

Kani Lapuerta*

Relatos trans*: [re]-torciendo los contratos narrativos en el cine documental

Trans* tales: [re]-twisting narrative contracts in documentary film

Abstract | 'Trans* tales: [re]-twisting narrative contracts in documentary film' offers a critical and creative perspective on narrative constructions around trans and gender dissidence. This essay is a search and a dialogue with several narrative and narratological proposals in order to trace possible alternative routes for the construction of trans stories. Drawing on the work of a wide range of feminist, trans, and cultural studies thinkers, academics, and narrators.

Keywords | transgender studies | transfeminisms | cinema | narratology | visual and cultural studies | documentary cinema | narrative practices | trans cinema | narrative.

Resumen | | 'Relatos trans* [re]-torciendo los contratos narrativos en el cine documental' ofrece una perspectiva crítica y creativa de las construcciones narrativas alrededor de lo trans y de las disidencias sexogenéricas. Este ensayo es una búsqueda y un diálogo con varias propuestas narrativas con el fin de trazar posibles rutas alternativas para la construcción de relatos trans. Basándose en el trabajo de una amplia gama de pensadorxs, académicxs y narradorxs feministas, transfeministas y de los estudios culturales se genera una reflexión acerca de las narrativas y narratologías trans.

Palabras clave | estudios trans | transfeminismos | cine | narratología | estudios visuales y culturales | cine documental | prácticas narrativas | cine trans | narrativa.

El ensayo costurero

ESTE TEXTO SE ABRE como una especie de costurero, esa cajita de metal que solía contener galletas y que hoy contiene hilos, tijeras, agujas, alfileres con puntas de colores... Esa lata que muchas mamás, abuelas y/o costurerxs tienen en su

Recibido: 26 de noviembre, 2022.

Aceptado: 3 de julio, 2023.

* Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Artes y Diseño.

Correo electrónico: daniarkada@gmail.com

Lapuerta, Kani. «Relatos trans*: [re]-torciendo los contratos narrativos en el cine documental.» *INTER DISCIPLINA* 12, n° 32 (enero-abril 2024): 187-203.

doi: <https://doi.org/10.22201/ceiach.24485705e.2024.32.86927>

casa. Un espacio en el que las ideas y propuestas son contenidas y se entremezclan, no siempre de la manera más ordenada. Es un acercamiento personal y colectivo al mismo tiempo, para buscar otras estrategias narrativas y poder pensar los relatos de y desde lo trans*.

El ensayo surge así, como un primer intento por organizar esta caja, cuyo contenido abarca distintas herramientas identificadas a lo largo de mi investigación, algunas de las cuales podemos disponer las personas trans* para relatar nuestras propias experiencias, e introducirlas de manera más o menos ordenada en este ensayo-caja-costurero.

Este ensayo toma distancia de alguna manera de la escritura académica, como estrategia para poder recolectar y narrar historias, en la línea de la propuesta de Donna Haraway, quien rescató también del trabajo de Ursula K. Le Guin, la habilidad de contar historias para poder seguir con el problema... (Haraway 2022).

No pretendo en este escrito proponer un método, nada más lejos de mi intención. Este es más bien, en todo caso, un contra-método, un texto que pretende problematizar los esquemas narrativos de los cuales bebemos para pensar y narrar el mundo, nuestro mundo, desde esos márgenes narrativos tan difusos y concretos al mismo tiempo.

Existen tantos relatos trans como contadorxs de estos, y cada experiencia se revela, así, como única e inigualable. Por este motivo, intentar trazar una forma única de construirlos sería un error incipiente.

En este sentido, me interesa, en un primer momento, sacar de esta cajita algunas de las propuestas críticas alrededor de la construcción de narrativas y ponerlas a dialogar entre sí, para poder pensar sobre estas grietas existentes en los relatos de los que hemos abrevado, y ver de qué manera esas grietas se convierten en relato, dejando de lado estructuras y narrativas basadas en sistemas de opresión que nos han constituido en nuestro inconsciente colectivo.

Propongo reflexionar sobre la propuesta de Ursula K. Le Guin (1986) quien, a través de su *Teoría de la bolsa de transporte de la no ficción*, pone en cuestión la construcción narrativa de las tecnologías y de cómo estas, a su vez, han sido herramientas alrededor de las cuales se han estructurado los relatos desde tiempos prehistóricos hasta nuestros días.

Me interesa, después, hacer un primer acercamiento a la “metáfora narrativa” como una herramienta proveniente de las prácticas narrativas¹ pudiendo ser

1 Las prácticas narrativas tienen que ver con maneras de pensar (epistemología), de sentir (ética) y de hacer (política), que contribuyen para que personas, grupos y comunidades podamos narrarnos desde la dignidad. (Periodistas de a pie, *Prácticas narrativas para (re) narrarnos desde la dignidad*, 2021).

esta un asa de la cual agarrar esa bolsa de la que hablaba Le Guin, para pensar y articular los relatos de una comunidad; en este caso y en concreto de la comunidad trans*, respetando y honrando toda su diversidad.

Finalmente, como propuesta estética/política, propongo pensar *El devenir monstrux* como una metáfora narrativa que tiene el potencial de proponer otras derivas para las narrativas trans, abriendo una multiplicidad de posibilidades a la imaginación de lx espectadorx.

