

# Figuraciones trans en el audiovisual documental mexicano

**Omara Corona Ramírez**

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México  
omara.corona.r@gmail.com

Fecha de recepción: 11/02/2023  
Fecha de aceptación: 10/10/2023

## Resumen

Este ensayo pretende dar cuenta de cómo lo trans ha sido presentado por el género audiovisual documental mexicano reciente, pensado como producción simbólica que dialoga con la emergencia de dicha disidencia sexo-genérica en la esfera pública. Se argumenta que la impronta de estos filmes está ligada a la figuración de lo trans como una alteridad minoritaria, y que los hechos audiovisuales producen sus propias narrativas y operaciones significantes en correlación con los procesos de politización. Privilegiando una concepción de representación como poder simbólico, planteamiento central de los estudios culturales latinoamericanos, se analiza la particularidad del género documental mediante casos concretos considerados como soportes de significado relevantes. El presente texto expone y condensa las principales líneas argumentativas de la tesis de maestría de la cual deriva.

Tramas  
y Redes  
Jun. 2024  
Nº 6  
ISSN  
2796-9096

## Palabras clave

1| transgénero 2| cine documental 3| representación 5| alteridad 6| México

## Cita sugerida

Corona Ramírez, Omara (2024). Figuraciones trans en el audiovisual documental mexicano. *Tramas y Redes*, (6), 221-237, 600m. DOI: 10.54871/cl4c600m



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución- NoComercial- CompartirIgual 4.0 Internacional [https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es\\_AR](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR)

## **Figurações trans no documentário audiovisual mexicano**

### **Resumo**

*Este ensaio pretende dar conta de como o trans tem sido apresentado pelo recente gênero documental audiovisual mexicano, pensado como uma produção simbólica que dialoga com a emergência da referida dissidência gênero-sexo na esfera pública. Argumenta-se que a marca desses filmes está ligada à figuração transgênero como uma alteridade minoritária, y que os eventos audiovisuais produzirão suas próprias narrativas e operações significativas em correlação com os processos de politização. Privilegiando uma concepção de representação como poder simbólico, abordagem central dos estudos culturais latino-americanos, a particularidade do gênero documental é analisada por meio de casos específicos considerados relevantes. Este texto expõe e condensa as principais linhas argumentativas da dissertação de mestrado da qual deriva.*

### **Palavras-chave**

1| transgênero 2| documentário 3| representação 4| alteridade 5| México

## **Trans figurations in the Mexican audiovisual documentary**

### **Abstract**

*This essay aims to analyze how the trans issue has been represented by the recent Mexican audiovisual documentary genre, considered a symbolic production that dialogues with the emergence of said gender-sex dissidence in the public sphere. It is argued that the imprint of these films is linked to the trans figuration as a minority otherness, and that audiovisual events will produce their own narratives and significant operations in correlation with the politicization processes. Privileging a conception of representation as symbolic power (a central approach by Latin American cultural studies) the particularity of the documentary genre is analyzed through specific cases considered relevant. This text exposes and condenses the main argumentative lines of the master's thesis from which it derives.*

