

AFECTO, IDENTIDAD Y “NUEVAS” NARRATIVAS FEMINISTAS

LA REPRESENTACIÓN DE LO TRANS* EN CINE DOCUMENTAL MEXICANO ACTUAL (2010-2017): HACIA UNAS NUEVAS GRAMÁTICAS CINEMATOGRÁFICAS TRANS

Kani LAPUERTA LAORDEN

La construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación.

Teresa DE LAURETIS

SUMARIO: I. *La transición: ruptura vs. continuum.* II. *Lo trans* como un renacer.* III. *El giro afectivo en el cine sobre lo trans*.* IV. *Gramáticas cinematográficas trans*.* V. *Bibliografía.*

Lo trans*¹ recoge una multiplicidad de vivencias, de corporalidades y de sentires que no pueden ser reducidos a una sola definición

¹ El término “trans*” con un asterisco se utilizará a lo largo de este ensayo que es parte de mi investigación como un concepto “paraguas” que puede incluir diferentes expresiones e identidades de género, como son: trans, transexual, transgénero, etcétera. Lo que el asterisco señala es la heterogeneidad a la hora concebir el cuerpo, la identidad y las vivencias que van más allá de las normas sociales binarias impuestas. Trans*, trans y transgénero son términos que tienen en común ser autoelegidos por sus protagonistas, frente a aquellos que provienen del ámbito médico y que señalan una patología. El asterisco quiere especificar que se pueden tener luchas comunes, al tiempo que reconoce que hay muchas otras cuestiones en las que no hay un consenso o una única visión de lo que supone ser trans, trans*, transexual o transgénero. Véase Cabral, Mauro, *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*, Córdoba, Anarrés Ediciones, 2009.

ni representación que las abarque. Partiendo de este punto, me parece interesante destacar aspectos recurrentes en algunas de las representaciones de lo trans* que he podido recabar del cine documental en México entre el 2010 y el 2017.

En 2010, en Madrid, comenzaba a cuestionarme mi propia expresión de género y cómo había construido mis prácticas feministas como mujer lesbiana, preguntándome si era posible vivirme desde otro lugar y seguir siendo feminista. Empecé mi transición de género un año después, en 2011. Fue en ese mismo momento el que tuve acceso a un documental español que me permitió abrir mi perspectiva sobre lo trans* y darme cuenta de todo un sistema que opera sobre los cuerpos y que se apoya totalmente en el mismo orden heteropatriarcal que ya venía desentramando desde los feminismos. Este documental se llama *El test de la vida real* y está basado en entrevistas a activistas trans* que hablan de su experiencia y elaboran un discurso coral que hace una crítica al sistema biomédico que explicaré más adelante.

El cine siempre fue para mí una pasión, pero sobre todo una fuente de saber, de cuestionamientos y de construir realidades posibles más allá de mi entorno más cercano. Por esto y por mi activismo transfeminista² comencé a incursionar en el terreno del cine documental, para más tarde, en 2017, y con un océano de por medio, encontrarme en México estudiando la maestría de cine documental en el Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Desde esta localización propongo este capítulo en el que me centraré en el análisis de cuatro largometrajes documentales que, por su heterogeneidad, tanto en el estilo como en la narrativa y los personajes, ilustran las reflexiones que quiero desarrollar en torno a la representación de los procesos de subjetivación trans* en el cine documental. Estas películas son *Morir de pie* de Jaca-

² El transfeminismo (etimológicamente, de trans- y feminismo, que extiende o transversaliza el feminismo) es una corriente del feminismo que amplía los sujetos del mismo a otras personas que también están oprimidas por el cisheteropatriarcado blanco y burgués.

randa Correa (2010); *Quebranto* de Roberto Fiesco (2013); *Made in Bangkok* de Flavio Florencio (2015), y *El Remolino* de Laura Herrero Garvín (2017).

Si bien entiendo que estas representaciones no pretenden reducir ni unificar todas las vivencias trans*, creo que es importante su análisis, ya que es a través de ellas que se genera un imaginario de esta experiencia y se construyen referentes tanto dentro como fuera de la propia comunidad trans*.

I. LA TRANSICIÓN: RUPTURA VS *CONTINUUM*

Me interesa analizar, en primer lugar, la representación de la transición³ como clímax de una película, como momento de ruptura, de quiebre o de discontinuidad con el pasado. En la película de *Morir de pie* de Jacaranda Correa vemos muy claramente esta ruptura representada como la muerte. En los primeros veinte minutos del filme se construye a través de material de archivo, videos familiares y testimonios, la vida de un personaje, cuyo nombre en ningún momento se devela, ni que es un hombre cisgénero,⁴ militante comunista con diversidad funcional,⁵ que reside en la

³ Con “transición” me refiero al proceso por el cual las personas trans* realizan una serie de cambios que pueden ir desde lo físico a lo social para adaptarse a su género sentido.