Hablo de lx espectadorx desde mi lugar y posición como cineasta o realizador de documental trans, en donde me interesa de manera totalmente explícita apelar a estx espectadorx como un espectadorx emancipadx; que construye imaginarios potenciales a partir de la mediación entre el filme y su propia experiencia. En este sentido, este texto se trata de una propuesta autoetnográfica cualitativa. Pienso en esx espectadorx emancipadx en la línea de lo que propone Rancièrè, teniendo en cuenta que:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. (Rancièrè 2010, 23)

Así, en este intento de desenmarañar este ensayo-costurero, espero que este texto pueda ser fácilmente transportado y que al mismo tiempo pueda transportar a lxs lectorxs que se asomen a su interior.

La teoría de la bolsa de transporte de la ficción de Ursula K. Le Guin: una propuesta para descentrar los relatos

*Todos hemos oído de los palos y las lanzas y las espadas,
las cosas para atizar y para pinchar y para golpear,
las cosas largas, duras,
pero todavía no hemos oído de la
cosa que sirve para poner cosas dentro,
el contenedor para el contenido.
Esto es un nuevo relato. Esto es algo nuevo.*
Ursula K. Le Guin (1986, 2)

Con esta frase, Ursula K. Le Guin golpea con su bolso de señora mayor enfadada, no solo a ese *Héroe* decrepito que ha eclipsado todo el resto de relatos a lo largo

de la historia, sino también, y sobre todo, hace tambalear las estructuras y cimientos que sostienen los relatos que hemos consumido a lo largo de tantos siglos de cultura.

En 1986, en un momento en el que desde los feminismos se reclamaba el poder narrativo y de la representación de las mujeres desde distintas áreas de la cultura y las artes, la novelista, escritora de ciencia ficción y teórica feminista Ursula K. Le Guin escribe un texto totalmente disruptivo. Haciendo uso de una retórica perfectamente hilvanada, va construyendo un cuerpo de pensamiento para, por un lado, desgranar la estructura narrativa del 'Viaje del Héroe', y, por otro, proponer otros relatos que abren múltiples posibilidades. Descrito por primera vez por Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*, el 'Viaje del Héroe' se refiere a un arquetipo narrativo generalmente dividido en tres etapas, la separación, la iniciación y el retorno.² A lo largo de la historia numerosas autoras feministas han criticado y cuestionado esta estructura narrativa que deja fuera la experiencia de todos aquellos individuos que no pueden identificarse con esa figura heroica.

El viaje del héroe es una historia masculina, contada por hombres, para hombres, y que celebra la masculinidad y las virtudes patriarcales. En lugar de adoptar este modelo patriarcal, necesitamos desarrollar modelos de heroísmo que reflejen la complejidad y la diversidad de la experiencia humana. (bell hooks 2004, 51)

Si el 80% de la dieta de los homínidos que habitaban las regiones templadas y tropicales en el Paleolítico, Neolítico y tiempos prehistóricos se basaba en vegetales, ¿por qué el único relato que hemos escuchado es el de esos valientes cazadores que con sus lanzas derribaban aquellos monstruosos mamuts?, y, ¿dónde están los relatos de aquellxs que recolectaban la avena brava, aquellxs que sostenían la vida?

Estos relatos no están porque simplemente no contienen un Héroe, y en el mejor de los casos, de aparecer, están al servicio del relato de este.

¿Por qué conocemos los más antiguos artefactos de guerra, lanzas, puntas, flechas, pero no ese primer artefacto cultural, que fue probablemente una suerte de recipiente que contenía aquellos productos recolectados?

La flecha se impone en este sentido como una fórmula perfecta para trazar estos relatos heroicos, con un principio y un fin claros y alineados. Pero Ursula K. Le Guin viene en este texto, que es contenedor de muchas ideas, a proponer la bolsa como una posible alternativa que estructure o más bien desestructure el relato del Héroe.

² Joseph Campbell (2008, 25).

Una bolsa entendida como un contenedor, se plantea como un artefacto tecnológico en el que, en su interior, el Héroe, despojado de su pedestal y sus artefactos de guerra no queda bien, parece un conejo en un saco.

Los ingredientes que contiene este contenedor no pueden reducirse únicamente al conflicto. La bolsa como propuesta narrativa tampoco tiene como objetivo resolver un conflicto ni quedarse inmóvil ante él, es más bien un acercamiento a un proceso que es continuo.

En este escenario en el que tanto la figura del Héroe, como la estructura de la flecha resultan no solo insuficientes, sino también opresivas, surge la necesidad de nuevas historias que nos hablen de contenedores, pero, sobre todo, que provengan y nos cuenten de todxs aquellxs que vivieron en las sombras del Héroe. Este relato nos ha mantenido en los márgenes de la humanidad a una buena parte de la población, pues no hemos podido ni querido, ocupar ese lugar heroico. Sin embargo, nuestros relatos siempre han estado ahí, permeando a distintos niveles a eso que conocemos como humanidad.

Por eso, al igual que a Ursula le apasionaba la novela, a mí me emocionan los documentales, los cuales en lugar de héroes contienen personas.