### **Keywords**

1| transgender 2| documentary film 3| representation 4| otherness 5| Mexico

## Introducción: lo trans y el audiovisual

El desarrollo de una identidad transgénero políticamente activa en nuestro país es patente desde hace algunos años; entre sus expresiones más concretas se puede mencionar una serie de acontecimientos jurídicos resultado de la articulación entre un contexto de políticas de identidad y activismos que luchan por habilitarlas. En 2014 fue aprobada la iniciativa para modificar el código civil de la Ciudad de México que permite a cualquier persona levantar una nueva acta de nacimiento por reconocimiento a la identidad de género. Esta modificación permite que, sin mediación de peritaje médico ni necesidad de levantar un juicio, fuera posible cambiar tanto el indicador de “sexo” como el nombre en dicho documento otorgando una nueva identidad legal. Se puede considerar este episodio jurídico como la mayor conquista en la esfera pública de la minoría sexo-genérica trans,<sup>1</sup> también es cierto que esa relevancia se sostiene y tuvo continuidad por el efecto de propagación que desencadenó.<sup>2</sup> Conuerdo con Alba Pons Rabasa (2016) en que la crisis de legitimación del sistema político está íntimamente vinculada con la emergencia de lo transgénero en la Ciudad de México y el resto del país. Esta necesidad política fue el germen de lo que después serán 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); académicos especialistas aliados y una amplia red de organizaciones de la sociedad civil. La lucha trans en México hace las veces de una lucha social que aspira al cambio cultural y que se acompaña de políticas de identidad para el cambio institucional. Más que un movimiento social articulado, lo trans en México se ha establecido como una lucha heterogénea y a momentos divergente, susceptible de los vaivenes

---

1 Lo *trans* se configura hoy como un término cuya pericia es recoger una multiplicidad de vivencias de la variabilidad humana en el entramado del género sin implicar un sujeto universal claramente definido ni el encasillamiento taxonómico de las expresiones de género. Lo destacable es que las identidades trans (como el mismo término), no son fijas sino contingentes y situadas, hacen referencia a personas que se distancian del género asignado al nacer atravesando los límites simbólicos y hegemónicos construidos entre sexo y género (Pons y Garosi, 2018). Con base en lo anterior, en este trabajo usaremos alternativamente trans y transgénero apelando a su sinonimia y se hará referencia a otros términos, como “transexual”, para puntualizar en casos que así lo requieran. En esa misma trayectoria acá se piensa en términos que van más allá de señalar un débil espesor cuantitativo, siendo lo minoritario del sujeto trans más bien una posición simbólica no hegemónica respecto del orden cisnormativo.

2 A la fecha de escritura de este texto (2023) más de la mitad de los estados de la República Mexicana han tenido en consideración el reconocimiento de la identidad de género permitiendo legalmente su modificación en los documentos oficiales mediante procedimientos administrativos con sus respectivas discrecionalidades. En la mayoría de los casos este trámite está reservado a mayores de 18 años.

políticos y obligada a mimetizarse con ellos, aprovechando coyunturas y alianzas.

Ahora bien, poco antes de 2015, pero especialmente poco después de esa fecha comienzan también a aparecer en el campo audiovisual mexicano producciones documentales cuyo tema central son las realidades trans. Entre estas obras se encuentran: *Morir de pie* (2011) de Jacaranda Correa y *Quebranto* (2013) de Roberto Fiesco, en tanto pioneras. *Made in Bangkok* (2015) de Flavio Florencio y la serie *Trans* (2016) de la productora Vice del mismo director. *Las gardenias de Tepito* (2016) también de Vice; *Club Amazonas* (2016) de Roberto Fiesco; *Viviana Rocco. Yo trans* (2016) de Daniel Reyes; *Casa Roshell* (2016) de Camila José Donoso; *El remolino* (2016) de Laura Herrero; *Salir* (2016) de Luis Villa; así como “Transexuales” y “Transiciones de género en adultos mayores” que son parte de la serie *Diversos somos* (2017) producida por Canal Once entre algunas otras.<sup>3</sup> Estos filmes circulan de dos maneras principales: algunos fueron presentados en festivales de cine o proyectados por la Cineteca Nacional y pueden hallarse en plataformas *online* como FilminLatino; mientras que otros se encuentran subidos en sitios como *YouTube*, tal es el caso de los producidos por Vice.

