

MATERIA V - Trabajo Final de Máster	
Nombre estudiante:	Leo (Maria) Albuquerque Tudela
Título del trabajo:	Esto no es un títere. Una investigación artística sobre la sospecha de imitación y artificialidad del cuerpo trans.
<u>Modalidad:</u> X A (Aplicado)	
<hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <u>Tipología:</u> <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (cultural) <input checked="" type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (artístico) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (de comisariado) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (de diseño) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (pedagógico) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (obra)	
X B (Teórico)	
<hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <u>Tipología:</u> <input checked="" type="checkbox"/> Trabajo de investigación teórico (investigación teórica) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación teórico (revisión teórica)	
<u>Palabras clave (entre 4 y 8):</u> Títere, trans, cuerpo, ambigüedad, imitación, artificialidad, verdad, ficción.	
<u>Resumen (entre 200 y 300 palabras):</u> <p>A través del movimiento poético corporal y la manipulación de un títere, se investigan los puntos de unión, similitudes o analogías entre el cuerpo trans y el títere, como son la sospecha de imitación y artificialidad. Para ello, se construye un títere a imagen y semejanza de la figura titiritera. Dicho proceso artístico será registrado o traducido de tal forma que me permita poner en diálogo la creación artística (que en este caso se realiza exclusivamente a través del lenguaje corporal, ausente de palabra), el análisis de la misma, la experiencia encarnada como persona trans y las teorías <i>queer</i> que abordan la relación entre verdad y ficción dentro de los códigos de representación.</p> <p>La experiencia trans está profundamente atravesada por la dualidad verdad/ficción que se manifiesta de forma cotidiana en la sospecha de imitación o artificialidad que se arroja sobre el cuerpo trans: el <i>passing</i> o pasar por verdaderx hombre/mujer, la autenticidad, el esencialismo biológico, etc. Además, también se manifiesta repetidamente en la representación ficticia: el recurrente cliché de que las personas trans escondemos un secreto y, por tanto, en cualquier momento, nos tendremos o nos tendrán que descubrir (desvelar la auténtica verdad) para dar jugo a la trama. El tópico de desvelar lo oculto también aparece en la puesta en escena de los títeres, ya que al igual que los cuerpos no normativos están atravesados por la veracidad, en el títere encontramos un "pasar por" y los mismos comentarios de "parecer de verdad".</p>	

Esto no es un títere

Una investigación artística sobre la sospecha
de imitación y artificialidad del cuerpo trans.

Leo (Maria) Albuquerque Tudela

Tutora de la investigación: Carmen García Muriana

TFM del Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales (*perspectivas feministas y cuir/queer*) -MUECA- de la Universidad Miguel Hernández. 2020/21

Beneficiario/a de la beca para estudiantes del Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales (Perspectivas Feministas y CUIR/QUEER) de la UMH -curso académico 2020/2021, financiada por el Instituto de las mujeres.



Índice

- 0. Resumen/Abstract_ 2
- 1. INTRODUCCIÓN_ 3-18
 - 1.1. Introducción al tema y definición_ 3
 - 1.2. Punto de partida: *Imaginaris Monstruosos*_ 5
 - 1.3. Contexto y experiencia encarnada_ 6
 - 1.4. Hipótesis_ 11
 - 1.5. Objetivos_ 11
 - 1.5.1. Objetivo general_ 11
 - 1.5.2. Objetivos específicos_ 11
 - 1.6. Marco teórico conceptual y estructura_ 12
 - 1.7. Metodologías_ 13
 - 1.7.1. Metodologías ciberfeministas: conocimiento situado e identidades paródicas_ 13
 - 1.7.2. El títere, lo prostético y los objetos inanimados que se vuelven carne_ 14
 - 1.7.3. Traducción del cuerpo a la palabra escrita_ 15
- 2. CORPUS_ 18-55
 - 2.1. Imitación, copia y original_ 18-38
 - 2.1.1. Calcar_ 18
 - 2.1.2. Ajustarse a un modelo, esconder el defecto_ 20
 - 2.1.3. *Badar*_ 23
 - 2.1.4. Asimetría, reconocer el defecto_ 25
 - 2.1.5. Háptica_ 27
 - 2.1.6. Imitaciones invertidas_ 29
 - 2.1.7. Malentendido_ 31
 - 2.1.8. Inesperado_ 33
 - 2.1.9. Ser, estar, parecer: la creación_ 35
 - 2.2. Criaturas artificiales_ 39-55
 - 2.2.1. La criatura_ 39
 - 2.2.2. Cabeza-sin-cuerpo_ 41
 - 2.2.3. Cuerpo fragmento_ 45
 - 2.2.4. (Des)control_ 47
 - 2.2.5. Criatura inesperada_ 51
 - 2.2.6. Mostrando la mentira_ 52
 - 2.2.7. En movimiento, videocreación_ 55
- 3. CONCLUSIONES, APRENDIZAJES_ 56
- 4. REFERENCIAS_ 58

Resumen

A través del movimiento poético corporal y la manipulación de un títere, se investigan los puntos de unión, similitudes o analogías entre el cuerpo trans y el títere, como son la sospecha de imitación y artificialidad. Para ello, se construye un títere a imagen y semejanza de la figura titiritera. Dicho proceso artístico será registrado o traducido de tal forma que me permita poner en diálogo la creación artística (que en este caso se realiza exclusivamente a través del lenguaje corporal, ausente de palabra), el análisis de la misma, la experiencia encarnada como persona trans y las teorías *queer* que abordan la relación entre verdad y ficción dentro de los códigos de representación.

La experiencia trans está profundamente atravesada por la dualidad verdad/ficción que se manifiesta de forma cotidiana en la sospecha de imitación o artificialidad que se arroja sobre el cuerpo trans: el *passing* o pasar por verdaderx hombre/mujer, la autenticidad, el esencialismo biológico, etc. Además, también se manifiesta repetidamente en la representación ficticia: el recurrente cliché de que las personas trans escondemos un secreto y, por tanto, en cualquier momento, nos tendremos o nos tendrán que descubrir (desvelar la auténtica verdad) para dar jugo a la trama. El tópico de desvelar lo oculto también aparece en la puesta en escena de los títeres, ya que al igual que los cuerpos no normativos están atravesados por la veracidad, en el títere encontramos un “pasar por” y los mismos comentarios de “parecer de verdad”.

Abstract

The research consists the use of the poetic movement of the body and the manipulation of a puppet to identify the meeting points, similarities or analogies between the trans body and the puppet, such as the suspicion of imitation and artificiality. In order to do so I made a puppet in my own image and likeness. This artistic process will be recorded or translated in such a way as to allow a dialogue to be established between artistic creation (that in this case will take place exclusively through the language of the body without words), an analysis of this, the embodied experience as a trans person and the queer theories addressing the relationship between truth and fiction within representational codes.

Trans experience is deeply traversed by the truth/fiction duality manifested in the suspicion of imitation or artificiality routinely hurled at the trans body: *passing*, the ability to be regarded as a real man/woman, authenticity, biological essentialism, etc. This is also manifested repeatedly in fictional representations: the recurring cliché that trans folk have something to hide and therefore, at any time in order to make the plot more engaging, we'll either have to reveal ourselves (uncovering the real truth), or it will be done for us,. We also find this cliché of revealing the hidden in puppet shows; in the same way that non-normative bodies are traversed by veracity, this “passing” can also be found in the puppet and the same way that comments are made about “looking real”.

Palabras clave

Títere, trans, cuerpo, ambigüedad, imitación, artificialidad, verdad, ficción.

Keywords

Puppet, trans, body, ambiguity, imitation, artificiality, truth, fiction.

1. INTRODUCCIÓN

El corpus de esta investigación no pretende ser nada más que una imitación, un disfraz, inclasificable como trabajo teórico o aplicado, ni proyecto para, ni memoria de una producción artística. Es, sobre todo, una experimentación metodológica que da cuenta, a través de la palabra escrita, un proceso de investigación corporal: la construcción y manipulación de un títere con el propósito de encontrar similitudes o analogías con la experiencia trans encarnada. El cuerpo del texto es una traducción poética de lo que en la investigación artística ha dado cuenta el cuerpo y, por tanto, es una nueva creación artística. Sin embargo, para facilitar la lectura se propone una introducción con una estructura un tanto más clásica.

