



De los métodos y las Maneras Número 9

Carina Rosana Sama

Desaprender lo aprehendido

Capítulo 9

pp. 101-106

De los métodos y las maneras Número 9

Coordinador de la obra

Salvador Ulises Islas Barajas

Compilación y Editorial

Sandra Rodríguez Mondragón

Maquetación

Luis Alberto Alvarado

México

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco

Coordinación de Posgrado de

Ciencias y Artes para el Diseño

Primera edición impresa: **noviembre 2023**

Primera edición electrónica en pdf: **noviembre 2023**

ISBN de la colección en versión impresa: **978-607-28-1322-9**

ISBN de la colección en versión electrónica: **978-607-28-1326-7**

Obra completa:

<https://doi.org/10.24275/uama.6134.2023>

ISBN No. 9 versión impresa: **978-607-28-3040-0**

ISBN No. 9 versión electrónica: **978-607-28-3041-7**



Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

2023:

Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, Coordinación de Posgrado de Ciencias y Artes para el Diseño.

Se autoriza la consulta, descarga y reproducción con fines académicos y no comerciales o de lucro, siempre y cuando se cite la fuente completa y su dirección electrónica. Para usos con otros fines se requiere autorización expresa de la institución.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



Ciencias y Artes para el Diseño

**Cordinación de
Posgrado CyAD**

<http://cyadposgrados.azc.uam.mx/>

Metodología para la representación de personajes diversos

No hay prácticas sin discursos, no hay cuerpos sin técnica. Incluso aquellas prácticas asociadas a los juegos de lenguaje de la “identidad”, de la “interioridad” y de la “intimidad” ponen en acto un conjunto de tecnologías del “yo” delimitadas por un “archivo”.

Alejandra Castillo (2015)

CARINA ROSANA SAMA

karinasama@hotmail.com

Resumen

Si la construcción de la subjetividad femenina se edifica sobre la base de una cultura patriarcal, ¿dónde y cómo ingresan las subjetividades trans o travestis?

Los medios audiovisuales son constructores y difusores de subjetividades. Entonces, nos preguntamos ¿cómo desarrollar un cine que (des)construya, que se abra, que permita ingresar la diversidad de miradas para contar(nos) de maneras otras?

El presente artículo esboza una aproximación transfeminista sobre los modos de representar en el mundo audiovisual y realiza un recorrido reflexivo en torno a la representación de identidades diversas a partir de la experiencia personal como documentalista, particularmente en el proceso de realización de la película *Con nombre de flor*.

**PERSONAJES DIVERSES: Formas de
abordaje narrativo transfeminista**

Ricardo Piglia, en su libro *La forma inicial. Conversaciones en Princeton* (2015), aborda los modos de narrar más allá de las formas literarias clásicas que se desarrollaron desde los orígenes de la escritura, y los resume en dos: *el viaje y la investigación*. Expresa que estas formas presuponen sus propios héroes. Podríamos pensar, entonces, a Ulises y a Edipo como protagonistas de esos relatos básicos, como grandes modelos del relato y de la construcción de la subjetividad” (pp. 47). ¿Quiénes serían entonces las “heroínas” de dicha narración: ¿una Penélope que teje y espera?, ¿una madre causante de todas las desgracias?

La subjetividad concebida exclusivamente para la representación del héroe, como único protagonista desde los orígenes de la escritura, ha sido un hombre blanco, europeo heterosexual. Quienes estén fuera de ese espectro no serían modelos de relato y, por lo tanto, estarían carentes de construcción de subjetividad.

La antropóloga Veena Das (2000) expresa que la subjetividad, o sea la experiencia que constituye al sujeto, no es previa ni independiente de los discursos. Los sujetos son el efecto del procesamiento discursivo de sus experiencias. Pero, si no nos vemos reflejados en ningún personaje ni en acciones en las que nos sintamos identificadas, ¿dónde estamos?