Es en la expectación por este momento coyuntural que conecta los episodios jurídicos y el campo audiovisual, donde este opúsculo encuentra una ruta de reflexión. Me interesa indagar cómo el ámbito audiovisual mexicano ha figurado lo trans, concretamente en el marco del documental. Se pretende un entendimiento del proceso por el cual, en tanto tema para este género filmico, se establecen diálogos con la emergencia pública de dicha minoría. Una premisa de partida es que la elaboración simbólica que estos filmes presentan o habilitan lo trans como una forma de *alteridad* en el marco de los campos cinematográfico-audiovisual, sociocultural y político mexicanos. Los documentales transitan 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 dentro del espacio social. Las interacciones con el Estado-nación adquieren relevancia en la medida que “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

3 La eclosión de aproximaciones no ha parado. En tiempos más recientes pueden mencionarse *La felicidad en la que vivo* (2020) de Carlos Morales; *Las flores de la noche* (2020) de Omar Robles y Eduardo Esquivel; *Identificación perdida* (2020) de Axel González; *El compromiso de las sombras* (2020) de Sandra Luz López Barroso; *Infancias trans: Documental sobre la identidad de género* (2020) de Sebastián Marín y Antonio Badillo; *Sigues aquí* (2021) de Andrea Hornedo y *Llámenme puta* (2021) de Digenia Alejandrina Mejias Contreras. Como se ahondará más adelante la eferescencia social trans dialoga con el género documental de modo particular.

el reconocimiento y la ampliación de derechos” (Rufer, 2012, p. 26). Como se mencionaba al inicio, lo trans mantiene una nítida relación con el poder estatal en el contexto actual de políticas de identidad. Cabe mencionar que moviliza mi reflexión la pretensión de comprender la tensa encrucijada entre cultura y poder privilegiada por los estudios culturales (de raíz en Birmingham y sus convergencias latinoamericanas) y que en este contexto se desarrolla a través de una producción cultural, en este caso audiovisual, como plataforma privilegiada para reconocer configuraciones sociales de alteridad contemporáneas.

Esta dinámica, en que una identidad da lugar a una lucha social y política entramándose con una producción simbólica específica, generando resonancias diversas, permite formular preguntas orientativas: ¿cómo el despliegue de estrategias audiovisuales da cuenta de lo trans como una alteridad? ¿Qué relación se da entre la emergencia del sujeto político trans y su representación documental? Para los fines de este trabajo, conviene subrayar el eje problematizador acerca de que la presentación que hacen los documentales sobre el tema configura, con distintas estrategias, una alteridad. Este concepto se concibe aquí 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 su heterogeneidad. Para invocar con Mabel Moraña la polisemia y posibilidades del concepto:

de a ratos distante, silencioso, reticente, en otras ocasiones provocadoramente cercano e invasivo, siempre deseado y rechazado, el Otro alienta a un tiempo nuestra paranoia y nuestra esquizofrenia: nos persigue, altera nuestra percepción de la realidad y desorganiza el mundo. Al mismo tiempo, es la única razón por la que este puede adquirir sentido (2014, p. 263).

De este modo, por proceso de alteridad quiero convocar tanto la “otricación” y generación de sujetos abyectos o precarizados, como sus posibilidades otras en los marcos de las relaciones de poder. Estos son aspectos que no pueden comprenderse o hacerse plenamente inteligibles sin la participación de una producción cultural que complementa íntegramente la alteridad. 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 dentro de cierto ‘régimen de representación’” (Hall, 2010, p. 431). Si bien la “diferencia” es ambivalente en el sentido de que puede ser positiva o negativa, también es fundamental para el significado cultural. La dimensión de confrontación y el filo político aparecen cuando se representa a sujetos, la diferencia entre ellos es construida, “trabajada”, y no es un reflejo. Stuart Hall (2010) hace énfasis en la arbitrariedad del sentido en la representación y en el hecho de su convención porque lo que puede tener un cierto sentido o

significado en un momento histórico y una cultura determinada, puede no tenerlo en otros.