⁴ “Cisgénero” (abreviado cis) es un neologismo y tecnicismo de origen alemán propio del campo interdisciplinario de los estudios de género, es utilizado para hacer referencia a aquellos individuos cuya identidad de género coincide con el sexo que les fue asignado al nacer. Véase Gates, Gary J., “How many people are lesbian, gay, bisexual, and transgender?” [¿Cuántas personas son lesbianas, gays, bisexuales y transexuales?], Los Ángeles, The Williams Institute, UCLA School of Law, 2011.

⁵ El término “diversidad funcional” se ajusta a una realidad en la que una persona funciona de manera diferente o diversa de la mayoría de la sociedad y fue propuesto por el Foro de Vida Independiente y Diversidad que lo define como “la diferencia de funcionamiento de una persona al realizar las tareas habituales (desplazarse, leer, agarrar, ir al baño, comunicarse, relacionarse, etcétera) de manera diferente a la mayoría de la población”. Véase Palacios, A. y

Ciudad de México. En este primer bloque de la película, en los testimonios de personas que asumimos cercanas al protagonista, vemos que se habla en pasado del personaje, incluso se habla de él como si estuviera muerto.

En un momento vemos un video casero de su boda, corte a una toma de esposa llorando. Finalmente, en los últimos segundos de este primer bloque, vemos al protagonista hablando a la cámara sobre sus ideas políticas, sus expectativas y la necesidad de tener un horizonte en la vida. Vemos un corte a negros de aproximadamente cuatro segundos, que implica una ruptura, un cambio hacia algo nuevo. Seguido de éste, un plano secuencia en el que descubrimos al mismo personaje con un aspecto físico femenino, una voz aguda, y tumbada en la cama. Esta decisión a la hora del montaje de la película crea un discurso claro sobre una trayectoria de vida en concreto, la vida de Irina, la protagonista, y cómo su presente, es decir, después de haber transicionado, implica un punto y aparte en su vida. Si bien esto puede pasar desapercibido para algunos espectadores, a mi modo de ver, es una narrativa que construye un imaginario muy concreto en torno a la transición. 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*.

Este tipo de representación nos lleva a la idea de que la transición implica un quiebre entre dos vidas: la vida previa y la que le sigue. En este sentido, creo que cabe destacar que existen muy pocas representaciones que rompan con esta idea de quiebre que trae tras de sí toda una carga para las personas que vivimos procesos similares ya que implica una ruptura, no sólo simbólica sino también material, con el pasado.

Este tipo de representación es una clara evidencia de cómo el modelo biomédico que trata de encajar las vivencias y experiencias trans* dentro de un molde patologizante ha permeado

Romañach, J., *El modelo de la diversidad: bioética y los derechos humanos para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional*, España, Diversitas Editorial, 2006, p. 252.

en el imaginario social. Desde principios de los ochenta, la APA (Asociación Psiquiátrica Americana) registra el trastorno mental conocido como “trastorno de la identidad de género” con una serie de criterios que se han ido modificando a través de los años, pero cuya esencia, que cataloga como patológica cualquier vivencia de género que no se corresponda con el género asignado al nacer, se mantiene. De este modo, desde el ámbito psiquiátrico, se debe implementar todo un protocolo de “reasignación sexual” a través del cual, entre otras cosas, se rompa con la vida anterior a la transición y se empiece una nueva vida desde cero mediante el tratamiento indicado para cada uno de los dos únicos géneros reconocidos por este sistema. Así lo trans* sería, bajo este modelo, una suerte de nueva adolescencia, de renacimiento, donde se tienen que borrar las señas del género anterior, es decir, de la vida anterior.

En *El Remolino* de Laura Herrero Garvín, conocemos a Pedro, una persona con una vivencia de género no normativa, que a través del relato de su vida en una comunidad aislada de Chiapas ha ido luchando por ganarse el reconocimiento y el respeto de su identidad en la propia comunidad. En este caso, no existe una referencia a un momento de ruptura, por el contrario, vemos la experiencia de este protagonista, por un lado, a través de sus palabras y, por otro mediante la estructura visual, como un *continuum* en el cual hay momentos de tensión, pero no se representa esta pérdida de la identidad anterior, sino un devenir o una construcción de su propio proceso.

En esta película, el agua es un elemento clave, ya que es, de alguna manera, conflicto y catalizador de la historia, y en el caso de Pedro podemos entenderla como una metáfora de la sociedad en la cual éste tiene que remar para lograr alcanzar sus metas. *El Remolino*, que es a la vez el título del filme y el nombre del pueblo, se torna también en una reflexión sobre los ciclos tanto de la naturaleza como internos de las personas, complejizando de manera poética los procesos de construcción de la identidad de género. En este documental coral en el que

tenemos dos personajes principales, Pedro y su hermana, vemos cómo la directora decide ponerlos al mismo nivel en términos narrativos. Esta propuesta rompe con el imaginario común de las representaciones de lo trans*, creando un paisaje narrativo en el que los dos personajes protagónicos se equiparan en términos de su peso en la historia por su transgresión de las normas del género, en diferentes niveles, dentro de un contexto muy determinado que es el pueblo de El Remolino.