1.1. Introducción al tema y definición

El títere, al igual que el muñeco, la escultura, el autómatas, la máscara, el maniquí o la figura de cera, pertenece al campo de la efigie, aquella construcción plástica capaz de figurar la presencia de un personaje. Su apariencia humana pero artificial hace que el títere como figura se vincule históricamente con la imitación, es decir: la dramaturgia que se espera de un títere es la de copiar la esencia humana para devenir verdadero, esa es su representación más popular, caracterización que le define y con el que se le identifica. Sin movimiento, el títere deja su particularidad dentro del campo de las efigies, el títere es una efigie con movimiento generado por la figura titiritera. Es a través del movimiento que el títere recibe el ánima. Animar es transmitir energía, en forma de calor o movimiento, es infundir vigor, dar vida. Por eso el títere es un objeto animado y la persona que lo maneja es la animadora o manipuladora. El títere que no precisa manipulación, aunque sí construcción y activación, pertenece al mundo autómatas. A través del movimiento, el objeto parece que es sujeto, que tiene voluntad, deseo de vivir. A través del movimiento, ocurre el gran artificio de la materia inerte que cobra vida. Es un simulacro porque el público no está siendo engañado, sabe que el ánima del títere es instantánea y artificial.

Los títeres se clasifican según su manipulación, cómo son manejados para darles movimiento. Según la técnica usada para manipular, esto es, según la relación entre objeto/títere y sujeto/intérprete, sus puntos de contacto, aparecerá una cualidad de movimiento u otra y, por tanto, una cualidad estética. No tienen la misma cualidad de movimiento ni estética, por ejemplo, una marioneta (títere manejado con hilos) que un guiñol (títere de guante).

El títere que ocupa esta investigación pertenece al campo de la *marionnette à la porte*, es un híbrido títere/intérprete, ya que la persona que manipula cede partes de su cuerpo para que devengan cuerpo artificial, estrechándose el hueco que le separa del títere y por tanto desdibujando la frontera entre original y copia o natural y artificial: la jerarquía se

diluye. Según suceda la representación de ese hueco a través del vestuario y el maquillaje, el papel de la persona que manipula varía, pudiendo ser un personaje análogo que dialoga con el títere y ficciona, por tanto, a su mismo nivel, o entregándose a la función de manipulación del títere que, debido a la estrechez del hueco que les separa, puede tomarse la licencia de aparecer como personaje espontáneo en un acto de extrañamiento irónico para favorecer la trama dramática. Ambos casos están asociados a las características intrínsecas del títere que ocupan esta investigación, como son la sospecha de imitación y la artificialidad.

De manera análoga, la experiencia trans encarna esta dualidad verdad/ficción, ya que la transexualidad está sustentada bajo la creencia del conflicto, primero llamado trastorno y recientemente renombrado incongruencia, entre una supuesta identidad de género que reside en el cerebro y una identidad sexual que reside en una cierta anatomía dada. Este conflicto genera un malestar llamado disforia de género. Es el relato de que las personas trans estamos atrapadas en un cuerpo equivocado, ese cuerpo que no corresponde con una verdadera esencia de hombre o de mujer deberá ser modificado para arreglar el desajuste.

El concepto de *passing* es algo muy delicado dentro de la comunidad trans pero, aun así, es un término popularizado. Generalmente entendemos que, por ejemplo, un hombre trans tiene *passing* cuando es leído como hombre, aunque su traducción literal sería: un hombre trans tiene *passing* cuando “pasa por hombre”. Las implicaciones que esconde hacen de él un término muy conflictivo, ya que “pasar por” puede relacionarse con el engaño deliberado, con lo que estaríamos sugiriendo que la presentación de género de una persona trans no es auténtica o verdadera, por lo que el *passing* se fundamenta en la dualidad verdadero/falso. Dualidad que, por otra parte, surge constantemente en la cotidianidad de las personas trans en expresiones como “no se te nota nada” o “¿cuál es tu nombre verdadero?”; expresiones basadas en la creencia que ser mujer u hombre es más creíble, menos irrefutable si no eres trans.

En el campo de la representación en la ficción, la experiencia trans y, en general, todas las experiencias que transgreden la heteronormatividad, están atravesadas por la veracidad, su mera existencia choca con la polaridad verdad/mentira. Y, como tal, necesitan de una dramaturgia basada en secuencias de verificación, se trata del tópico hilo argumental de desvelar lo oculto, tan recurrente en las representaciones trans, el recurrente cliché de que las personas trans escondemos un secreto y por tanto, en cualquier momento, nos tendremos o nos tendrán que descubrir para dar jugo a la trama.

Actualmente, nos vamos adentrando en un nuevo escenario donde las subjetividades trans cada vez obtienen más visibilidad. Así, poco a poco van apareciendo más representaciones en la ficción. Sin embargo, muchas veces, esta visibilidad no siempre

significa protagonismo: la mayoría de historias trans en la ficción no contemplan que su público pueda ser trans, más bien su objetivo es de divulgación, dar a conocer la "realidad" trans a un público que no es trans; "realidad" que muchas veces está contada por personas que no son trans, ya sea a nivel de dramaturgia, dirección o interpretación. Paralelamente, las personas profesionales de las artes escénicas que, en general, no encajan en los cánones heteronormativos (ya sea por cuestiones de diversidad sexual, funcional, racial o estética) se encuentran constantemente en una encrucijada: no pueden representar papeles "normales" (papeles desligados de la dramaturgia cliché asociada a su diversidad corporal), a la vez que, las personas intérpretes con cuerpos normativos siempre tendrán más posibilidades de obtener un papel de un personaje con diversidad.

Con todo esto se hace imposible obviar el actual contexto político del estado español alrededor de la llamada *Ley trans*¹ y todas las reacciones violentas que está suscitando. Son discursos que distan mucho de la realidad vivida pero que se sustentan en una esfera de fantasía que opera, por eso los encontramos fácilmente en la industria del cine *mainstream* en forma de cliché: hombres cisheterosexuales que se disfrazan de mujer para violar a mujeres cisheterosexuales o la pedofilia relacionada a la homosexualidad. Si somos capaces de ubicar estos discursos en la esfera de la fantasía, encontramos que, en la raíz de todas estas reacciones violentas, está la eterna pugna por el título del sujeto del feminismo y quién se puede nombrar como tal, es decir, verdadera mujer.

1.2. Punto de partida: *Imaginaris monstruosos*

El punto de partida y principal motivación de este trabajo ha sido continuar con la investigación artística que se inició con *Imaginaris monstruosos*². En junio de 2020 *Lioparda Teatre* fue seleccionada por el Casal Solleric de Palma en la convocatoria de investigación de artes visuales con el proyecto multidisciplinar *Imaginaris monstruosos*. Una de las patas o campos metodológicos de este proyecto fue una performance que se llevó a cabo el 30 de octubre en el marco del día internacional para la despatologización trans. El resultado fue un dispositivo escénico multidisciplinar de pequeño formato, íntimo y para público adulto, que combina el lenguaje poético del cuerpo, la danza y la manipulación de un títere. A través de Pinocho como nueva figuración, la pieza indaga sobre cómo la experiencia trans se construye bajo la sospecha de ser una imitación de una verdadera

¹La proposición de *Ley para la igualdad real y efectiva de las personas trans* fue presentada en el pleno del congreso de 18 de mayo de 2021. El principal argumento que impidió su aprobación fue que el derecho a la autodeterminación no presenta garantías jurídicas. También ha sido de gran relevancia polémica el hecho de reconocer los derechos de personas trans menores de edad. Finalmente, a las puertas de la celebración del Orgullo y tras una dura disputa en el seno del Gobierno, la 'ley trans' fue fusionada con la LGTBI y aprobado el anteproyecto de *Ley para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI*.

² Enlace al teaser: <https://www.youtube.com/watch?v=9VSI15I3qBI&t=5s>

naturaleza, de la misma forma que el robot-autómata-títere Pinocho se construye como subjetividad incompleta o falsa al ser considerado una imitación de un niño de verdad. Dos performers en escena, Leo Albuquerque y Natalia Fariñas, a través de su cuerpo, pues el texto es casi nulo, dialogan con el ambiente sonoro creado por Elsa Pizá y con las proyecciones de videoarte, realizadas por Maria Khan. El proceso de creación fue asesorado por Mercedes Boronat. Además, estuvo en constante diálogo con la otra pata o campo metodológico del proyecto, la investigación en la cultura visual, mitos y leyendas, llevada a cabo por Manuela Acereda y Lola Fernández, trabajo que culminó en forma de ponencia en noviembre del 2020, alrededor del 25N.