En el relato de cualquier experiencia subjetiva se hallan convergencias entre aspectos culturales, subjetivos y políticos, entre las emociones y los saberes que le dan sentido a esa experiencia. Los realizadores de cine, como sujetos culturales, solemos llevar adelante un trabajo reflexivo constante entre nosotres y en relación con el mundo que nos rodea. Pero, por más que se aborden temas marginales, disidentes o que pongan en entredicho las representaciones hegemónicas, se sigue haciendo desde la cultura dominante.

En el libro *Transito de la mirada. Mujeres que hacen cine* (2014), Pérez Rial y Bettendorff identifican que, en los primeros 100 años de cine en Argentina, solo accedieron a la dirección 15 mujeres hasta la década del '90. ¿Será por ello que recién ahora comenzamos a ver(nos) las femineidades en la pantalla, tanto delante como detrás de cámara? ¿Cuánto nos falta a las femineidades no hegemónicas (transfemineidades) para vernos subjetivadas por y en el cine? ¿Será que quienes hacemos cine lo aprendemos desde una educación patriarcalizada? ¿Somos críticas las femineidades a la hora de aprender?

Sin embargo, lo sojuzgado, lo invisible, a veces, encuentra pequeñas grietas por donde abrir algún espacio contrahegemónico. Por ello, consideramos necesario prestar especial atención a los *saberes trans* y hacer alianza con otros, ocupar espacios, colar una mirada transfeminista en el campo audiovisual, aunque sean solo ensayos, primeros y precarios movimientos. Quizás esto pueda ayudar a encontrar formas, colores y sonidos propios. Ser “el error” en un sistema que necesita que todo esté en el lugar que corresponde. Esto, tal vez, podría contribuir a empezar a romper esa urdimbre patriarcal que atraviesa y configura subjetividades.

Nos interesa, entonces, explorar la posibilidad de constituir una base sensible y de entendimiento con personas

que propongan una crítica cultural y permitan plantear interrogantes respecto de la configuración de subjetividades en un mundo de relaciones de poder tan desiguales y complejas. Al respecto, desarrollamos a continuación un análisis del documental *Con nombre de flor* (Sama, 2019) que retrata la historia de Malva, una travesti de 95 años; en segundo lugar, esbozamos una crítica reflexiva sobre la reproducción del aprendizaje que se derivó de la experiencia de realización de la película.

EN TORNO AL CUERPO TRANS:

Una aproximación

Los marcos culturales, sociales y políticos patriarcales definen, determinan y delimitan lo que puede mostrarse, decirse y escucharse; estructuran los modos del ver y el saber a través de los cuales llegamos a conocer e identificar aquello del orden de “*lo posible*”, transformándonos en entidades estáticas, que sostienen y materializan a las instituciones y las relaciones sociales reproducibles. Entonces, “...si el cuerpo es el reflejo de un orden patriarcal, racial y heteronormativo, es el propio cuerpo el lugar desde donde se deben interrumpir dichos ordenes de opresión” (Castillo, 2015, pp.8)

“Hacer del cuerpo un objeto de arte”, como expresa la psicóloga social travesti Marlene Wayar (2018), es el único camino para algunas personas. Somos consecuencia de mandatos institucionalizados que nos hacen ser lo que somos aún antes de nacer, por lo cual, decolonizar la única posesión real, el cuerpo, y hacer de este el propio objeto de arte, es un acto de rebeldía.

El *cuerpo trans* responde a la propia subjetividad, es un flujo perpetuo, que muta en sí (y para sí) modificando el entorno de cada ser portante. Un objeto de arte construido en función de los propios sentidos, las propias sensaciones. Maite Amaya en Cuadernillo Feminista (2010) plantea:

El heteropatriarcado produce cuerpos y construye subjetividades diferenciadas a partir de la “biología” o de rasgos como los genitales. Sólo concibe dos posibilidades de anatomías genitales, y para esto implementa todos sus recursos discursivos, científicos y médicos. Mutila, “corrige”, adecua, define corporalidades.

Moldea identidades, dándoles lugares que sostienen y reproducen el orden piramidal (pp. 13).