“La vida es como un remolino que da vueltas y vueltas... y vuelves a llegar al mismo lugar”, dice Pedro en la escena final de *El Remolino*. De esta manera, el documental construye un relato de la transición como *continuum*, proceso y experiencia cíclica, en oposición a esta idea de ruptura o quiebre.

Creo que es fundamental, a la hora de construir narrativas en torno a las vivencias trans*, ser conscientes de la responsabilidad en cuanto a la representación que se produce, ya que existen escasos referentes en el terreno del cine documental.

No es casual que en todos los documentales sobre lo trans* en México que he encontrado los realizadores sean personas cisgénero. Quizá no es necesario haber vivido un proceso trans* en primera persona para construir una narrativa sobre esto. Sin embargo, considero que es fundamental pensarse desde lo trans*, como proponen Alba Pons y Eleanora Garosi,⁶ para hablar de ello.

En este sentido considero que desde el ámbito cinematográfico tenemos la responsabilidad de reflexionar sobre el efecto que puede tener determinada narrativa en la construcción de imaginarios colectivos, y de pensar qué ideas y significados suscitan estas narrativas sobre los procesos trans*.

⁶ Pons Rabasa, A. y Garosi, E., “Trans” en Alcántara, Eva y Moreno, Hortensia (comps.), *Conceptos clave en los estudios de género*, México, PUEG-UNAM, 2016.

II. LO TRANS* COMO UN RENACER

En la película *Made in Bangkok*, de Flavio Florencio, se presenta un caso un tanto diferente: la historia de Morganna Love, una mujer transexual de la Ciudad de México que, tras ser aceptada en un certamen de belleza para mujeres trans*, viaja a Tailandia, donde competirá con mujeres trans* de todo el mundo por ganar un premio de 10,000 dólares. Morganna participa en este concurso con el objetivo de conseguir el dinero para realizar su cirugía de reafirmación sexual⁷ que le será realizada en el mismo país, por uno de los cirujanos más prestigiosos del mundo en la materia.

En esta película no vemos un cambio “de hombre a mujer” como en el primer caso analizado, pero sí entendemos, a través del discurso tanto de Morganna como de la propia película, que para ella la operación implica un renacer, un encuentro con su “verdadera identidad”.

Con este tipo de narrativas, se reproduce un imaginario de lo trans* como el “cuerpo equivocado”, por tanto, patologizado, que requiere de esta medicalización para entrar dentro del cuerpo socialmente aceptado. Para ser una “mujer completa” se requiere tener una vulva. Si bien no es mi intención en este texto juzgar los procesos de transición que cada persona ha vivido y me parece totalmente respetable la vivencia y proceso de Morganna, creo que son necesarias otro tipo de representaciones que se distancien del lugar común del “cuerpo equivocado” por los efectos objetivantes que esta idea tiene sobre las experiencias de lo trans*.

Este tipo de ideas sobre las vivencias trans* crean una realidad y fungen como el único imaginario posible para esta población. Otra vez, esta realidad responde al imaginario hegemónico sobre lo trans*, vinculado con el dispositivo biomédico. Éste es

⁷ El término “cirugía de reafirmación” se usa en este caso para contrarrestar el efecto de la terminología más comúnmente empleada “cirugía de reasignación sexual”, la cual denota una necesidad de reasignar para legitimar, esencializando el sexo y el género a una genitalidad concreta.

el encargado de nombrar la transexualidad desde la psiquiatría, definirla, acotarla y darle un tratamiento. En este sentido es que hablamos de la patologización de lo trans*, entendido como una enfermedad mental o trastorno, como ya explicamos anteriormente, y tratado mediante terapia de reemplazo hormonal que a largo plazo produce una castración química y en la reafirmación sexo-genérica por medio de diferentes tipos de cirugías.

A raíz de todo esto, a finales de la década de los 2000 comienza a articularse un movimiento trans* crítico de este modelo que empieza a señalar y a desenmascarar los efectos que tienen las instituciones médicas sobre el control de los cuerpos trans*. La plataforma mundial por la despatologización, que se articula en 2009, tiene objetivos claros para el colectivo, entre los que se encuentran la retirada de la clasificación de los tránsitos de género de los manuales psiquiátricos y asistencia sanitaria transespecífica cubierta públicamente, entre otros. Sin embargo, a pesar de que el discurso por la despatologización tuvo un gran calado e implica una fuerte resistencia al modelo patologizante, vemos cómo estas narrativas todavía no forman parte activa del acervo filmico sobre lo trans*.