En el marco de este ensayo se revisará cómo la representación audiovisual del documental contemporáneo genera operaciones de alteridad particulares bajo las coordenadas socioculturales mexicanas. El dispositivo audiovisual opera implicando una elaboración de ambivalencia, tensiones y capas de sentido heterogéneas a partir de su despliegue en cada documental con sus respectivas marcas creativas. Para desarrollar el argumento se abordará primero un panorama de lo trans en su dimensión de fenómeno sociopolítico en el marco mexicano, ello con el fin de situar, en el campo audiovisual, algunos filmes en general y dos en particular cuya relevancia en la cuestión permite un anclaje concreto. Así, se analizarán *Club Amazonas* de Roberto Fiesco y “Víctimas de la vanidad” de Flavio Florencio.

### **Alteridad: lo trans y su emergencia pública**

La cuestión de la administración de la diferencia por parte del Estado-nación, es el marco más amplio en que se pretende articular acá con lo cinematográfico y audiovisual. Para activar esta analogía quiero hacer eco de varias de las intuiciones del análisis genealógico sobre el sujeto homosexual en México de Rodrigo Parrini, prolongables al sujeto trans, cuando refiere el paso de la diferencia como amenaza a la diferencia como mimesis, o sea, el paso de una percepción como alteración al orden público y moral nacionales, a ser una identidad diferente y minoritaria en el marco de los discursos democráticos, modernizantes y de matriz multicultural, que, 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” (2012, p. 211) ¿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, dejando entrever resonancias discursivas y hasta tensiones y negociaciones; y es que los documentales mismos, al presentar explícitamente el complejo fenómeno trans no logran, por ejemplo, movilizar el sentido de su accionar político en toda su potencia: la mayoría de los documentales obliteran aspectos como el trabajo sexual vinculado a las condiciones socioeconómicas desventajosas de las personas trans femeninas; el activismo y los episodios jurídicos quedan descentrados, como si sus personajes carecieran de agencia institucional. Resulta análogo el tratamiento de los procesos identitarios y su expresión cuando, al tiempo que se da reconocimiento a la disidencia de género, se la explora citando la norma hegemónica desde el lenguaje audiovisual mismo, construyendo y visibilizando ambivalentemente. El sujeto trans es, en su figuración, parcializado. Dar cuenta de este proceso resulta

especialmente interesante cuando se tienen en cuenta las coordenadas discursivas de un género audiovisual como el documental.

Para Siobhan Guerrero (2021), la historia del sujeto político trans en México atraviesa actualmente periodo de institucionalización, cuya vigencia se corresponde con lo planteado acá. Nos adherimos a lo señalado por la investigadora acerca de que el caso del sujeto trans vuelve clara la relevancia de los efectos emanados del Estado, en los que, sin dejar atrás su transfobia latente, se puede reconocer el trazo de una política persecutoria a una de reconocimiento, derechos y agendas propias. Esta integración se dio a través de una ampliación de derechos que implicó e implica operaciones de mimesis en las que el sujeto trans “negocia” su parcialización, su alteridad. De la mano de Alba Pons (2016) retomo algunos ejemplos: la primera modificación jurídica en la que el sujeto trans hace aparición tácita 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 activistas trans hicieron un uso estratégico del discurso médico en la medida que este 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. Por otro lado, 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. Se 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 sexuales<sup>4</sup> 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 la gubernamentalidad que implica esa parcialización, pero también un horizonte de inteligibilidad y reconocimiento en los marcos.

---

4 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 y financiada por la Embajada de Estados Unidos en nuestro país, el porcentaje mayoritario de las mujeres trans en México (numéricamente mayoritarias respecto de los hombres trans) se dedican a la informalidad del trabajo sexual y este está circundado por una serie de factores culturales primero y socio-económicos después, que lo convierten en una suerte de “destino” o “círculo vicioso”.