Amaya demuestra que no puede pensarse este modo de modelar los cuerpos sin considerar quiénes ostentan los usos del poder. Por su parte, Wayar plantea que, si se concibe la identidad como algo construido, significa que existe la posibilidad de deshacer. “La conclusión, sin embargo, no es tan sencilla: Se puede dejar de ser lo que se es para ser lo que cada uno desea” (2018, pp. 113).

COMO SUBJETIVAR EL CUERPO TRANS: El caso propio de Con nombre de flor

Toda imagen encarna un modo de ver (el modo de ver de quien la realiza) nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver [...] después de poder ver somos conscientes de que también podemos ser vistos.
John Berger (2010)

La re-presentación es un lenguaje que cada travesti ha vivido y ha pasado por el cuerpo. La representación de la propia imagen y de la gestualidad femenina (que se aleja de la biología hegemónica y la pone en cuestión), para acercarse a la propia subjetividad. La Ley 26743 (2012), en su artículo 2º, define a la identidad de género como una vivencia interna e individual, tal como cada persona la sienta.

El antropólogo francés David Le Breton (2015) afirma: “El cuerpo ya no determina más la identidad, está a su servicio”, cosa que develamos en la pose de la protagonista de “Con nombre de flor”.

Malva se presenta como un gran personaje para un documental, una travesti de 95 años, siendo que la edad promedio de las personas de este colectivo es de 41 años (OMS, 2014). Y precisamente, porque se trata de una persona mayor, parece alguien no fácil de abordar, pero con una mente lúcida plena de recuerdos, sobre una historia pocas veces contada. Esto significa un gran desafío como documentalista.

Elegir a una persona y no a otra es ya de por sí un acto creativo, al igual que la decisión de qué se incluye u omite en el montaje. Malva, la protagonista, es la única que aparece frente a cámara. No existe nadie vivo que corrobore su historia, ni que ofrezca otro punto de vista. Los espacios donde se muestra son los lugares que habita. Pero además, este personaje ofrece sus fotos privadas, cuyo valor reside en ser testimonio de época sin registro desde ese punto de vista, algo que contribuye al acervo del colectivo. La comunidad trans observa, en sus fotos, su historia. Las imágenes de Malva son las únicas entre los años ‘40 y ‘70, lo que puede verse en el libro *Archivo de la memoria trans* (2020). Esto representa el mayor hallazgo en relación con lo periodístico.

Pero, por otro lado, en el proceso de realización de la película, se suscitan interrogantes sobre cómo representar a Malva. La pose incómoda que ofrece frente a cámara para encuadrarla es constante en cada entrevista, lo cual luego se expresa en la voz en *off* del film. No parece ser solo una cuestión del espacio sino que esa pose nos propone un *encuadre inapropiado, incómodo, extraño*, algo que no se corresponde con los modos aprendidos para posicionar la cámara, que (me) tensiona tanto fuera como dentro de la imagen.

Es Marlene Wayar, con su pensamiento lúcido y revelador, quien nos ayuda a leer, en ese gesto, un planteo corporal e ideológico, que llama “escorzo”. Esta noción que intuitivamente nos devela Wayar, la encontramos académicamente en Ortega y Gasset (1966) en “Meditaciones sobre el Quijote” donde propone que el nexo entre el Yo y mis circunstancias es el escorzo. Propone modos de ver contrahegemónicos en tanto a la posición en fuga, posición que subvierte o al menos interrumpe la construcción cultural de la mirada. Es necesario recurrir a estos “otros modos de ver” para analizar esa tridimensión que observamos una y otra vez en el *cuerpo recostado* de Malva a lo largo de las entrevistas. La percepción de su volumen, de su espesor complejizan tanto lo que vemos como lo que escuchamos, obligándonos a contemplar más de una arista, más de un plano, y nos imponen modificar nuestro punto de vista para captarla en todas sus facetas.