Otro punto de análisis que me parece interesante desarrollar es la cuestión de la interseccionalidad, así como la situacionalidad de los filmes. En primer lugar, definiré estos dos conceptos para poder desarrollarlos y aplicarlos como categorías de análisis y de construcción de narrativas dentro del cine documental. Entiendo la interseccionalidad⁸ como “el mecanismo que devela cómo diferentes fuentes estructurales de desigualdad (u “organizadores sociales”) mantienen relaciones recíprocas. Es un enfoque que subraya que el género, la etnia, la clase, u orientación

⁸ La “interseccionalidad” es un término conceptual usado desde finales de los 1980 y fue propuesto por la estudiante de derecho feminista, Kimberlé Crenshaw. Véase Crenshaw, Kimberle, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum*, 1989.

sexual, como otras categorías sociales, lejos de ser “naturales” o “biológicas” son construidas y están interrelacionadas”.⁹

De este modo creo que no se puede hacer un análisis cinematográfico sin tener en cuenta la perspectiva interseccional ya que es una herramienta fundamental para entender la multiplicidad de vivencias y de experiencias que se dan en la encrucijada. Este enfoque por sí solo no da cuenta de la situacionalidad de las corporalidades; por este motivo me gustaría también hacer un análisis situado,¹⁰ entendiendo el cuerpo como nudo complejo material y semiótico. “Como la carne y sus significados, marcas, experiencias y relatos que la moldean a la vez que están influenciadas por ella”.¹¹

En el documental *Quebranto* vemos claramente estos dos elementos; por un lado, Coral, la protagonista, se encuentra atravesada por varias categorías sociales, como son el género (mujer transgénero), la clase y la racialización. Así, en el filme la vemos rodeada de su contexto, de su situación y de cómo ésta la construye. Su pasado como niño actor de la época dorada del cine mexicano le pesa en la actualidad y la constituye como lo que es hoy. Así no vemos una experiencia de vida fragmentada, sino más bien un cúmulo de experiencias y situaciones que han ido

⁹ Platero, Lucas, “Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad”, *Quaderns de Psicologia*, vol. 16, núm. 1, 2014, pp. 79 y 80.

¹⁰ La situacionalidad propuesta por Haraway, que se refiere tanto a espacios mentales como físicos, no corresponde a una topología de localizaciones fijas, sino de carácter relacional. Tanto la subjetividad como la visión son multidimensionales, de tal forma que las perspectivas feministas de conocimiento situado no se refieren a una “localización fija en un cuerpo reificado, femenino o de otro tipo, sino a nodos en campos, inflexiones en orientaciones y responsabilidad por la diferencia en campos semióticos y materiales de significación”. Véase Haraway, Donna, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, 1988, p. 588.

¹¹ Pons Rabasa, Alba, *De las transformaciones sociales a las micropolíticas corporales: Un archivo etnográfico de la normalización de lo trans* y los procesos de corpusubjetivación en la Ciudad de México*, tesis de doctorado, UAM Iztapalapa, 2016, p. 21.

construyendo a la persona que se retrata en el documental. En mi opinión, este tipo de abordaje permite una complejización de la historia de vida de Coral. No es sólo la mujer transgénero con un pasado de actor, sino la mujer que vive en la Ciudad de México, con su madre, con una situación laboral inestable, con un estado de salud bastante precarizado y un acceso restringido a los servicios de salud. La representación que hace de Coral el film nos muestra la multiplicidad de posiciones sociales que ella ocupa, posiciones condicionadas por estos organizadores sociales, pero al mismo tiempo particularizadas a través de cada situación y contexto específico.

En la película *El Remolino*, el personaje de Pedro también está situado en un contexto muy determinado y abre el imaginario que existe en torno a las vivencias trans*. Vemos que Pedro es un campesino que vive de la agricultura, que hace trabajos tradicionalmente asignados a hombres. En este sentido Pedro, más allá de hablarnos de sí mismo, habla de todo un contexto rural, de una comunidad agrícola y del sistema de relaciones que en ésta se dan. Pedro no rechaza estos trabajos masculinos, sino que más bien complejiza una tradicional asignación de roles genéricos, problematiza a través de su cotidianidad la artificialidad de estos roles, lo que deja claro al espectador que la identidad y vivencia de género es independiente de la tradicional división sexo-genérica,¹² develando asimismo que lo trans* es una potencial fuga a este sistema.

Es interesante ver cómo se representa aquí la vivencia de Pedro como un acto subversivo a unos mandatos del género que encasillan y limitan vivencias que rebasan los límites y fronteras

¹² El concepto “sistema sexo-género” fue acuñado por Gayle Rubin en los años 70, y lo define cómo: “El sistema de relaciones sociales que transforma la sexualidad biológica en productos de actividad humana y en el que se encuentran las resultantes necesidades sexuales históricamente específicas”, en Rubin, G., “The Traffic in Women: Notes toward a «Political Economy» of Sex, en Reiter, Rayna (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, Nueva York, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.

del género. Este tipo de representaciones no sólo desnaturalizan la idea del género, sino que además muestran unos sujetos que difícilmente pueden ser contenidos en las categorías de “hombre” o “mujer”.