La pieza *Imaginaris monstruosos* utiliza la figura del títere como una metáfora de la experiencia trans. En cambio, en esta investigación se pretende profundizar en el propio títere y el cuerpo trans como elemento artístico, como pieza plástica pero también como elemento escénico portador de significados, el objetivo no es por tanto un dispositivo escénico cerrado, sino investigar los procesos de construcción y manipulación, la relación entre el cuerpo trans y el cuerpo títere, para poder obtener conclusiones teórico-prácticas en el ámbito teatral que podrán aplicarse en futuras producciones. Por último, cabría destacar que la manipulación a vista del títere comprendida en el teatro de objetos, el teatro físico o del gesto, es una práctica artística muy minoritaria de la cual prácticamente no encontramos bibliografía. La terminología es confusa y no homogénea. Y los conocimientos se transmiten más como un conjunto de técnicas y aprendizajes prácticos a través de monográficos o seminarios de duración breve. Por todo esto, hay una motivación en encontrar metodologías que me permitan poner en diálogo esta práctica artística y el análisis de la misma, a través de situarlo en mi propia experiencia encarnada sobre la veracidad trans.

1.3. Contexto y experiencia encarnada

Un martilleo constante, punzante y delirante que ha ido creciendo exponencialmente el último año a través de las redes sociales, como si durante el confinamiento la pantalla sólo hubiera servido para incrementar nuestra incomunicación, para sacar nuestra frustración de no poder encontrarnos y entendernos, para atraparse en las propias fantasías masturbatorias e individuales de lo que es sentirse bajo el yugo de la opresión³. Digo esto enmarcado en la experiencia de vivir en la pequeña capital de la isla del turismo mediterráneo del territorio español, Mallorca, donde cuesta mucho “que pasen cosas”,

³ En este sentido, Dean Spade (2015) utiliza el término “sujeción en vez de opresión porque opresión nos remite mentalmente a que unas personas dominan a otras, a que unas tienen el poder que a otras les es denegado (...) nuestras estrategias deben cuidarse mucho de simplificar en exceso las manifestaciones del poder. Pensar en el poder sólo en términos de arriba/abajo, opresor/oprimido, dominador/dominado puede hacernos perder oportunidades de intervención y que elijamos objetivos para el cambio que no son los más estratégicos.” (p.40)

donde lo local hace que los grupos no sean homogéneos ya que para “que esas cosas pasen” debe partirse de la predisposición para juntarse con gente que no es exactamente igual a ti, no tiene tu misma edad, sexualidad, clase económica, procedencia, género, raza, funcionalidad... Por esto es por lo que creo que nos habíamos mantenido al margen de la disputa entre un supuesto feminismo y un supuesto movimiento trans, hasta que llegó la pandemia y solo teníamos las pantallas para comunicarnos y ya no era indispensable mirarse a los ojos para “que pasasen cosas”.

Me hubiera gustado mucho poder llevar a cabo una crítica transactivista a la propuesta de ley, gritar que nuestra lucha no tenía que ver con el derecho al cambio registral de sexo, que nuestros sexos no cabían en una casilla, que exigíamos la eliminación de la diferencia sexual como categoría registral, que las políticas institucionales no son suficientes, que la visibilidad conlleva la regulación, que las políticas identitarias son perversas, que no nos podían viviseccionar en acrónimos L-G-T-B-I, que las lesbianas no somos mujeres y que los transmasculinos también somos lesbianas. Bramar que éramos mucho, mucho más que una ley, que éramos todos esos cuerpos que siguen sin estar representados en el corto de Gucci⁴. Hubiera disfrutado mucho de hacer política como la sé hacer. En vez de eso, me he mordido la lengua porque la amenaza de que el feminismo radical consiguiera bloquear la propuesta de ley era cada vez mayor y mi vida y mi bienestar a día de hoy no dependen de la aprobación de esa ley. Como trans, he aprendido que me es suficiente que reconozcan mi género masculino las personas que me quieren, cosa que ya he conseguido. Tampoco me incomoda que me hablen en femenino, de hecho muchas veces yo misma lo hago. Como trans, no siento ningún rechazo hacia el nombre que eligió mi madre y desde que empecé la transición he tenido la intuición de que algún día lo volveré a utilizar. Tampoco siento disforia hacía mi propio cuerpo, no necesito la apariencia de hombre, si me hormono lo hago desde la experimentación y el deseo hacia mi propio cuerpo, no desde el malestar. Si inicié un tránsito fue lanzándome hacia el vacío de lo desconocido y lo imposible, no hacia una meta concreta para que me reconocieran algo los demás. Tampoco puedo especificar cuándo inicié el tránsito porque mi ser trans es una propagación de mi antiguo ser bollera que aún perdura en mí y este no es más que una prolongación de mi pasado con el punk, bajo mi experiencia, sin punk no hay trans que valga la pena vivir. Todas estas particularidades me sitúan en un lugar muy concreto y conciso de la experiencia trans que se aleja bastante de lo que se supone que es ser trans según los grandes relatos, pero que a la vez me aporta mucha flexibilidad. Esa flexibilidad me otorga la soltura de que mi vida y mi bienestar no dependan de la aprobación de esa ley, pero entiendo que para muchas personas trans esta ley pueda marcar la diferencia entre

⁴ *At Home*, un corto lanzado en el *Gucci Fest* en el que aparece Paul B. Preciado y que se lanzó como reflexión sobre los cuerpos no normativos y las identidades divergentes.

una vida que merezca o no ser vivida. Entiendo la necesidad del reconocimiento legal, el cambio significativo de calidad de vida debido a la disminución de violencia que puede significar tener cambiado el DNI, sobre todo cuando estás tratando con cuerpos del orden judicial o fuerzas de represión del estado, o lo que puede significar para la chavalería trans hacer uso de su derecho a hormonarse bajo el amparo de la mayoría de edad sanitaria sin depender de la aprobación de sus familiares. Por eso me he mordido la lengua con mis críticas hacía el viraje legalista que estaba tomando el movimiento trans, porque la prioridad era atender ese debate que estaba habiendo en el feminismo, respirar, intentar acercar distancias, ser políticamente correcto para que la sangre no llegara al río, proponer espacios de diálogo, hasta que un día el debate dejó de ser en el feminismo y empezó a ser entre el feminismo y el movimiento trans y la discusión se convirtió en discurso de odio, un fuego que arrasaba cada vez más incontrolable, más irreparables sus daños, destruyendo a su paso vínculos. De repente, la ley trans se convirtió en la agenda política más sangrienta que había presenciado nunca. Los argumentos del feminismo radical parecían sacados de los tópicos argumentales de la representación *mainstream*: se atacaba ferozmente a la feminidad con discursos propios de una película de Hitchcock mientras se invisibilizaba a la masculinidad que no encaja en la casilla cisheterosexual, la única válida y representable, la hegemónica. Como respuesta, tan solo aparecía salir en defensa de la ley o el silencio, habíamos perdido el espacio del debate crítico.

La polarización ha sido tan bestia que me he desanimado políticamente y esa desazón ha marcado profundamente el talante vital de mi último año, afectando a esta investigación en intermitentes estados de inseguridad que me impedían asumir el riesgo que me reclamaba la práctica artística, un cuestionamiento constante de qué significa “ser” transfeminista, permitirme tener una mirada crítica con las políticas trans a nivel de regulación sin la incertidumbre de poner en riesgo algo que no sé muy bien qué es, pero que ulula como un fantasma. Así que empiezo este relato sin “ser” feminista y sin “ser” trans, porque creo que las practicas político-afectivas no deben depender del mundo de los discursos.

Otra gran fractura o punto de inestabilidad que ha marcado la investigación y que merece mención ha sido el cambio de perspectiva respecto a mi posición crítica con la profesión de intérprete en el mundo de las artes escénicas, más concretamente el afianzar un posicionamiento político a través de la comprensión del marco contextual que opera en los sistemas de representación generando prácticas de inclusión o exclusión según sean los cuerpos, según encajes o no en lo que se supone que es bello.

Es interesante hacer un análisis de cómo opera el binomio de género en el teatro y la presunción de la heterosexualidad en la representación de personajes. Así, un personaje del cual desconozcamos su orientación sexual debido a que no es interesante para la trama

de la historia, automáticamente será interpretado como heterosexual. Por contra, es muy difícil imaginar un personaje LGTB desvinculado de una trama LGTB (necesidad de salir del armario, vergüenza, trauma, suicidio, violencia, asesinato, violación, etc). Por ejemplo, tanto desde dramaturgia, interpretación o dirección se nos hace imposible imaginar un personaje hombre afeminado desvinculado de una trama gay; un actor podrá dar cuerpo a su personaje hombre con todos aquellos rasgos que considere necesarios para hacer crecer al personaje, pero todos esos rasgos tendrán que estar inscritos bajo la estricta ecuación de hombre = masculinidad. Estas políticas de representación se dan bajo la creencia de que la neutralidad es heterosexual y se consigue a través del hombre masculino y la mujer femenina. Cuando esos roles se invierten o difuminan, el personaje será sospechoso de una subtrama LGTB, poniendo en duda la capacidad del público para seguir el argumento principal si aparece ese rasgo diferenciador del personaje, es decir, se piensa que la pluma del personaje va en detrimento de la trama a no ser que ese rasgo diferenciador se convierta en la auténtica trama.