Este punto de vista no depende solo de dónde se pone la cámara sino de su cualidad óptica, lo que se acerca y lo que se aleja. Lo que vemos de cerca tiene corporeidad, volumen. Le ponemos una lupa donde se pueden ver las cicatrices, las arrugas... si lo vemos de lejos, pierde esa corporeidad, deja de tener volumen, y si nos alejamos más y más, hasta cambia su color, se desdibuja, se convierte en un fantasma. Depende de la distancia y del lente, pero sobre todo de la posición que tomemos con respecto al entrevistado. Para aprehender debemos animarnos a la cercanía: la vista/lo visto, lo mirado que nos mira, la escucha/lo escuchado, los modos de escucha tan necesario como modos de fuga de lo cultural construido. Si entendemos que las imágenes interpelan y construyen identidades, la posibilidad, para una persona trans, de verse reflejada en alguien par es muy importante.

El binarismo restringe, reduce, recorta, niega, obтура, invisibiliza, excluye la diversidad. Contemplar un cuerpo no heteronormado como el de Malva insta a diversificar la mirada y a asumir una posición crítica respecto del abordaje de las formas de representación (de figura y fondo, del tipo de encuadre, desde la altura, desde el movimiento, etc.) y conduce a proponer nuevas sensorialidades o profundidades.

DESAPRENDER LO APREHENDIDO: un relato de la experiencia propia

La experiencia de realización de *Con nombre de flor* implicó el análisis exhaustivo tanto del contenido como de la forma del material de archivo que Malva poseía, pero esto combinado con lo que su relato —como representante de las voces ocultas por la historia—, nos transmitía sensorialmente algo nuevo. En este sentido, encontrar una manera novedosa de acercarme y representar a la entrevistada fue todo un desafío.

Aprender a Malva parecía imposible, un cuerpo doblemente disidente: trans y vieja. Ninguno de los dos aspectos resulta factible de ser representados desde una perspectiva normativa. Su pose singular tensiona y (me) tensiona la forma en que quiere ser rerepresentada, desde un lugar intuitivo, tal vez, pero no inocente.

El modo aprendido de encarar a un personaje, el verticalismo tradicionalmente ejercido en la forma del “diálogo” en las entrevistas y la restricción de los movimientos que se les suele pedir a les entrevistades en todo documental, además de tratarles como “objetos de estudio”, eran cuestiones que no habían aparecido porque el material era solo de investigación pero estaban pensadas y previstas para el momento de la realización formal del documental. Malva muere antes de que se produzca la domesticación.

La contradicción de una actitud tan patriarcal, hace que observe y (re)piense con detenimiento el aprendizaje propio. La metodología de investigación social en documentales es algo que pocas veces es puesto en cuestión y que es lo que nos lleva a reproducir el sistema.

Entonces, al volver a las palabras de Castillo respecto de que “...si el cuerpo es el reflejo de un orden patriarcal, racial y heteronormativo, es el propio cuerpo el lugar desde donde se deben interrumpir dichos órdenes de opresión” (2015, pp. 8); encuentro allí una posible forma de interrupción. Algo que intento llevar a la práctica en el próximo trabajo documental: “*La Jaula*” proponiendo a le entrevistade filmarse a sí mismo, a modo de videocorrespondencia desde su propio celular. Una propuesta que, creo, horizontal y que intenta minimizar cualquier atisbo de violencia, siendo consciente de que la asimetría es algo inherente a toda relación de poder.

Estas son cuestiones que las femineidades disidentes han comenzado a interpelar incentivando la reflexión para abrir perspectivas diversas en nuestra cinematografía. Nos interesa en este sentido, poner atención a cómo se producen y reproducen los procesos verticalistas y patriarcales enquistados en cada rubro y en la narrativa cinematográfica, con el objeto de repensar nuestras modalidades de trabajo para expandir los límites actuales.

A modo cierre

*La función primordial del cine es hacernos
sentir que algo no está bien.
Pedro Costa (2018)*

Las narrativas audiovisuales, como vehículos de representación de identidades divergentes, generan lentos procesos políticos contra-hegemónicos. ¿Qué dispositivo usar cuando lo que vemos es inabarcable, desconocido, nuevo, a pesar de haber estado siempre frente a nuestros ojos? ¿Cómo y de qué manera filmar lo que no se quiere ver ni escuchar?