Yo no llego arrastrando un saco, sino que vengo con mi mudanza, con mis cajas de cartón, llenas de anécdotas, fanzines arrugados, recipientes de todos los tamaños, formas y colores en los que puedo cada día saborear un plato diferente hecho con los mismos ingredientes que el día anterior. Porque, como un día dijo mi colega poeta performancera Lía García:³ “las personas trans* siempre somos quienes nos tenemos que mover de lugar”.

Y a seis meses de mi última mudanza, me sumerjo nuevamente en la complejidad de contar un relato centrado en una vida trans*, llena de principios sin finales, de pérdidas y transformaciones y que no está necesariamente centrada en el conflicto, y en la línea de lo que propone Ursula K. Le Guin, ¿quién dijo que hacer un documental fuera fácil?

Si el documental es un archivo de la memoria de un determinado momento de la historia de la “humanidad” (entendiendo que el cine, como tecnología, solo abarca un pequeñísimo periodo de esta), entonces es fundamental que los relatos de aquellxs que no estamos en el lugar del Héroe se preserven como un tesoro.

Si el documental trans* es la mitología moderna de las personas trans dentro del cine, entonces su mito es trágico. Lo trans* dentro de las narrativas documentales solo tiene dos posibilidades, la tragedia o el triunfo.

3 Lía García (La Novia Sirena) (Ciudad de México, 24 de enero de 1989) es una *performer*, pedagoga, activista feminista y defensora de los derechos humanos de las personas transgénero mexicanas. (Fuente: Wikipedia).

La tragedia que da cuerpo al mito de lo trans* en el cine, se construye principalmente a partir de historias que hablan de estos personajes cuyas vidas son construidas como gestas heroicas y con un final trágico. En la mayoría de los casos terminan con la muerte o, en el mejor de los casos abocadas al trabajo sexual, entendiendo este como un lugar también trágico tal y como se construye, un final a evitar dentro de estas narrativas, que no problematizan la realidad tan compleja que están retratando.

El triunfo que se propone es también parte de la mitología trans* moderna, y pertenece a una propuesta más reciente que está en plena ebullición hoy, compuesta de una serie de narrativas con personajes trans* que apuntan al éxito, entendido en términos de una cierta asimilación a una sociedad heteronormativa, colonial y capitalista, y cuyos parámetros suelen medirse en función de las capacidades (re)productivas y de acumulación de capital.

En este sentido, quisiera centrarme en narrativas que escapen de esta dicotomía, narrativas que tal vez exploren otras gramáticas de la posibilidad, en la línea de lo que propone Jack Halberstam, me interesa profundizar en el fracaso como una forma más creativa y cooperativa de estar en el mundo. “Fracasar es algo que las personas *queer* hacen y han hecho siempre muy bien; para las personas *queer* el fracaso puede ser un estilo (...) y merece la pena cuando se compara con esos escenarios lúgubres del éxito que dependen del “intentarlo una y otra vez”. (Halberstam 2011, 5). El fracaso surge aquí como un posible arco narrativo que otorgue posibilidades distintas a los paradigmas del triunfo o la tragedia.

Además, si en cambio, parafraseando a K. Le Guin: “unx evita el modo lineal, progresivo, de flecha-que-mata-el-Tiempo de lo techno-heroico” (Le Guin 1989b, 29) y redefinimos de alguna manera los relatos trans como una mudanza más que como un arma, tal vez podríamos entender estos como un campo menos rígido, no necesariamente una gesta heroica o apocalíptica, mucho menos mítico que realista. Algo tan realista y extraño como una mudanza, que parte y se moviliza a partir del mismo fracaso.

Metáforas narrativas para acercarnos a lo trans*

*Trazar las constelaciones no cambió las estrellas
ni lo negro que las circunda,
cambió la forma en la que la gente las veía.*
Berger (1991)

Esta cita de Berger me lleva a pensar, ¿de qué manera construimos las metáforas que nos explican?, ¿qué hacer cuando esas metáforas ya no sirven y son opresivas?

Desde hace unos años las prácticas narrativas han estado rodeándome, coqueteando con personas cercanas y colectividades a las que pertenezco y con las que me relaciono. Hace unos meses decidí sumergirme en esta(s) práctica(s), ávido de herramientas que me permitan narrar, narrarnos desde otro lugar y, sobre todo, poner en cuestión las mismas bases y estructuras de la narración.

La terapia narrativa se desarrolló en la década de los años ochenta y noventa del siglo XX, a través del trabajo de terapeutas como Michael White y David Epston, en Australia y Nueva Zelanda, respectivamente. Estos terapeutas se inspiraron en las ideas del construccionismo social y comenzaron a aplicarlas a la terapia.

Las prácticas narrativas fueron desarrolladas por Michael White y David Epston en un contexto terapéutico: “Las prácticas narrativas implican un enfoque respetuoso y colaborativo para explorar las historias que dan forma a la vida de las personas, y un compromiso creativo con las posibilidades de cambio que existen dentro y entre esas historias” (White 1996).