## El campo audiovisual mexicano y narrativas documentales sobre lo trans

Una genealogía de lo trans que considere la producción cultural en torno suyo permite reconocer su impacto en la formación de su proceso de alteridad. Al centrar su atención en el ámbito del audiovisual documental, en el espacio de este trabajo no es posible agotar la cuestión; sin embargo, vale asentar la existencia de un régimen de representación previo que configura cierto paradigma, un imaginario social sobre lo trans que es rastreable en instancias como la literatura, el periodismo o el mismo cine y que es antecedente e implica una serie de coordenadas sobre las que operan los documentales. En esa línea resulta iluminadora la investigación de Antoine Rodríguez en la que hace un seguimiento de las narrativas literarias mexicanas de la figura de *la loca* y de *la trans* comenzando a finales del siglo XIX y llegando a la primera década del siglo XXI. 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” (2018, p. 142) y se ubica en una diversidad de textos. Para el autor, las descripciones están atravesadas por una mirada heterocentrista fascinada y divertida, aunque también “asqueada” y de rechazo sobre estos personajes. En los textos más recientes y de corte autobiográfico, la identidad de la loca es asumida por los protagonistas que van figurando a la trans. La figura de la trans sería la del personaje que tiene clara su adscripción al género femenino, pero esa pertenencia no es percibida como coherente con el cuerpo-sexo, porque en la sociedad, el género se concibe a través del sexo, desatando, entonces, situaciones de violencia transfóbica y privilegiando una mirada cis-heterocentrista. La relevancia de estos registros se vincula con los materiales audiovisuales en la medida que delinean un proceso de *otrificación* con que los documentales dialogan en la construcción de sus narrativas y operaciones de sentido buscando, incluso, allanar tales antecedentes.

Ahora bien, la configuración de un campo audiovisual mexicano 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 elegbetero”, etiquetas ambivalentes pero sugestivas. Más que un movimiento consolidado es un corpus desigual y disperso de películas, dentro de una producción más extensa, que muestran en la pantalla circunstancias sobre minorías sexuales desde hace ya varias décadas, muchas veces sin una exploración profunda de sus personajes (Rich, 2018; Castellanos, 2014). En el horizonte del género cinematográfico que acá interesa, puede apuntarse que existe una tradición del documental en México de larga data sobre la que no es posible abundar, pero que adquiere relevancia porque ayuda a visibilizar su elección como vehículo expositivo desde el cual los realizadores, cuyas obras interesan, abordan lo trans. Aludiendo a un cine documental



contemporáneo, que se distancia del estilo militante y prescriptivo de los años sesenta y setenta, 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” (2014, p. 10). De este modo el documental contemporáneo se apropia de ciertos temas produciendo acercamientos diversos a partir del lenguaje audiovisual y las propiedades, propuestas y recursos que le son propios (Nichols, 2013).<sup>5</sup>

En este espacio 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 plantearlo categóricamente ni concluyentemente 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. Ahora bien, 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. 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 no ficcional en cuyo seno se agita el interés por la eferescencia social, política y cultural del México contemporáneo.

En esta tónica y como se mencionó líneas atrás, 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,

---

5 La teorización y las tipologías sobre el documental son ya cuantiosas, por lo que profundizar en ellas excede los objetivos de este trabajo. Del mismo modo, más que adherirse a tal o cual teoría, el trabajo procede habilitando la premisa general sobre que el cine de no ficción/documental, como el de ficción, es un discurso creativo y construido mediante convenciones que le son propias. Por tanto, está lejos de ser simplemente transparente en su transmisión de lo real: para decirlo en pocas palabras, me aproximo al documental en tanto práctica signifiante, como un género y no como una propiedad audiovisual.

es que el tema trans viene precedido de inquietudes autorales que no dejan de dialogar con los procesos de “época”. 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 2014, se pasa de los relatos en clave de experiencias de vida extraordinarias a una mostración en clave colectiva de las experiencias minoritarias. 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 mencionado se encuentran en ese primer momento biográfico previo a 2014, 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<sup>6</sup> y la convierten en el eje de sus estrategias narrativas y audiovisuales.<sup>7</sup> *Morir de pie* presenta la historia de vida de Irina Layevska, antes un militante comunista mexicano a la Che Guevara, su transición se muestra como ruptura, metáfora de la *muerte* del revolucionario, sirviendo esa revelación como punto álgido de la película. *Quebranto* regresa a la pantalla a Coral Bonelli, antes actor infantil de la Época de Oro, otra historia que se “quebra” 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”<sup>8</sup> 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. La figuración de la alteridad trans se ofrece al espectador a través de la emocionalidad de unas vidas descentradas de la esfera pública. Las tres propuestas fílmicas privilegian tanto la aproximación intimista que no abarcan un panorama mayor y en esa medida operan parcializando lo trans. La lucha LGBTI en *Morir de pie*, la alusión a la dinámica del trabajo