Este tipo de representaciones también nos habla de contextos determinados a través de estas corporalidades que no acostumbramos a ver, en el cine, retratadas con esa posibilidad de agenciamiento. De este modo, la representación de las agencias trans consistiría, por un lado, en complejizar las vivencias trans en el cine y, por otro lado, pero no menos importante, en adecuar la forma y el discurso narrativo a la complejidad de estas vivencias dejando lugar para reflexiones más profundas del lado del espectador. La forma del filme, en dado caso, deja abierta la reflexión y a la vez expone las diferentes capas de este tipo de vivencias de manera poética, lo que permite una profundidad en cuanto a la visión e interpretación del discurso sobre estas vivencias.

Morir de pie es, sin duda, el paradigma de la interseccionalidad y la situacionalidad en la representación documental. Irina es la protagonista del filme, una mujer trans con escasos recursos y una red de apoyo que se reduce a su pareja. En este caso vemos cómo las diferentes categorías se cruzan y se tejen para construir la vivencia única y situada de Irina. Es interesante este ejemplo, ya que una vez más podemos observar la complejidad de una vivencia trans* que está situada y construida por un cúmulo de experiencias que la hacen única, alejándonos de la representación que trata de unificar al personaje con una cuestión identitaria.

En *Made in Bangkok* es interesante la manera en la que el director comienza el filme, situándose él mismo con su *voz en off*, nos relata que es la primera vez que Morganna sale de México, y también la primera vez que él hace una película. Así mismo, en varios momentos vemos la presencia de esta *voz en off* que devela la localización del director con pequeños destellos de su presencia en momentos claves de la película. En mi opinión, el hecho de que el director se deje ver y muestre su lugar y participación en el documental hace que éste se torne más cercano y honesto,

ya que rompe con la pretendida objetividad del documental tradicional, poniendo el foco en su propia vulnerabilidad,¹³ ya que éste se presenta como director primerizo e interesado en hacer un registro de esta parte de la vida de Morganna.

III. EL GIRO AFECTIVO EN EL CINE SOBRE LO TRANS*

Finalmente, me parece interesante analizar estas películas a través de mi lectura de la construcción afectiva que se da en las distintas narrativas y como estos afectos son fundamentales para entender las vivencias trans*, así como para construir discursos y narrativas. El afecto sería aquí entendido como la “capacidad de afectarnos y afectar”, como el elemento que permite que se vayan dando “singularidades situadas... en el campo de lo social que producen subjetividad”.¹⁴ Estos afectos no tienen intencionalidad concreta ni llevan a un movimiento determinado, sino que son dinámicos y ambivalentes.¹⁵ En este sentido, me parece fundamental analizar el manejo de las emociones a través del discurso filmico y tratar de esbozar cuáles son sus potencialidades.

En el ejemplo de *Morir de pie* me interesa destacar cómo se representa el y desde el dolor. Irina, antes y después de su transición, es representada como un sujeto “doliente”. El dolor es, en este documental, un concepto que se recorre de principio a fin y que impregna toda su narrativa de una manera que la hace única. Sara Ahmed, en su libro *La política cultural de las emociones*, desarrolla todo un capítulo en torno a la contingencia del dolor

¹³ Me interesa rescatar la idea del concepto de vulnerabilidad que apunta Soler en este mismo volumen, en “Una ética que asuma la vulnerabilidad del ser y no la autonomía y la racionalidad como se pensó desde la metafísica, que asuma la posibilidad de ser herido (vulnerabilidad viene de *vulnus*, herida), que asuma que para sobrevivir depende necesariamente del Otro”.

¹⁴ Pons Rabasa, A., *De las transformaciones sociales a las micropolíticas... cit.*, p. 151.

¹⁵ Ahmed, S., *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press y Routledge, 2004.

y afirma: “El dolor generalmente se ha descrito como privado, incluso una experiencia solitaria, como un sentimiento que yo tengo que los otros no pueden tener”.¹⁶ En esta película, vemos a Irina como un sujeto doliente, con un padecimiento que se atribuye a una enfermedad crónica que vive desde su infancia.

Me interesa aquí analizar cómo este sufrimiento no es sólo efecto de la enfermedad, sino también es producto de todo un aparato social que se construye en torno a los cuerpos, y sobre todo que legitima unos cuerpos sobre otros. La diversidad funcional de Irina causa un dolor, porque ésta es construida con base en una sociedad que “discapacita” unos cuerpos y “capacita” otros a partir de su posibilidad de productividad en términos capitalistas. Vemos claramente a lo largo de la película cómo existen diferentes barreras, tanto físicas (por ejemplo, en la escena en que la tienen que cargar para subir a la casa de sus amigos ya que no existe una rampa por la que ella pueda subir) como psicológicas (el sentimiento de dependencia y de falta de autonomía que se reitera en varios momentos del filme).