En muchos lugares aparece la definición de terapia narrativa como un enfoque respetuoso y no culpabilizador que sitúa a las personas como expertas de sus propias vidas (Morgan 2004). White (2002) señala también otro de los fundamentos de las prácticas narrativas, los saberes locales o populares, de donde surge la práctica colectiva narrativa.

En un primer acercamiento a este campo, tuve la posibilidad de entender que los discursos que nos constituyen y nos relatan se cimientan sobre lo que se conceptualiza desde aquí como metáforas narrativas, que se han ido desarrollando y naturalizando para poder darle sentido al relato que [co]-creamos del mundo.

Las metáforas tienen que ver con la yuxtaposición de dos imágenes, ideas o conceptos, para crear un tercer espacio. No se prestan para evaluarse como verdaderas o falsas, solamente son portadoras de los efectos generados por ese tercer espacio abierto a partir de ella. Desde las prácticas narrativas, se propone evaluarlas en seis áreas diferentes: i) ¿cómo afecta la relación con nosotrxs?; ii) ¿cómo afecta la relación entre nosotrxs?, iii) ¿cómo afecta la relación con el territorio?; iv) ¿cómo afecta la forma en la que articulamos la experiencia, memoria?; v) ¿cómo afecta las posibilidades imaginativas?, y, finalmente, vi) ¿cómo afecta el trabajo, las formas en las que movemos el cuerpo?⁴

Uno de los fundamentos de las prácticas narrativas, y que va en la línea de la propuesta interseccional⁵ y/o del conocimiento situado,⁶ es que nos invitan a

4 Parafraseando a Alfonso Díaz Smith, miembro del colectivo Prácticas Narrativas.

5 La teoría de la interseccionalidad es una herramienta teórica y práctica que busca entender y abordar las experiencias interconectadas de opresión y discriminación en la sociedad (Crenshaw 1989).

6 El conocimiento situado o epistemología situada es un concepto desarrollado por Donna Haraway que propone desafiar la idea de un conocimiento universal y objetivo como un

entender la identidad como un entramado de relatos, y, en ese sentido, a problematizar de nuevo, ¿qué espacio se abre a partir de esto y cómo es que este tercer espacio afecta la relación que tengo conmigo, entre nosotrxs, con el territorio, con la memoria, con la imaginación y con el trabajo?

La del “Cuerpo equivocado” ha sido una de las metáforas narrativas construidas por el imaginario alrededor de lo trans. Su alcance y consecuencias han sido cuestionadas desde hace más de dos décadas por el movimiento trans* alrededor del mundo. Sin embargo, esta metáfora ha permeado fuertemente los relatos sobre de lo trans*, construyendo un imaginario común de nuestras vivencias. Según este relato, las personas trans nacimos en un cuerpo que no corresponde con nuestra vivencia interna.

Reflexiones como las de Miquel Missé en *A la conquista del cuerpo equivocado*, tratan de poner el foco en las macroestructuras que validan y construyen el género en función de parámetros contruidos y que en muchas ocasiones están al servicio de intereses políticos diversos, abonando a la reflexión crítica alrededor de esta metáfora. El autor cuestiona y analiza el relato más popular sobre la transexualidad al señalar que nuestro malestar reside en nuestro cuerpo y la solución es transformarlo (Missé 2018).

Harry Benjamin, Robert J. Stoller y John Money fueron tres figuras clave en la conceptualización de la transexualidad moderna, en los campos de la medicina y la psicología. Fue Harry Benjamin quien comienza a dar tratamientos hormonales a pacientes transexuales en lugar de tratar de “curarlos”. Tomando prestada la idea de Karl Heinrich, quien, en 1860, estableció el concepto de “alma de mujer en el cuerpo de hombre”, se refiere a una de sus pacientes como “una mujer que accidentalmente poseía el cuerpo de un hombre”.⁷

Esta metáfora proviene, por ende, de una conceptualización del cuerpo desde la medicina, posteriormente de la psiquiatría y, finalmente, constituida como una metáfora al servicio de complejos e intrincados intereses comerciales.

Un ejemplo de una película mexicana contemporánea narrada y estructurada a partir de esta metáfora es *Made in Bangkok*, de Flavio Florencio (2015). En esta película, su protagonista Morganna Love, conocida cantante y actriz trans acude a un concurso de belleza para mujeres trans* en Tailandia para competir con mujeres de todo el mundo. El premio de 10 mil dólares le permitirá a Morganna realizarse su tan anhelada cirugía de reasignación de género.

horizonte de realidad deseable o plausible. “El conocimiento científico es un conocimiento situado. Es situado en todos los sentidos de la palabra: situado en la historia, en el cuerpo y en la naturaleza. El conocimiento científico es un discurso, una forma de saber el mundo que es tanto parte del mundo que pretende conocer como parte de las prácticas sociales que lo producen y mantienen” (Haraway1988, 575-99).

⁷ Guerrero Mc Manus y Muñoz Contreras (2018).

Este filme, estructurado como el viaje del héroe, muestra a lx espectadorx un “renacer”, tanto en términos narrativos, como en palabras de su protagonista, “un encuentro con su verdadera identidad”.

A lo largo del filme, vemos cómo Morganna se somete a varias cirugías y cómo, discursivamente, reafirma este imaginario vinculado con el cuerpo equivocado. En varios momentos de la película ella afirma que para sentirse completa debe adecuar su cuerpo por medio de una serie de intervenciones quirúrgicas.