Por otro lado, el hecho de incorporar personajes que no cumplen con las reglas de género binario es leído como una cuestión contemporánea, cuando, en realidad, lo propio de la actualidad no es nuestra representación sino que esta empieza a ser positiva y alejada de clichés dañinos. Es una historia de representación de clichés, ya que lo que ha pasado a la historia no es la autorepresentación de la disidencia de género sino la representación de esta como otredad, objeto de burla, que engaña al público, mujer castradora de hombres, la histeria, la enfermedad mental o el morbo.

Entonces, en la historia de nuestra representación encontramos una tríada fatal:

Por un lado, las personas que no encajan en los cánones de belleza binarios y heteronormativos encuentran barreras específicas que generan una gran diferencia de oportunidades. Pienso, en concreto, en las personas profesionales de las artes escénicas que son trans y a las que se les nota que son trans, pero también en lesbianas marimachos: son demasiado masculinas para representar a mujeres y demasiado femeninas para representar a hombres, con lo que se quedan fuera del sistema de casting basados en el binarismo de género, sin atender a su capacidad de interpretación o sin que se llegue a evaluar sus habilidades para encarnar al personaje. Además, toda aquella manifestación artístico-cultural derivada de esos márgenes que no pueden acceder al mercado, será leída como una subcultura denostada, arte menor, folclore, cabaret, panfleto, feminista, etc, despertando así ningún o escaso interés de las instituciones del ámbito cultural, generando más brecha salarial.

Por otro lado, las personas LGTB que sí encajan en los cánones de belleza binarios y heteronormativos, es decir, a los que no se les nota que son LGTB, tienden a ocultar cualquier tipo de información relacionada con su orientación o identidad por miedo a que se

les encasille laboralmente. Me refiero en concreto a actores y actrices trans a quienes se les encasilla en la interpretación de personajes que transitan de un género a otro, obviando que a un personaje trans le pueden suceder muchas otras cosas a parte de transitar.

Por último, encontramos la paradoja de la ficción en la cual se considera que el buen intérprete es aquel capaz de encarnar cualquier personaje y representar cualquier papel, pero que, con la diferencia de oportunidades, hace que mayormente la historia de la representación de la disidencia de género sea contada (a nivel de dirección, dramaturgia o interpretación) por personas que no lo son.

Todo esto yo ya lo sabía, lo vivía en mi propia carne. Hace algunos años, en algún momento, ingenuamente pensé que la nueva ola de visibilidad trans permitiría que cambiaran las tornas en el teatro y que poco a poco aparecieran esos cuerpos a los que se nos había negado el subir a un escenario de verdad por no cumplir con los cánones de belleza, esos cuerpos de los que, en vez de arte, se dice que hacen mamarrachadas o puro activismo. Qué golpe de realidad cuando comprobé que los que subían seguían siendo los mismos cuerpos de siempre pero esta vez con cierto aire a disidencia de género, un leve aroma que promete compromiso con las nuevas tendencias sin agitar demasiado, descafeinado, cuerpos *queer* suficientemente flacos, suficientemente capacitados, cuerpos *queer* suficientemente blancos, suficientemente depilados, suficientemente jóvenes, cabales, autónomos, payos, suficientemente guapos.

Todo esto yo ya lo sabía, lo vivía en mi propia carne. El cambio de perspectiva se deriva de la práctica de dar nombre a la violencia estructural y comprender cómo operan los ejes de opresión o los canales de representatividad en la ficción como sistema que genera inclusión o exclusión, lo cual no habría sido posible sin la experiencia como alumnado de MUECA. Y, aunque me ha aportado serenidad y sosiego al comprenderme no como un individuo aislado al que le pasan cosas extrañas, sino como un ser parte de un todo que resuena con otras partes a las que les pasan cosas igualmente extrañas, este viraje también ha hecho que me desencante con el oficio, que pierda la convicción de la potencialidad del teatro como arte. O darse cuenta de que “para salvar el teatro, hay que destruirlo, es necesario que todos los actores y actrices se mueran de la peste... son ellos los que imposibilitan el arte”. (Eleonora Duse en Kantor, 2010a, p. 123)

Los empresarios advierten este peligro e intuyen que si en un momento dado la gente lograra darse cuenta de este hecho, si por una sola vez los espectadores saborearan el placer que da una representación sobre una escena desnuda entonces pronto irían más allá y exigirían dramas sin actores y al final llegarían aún más allá y serían *ellos*, en efecto, y no los empresarios, quienes reformarían el arte. (Gordon Craig, 1987, p.135)

Así que también empiezo este relato sin “ser” actor, ni actriz, pero también

renunciando a mi autoproclamado título de “actoriz”, ese con el que llevo identificándome toda mi carrera profesional, el que me dio fuerza para combatir contra el Goliat de género binario en el teatro y que ahora cuestiono al poner en duda todo el teatro. Esta es una de las razones por las que esta investigación ha devenido un proceso, no hay un producto, ya que me hallo en el proceso de imaginar nuevos formatos representativos que me permitan proyectarme como artista. Un proceso que no sé exactamente a dónde me lleva aunque lo intuyo, como mi tránsito, una práctica artística que deviene un transitar, sin una meta, es una conversación, una divagación como intérprete de las artes escénicas.

1.4. Hipótesis

¿Qué podemos aprender del títere como figura para abordar la sospecha de imitación y artificialidad que se arroja sobre el cuerpo trans y encontrar estrategias de resignificación? ¿Qué puede aportar el trabajo de construcción y manipulación de un títere desde una experiencia trans? ¿Que puede aportar la experiencia trans encarnada al campo de la construcción y manipulación de los títeres?

¿Qué procesos ocurren en el acto de traducción de una investigación corporal a la palabra escrita cuando a través de la carne devienen procesos de significado que no pueden ser explicados a través del logos? ¿Qué formas nos pueden resultar más útiles en el acto de experimentación metodológica para dar cuenta de esta investigación corporal a través de la palabra escrita?

¿Cómo dotar de sentido y significado una práctica artística que no se agota en la culminación de una obra finita, sino que pretende ser procesual o un tránsito que no lleva a ningún lado?

1.5. Objetivos

1.5.1. Objetivo general

Investigar los puntos de unión entre el cuerpo trans y el títere a través de la construcción y manipulación de un títere.

1.5.2. Objetivos específicos

- Abordar la sospecha de imitación que se arroja sobre el cuerpo trans a través de la construcción de una pieza escultórica, la cabeza del títere, semejante a la de la figura titiritera.
- Experimentar con diferentes técnicas de manipulación explorando las fronteras entre el ser vivo y el artefacto, que permitan extraer conclusiones coreográficas recogidas en forma de videocreación.

- Ensayar diferentes formas que permitan recoger el proceso de esta investigación corporal, a la vez que poner en diálogo la creación artística, el análisis de la misma y la experiencia encarnada.
- Fundamentar la investigación corporal a través de las teorías *queer* que abordan la relación entre verdad y ficción dentro de los códigos de representación.

1.6. Marco teórico conceptual y estructura

Al ser una una experimentación metodológica que da cuenta a través de la palabra escrita un proceso de investigación corporal, para facilitar la lectura se ha estructurado el corpus del trabajo según la secuencia cronológica de la propia práctica, dividiéndose en dos grandes etapas: “Imitación, copia y original” que aborda la construcción del títere; y “Criaturas artificiales” que trata la manipulación del mismo.

En la primera etapa, “Imitación, copia y original”, se elabora la pieza escultórica de la cabeza del títere con las técnicas de modelado en barro y plástico termofusible. En esta primera etapa, se aborda el concepto de imitación, pues en esta etapa más plástica aparece la frustración con la mimesis, la intención de que el títere sea lo más parecido a la figura titiritera. Este proceso se enlaza con una humilde revisión del concepto de imitación en el campo de la filosofía a través del desplazamiento de Jacques Derrida, las imitaciones invertidas de Judith Butler y el malentendido de Michael Foucault en su análisis de Magritte. Además, se enlazará con la experiencia trans encarnada a través de fuertes referentes en el activismo trans como la autora Julia Serano para hablar de los arquetipos en la representación o Jack Halberstam para utilizar la háptica como fuga a sistemas de representación que se ordenan en el plano visual; y, en el campo de la psicología y la sociología, Lucas Platero o Miquel Missé para entender los procesos de visibilización de la experiencia trans en los últimos años así como el concepto de *passing*. Para enlazar el campo académico con perspectiva *queer* con el objeto de estudio, el títere, se utilizan a teóricos teatrales como Gordon Craig, Tadeusz Kantor o, más reciente, Víctor Molina.