En este sentido, me parece interesante enlazar el tema del dolor y la enfermedad con la película de *Made in Bangkok*. En este largometraje vemos cómo la protagonista vive su cuerpo con dolor y concibe la cirugía como una salida a éste, el cual experimenta casi desde su nacimiento, según ella misma dice, por motivo de su condición transexual. Este relato del dolor por la disforia de género¹⁷ se corresponde totalmente a la construcción de esta emoción que se ha hecho desde diferentes ámbitos sobre la vivencia trans*. Los cuerpos trans* están diagnosticados y psiquiatrizados desde el momento de su reconocimiento social como tal. De esta manera, se crea un relato de dolor asociado a

¹⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹⁷ La disforia de género, también llamada trastorno de identidad de género, es un diagnóstico psiquiátrico referido a las personas cuya identidad de género o de sexo no se corresponde a la asignada al nacer. Es un término psiquiátrico catalogado en el manual de la Asociación Estadounidense de Psiquiatría (DSM-5) que cataloga lo trans* como una enfermedad.

la enfermedad. Es interesante cómo el dolor en ambos casos, por dos motivos diferentes, es un dolor social, desde el punto que se atribuye a corporalidades que no entran dentro de lo “sano”; y por lo tanto la sociedad les empuja a ese lugar de cuerpos dolientes, cuerpos otros.

La representación de lo trans* desde el dolor social trae consigo serias implicaciones en torno al imaginario social que existe del tema. Este enfoque proviene del paradigma biomédico de las vivencias trans*; que construye un sujeto trans* homogéneo y patologizado, cuya única posibilidad de vivirse en este mundo es desde la enfermedad, el sufrimiento y el querer alcanzar una supuesta “normalidad” que se figura como una quimera, sólo accesible a las personas “sanas” que cumplen con una supuesta concordancia sexo-genérica, en contraste con la supuesta discordancia de las personas trans*, cuyo único destino es el dolor y el sufrimiento en el camino de adaptarse al modelo normativo, siempre inalcanzable.

IV. GRAMÁTICAS CINEMATOGRAFICAS TRANS*

La cuestión no es tanto producir una nueva imagen sino provocar, facilitar y exigir una nueva forma de mirar.

Trinh T. MINH-HA

¿Qué pueden aportar los estudios transgénero y los transfeminismos a la crítica cinematográfica y a la cinematografía en general? ¿Cómo representar personajes trans* en el cine documental? ¿Cuáles son las herramientas del documental que facilitan narrativas que transgreden los estereotipos de género impuestos?

Como ya vimos a través de los ejemplos citados, es necesaria la revisión de las representaciones de las vivencias trans* en el cine documental. No obstante, creo que es fundamental una re-

flexión crítica de los modos en los que se dan estas representaciones, así como un corpus teórico que facilite el abordaje de éstas.

Entiendo lo trans* como un cúmulo de procesos, prácticas y vivencias que no son estables y que se encuentran en continua transformación. Así como la propia definición del término va variando conforme emergen nuevas prácticas, discursos e identidades, sería presuntuoso definir unas reglas estáticas que trataran de abarcar un fenómeno cuya característica principal es su dinamismo.

De esta manera propongo desarrollar una suerte de epistemología cinematográfica que en mi propia praxis me ha servido y me sirve para pensar la representación de personas con vivencias de género diversas.

Concuerdo totalmente con la definición que hace Wibke Straube de lo que denomina *Trans Cinema* que subsecuentemente nombraremos como cine trans*. “El cine trans, a mi entender, es un cuerpo filmico, móvil, cambiante y heterogéneo”.¹⁸ Así, pensar el cine desde lo trans* es un constante ejercicio de actualización y desplazamiento, no es sólo una herramienta para pensar películas en las que uno o varios de sus personajes pertenezcan a la diversidad sexo-genérica, sino una manera de analizar y producir cualquier producto audiovisual desde un lente afín con la crítica feminista cinematográfica, un campo de estudio con un desarrollo teórico de más de 40 años; y con los estudios transgénero, un campo teórico emergente y en continua construcción.¹⁹

En este punto, me interesa retomar el concepto de *inappropriate/d other* de la cineasta y teórica Trinh T. Minh-ha²⁰ que

¹⁸ Straube, Wibke, *Trans Cinema and its Exit Scapes. A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*, Linköping, Linköping University, 2014.

¹⁹ Stryker, Susan., “My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage”, en Stryker, Susan y Whittle, Stephen (eds.), *The Transgender Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2006, pp. 244–256.