Lejos de querer individualizar y juzgar el proceso de transición de Morganna, en este texto, creo fundamental problematizar las causas estructurales subyacentes a este deseo tan profundo de la protagonista. En este sentido, me interesa analizar esta imagen de “el cuerpo equivocado” observando ese tercer espacio que se abre a partir de las seis áreas descritas con anterioridad.

En primer lugar, problematizar: ¿cómo afecta la relación con nosotrxs?, es decir, ¿cómo podemos relacionarnos con nosotrxs mismxs, partiendo de la base de que nuestro cuerpo no corresponde con lo que sentimos? En esta línea, este relato nos orilla, en una primera instancia, a individualizar el problema, a sentir que nuestro cuerpo está mal y, por lo tanto, en el mejor de los casos, a acudir a una serie de tecnologías que provienen del campo médico y farmacéutico, para adecuar nuestro cuerpo a la expectativa social de cómo debería verse un cuerpo (siempre con base en los parámetros de una sociedad cisgénero). Cirugías, tratamientos hormonales, y una serie de tecnologías implementadas por la misma estructura que construye cuerpos válidos y no válidos, dentro de este sistema, son el horizonte narrativo que propone este modelo a la hora de relacionarnos con nosotrxs mismxs. Esto tiene consecuencias fatales para las personas que están atravesando un proceso de transición, que realizan un movimiento con respecto al género que se les asignó al nacer.

Para la siguiente pregunta: ¿cómo afecta la relación con el territorio?, nos encontramos de nuevo en una encrucijada, pues asumir este relato como propio, nos aleja de las experiencias situadas en los diferentes territorios que habitamos. Es una metáfora que, cómo ya comenté, proviene del campo médico, y sería importante añadir que se construye, igualmente, como un discurso que nace en un contexto occidental (Estados Unidos y Europa), y que se totaliza al resto de territorios, borrando la memoria y las experiencias de estos y asumiendo la forma de vivirse trans como única e ineludiblemente desde este malestar con el cuerpo. Este discurso es una suerte de colonialismo epistémico que establece una forma universal e imperialista de cómo debe entenderse/sentirse “el cuerpo trans”.

En este sentido, la articulación de la experiencia y de la memoria se ven fuertemente afectadas por esta metáfora, al invitar a entender este malestar como algo transversal en la vida de las personas trans, algo que además nos aleja de nuestra genealogía de vida, al tener que asumirnos y vivirnos desde el género

elegido, borrando las memorias de las vivencias anteriores a la transición, colocando el momento de la transición como una muerte y un renacer.

Así, este discurso limita radicalmente las posibilidades de imaginarse fuera de las corporalidades socialmente aceptadas, y genera un horizonte narrativo en donde el *passing* sería el mayor de los logros para una persona trans. “Parecer lo menos trans posible” o “que se te note lo menos posible lo trans”, significa que el mundo te vea como una persona cisgénero, que es a lo que invita este relato y sus metarrelatos subsecuentes, es decir, a eliminar todo rastro de “anormalidad”. Estos relatos generan varias brechas puesto que el acceso a las tecnologías de modificación corporal varían en función de la capacidad adquisitiva y, por lo tanto, lo que la sociedad consideraría como una persona trans aceptable pasa por tener acceso a un capital del que no disponen la mayoría de las personas trans. Esto genera inevitablemente una eterna frustración y aumenta la sensación de disforia⁸ en el camino de lograr algo que para muchas personas es inalcanzable (por motivos económicos, sociales o de la propia corporalidad).

Este relato tiene consecuencias directas en las posibilidades de acceso al mercado laboral, así como en las formas en las que movemos el cuerpo. Desde un cuerpo equivocado es complejo acceder a lugares reservados para determinadas corporalidades y vivencias del cuerpo. Desde la educación para el trabajo, los “cuerpos equivocados” no aparecen en los relatos que engloban estas áreas, de tal manera que se ven restringidos a vivir en los márgenes o, en el mejor de los casos, a asimilarse a vivencias ajenas que refuerzan nuevamente este discurso del “cuerpo equivocado”.

Con base en este análisis, solo me queda concluir que esta metáfora pudo servir en un determinado momento de la historia a ciertos intereses cuyo objetivo era medicalizar y colonizar lxs cuerpos trans por medio de la disciplina médica. Incluso, me atrevería a decir, obedece a unas lógicas que pretenden construir la sexualidad y el género como fundamentos ontológicos del sujeto (Sabsay 2014, 52). Asimismo, forjarse como un relato único y universal tiene consecuencias brutales a nivel individual y colectivo, y no invita a ningún tipo de desplazamiento, pues ancla la experiencia trans a un relato de disforia, un callejón sin salida en el que tenemos que aceptar que nuestros cuerpos no son apropiados en términos de lo que la sociedad exige de ellos.