En la segunda etapa del proceso artístico, “Criaturas artificiales”, se profundiza en la técnica de manipulación del títere. Para ello se investiga principalmente la construcción del resto del cuerpo del títere, los puntos de unión entre el títere y la figura titiritera, porque de ellos derivan la calidad de movimiento del títere y, por tanto, su calidad estética. Se investiga por tanto qué tipo de títere se quiere construir a partir de la relación que se quiere establecer entre el títere y la figura titiritera. El tema central es la frontera entre lo natural y lo artificial o la acusación de artificialidad que recae sobre el cuerpo trans. Para ello, se aborda humildemente el mito creador/criatura utilizando, sobre todo, la figura de Pinocho, pero sin obviar al monstruo de Frankenstein o a Galatea, trazando analogías con la experiencia trans utilizando para ello a la activista trans e historiadora Susan Stryker. Para

hablar de las modificaciones corporales trans se utiliza el concepto de esencialismo trans de Miquel Missé, el relato que se ha popularizado de lo innato en la experiencia trans. Finalmente se revisa el concepto de patologización y el control sobre los cuerpos a través del filósofo Paul B. Preciado desde el concepto de la farmacopornografía. De la misma manera que en el apartado anterior, en este se enlaza el campo académico con perspectiva *queer* con el objeto de estudio, el títere, se utilizan a teóricos teatrales como Gordon Craig, Tadeusz Kantor o, más reciente, Víctor Molina.

1.7. Metodologías

1.7.1. Metodologías ciberfeministas: conocimiento situado e identidades paródicas.

La objetividad se encuentra en la práctica crítica que sea capaz de reconocer nuestras propias tecnologías semióticas, es decir, cómo fabricamos significados, desde dónde y por qué, de manera que podamos incluir una reflexión ética sobre los mismos. Así podremos *situar* la mirada, que nunca está exenta de creencias. Donna Haraway (1995) habla de la mirada en un sentido ambiguo: por un lado, es una mirada corporizada; por otro, es una visión en sentido de futuro, de proyección. Desde aquí surge su relación entre ciencia-ficción y feminismos. Reivindica la vista como forma de conocimiento, pero partiendo de las críticas de las teorías feministas a la visión, proponiendo nuevas metáforas desde la no-inocencia del saber que las metáforas de la visión también dan forma al objeto de conocimiento y a las posiciones del sujeto. Es importante redefinir la mirada corpórea, porque a esta le podemos rendir cuentas, no así a la mirada con dimensión logocéntrica del satélite-ojo.

Por otro lado, con la estrategia de las identidades paródicas como figuras de dicción, Judith Butler (2007) nos invita a repensar la relación entre la “imitación” y el “original” ya que es más compleja de lo que se suele admitir. Si entendemos el original como verdadero y la imitación como copia falsa, las aportaciones de Butler pueden arrojar luz en la polaridad verdad/ficción que recae sobre la experiencia trans.

La noción de parodia del género que aquí se expone no presupone que haya un original imitado por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia de la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se elabora por la fantasía de una fantasía —la transfiguración de un Otro que siempre es ya una «figura» en ese doble sentido—, la parodia de género volvía a considerar que la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen. En concreto, es una producción que, en efecto —o sea, en su efecto—, se presenta como una imitación. Este desplazamiento permanente

conforma una fluidez de identidades que propone a la resignificación y la recontextualización; la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas. (Butler, 2007, p. 269)

1.7.2. El títere, lo prostético y los objetos inanimados que se vuelven carne.

Siguiendo a Paul B. Preciado, el género, aun siendo performativo, también se da en la materialidad del cuerpo y es ahí donde lo plástico nos permite escapar a las dicotomías entre cuerpo y esencia, forma y materia. Así, el dildo, entendido como prótesis, nos permite imaginar unas prácticas sexuales que no nos son narradas pero que podemos intuir, alejadas del relato disfórico del cuerpo equivocado, ya que “su plasticidad carnal desestabiliza la distinción entre lo imitado y el imitador, entre la verdad y la representación de la verdad, entre la referencia y el referente, entre la naturaleza y el artificio, entre los órganos sexuales y las prácticas del sexo” (Preciado, 2002, p. 25).

El tópico de desvelar lo oculto lo encontramos en la puesta en escena de los títeres, ya que al igual que los cuerpos que se encuentran fuera de la norma están atravesados por la veracidad, su mera existencia pone de manifiesto la polaridad verdad/mentira. En el títere encontramos un “pasar por” y encontramos los mismos comentarios de “parecer de verdad”. Con Haraway (2019), podríamos acercarnos a la vida del títere diluyendo, como propone, las fronteras entre el ser vivo y el artefacto y con el parentesco entre el títere y la persona manipuladora. El objetivo es dar vida a un cuerpo ficticio/poético; un alter ego, una extensión del yo, que utiliza el cuerpo como paisaje del títere a la vez que el títere como paisaje del cuerpo, para explorar el espacio y crear motivos coreográficos. Es una forma muy específica de coreografía para dos cuerpos que funcionan bajo la misma mente. Así, para construir una dramaturgia en la que haya un títere y una persona actuante o manipuladora, se juega con esa relación verdad/mentira y los espacios que quedan entre esa dicotomía, ahí, en ese espacio mágico, es donde se puede reflexionar sobre la veracidad del arte o los sistemas de dominación y sumisión. Para acercarnos a estos conceptos es útil el BDSM. En las prácticas BDSM y gracias a su plasticidad performativa, el placer *bottom* o sumiso antecede al del *top* o de dominación, provocando el vuelco somatopolítico que nos hace preguntarnos quién está al servicio de quién, quién tiene el control y quien realmente decide qué y hasta donde, de la misma manera que el títere en el espacio estético-liminal, cobra vida y guía a su manipulador, que está a su servicio.

Esta misma relación prostética nos sirve para abordar la relación entre el títere y la persona manipuladora. Siguiendo las metodologías de la elaboración y manipulación de títeres de Natacha Belova y Nicole Mossoux, los diferentes materiales utilizados, el tamaño

del títere, la técnica de manejo son opciones importantes que rara vez son teóricas. Es más, a menudo es sólo a través de pruebas que surgen las respuestas apropiadas, pasos esenciales para hacer que la marioneta esté viva, efectiva y orgánica en la actuación. La anatomía del cuerpo humano es una fuente de inspiración insustituible. Pero podemos respetar o no respetar la realidad. La imitación de la realidad, la transposición, la deformación, todo es posible para hacer creíble la simbiosis entre el títere y la persona manipuladora. Además, la manipulación a vista otorga otras facetas en la representación entre títere y titiriterx, dándose una coexistencia ambigua, en la cual se pierden las estructuras sobre los papeles a representar. El hecho de no ocultar los dispositivos en la escena, hace responsable al espectador en la “toma de decisiones” sobre lo que está viendo, en el sentido de situarlo más allá de la ilusión obvia.

1.7.3. Traducción del cuerpo a la palabra escrita

Esta propuesta de investigación corporal desde el teatro de objetos (títere) y/o la danza parte de la hipótesis de que todos los procesos encarnados son fuente de conocimiento y que a través del cuerpo y la carne devienen procesos de significado que no se pueden reducir, no ocurren o no pueden ser explicados a través del logos, la palabra que proviene del mundo de la razón. Es por esto que se hace necesario investigar una metodología que permita dar cuenta de esta investigación corporal a través de la palabra escrita o, como lo he denominado, una traducción.

Para ello, se construyen cuatro voces que se diferencian claramente por su forma y que por ello tienen la capacidad de operar en distintos planos de ficción, lo que permite que, cuando la lectura lo requiere, circunstancialmente se entremezclen, entrometiéndose una en el espacio-tiempo de la otra, desdibujándose: (1) una voz descriptiva e impersonal para plasmar la práctica artística; (2) *otra que narraba la experiencia propia en pasado de manera omnisciente*; (3) un monólogo: —Da voz a la propia creación artística; y (4) la voz académica que apuntala la creación:

(1) La ficción surge como mecanismo para dar cohesión a la amalgama del yo fragmentado. Dotar de sentido la práctica vital como práctica artística y viceversa, mezclar realidad y ficción y propiciar la imaginación de lo imposible.