²⁰ Minh-Ha, T. T., “Inappropriate/d Artificiality”, Interview with Marina Grzanic, 2001, disponible en: <http://trinhminh-ha.squarespace.com/inappropriated-artificiality>.

traduciré como “el otrx inapropiable/impropio”, para hablar de lo trans* como ese otro inapropiable e impropio, rompiendo con la tendencia más hegemónica de las representaciones de lo trans* como imagen totalizadora y digerible dentro de una cultura donde se capitalizan y absorben las identidades y los modos de vida para convertirlos en un producto. En este sentido, propongo partir de la base de que cualquier representación de lo trans* es en cierto modo inapropiable e impropia, ya que parte y se desarrolla de un cuestionamiento y de una fuga del sujeto hegemónico.²¹

Así, creo que es importante partir de una definición de lo trans* como “afuera de”; en contraposición a la idea más generalizada de lo trans* como movimiento de un polo genérico al otro. De esta manera, entendiéndolo como un “afuera de”, podríamos pensar en paralelo cuáles serían las estrategias dentro del cine documental que se han dado para representar el “afuera de” y las reflexiones en torno a esta idea para tratar de entender lo trans* en el afuera/adentro del documental.

Mi investigación está profundamente influenciada por el trabajo de Teresa de Lauretis, sobre todo por la idea de una propuesta que, en lugar de “romper con una visión androcéntrica” —añadiría una visión “cis”—, propone mirar las “grietas” que pueden existir en los filmes para permitir otra visión y un tratamiento cinematográfico diferente de las vivencias trans*.²²

Partiendo de esta idea, mi apuesta a la hora de construir gramáticas trans* o de tratar de proponer nuevas maneras de abordar la creación cinematográfica parte de la idea de generar espacios no sólo a través del rompimiento radical con los modelos representacionales ya vigentes, como proponen algunas de las

²¹ Por sujeto hegemónico me refiero a aquel sujeto encargado de determinar los modos de relaciones sociales-económicas-políticas y culturales que regulan y rigen las conductas socialmente validadas; es, en resumen, el varón, blanco, heterosexual, con patrimonio y en edad y condiciones productivas y reproductivas.

²² De Lauretis, Teresa, “Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory”, *New German Critique*, núm. 34, 1985, pp. 154–175.

teóricas feministas del cine,²³ sino más bien tratar de buscar los espacios tanto dentro como fuera de estos modelos que permitan estas fugas, creando grietas para hacer posible la disidencia.

En su ensayo “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, Linda Williams llama la atención sobre la manera en la que ciertos géneros cinematográficos disparan una respuesta emocional o “dan a nuestros cuerpos una sacudida física real”.²⁴ Williams relata las maneras en las cuáles nuestros cuerpos físicos representan un lugar clave para el encuentro del espectador, un encuentro que de manera simultánea condiciona y revela las maneras en las cuáles el género y la clase informan y son informadas por nuestras respuestas afectivas al material audiovisual.

Con base a esta perspectiva me interesa, más que posicionarme críticamente en los términos que lo define Sedgwick —como una lectura “paranoica” de las películas²⁵, es decir, una lectura recelosa y “a la defensiva”— proponer un lente afirmativo, haciendo eco del concepto de “lectura reparadora”, de la misma autora *queer*. Este concepto es desarrollado en su antología *Novel Gazing: Queer Readings of Fiction* y reafirmado en su posterior monografía *Touching Feeling*.²⁶ Considero que hacer una lectura reparadora en este caso sería algo similar a la propuesta de la filósofa Anu Koivunen en su artículo “Yes We Can? The Promises of Affect for Queer Scholarship”:²⁷ fomentar la esperanza y la sorpresa, permitiendo una apertura a la vulnerabilidad.

²³ Johnston, C., “The subject of feminist film theory/practice”, *Screen*, vol. 12, núm. 2, 1980, pp. 27-34, y McGarry, E., “Documentary, Realism and Women’s Cinema”, *Women and Film*, vol. 2, núm. 7, 1975.

²⁴ Williams, L., “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Film Quarterly*, vol. 44, núm. 4, 1991, pp. 2-13.

²⁵ Sedgwick, E. K., *Novel Gazing: Queer Readings of Fiction*, Durham, Duke University Press, 1997.

²⁶ Sedgwick, E. K., *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.

²⁷ Koivunen, A., “Yes We Can? The Promises of Affect for Queer Scholarship”, *Lambda Nordica*, vol. 15, núm. 3-4, 2010, pp. 40-64.

En esta línea de pensamiento sería interesante proponer una interacción positiva con el cine trans, entendida desde el campo de estudios de los afectos como las respuestas emocionales y físicas a la representación cinematográfica, como un acercamiento emocional entre la película y el espectador.