¿Cómo dejar de reproducir un sistema opresor?
¿Cómo desaprender lo aprehendido?

Sayak Valencia (2010) sostiene que el transfeminismo nos permite pensar más allá de los límites de las opciones dadas, crear instrumentos teóricos y prácticos que nos ayuden a trazar estrategias para que, cuando no haya otra opción que elegir, seamos capaces de transformar esa opción; resignificarla mediante nuestra insurrección cotidiana.

Habitar la frontera y volverla cuerpo; estallar las categorías, los conceptos y los paradigmas; desafiar las estructuras, accionar con otros desde el nosotros; desbaratar los condicionamientos e (im)posibilidades que nos constituyen desde afuera históricamente; posicionarnos desde una (trans)disciplina. Además, experimentar y explorar acciones, personajes, posiciones de cámara, dispositivos y maneras de narrar(nos) para indagar modos de relación novedosos con quienes entrevistamos e interactuamos, que permitan abrirnos a formas otras de cuerpo, de sensibilidad, que pongan en escena esas subjetividades que sentimos faltantes son algunas de las premisas que nos orientan para la construcción de un cine transfeminista, que incomode e interpele las formas naturalizadas de ver, hacer y representar en el mundo audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona, España: Ed. GG. SA.
- BETTENDORFF, P. y PÉREZ RIAL, A. (eds) (2014). *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- CASTILLO, A. (2015). *Imagen Cuerpo*. Buenos Aires: Palinodia/La Cebra.
- DAAS, V. (2000) "The Act of Witnessing: Violence, Poisonous Knowledge and Subjectivity", en Das, Kleinman, Ramphel y Reynolds (eds.), *Violence and Subjectivity*, University of California Press, Berkeley, pp. 205-226.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1966) "Meditaciones sobre el Quijote". Madrid. Alianza Editora
- PIGLIA, R. (2015). *Formas iniciales. Conversaciones en Princeton*. Madrid: Sexto Piso.
- STONE, S. (1992) *El Imperio Contraataca: Un Manifiesto Post-transexual*. Camera Obscura. Recuperado de https://doi.org/10.1215/02705346-10-2_29-150
- VALENCIA, S. (2010). *Capitalismo Gore. Control Económico, Violencia y Narcopoder*. España: Ed. Melusina.
- WAYAR, M. (2018). *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Ed. Muchas nueces.

Videografía

- SAMA, C. (Producción y Dirección) (2019). *Con nombre de flor*. Argentina. Recuperado de Para fuera de Argentina con subtítulos en inglés: <https://vimeo.com/ondemand/namedlikeaflower>
- Argentina: <https://vimeo.com/ondemand/connombredeflor>

Sobre la autora

Carina Sama es Magister en Periodismo Documental por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), diseñadora industrial de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO) y realizadora cinematográfica recibida en la Escuela Regional Cuyo de Cine y Video (ERCCyV) de Mendoza. Ha participado como investigadora en formación de Proyectos I+D (UNTREF). También es profesora de Periodismo Documental II en la maestría del mismo nombre y de seminarios de postgrado en FAD de UNCUYO.

Desde los '90 forma parte del grupo de artes visuales "Minas de Arte", que ha realizado numerosas muestras desde sus comienzos hasta la actualidad. Al mismo tiempo, comenzó su trabajo cinematográfico como asistente de dirección participando en más de 40 largometrajes y series nacionales y extranjeras. Ha dado seminarios de cine tanto en nuestro país como en el exterior. Ha sido jurado del Comité de guiones del INCAA y de diversos festivales nacionales; además de ser moderadora de mesas de encuentros especializados en género y cine.

Madam Baterflai (2014), Con nombre de flor (2019) y La Jaula (2021) conforman una trilogía documental de temática trans, que ha obtenido premios en festivales nacionales e internacionales.