(2) *Esa ausencia de representación se había fraguado en su cuerpo, esa exclusión tan invisible se hacía tangible en lo real, ¿cómo detener la mirada en lo que no está? ¿Cómo ver las ausencias? Esa incapacidad de imaginar aquello que no se conoce, de sentir atracción por aquellos cuerpos que no habían sido perpetuados en la ficción, que nadie había aprendido a amar por repetición, se decía:*

(3) —Somos esos cuerpos que no forman parte del imaginario colectivo como generadores de deseo por no cumplir con los cánones de belleza, jamás seremos representados como bellos, esa gracia nos será negada, perpetuando nuestro destierro de lo que merece ser deseado, forzándonos a llevar los grilletes del estereotipo de la otredad, estancándonos en arquetipos incapaces, maníacos, tarados, dependientes, bárbaros, feos, delincuentes, forasteros, cortos, foráneos, deformes, ignorantes, no humanos, bestias, sucios, imbéciles...

(4) Pero a la vez, con la ficción se pueden generar fisuras que propicien nuevos marcos.

El juego de voces permite situarse en distintas posiciones de subjetividad, devenir títere para, acto seguido, fraguar en la experiencia trans, acercar la distancia entre el títere y la figura titiritera a la vez que se desdibuja la frontera entre el yo y la otredad, permitiendo diluir la posición identitaria o de categoría fija en la multiplicidad de un yo fragmentado. Además provoca confusión en la lectura, el malentendido o más afinadamente la mala-lectura, como acto de reapropiación de la imposibilidad que suponen los cuerpos trans en sistemas que buscan el control a través de la representación de género binario y marcos de reconocimiento visuales.

La voz descriptiva sirve para dar cuenta de la práctica artística en forma de recetario a la vez que ayuda a dar coherencia en la lectura y estructura la investigación de manera procesual. Estructurar el texto según la propia cronología de la práctica artística permite dar saltos a través de paralelismos con la propia experiencia encarnada o con la investigación teórica que va surgiendo durante el proceso. Así, la práctica artística es objeto a investigar pero a la vez también es sujeto investigador: al estructurar la investigación de manera procesual funciona como dispositivo activo que encauza la propia investigación académica, actuando como resorte de los temas a abordar por resonancia con la experiencia encarnada y la investigación teórica.

Este texto es una traducción a la palabra escrita de dos prácticas artísticas, por un lado, la construcción y manipulación de un títere, y por otro, la experiencia trans encarnada, entendida ésta también como práctica artística. Ambas se nutren de investigaciones en el campo teórico con perspectiva *queer*, así como autores relevantes que han trabajado el títere en el s. XX de la cultura occidental. Un proceso que no lleva a ningún lugar concreto, una hibridación, una conexión entre ideas y maneras de hacer, entre experimentación e incorporación de nuevos conocimientos, un pensar lo que se hace mientras se hace lo que se piensa y mucha intuición. Una investigación fractal, que se va transformando en cadena, una composición de funciones que no concluye, que ha encontrado en la ficción ese divagar, no ser descriptivo ni verdadero y permitirse imaginar.

Para evitar malentendidos, conviene subrayar con rotundidad que no se trata aquí

de mostrar el proceso creativo de ese producto, esa obra, ni de una especie de ennoblecimiento del proceso preparatorio, o de un comentario acerca de cómo nace una obra, tampoco es un intento de descorrer el “velo” de la creación. Se trata de una nueva forma de proceder artística. Se trata de una actividad y de una estructura sin fin, que no se agotan en la culminación de la obra sino que son única y exclusivamente un proceso. (Kantor, 2010a, p.101)



2. CORPUS

2.1. Imitación, copia y original

El autorretrato fue una forma de permitir que otras personas me vieran como yo me veía. No fue un proyecto narcisista – nunca estuve interesado en que me vieran como una persona más hermosa o atractiva que otras – sino fue un intento de recuperar un sentido de mí y de mi valor, después de los años que me habían sido arrebatados. (LaGrace Volcano, 2019)

2.1.1. Calcar

Calcar, imitación exacta y servil, copia semejante hecha sin talento. Calcar de la fotografía, copia que desbancó a todas las copias por falta de realismo. Calcar, copia sin talento de la copia verídica de un original fraudulento. Trazo tembloroso propio del calcar, pequeñas irregularidades que demuestran que este ha sido conducido (Fig.1).

Ese trazo le delataba.

—Una copia, de origen, predestinado a ser una copia de ti, original. Como si en mí hubiera una voluntad de no ser más que tu espejo, de imitarte, producirte y reproducirte, cuando eres tú el que me has creado como copia. Estoy encerrado, mi destino estará intrínsecamente ligado a tu apariencia y naturaleza, siempre vinculado a ti, retornando siempre a ti, que consciente o inconscientemente te yergues como primero. Me pregunto si son tus neurosis compulsivas por mantener el estatus de original o mi desesperación por encontrar un atisbo de autenticidad en mí lo que nos encierra en esta comparativa constante. Siempre ligado a tu apariencia y naturaleza.

La imitación tiene que ver con la apariencia, con el aparentar algo que realmente no es. Por eso, la imitación tiene que ver con la verdad. La copia es copia porque imita la apariencia del original, pero se diferencia de él y es en esa diferencia donde encontramos la fuente de verificación. La imperfección es intrínseca de la copia: sin imperfección, sin diferencia del original, el original desaparece como referente, por eso la imitación perfecta no existe.

La imitación no responde a su esencia, no es lo que es —imitación— más que resultando culpada o más bien defectuosa en algún punto. Es mala por esencia. No es buena más que siendo mala. Estando inscrito en ella el fracaso, no tiene naturaleza, no tiene nada propio. (Derrida, 1997, p. 210-211)

Este efecto imitativo lo encontramos en la experiencia trans y en general en todas las experiencias que se desvían de la heterosexualidad basada en la diferencia sexual, pues esta se constituye como original. Desviaciones, diversidad, disidencia, invertidx, todas

aquellas subjetividades que no cumplen el camino recto⁵ de la heterosexualidad son culpadas de imitar y desterradas del “ser” al “parecer”. De hecho, muchas de las reapropiaciones que ahora usamos con orgullo son insultos que subrayan nuestro fracaso, imitaciones de un original sin nada propio: marimacho es la persona que fue expulsada del ser mujer por parecer un macho; maricón es la persona que dejó de ser hombre por comportarse como una mujer, Maricarmen.

De manera análoga, encontramos la figura del títere, ese objeto que a través de cierto aspecto y movimiento parece que adquiere la esencia humana, pero se diferencia de esta en su naturaleza inerte. Es precisamente esa diferencia la que le encierra en una dramaturgia que, de tan reiterada, se le ha vuelto propia, la dramaturgia del objeto que cobra vida a través de convertirse en humano, como si los objetos por sí solos no tuvieran nada propio, nada evocativo. Se le compara constantemente con lo humano, tanto es así que, siendo objeto y estando al margen de las leyes que rigen la vida y la muerte, se le exige que cumpla esas leyes, proyectándose sobre él la aspiración de convertirse en humano, como se le exigió a Galatea, a Pinocho o al monstruo sin nombre que la historia le adjudicó el nombre de su creador, Frankenstein, como si de la ficción de propiedad consanguínea se tratara. El títere también es acusado de falta de identidad y de depender de la figura titiritera para conseguir esa apariencia que le puede asegurar el pasaporte en el reino de la vida normal, como si la dependencia para conseguir agencia tan sólo se reservase a los objetos.

Hoy, que la marioneta atraviesa su período menos feliz, mucha gente la considera como un poco superior al muñeco y piensa que quizás sea una derivación de este último, lo cual es inexacto. La marioneta desciende de las imágenes de piedra de los templos antiguos y actualmente es la figura de un Dios muy degenerado. (Gordon Craig, 1987, p.137-139)

Ese trazo le delataba, su experiencia trans le recordaba muy a menudo su defecto, más que “ser” trans había llegado a la conclusión que a veces parecía una mujer anormalmente peluda y a veces un chico imberbe extrañamente canoso, pues era el vello y no sus genitales la fuente de verificación. Descaradamente mari-macho, insolentemente mari-cón, todo dependía de si alzaba la voz. No dejaba de preguntarse si esa imperfección era intrínseca al ser trans como lo era de la copia, es decir, se preguntaba si el día que tuviese passing, el día en que pasara por hombre o mujer de verdad, dejaría de ser trans. ¿Podría ser, acaso, que el passing fuera el único dispositivo a través del cual el original heterosexual desapareciera como referente y con ello el carácter imitativo en lo trans dejara de existir?, ¿representaba el passing la posibilidad de una imitación tan perfecta que

⁵ Heterosexualidad en inglés se nombra *straight*, recto.

permitiese el dejar de ser copia? Su duda era si se podía llegar a parecer trans, no pasar por hombre o mujer, sino pasar por trans. Quizás el “parecerse a” solo estaba reservado al original y no al derivado. El mundo grande se dividía entre hombres y mujeres, normales o no, pero al fin y al cabo hombres y mujeres. De momento que le reconocieran como trans era una imposibilidad. Por eso, más que ser trans decía que habitaba el mundo desde un cuerpo trans ambiguo.