6 Se le conoce como “transición” tanto a la decisión personal de vivir en el rol de género autopercebido como al proceso de cambios físicos y sociales implicados que una persona trans lleva a cabo.

7 Sobre este punto resulta iluminador el análisis que despliega Kani Lapuerta Laorden (2018).

8 Antes hegemónico debido a su adscripción 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. Hoy está siendo desplazado por su carga patologizante y la obliteración que implica de la estigmatización social.

sexual en *Quebranto*, la existencia de una “comunidad trans internacional” en *Made in Bangkok*, anuncian la dimensión político-colectiva sin atenderla, figurando alteridades concretas, pero socialmente deslindadas. Lo colectivo será un desplazamiento que ocurrirá después, como se verá.

## Figuraciones de alteridad trans en dos documentales

Ahora bien, un segundo momento lo marcan los audiovisuales posteriores al 2015, lugar que habitan las narrativas de los siguientes cortometrajes sobre los que habilitaré un análisis. *Club Amazonas*, en sus 21 minutos, despliega el testimonio de las dos protagonistas, Jessica Mavissa y Anyela Sharlot, mujeres trans y migrantes centroamericanas. El filme empieza y termina con dos series de cortinillas negras, una prologal<sup>9</sup> y otra epilodal<sup>10</sup>, 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 propiamente documental. Hay que llamar la atención sobre el hecho 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 un marco de derechos desde un yo colectivo trans. El lenguaje audiovisual aprovecha todo ese relato de expulsión para centrar también a sus emisoras. Sólo en ellas recae la mayor variedad de encuadres desde el *long-shot* hasta el plano detalle. Estos sugieren una indagación

---

9 “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”.

10 “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 a Refugiados (COMAR) recibió la solicitud de refugio de 6114 personas de diferentes nacionalidades, pero de éstas sólo aceptó al 22,58%”.

audiovisual sobre los cuerpos trans y 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 y es también un momento de intimidad porque describe sus afectos familiares, pero pierde trascendencia por su brevedad. 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 vació 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, pero sin interacción alguna. 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 a solas, en segundo plano el letrero “les da la bienvenida”. Aunque es dificultoso reconocer un discurso de ficción tajante en *Club Amazonas*, Fiesco hace del color, el encuadre y 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 representación de lo trans que he venido siguiendo se materializa en esos rasgos formales, así involucra las complejidades propias de la operación de alteridad, en la medida que la diferencia es fundamentalmente fabricada: considero que el lenguaje cinematográfico desplaza lo trans en su vivencia performática, en su presencia colectiva y social, bajo la excesiva codificación de la imagen cinematográfica. El documental deviene mirada sobre una diferencia parcializada, en este caso, de sus relaciones sociales inmediatas. El filme, ambivalentemente, tematiza la colectividad trans encapsulándola. Son estas capas de sentido las que evidencian la heterogeneidad de la aproximación documental que realiza la película de Fiesco.

