónica), núm. 1, Argentina, 2012.

Diseño de cubiertas y maquetación

Fabrizio Moguel Alcocer

be.net/fabriziomoguel

fzmm12@gmail.com

Familias tipográficas empleadas:

Garamond 7.5:12.5

Molde 6.5:20

Hybris. Servicios Editoriales

facebook.com/Hybris.editoriales

atencionhybris@gmail.com

Diciembre 2020