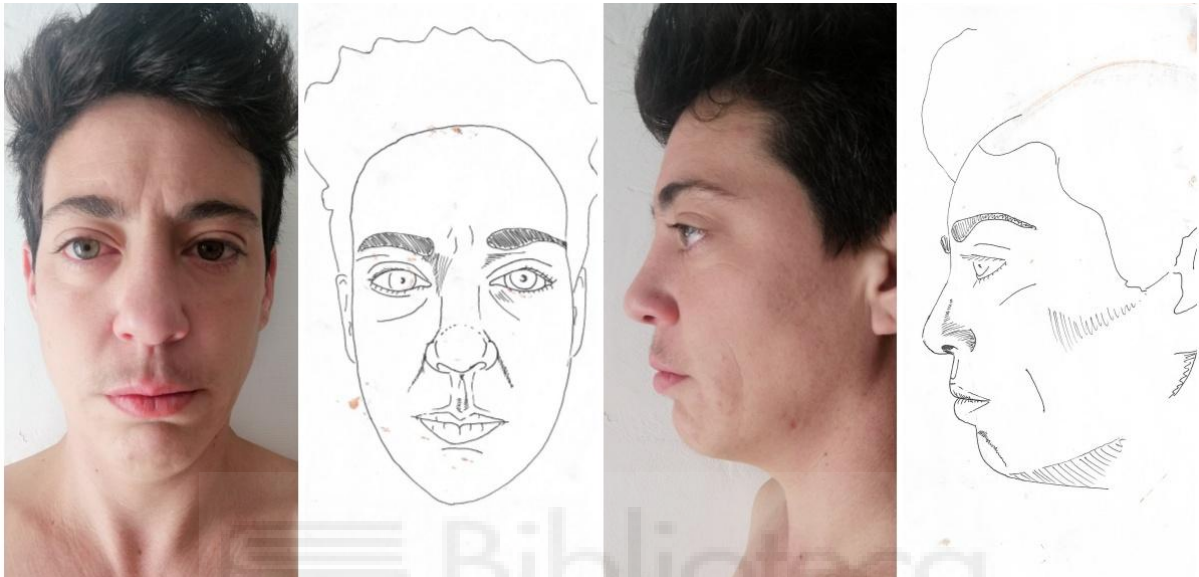


Fig. 1. *Calcar* [Composición]⁶

2.1.2. Ajustarse a un modelo, esconder el defecto

Modelado en arcilla. Una masa informe de arcilla es el punto de inicio, el objetivo es la semejanza, el parecido con el original, se coge de referencia el trazo calcado, la fotografía y el propio original, todo para reducir la distancia, esconder el defecto. El esfuerzo es evidente. (Fig.2)

En la copia siempre hay un fracaso inscrito, el parecer no llega a fraguar nunca, es un constante remitir al original sin alcanzarlo. Estar (o no) en el armario, ser (o no) visible, que se note (o no), tener (o no) pluma, son expresiones para enunciar esa desviación respecto de la heterosexualidad en función de cuán obvia sea la distancia que nos separa del origen, sistema de referencia y punto fijo. Así el alejamiento siempre será un movimiento propiciado por la copia y, por tanto el defecto y la desviación, su responsabilidad, el éxito de su existencia dependerá del esfuerzo y perseverancia para conseguir pasar como original o conseguir sostener con dignidad o gracia el defecto evidente.

⁶ Todas las figuras que se presentan son de autoría propia. Es un conjunto de composiciones a través de dibujos, fotografías o fotogramas de vídeo del registro que se realizó del proceso artístico.

Esta dualidad de alcanzar la apariencia de original para pasar sigilosamente como copia o no lograrlo y que sea obvia la diferencia, en la experiencia trans recibe el nombre de *passing*. La expresión “pasar por” conlleva una imitación implícita, pues alguien no se hace pasar por lo que ya es, de nuevo la dualidad entre el ser y el parecer. Además, sugiere un viaje de lo denostado de la copia a los privilegios o aceptación del original. Es decir, la experiencia de una persona trans estará fuertemente marcada por la trayectoria de parecerse al hombre o a la mujer original, de que no se desvele el defecto. Se supone que si eso se consigue se alcanzará el éxito, pero ese éxito es altamente volátil pues si la copia se esfuerza demasiado y su defecto no aparece claramente puede ser acusada de fraude, de engaño, de mentira. En cuanto a la representación de este popular cliché, Julia Serano (2017) habla de dos arquetipos de mujer trans principales: “la impostora” y “la patética”. Dice que, en el caso de la “patética”, el personaje no está engañando a nadie, pues se le nota que es trans, y el hecho de que apenas parezca “mujer de verdad” hace que generalmente sea considerada inofensiva por el público. Suelen ser personajes objeto de burla, asociados con lo grotesco. En cambio, el arquetipo de “la transexual impostora” está basado en la capacidad para pasar por “auténtica mujer”. A priori, el público no intuye que el personaje es trans. Y debido a que “las impostoras” pasan con éxito como “mujeres de verdad”, la revelación de la identidad trans suele servir para dar giros argumentales inesperados a la historia.

Mientras, las masculinidades femeninas⁷ pasamos de manera inadvertida en la ficción. Halberstam (2018a) refiriéndose a la representación de la lesbiana masculina, señala que la cultura de consumo deberá eliminar cualquier rasgo de masculinidad para facilitar un canal libre para la cosificación, ya que este depende totalmente de un escenario heteronormativo de expectativas eróticas y visuales (p.106). La *butch*, ese personaje que “amenaza al espectador varón con el terrible espectáculo de la mujer *no castrada* desafía a la mujer espectadora hetero porque rechaza participar en la mascarada convencional de la heterofeminidad, como débil, poco cualificada y nada amenazadora” (p.106); el chico, la bollotona, el camión, siguen escapándose de las garras de la representatividad, fugándose en lo salvaje, innombrables, inexistentes, excesivas. Pero a la vez, seres invisibilizados y descatalogados de nuestro potencial revulsivo. Irónicamente, en la actualidad se comenta que el *passing* para los hombres trans es más accesible que para las mujeres trans, perpetuando así la historia de la invisibilidad de las masculinidades que no son hegemónicas. ¿Qué quedaba si la visibilidad pasaba por el no ser reconocidos como trans?

⁷ *Female masculinity*: término acuñado por J. Halberstam (2008) para referirse a la radical teorización bajo la cual la masculinidad no es propia de los hombres y permite designar a todas aquellas personas no identificadas como hombres al nacer que de una manera más o menos evidente se conectan con la masculinidad. Gracias a la labor de traducción de J. Sáez llega a los territorios de habla hispana como *masculinidades femeninas*.

Si la propuesta era pasar de no ser reconocibles porque no aparecían en la ficción a ser invisibles porque eran reconocidos como hombres cis, ¿qué quedaba?, ¿qué espacios de ambigüedad?, ¿qué matices?

En cualquier caso, la fuente de verificación resulta ser el sexo. La heterosexualidad basada en la diferencia sexual se alza como el original, no necesita verificación pues la categoría sexo le es propia, no le es negada, representa la medida de todas las cosas, el origen de coordenadas, la referencia. El sexo es biológico y objetivo, la identidad de género necesita verificación porque es subjetiva y puede conllevar fraude⁸.

Modelaba su género, su sexo, su sexualidad como quien modela arcilla. La ambigüedad de su cuerpo le hacía ser consciente de ese modelado, que lejos de surgir como creación libre remitía constantemente al ajuste de un modelo primigenio y original, como esa masa informe de arcilla que tenía enfrente. Era muy consciente de este modelado cuando se desvelaba que no se ajustaba al modelo, entonces rápidamente se convertía en una mujer defectuosa que imitaba a un hombre o viceversa, dependiendo del contexto, la humedad y la temperatura. El defecto era evidente, la diferencia no se podía enmascarar, pero el hecho de no poder distinguir cuál era su naturaleza original, a cuál de los dos géneros imitaba, de no poder interpretar correctamente su genitalidad generaba un efecto de extrañamiento, estupor, vergüenza o rechazo. Entonces dejaba de ser una simple copia defectuosa para convertirse en "La Exageración", la copia hiperbólica que no siendo sino pareciendo reproducía los estereotipos de género más que la propia heterosexualidad, pues esta nunca habitó el parecer, soberana del ser.