En este sentido, me interesa explorar otra metáfora narrativa surgida en un contexto más reciente desde los activismos trans latinoamericanos. Esta metáfora invita a pensarse desde un lugar que amplía el horizonte narrativo de algunas (que no todas) de las corporalidades y vivencias de género que no se alinean a la

⁸ 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 con 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.

norma. Es una idea difícil de mapear y, por lo mismo, interesante de analizar, sin la pretensión de realizar su genealogía, puesto que es un concepto manejado desde distintas geografías en diferentes momentos; pero, parto aquí del poema con el mismo título de la poeta y activista trans argentina Susy Shock⁹ “reivindico mi derecho a ser monstruo”.

Esta metáfora me resulta una propuesta interesante para poder pensar desde otro lugar los relatos trans. Teniendo en cuenta que estos se constituyen a partir de eventos priorizados frente a una infinidad de eventos que suceden de manera simultánea, creo de verdad interesante poder, en determinados contextos, hacer uso de esta metáfora para [re]pensar, lejos de las metáforas médicas e imperia-listas, las potencialidades de los relatos trans*.

El devenir monstrux

*Yo, monstruo de mi deseo,
carne de cada una de mis pinceladas,
lienzo azul de mi cuerpo,
pintora de mi andar,
no quiero más títulos que cargar,
no quiero más cargos ni casilleros adonde encajar,
ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia.*
Susy Shock- *Yo, monstruo mío*

Desde los años setenta del siglo pasado, Michel Foucault propone esta metáfora del monstruo como ser biológicamente “imposible” cuando habla de anormalidad:

El monstruo es ante todo el objeto de una condena y de una exclusión, pero es también, en su soledad misma, una presencia silenciosa que perturba y que es preciso conjurar. Se lo niega, se lo evoca para abolirlo, se lo invoca para rechazarlo. Se hace de él una imagen visible de lo que se quiere erradicar de la sociedad; pero también una figura que marca el límite más allá del cual la sociedad misma sería monstruosa. (Foucault 1975, 24)

Georges Canguilhem, por su lado, habla de la monstruosidad como una forma de resistencia a la norma, que rompe con la idea de la salud como una norma biológica a seguir:

⁹ Susy Shock (Buenos Aires, 6 de diciembre de 1968) es una actriz, escritora, cantante y docente argentina. Se reconoce como «artista trans sudaca».

El monstruo es la figura misma de la excepción a la norma, la encarnación de una inadaptación o una disfunción; pero su existencia es también la demostración de que la norma existe y que se ejerce una fuerza de integración que tiende a excluir todo lo que no se ajusta a ella. (Canguilhem 1986)

Lo monstruoso entendido como una posibilidad de fugarse del lugar higienizado y universalizante que propone el proyecto de la diversidad sexo-genérica, aparece en este contexto como una posible metáfora de la que asirse en aras de escapar otra vez a la asimilación de una promesa de humanidad fallida al servicio del entramado colonial-capitalista-heteropatriarcal.

Asimismo, se generan ecos en la región de la necesidad de huir de la categoría “humanx” como estrategia de narrarse fuera de una concepción binaria del género. Hija de Perra, activista travesti, actriz, cantante y performancera chilena (1980-2014) respondía en una entrevista: “En este caso [refiriéndose a ella misma] no hay ningún hombre sino que un monstruo que divaga en este binarismo de género, las cosas son muy diferentes, entonces las personas que ‘cortan el queque’ no entienden nada y se horrorizan.” (Cortés 2017).

El horror y la monstruosidad se han usado en distintos momentos de la historia, no solo para alejarse de la norma sino como un espacio en el que construir colectividad y como propuesta estética en distintos campos artísticos. En este sentido, podemos leer la metáfora de la monstruosidad o el devenir monstruo¹⁰ como una salida de emergencia¹¹ que permite cuestionar cómo se entiende el cuerpo en relación con los mecanismos de control biopolítico. A diferencia de quienes buscan el reconocimiento legal de los cuerpos “anormales”, las demandas de esta expresión artística están dirigidas a retar y cuestionar la normatividad estatal.

La idea de lo monstruoso abre así un tercer espacio de posibilidades en cuanto a la relación con nosotrxs mismxs. Unx monstrux nos ofrece la posibilidad de percibirnos como un cuerpo singular, ya no se encuentra compitiendo por el llegar a ser, sino que recupera su significado propio, alejándose de la expectativa de la norma. Abre la posibilidad de experimentar con la propia vivencia y [re]conocerse como unx(s) otrx(s) posible(s) fuera de la cisgeneridad. Asimismo, se convierte en una especie de posibilidad de habitar el cuerpo de manera colectiva, es una oportunidad de agenciamiento frente a un discurso biomédico y del estado que nos coloca en un lugar de pasividad y asimilación que acaba individualizando las vivencias trans.

10 Susy Shock, *Monstruo mío*. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=-0PnpPVX5dY>.

11 Las salidas de emergencia en el cine trans hacen referencia a un concepto cuya finalidad es identificar espacios utópicos y esperanzadores dentro del cine trans desde una perspectiva crítica y transfeminista (Straube 2014).

En este sentido, es una metáfora que ofrece la posibilidad de articularse con todas aquellas corporalidades que estando afuera de la hegemonía deciden desvincularse de esta, creando alianzas desde estos márgenes. Así lxs monstruxs solo pueden surgir, articularse y manifestarse de manera contextual, esto es, a partir de un escenario que lxs crea.