*Trans* se presenta como una serie documental sobre la comunidad en México: “En TRANS buscamos entender el mundo clandestino, la fiesta y los costos físicos y morales de lo que implica ser trans en México, donde pocas veces se reconoce a nuevos sujetos y difícilmente se le otorgan espacios y derechos a un pensamiento diferente” dice la descripción del tráiler. Uno de los rasgos más notorios de la serie (y que es un sello de los

audiovisuales de Vice) es que Flavio Florencio participa directamente, interactúa con todos los personajes, él mismo es el personaje que más aparece. Su modo de involucramiento va más allá de seguir a los sujetos y entrevistarlos ya que provoca las situaciones. Ese despliegue es una de las diferencias fundamentales con *Club Amazonas*, que además figura un tipo de público pretendidamente diferente por más amplio, aquel que utiliza YouTube, frente a un público como el del otro documental que asiste a un festival internacional de cine o utiliza plataformas para ver un cine alternativo respecto del más industrial. “Víctimas de la vanidad”, capítulo 2 de la serie, golpea a la audiencia en sus primeros segundos con una imagen potente: la escena nos muestra en el centro del cuadro el cuerpo femenino semidesnudo de una mujer trans, un médico 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 céntrico si alguna vez un médico le advirtió que el daño de ese procedimiento era irreversible y ella contesta que no. La escena apuntala lo que tratarán los casi veinte minutos que dura el capítulo: las consecuencias de salud del uso de implantes y aceites modelantes para feminizar el cuerpo por parte de mujeres trans. Mediante primeros y primerísimos planos, las protagonistas explican cómo llegaron a practicar sobre sus cuerpos esos procedimientos tan invasivos.

Con recursos de cámara y un montaje más rústico el peso figurativo recae en los diálogos y la banda sonora efectista como portadores del relato. Asistimos a las consultas médicas de Palmira y Melody en las que sus cuerpos son examinados por médicos que revisan el nivel de daño; y a una entrevista con Italia donde cuenta sus “razones”. Son tres tipos de voces las que hablan: la de Florencio, que guía la narración con preguntas; la de las mujeres trans que dan testimonio de sus padecimientos separados por secuencias 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 en el que, como anuncia determinantemente el título, ellas fueron víctimas de su vanidad. Me parece que este audiovisual intenta establecer su estrategia a partir de testimoniar íntimamente 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 constantemente intervenido o fragmentado por el conductor: todas las preguntas las hace él y en su mayoría solo demandan como respuesta los monosílabos sí o no. Florencio es la figura con el poder de controlar lo filmado e incluso lo dicho. 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. Al intentar revertir cierto estereotipo trans mediante un llamado de empatía y al entendimiento, el corto termina, creo, revictimizando a sus sujetos y reforzando su ambivalencia negativa y asociada al pecado como sintagma. Es ruidoso que no exista una sola mención al trabajo sexual (que podría haber aparecido si los relatos trans no fueran tan acotados) muy presente entre la población trans, el cual implica, por su propia dinámica, que ellas busquen tener un “capital erótico” y dicho trabajo, a su vez, 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 trans. En otras palabras, las intervenciones corporales no obedecen únicamente a una decisión personal, sino que están estrechamente vinculadas a dinámicas más amplias, el deseo es anulado en el filme, lo reprime.

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, por lo que se dan la mano, a un tiempo, posturas progresistas y retrógradas, impidiendo juicios maniqueos. El teórico nos recuerda que la noción de *tacto discursivo* ayuda a establecer que no existen ni textos, ni productores ni espectadores unitarios “sino una 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” (Stam, 2001, 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 la brevedad, los ritmos rápidos y fragmentados. Como se estableció antes, 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 halla sus más complejas posibilidades en la autoridad para representar a un otro poco conocido pero exótico. Esta serie es relevante porque también es cierto que sus mensajes llegaron a públicos amplios y se atrevió a enturbiar el campo audiovisual colocando temas sobre lo trans nunca antes explorados fuera de los ámbitos más especializados. Es un hecho filmico que hace una aportación intensa al régimen de representaciones y configura 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. Tensiones propias de la dimensión paradójica entre la autonomía artístico-creativa y su función social.