El afecto en este sentido sería un “tránsito con/a través de” la película y el espectador, y condicionaría la propia lectura del filme. La teoría de los afectos rechaza una posición neutral y descorporalizada, más bien abraza una metodología que permite ver las conexiones entre personificación, identidad y subjetividad y la importancia de esta intraconexión para la teoría transfeminista.²⁸

De esta manera, creo que es fundamental, a la hora de construir una narrativa cinematográfica, tener en cuenta cómo y a quiénes movilizamos emocionalmente y desde dónde se movilizan estos afectos.

En síntesis, tanto las personas trans* cómo la sociedad en general necesita imágenes de lo trans* que rompan con un modelo de representación que perpetúa una serie de lugares comunes, y reduce estas subjetividades a su vivencia de género, desde unas narrativas afectivas cuya potencia política queda mermada por los relatos de sufrimiento, sin la fuerza que podría entrañar la vulnerabilidad de estas experiencias.

Asimismo, vale la pena recalcar que para pensar la práctica cinematográfica desde lo trans* es fundamental que exista un desplazamiento desde lo afectivo tanto en la temática como en la forma del cine documental, para que los productos y sus lecturas propongan un giro en cuanto a los acercamientos al cuerpo filmico. De este modo, el espectador construye al tiempo que asiste a la película un paisaje afectivo que rebasa las narrativas tradicionales sobre los géneros.

²⁸ Straube, W., *Trans Cinema and its Exit Scapes. A Transfeminist...*, *cit.*

V. BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, S., *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press y Routledge, 2004.
- BERLANT, L., *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press, 2011.
- BUTLER, J., *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2010.
- CABRAL, Mauro, *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*, Córdoba, Anarrés Ediciones, 2009.
- DE LAURETIS, Teresa, “Rethinking Women’s Cinema: Aesthetics and Feminist Theory”, *New German Critique*, núm. 34, 1985.
- DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Londres, Continuum, 2004.
- GATES, Gary J., “How many people are lesbian, gay, bisexual, and transgender?” [¿Cuántas personas son lesbianas, gays, bisexuales y transexuales?], Los Ángeles, The Williams Institute, UCLA School of Law, 2011, disponible en: <https://williamsinstitute.law.ucla.edu/wp-content/uploads/Gates-How-Many-People-LGBT-Apr-2011.pdf>.
- HARAWAY, D., “Conocimientos situados”, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Valencia, Cátedra, 1995.
- HARAWAY, D., “Manifiesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s”, *Socialist Review*, 1985, pp. 65–108.
- HARAWAY, D., “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, 1988.
- JELACA, D., *Film Feminism, Post-Cinema and the Affective Turn*, Nueva York, Routledge, 2017.

- JOHNSTON, C., “The subject of feminist film theory/practice”, *Screen*, vol. 12, núm. 2, 1980.
- KOIVUNEN, A., “Yes We Can? The Promises of Affect for Queer Scholarship”, *Lambda Nordica*, vol. 15, núm. 3–4, 2010.
- MANNING, E., *Politics of Touch*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2007.
- MASSUMI, B., “The Autonomy of Affect”, *Parables for the Virtual: Affect, Movement, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.
- MINH-HA, T. T., “Inappropriate/d Artificiality”, Interview with Marina Grzinic, 2001, disponible en: <http://trinhminh-ha.square-space.com/inappropriated-artificiality>.
- PALACIOS, A. y ROMANACH, J., *El modelo de la diversidad: bioética y los derechos humanos para alcanzar la plena dignidad en la diversidad funcional*, España, Diversitas Editorial, 2006.
- PLATERO, Lucas, “Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad”, *Quaderns de Psicologia*, vol. 16, núm. 1, 2014.
- PONS RABASA, A., *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, UAM Iztapalapa, 2016.
- PONS RABASA, A. y GAROSI, E., “Trans” en ALCÁNTARA, Eva y MORENO, Hortensia (comps.), *Conceptos clave en los estudios de género*, México, PUEG-UNAM, 2016.
- SEDGWICK, E. K., *Novel Gazing. Queer Readings of Fiction*, Durham, Duke University Press, 1997.
- SEDGWICK, E. K., *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.
- STRAUBE, W., *Trans Cinema and its Exit Scapes. A Transfeminist Reading of Utopian Sensibility and Gender Dissidence in Contemporary Film*, Linköping, Linköping University, 2014.
- STRYKER, S., “(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies” en STRYKER, S. y WHITTLE, S. (eds.), *The Transgender Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2006.

STRYKER, S., “My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage”, en STRYKER, S. y WHITTLE, S. (eds.), *The Transgender Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2006.

WILLIAMS, L., “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Film Quarterly*, vol. 44, núm. 4, 1991.

Filmografía

Morir de pie, Jacaranda Correa, 2010.

Quebranto, Roberto Fiesco, 2013.

Made in Bangkok, Flavio Florencio, 2015.

El Remolino, Laura Herrero Garvín, 2017.