“Jeffrey Jerome Cohen escribía, en 1997, en sus siete tesis sobre la monstruosidad, que el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural, diferencia hecha carne que, cuando toma la palabra, interroga su propia razón de ser y, con ella, el propio aparato social que produjo la monstruosidad en primer término.” (Ira 2022).

Así se establece una relación muy peculiar con el territorio. La historia de la monstruosidad nombrada por Susy Shock es una de inconmensurabilidad racial, étnica y luego de género. Estas categorías no son monstruosas por su posición discursiva, sino porque existen como una amenaza material a la normatividad estatal. Para Shock, identificarse como “trava” es buscar una nueva “zona de libertad”, una que desafíe las lógicas de contención burocrática del Estado (Pierce 2020, 314).

Es así, que en un contexto en donde existe cierto avance en términos de derechos para las poblaciones trans, sigue habiendo una profunda violencia y una brecha histórica en términos de acceso a estos derechos. En este contexto la propuesta monstruosa invita a resistir a las políticas neoliberales de inclusión y asimilación de la región.

Asimismo, esta metáfora invita a una rearticulación de la experiencia y de la memoria, permitiendo no solo pensarse desde otro lugar, sino pensar y realizar una arqueología situada de las corporalidades y vivencias monstruosas a lo largo de la historia, y cuáles fueron las relaciones sociales que se establecían alrededor de estas. Finalmente, permite también un horizonte narrativo, en el que las posibilidades de imaginarse monstrux se reactiven desde distintas áreas la imaginación política y estética de las corporalidades abyectas.

En la película *Obscuro barroco* de Evangelina Krainiotti (2018), protagonizada por Luana Muniz, conocida activista trans y del trabajo sexual de la ciudad de Río de Janeiro se produce una suerte de monstrificación.

En este ensayo cinematográfico la cineasta Evangelina Krainiotti y la activista trans Luana Muniz nos conducen por los claroscuros de la noche carioca y de la experiencia trans a través del dispositivo del emblemático carnaval de Río. Por medio de la lectura en *off* de extractos de la novela *Agua viva* de Clarice Lispector, nos transportamos a través del poema visual a las entrañas del monstruo, que no es más que la ciudad construida como una metáfora de la experiencia trans. “La ciudad de Río es una ciudad de sueños y pesadillas, en esos sueños algunos se pierden, otros se encuentran, pero ninguno entra en el mismo Río dos veces”.¹²

Luana aparece por momentos viendo a cámara, recitando versos en los que hace alusión al proceso de construirse, de resistir: “Crearse a unx mismo como un ser, es un asunto serio. Yo me estoy creando, y andando en la oscuridad completa, en la búsqueda de nosotrxs mismxs, es lo que hacemos. Nacimiento, muerte, nacimiento. Como la respiración del mundo”.¹³

La experiencia trans* y la ciudad se funden en uno solo, la oscuridad es significada como posibilidad, como un espacio/tiempo en el que las corporalidades trans*, paradójicamente, pueden dejarse ver.

Lxs monstruxs que salen solo en la noche y algunos de sus relatos están plasmados en esta película de manera que invitan a pensar en lo monstruoso como una de las posibilidades más bellas de resistencia.

Este ensayo cinematográfico es una propuesta y una apuesta por una estética monstruosa; si el cine es luz, esta película invita a explorar la oscuridad, los contrastes, pero, por encima de todo, invita a reflexionar con/desde la experiencia trans.

Conclusiones

Este costurero que a veces se pierde y abolla entre tanta mudanza, entre tanto movimiento, enreda varias herramientas, otra vez de manera desordenada, inconclusa, después de viajar bolsa en mano, y de golpear al héroe con la bolsa de Ursula.

Lxs monstruxs saben bien que su cuerpo no está equivocado, sino que lo equivocaron.

Encuentro a raíz de abrir este costurero de Pandora, la posibilidad de articular los relatos, pensando en clave de las metáforas que nos narran y que nos construyen. Sin embargo, en este trayecto sigo dejándome guiar por el fracaso, en los intentos por producir cine desde las plataformas que ofrece la industria del cine independiente.

Entendiendo las películas como una mudanza, como un movimiento constante. Con la herramienta de la metáfora narrativa y aproximándome a lo monstruoso desde ahí, propongo pensar los relatos documentales trans* poniendo el foco en el fracaso, pero no solo en el fracaso de las historias narradas, sino explorando el fracaso de la producción documental en sí misma, y las posibilidades dentro de esta. Propongo evidenciar este fracaso en el filme, un fracaso que, en mi experiencia, ha sido lo que más y mejor he logrado.

La industria cinematográfica está impregnada por un imaginario del éxito, luces, reflectores, festivales, premios, glamour... Por un camino del quehacer

cine en donde el capital es fundamental para la realización, y en donde la estética imperante, reservada también para determinadas regiones marca, junto con las temáticas de tendencia, lo que se determina como exitoso.

Propongo, frente a esta realidad que de por sí es excluyente y elitista, construir redes de monstruxs, que desde las diferentes trincheras del audiovisual seamos capaces de cooperar y escapar de las lógicas de la industria, construyendo formas de hacer cine que vayan hacia “un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente invisibilizan y marginan” (Gumucio 2014, 53).