## Algunas líneas finales

Como se intentó dar cuenta, los documentales elaboraron sus propios procesos dialógicos con los hechos políticos: 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. Se les puede reconocer como estrategias de recodificación para generar mensajes “progresistas” que enturbian el imaginario social, aunque con resultados disímiles. Tales corolarios 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, materia en que la producción documental de otros países de la región ha destacado.<sup>11</sup> 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, incluso a contrapelo de las premisas de un género como el documental. 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 en cada material una figuración de lo trans distinta, aunque con puentes de intertextualidad que expresan un contexto específico. 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 el abordaje de lo trans en las narrativas contemporáneas, respecto de otros tópicos y temas. El desarrollo de este trabajo permite asumir que 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. De alguna manera son enunciados que hilvanan la densidad simbólica de los cambios políticos en los que 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.

---

11 Sólo por mencionar algunas: *La primavera trans* (2018, Colombia); *Putas o peluqueras* (2011, Colombia) *Mala, Mala* (2014, Puerto Rico), *Meu corpo é político* (2017, Brasil).

## Referencias

- Castellanos Cerda, Vicente (2014). Tensiones culturales y diversidad sexual en el cine mexicano contemporáneo. En Parrini, Rodrigo y Brito, Alejandro (coords.), *La memoria y el deseo. Estudios gay y queer en México*. México: UNAM-Programa Universitario de Estudios de Género.
- Embajada de los Estados Unidos en México (2019). *La situación de acceso a derechos de las personas trans en México: problemáticas y propuestas*. México: Embajada de los Estados Unidos.
- Fortes, Elena y Fortes, Mara (2014). Arquitecturas de la experiencia: documental mexicano contemporáneo. En Curiel de Icaza, Claudia y Muñoz Hénonin, Abel (coords.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: documental* (pp. 9-20). México: Cineteca Nacional.
- Guerrero McManus, Siobhan (2021). Identidad y diversidad sexogenérica en México. Historias, narrativas y políticas. En Loeza Reyes, Laura (coord.), *Políticas de identidad en el contexto de la crisis de la democracia* (pp. 109-139). México: UNAM-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Guerrero, Siobhan y Muñoz, Leah (2018). Ontopolíticas del cuerpo trans: controversia, historia e identidad. En Raphael de la Madrid, Lucía y Gómez Cíntora, Antonio (coords.), *Diálogos diversos para más mundos posibles* (pp. 71-94). México: UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Lapuerta Laorden, Kani (2018). La representación de lo trans\* en cine documental mexicano actual (2010-2017): hacia unas nuevas gramáticas cinematográficas trans. En Pons, Rabasa, Alba y Shioban Guerrero Mc Manus (coords), *Afecto, cuerpo, e identidad. Reflexiones encarnadas, en la investigación feminista*, (pp. 131-151) México: UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- Moraña, Mabel (2014). *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio.
- Nichols, Bill (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Parrini, Rodrigo (2012). La nación invertida. Genealogías del sujeto homosexual, México siglo XX. En Rufer, Mario (coord.), *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales* (pp. 207-240). México: Itaca.
- Pons Rabasa, Alba (2016). *De las transformaciones sociales a las micropolíticas corporales: un archivo etnográfico de la normalización de*



*lo trans\** y los procesos de corposubjetivación en la Ciudad de México. Tesis de doctorado en ciencias antropológicas. México: UAM-Iztapalapa.

Pons Rabasa, Alba y Eleonora Garosi (2018). Trans. En Moreno, Hortensia y Eva Alcántara (coords), *Conceptos clave en los estudios de género. Vol. 1*. México: UNAM-Programa Universitario de Estudios de Género.

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

Rodríguez, Antoine (2018). De la loca a la trans: espejismos de género en la literatura mexicana dentro y fuera de la comunidad LGBTI. En Desmas, Devy y Marie Agnés Palaisi (coords), *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual* (pp. 139-166). París: Mare & Martin.

Rufer, Mario (2012). Introducción. En Rufer, Mario (coord.), *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales* (pp. 9-43). México: Ítaca.

Stam, Robert (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.