Esto que propongo no es algo nuevo, pero sí es algo revolucionario. Voltar la mirada al cine comunitario, aprender de las metodologías de las distintas experiencias en la región latinoamericana y problematizar los límites de los diferentes modelos que se encuentran vigentes hoy para la producción cinematográfica, puede ser una luz para pensar el quehacer del cine documental de la región. ■

Referencias

- Berger, John. 1991. *And our faces, my heart, brief as photos*. Nueva York: Vintage Books.
- Camacho, Jeison. H. 2020. Devenir cuir, devenir monstruo: una cartografía del deseo. *Cambios y Permanencias*, 11(2). Universidad Industrial de Santander.
- Campbell, Joseph. 2008. *The hero with a thousand faces*. 2a ed. Novato, CA: New World Library.
- Canguilhem, Georges. 1986. Monstrosity and the monstrous. *Diacritics*, 16(2): 4-16.
- Cortés, Andrés. 2017. El legado de Hija de Perra: El travesti y activista que cambió los paradigmas a través de lo extraño. *UPSACL*. <https://www.upsocl.com/cultura-y-entretencion/el-legado-de-hija-de-perra-el-travesti-y-activista-que-cambio-los-paradigmas-a-traves-de-lo-extrano/>
- Crenshaw, Kimberle. 1989. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *The University of Chicago Legal Forum*, 1(art. 8): 139-167. <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>.
- Foucault, Michel. 1975. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gosset, R., Stanley, E. y Burton, J. (eds.). 2017. *Trap door. Trans cultural production of visibility*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Guerrero Mc Manus, Siobhan y Muñoz Contreras, Leah. 2018. Ontopolíticas del cuerpo trans: controversia, historia e identidad. En Raphael de la Madrid, Lucía y Antonio Gómez Cíntora (coords.), *Diálogos diversos para más mundos*

- posibles*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 71-94.
- Guerrero, M. A. y Muñoz, E. 2018. *Sexualidades diversas: una introducción a las teorías, estudios y movimientos LGBTI+*. México: FCE (Estudios y movimientos LGBTI+).
- Gumucio, Alfonso. 2014. *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: FES (Fundación Friedrich Ebert).
- Halberstam, Jack. 2011. *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, Jack. 2013. *El arte queer del fracaso*. Barcelona/Madrid. Egales.
- Haraway, Donna. 1988. Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3): 575-99.
- Haraway, Donna. 2022. *Seguir con el problema. Generar parentesco con el Chthuluceno*. Bilbao: Consomni.
- hooks, bell. 2004. *La voluntad de cambiar: hombres, masculinidades y amor*. Nueva York: Atria Books.
- Ira T. 2022. Los monstruos de Preciado. *CTXT. Contexto y Acción*, abril 25. <https://ctxt.es/es/20220401/Firmas/39456/Ira-T-Paul-B-Preciado-alteridad-queer-trans-monstruos-Frankestein.htm>.
- K. Le Guin, Ursula. 1986. *The carrier bag theory of fiction*. Londres: Ignota Books.
- K. Le Guin, Ursula. 1989a. *Dancing at the edge of the world*. EUA: Grove Press.
- K. Le Guin, Ursula. 1989b. La teoría de la bolsa transportadora de la ficción. En K. Le Guin, Ursula, *Dancing at the edge of the world*. EUA: Grove Press.
- Missé, Miquel. 2018. *A la conquista del cuerpo equivocado*. Barcelona: Editorial Egales.
- Moraña, M. 2017. *El monstruo como máquina de guerra*. España: Iberoamericana-Vervuert.
- Pierce, Joseph M. 2020. I monster: embodying trans and travesti resistance in Latin America. *Latin American Research Review*, 55(2): 305-321.
- Shock, Susy. 2011. *Poemario trans pirado*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rodríguez, Claudia. 2013-2014. *Cuerpos para odiar: Sobre nuestras muertes, las travestis, no sabemos escribir*. Chile.
- Sabsay, Leticia. 2014. Políticas queer, ciudadanías sexuales y decolonización. En Falconí Trávez, D., Castellanos, S. y Amelia Viteri, M. (eds.), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*. Barcelona-Madrid: Egalés, 45-58.
- Straube, Wibke. 2014. Trans cinema and its exit scapes: a transfeminist reading of utopian sensibility and gender dissidence in contemporary film. *Linköping, Linköping Studies in Arts and Science*, 628.
- Torrano, Andrea. 2018. La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico. *Anales del Seminario de Historia de la*

Filosofía, 35(1): 171-188.

White, Michael. 1996. Narrative practice and exotic lives: Resurrecting diversity in everyday life. En Gene Combs y Jill Freedman (eds.), *Narrative therapy with couples and families: a practitioner's guide*. Nueva York: The Guilford Press, 77-98.

White, Michael. 2002. *Reescribir la vida*. Barcelona: Gedisa.

White, Michael. 2002. *El enfoque narrativo en la experiencia de los terapeutas*. Barcelona: Gedisa.

White, Michael y David Epston. 1993. *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Barcelona: Paidós.