—Soy el parecer que se oculta para poder ser. Soy un fraude, un engaño, un disfraz. Soy la promesa de que si me esfuerzo como un niño de verdad mi mentira no será descubierta. Soy la creencia de que si disimulo mi error, si corrijo mi forma para demostrar que no soy un fante, encajaré más en la sociedad, seré más auténtico, más válido, más amado. Soy el títere agotado de que se me acuse de imitarte. Soy el Pinocho que no nació en un cuerpo equivocado, sino que cansado de ser un espantajo, un monigote, un pelele, un infeliz, un mequetrefe, amoldó su cuerpo para pasar por niño de verdad, que no se note, que no se note. Soy el temor a los baños públicos, soy el silencio, la sombra, lo privado. Soy el tabú, la razón por la cual no se habla de nuestro cuerpo como deseable, *¿quién podría desear un cuerpo trans cuando nadie quería parecer trans?* Que no se note, que no me delate el trazo al temblar, pasar desapercibido, amoldarse. Tú eres el ser y yo el parecer, tú eres y yo puede que me sienta.

La mayoría de los referentes trans que se presentan como exitosos en esta ola de visibilidad trans a la que asistimos son precisamente personas que pasan totalmente

⁸ Este ha sido el principal argumento que bloqueó la proposición de *Ley para la igualdad real y efectiva de las personas trans* en el pleno del congreso de 18 de mayo de 2021.

desapercibidas como hombres o mujeres. Y, en sentido contrario, los referentes de personas trans visibles, como podría ser la Agrado⁹, son modelos de los que la mayoría de las personas trans quieren alejarse. A la gente trans no nos gusta parecer trans. (Missé, 2018, p.138)



Fig. 2. *Ajustarse a un modelo, esconder el defecto* [Composición]

2.1.3. **Badar**

Modelado en arcilla, la masa de arcilla poco a poco, día a día, adquiere más rasgos antropomórficos, cotidianamente se humaniza. El fragmento parcial a representar es la boca, *esa boca tan suya que le representaba*, en medio de la frustración con la mimesis aparecen pequeños fragmentos en los que se encuentra la confianza y con ello el sosiego para afrontar el objetivo de imitación, el propósito de alcanzar la semejanza, el parecido con el original. La boca no será articulada. (Fig.3)

El parecer es menos válido que el ser porque está vinculado al defecto, al engaño, pero también porque no tiene agencia. El ser representa soberanía, no necesita reconocimiento porque le es inherente, el ser determina mientras que el parecer está en perpetua demanda de autodeterminación.

El títere no puede hablar a no ser que tenga la boca articulada. En el campo de la ficción, en escena, no es creíble que un títere sin boca articulada pronuncie palabra, el engaño es demasiado evidente e infantil, sólo se le permite pensar en voz alta o que la figura narradora hable por él. Y en el caso de que tenga boca articulada, “realmente” será la figura titiritera, ahora ventrílocua, la que hable por él y, por tanto, como público, deberemos

⁹ La Agrado es un personaje ficticio que aparece en la película *Todo sobre mi madre* de Almodóvar (1999). Es un personaje trans que se nota que es trans.

entrar en el pacto ficticio de creer que el títere tiene agencia. En ninguno de los casos el títere puede autodeterminarse para así entrar en el reino del “ser” y abandonar lo denostado de la imitación. Sin embargo, en la literatura el títere ocupa un lugar protagonista como estatuilla antropomórfica que a través de la palabra, la voz, el aliento de vida, consigue la naturaleza humana. Esa misma voz que nunca será válida si la persona trans o el títere no han modificado suficientemente su cuerpo para tomar apariencia basada en una cierta anatomía de hombre o mujer dentro de los cánones de belleza actuales heteronormativos, pues la autodeterminación no es aval suficiente para ser (hombre o mujer). Es perverso que esa misma voz que necesitamos para tomar agencia, su tono en particular, demasiado grave o demasiado agudo, sea la que muchas veces desvele nuestro error como copia, pues el *passing* al ser visual puede ser arrebatado en cuanto la persona trans alza la voz.

*Esa capacidad tan suya para balbucear, modelar ese blabla informe para no decir nada dejándose en ridículo cada vez que abría la boca, para desnudarse tanto sin apenas pronunciar palabra. Esa capacidad tan suya de la lentitud en la palabra, el cazar moscas, la boca abierta. En la lengua “materna” que le enseñaron se suponía que una persona se distraía con la boca abierta, porque badar de origen onomatopéyico de donde derivó *bataculum*, “*escletxa*” (grieta) y “*badall*” (bostezo), significaba abstraerse, encantarse mirando alguna cosa, incluso no darse cuenta de lo que convenía y por ello quizás, dejar escapar una oportunidad, pero también era estar más o menos abierto, susceptible a abrirse o a eclosionar y, por tanto, asomarse y curiosear. Dos años de logopeda antes de los seis años, siete de endodoncia en la infancia y adolescencia e infinidad de “qué suerte que las ciencias se le dan tan bien, porque la ortografía no es lo suyo”; en la edad adulta, años de dicción actoral, de corregir el deje forastero¹⁰ y de “claro, como lo tuyo es el teatro físico”; en definitiva, años de quedarse con la boca abierta y la hoja en blanco. Esa pequeña variación entre las dos lenguas, entre los dos significados aparentemente semejantes de la palabra “*distraerse*” y la palabra “*badar*” supondrían años de aprendizaje en sus propias carnes.*

—He aprendido a hablar la lengua del conocimiento para tener una parcela en lo reconocible, sin poder prever precisamente que ese saber sería el causante de mi destierro, porque las herramientas del amo jamás destruirán la casa del amo¹¹ y los niños de verdad siempre podrán decir mentiras sin que les delate su nariz¹².

¹⁰ El equivalente a *foraster* de Mallorca es el *txarnego* de Catalunya.

¹¹ Audre Lorde (2003, p.115)

¹² Los niños de verdad pueden decir mentiras sin que les delate su nariz. ¿Por qué la nariz que me cuelga entre las piernas siempre será una mentira aunque yo diga la verdad? ¿Por qué esta obsesión por la carne y hueso pudiendo ser de madera y sin hilos? ¿Por qué esta resignación y suplicio al ser de madera? ¿Qué tiene de malo la madera? (Fragmento de *Imaginaris monstruosos*, 2020).



Fig. 3. *Badar* [Composición]

2.1.4. Asimetría, reconocer el defecto

Fíjate en mis ojos. El derecho es artificial, lo perdí en un accidente. Desde entonces, con el ojo derecho miro hacia el pasado, y con el izquierdo veo el presente. No todo lo visible corresponde siempre a la realidad". Spike Spiegel en *Cowboy Bebop* (Watanabe, 1998).

Modelado en arcilla, copia del ojo derecho, resultado de un trabajo de imitación de la realidad. Copia del ojo izquierdo, se salva de la mimesis para quedar apresado en la emulación de simetría, su modelo ya no es tanto el ojo izquierdo real como su par simétrico artificial. La simetría asociada a la belleza, a la armonía, al equilibrio. La asimetría asociada al desequilibrio, a lo feo. (Fig.4)

Habitar un cuerpo trans ambiguo era su modelarse propio, su particular práctica de conformarse a través de la fealdad. Se agarraba a su punto fijo interno para poder sostener la danza asimétrica de "a qué puerta de baño me dirijo hoy", el flujo de humanos originales se distribuía de manera perfectamente simétrica entre hombres y mujeres, desfilaban esquivándole, los unos a la derecha, las otras a la izquierda, mientras bailaba la danza asimétrica de la duda, dos pasos para la derecha, retroceso, un paso para la izquierda, mirada inquisidora. Ambigüedad, duda, asimetría, desequilibrio, movimiento lateral. Su punto fijo interno era la elegancia de la fealdad, siempre podría recurrir a la fealdad, los seres grotescos también necesitaban mear y cagar. Con los años había perfeccionado la técnica, podía mentir y decir que era una mujer fea, una mujer peluda, una mujer con la cabeza rapada y con bigote, antes de que las mujeres originales le echaran del baño. También podía fingir ser un medio-hombre, un hombre de poco valor, recurrir al personaje

“gualtrapa”, su desparpajo y simpatía siempre desbancaron el buen hacer de las composturas impolutas sin ocasionar grandes consecuencias, eso era fundamental en el baño de los hombres, no resultar ninguna amenaza manteniendo un suficiente tufo a grotesco para no ser amenazado, siempre de día, en el baño de hombres siempre de día. Pensar en la elegancia de la fealdad le otorgaba decisión y conseguía entrar en alguna de las dos puertas. No siempre la decisión vencía a la duda, a veces se quedaba bailando sin encontrar el punto fijo en una especie de sopa boba que le llevaba a lo más profundo de la soledad, dejaba de ser bonito ser feo y la asimetría aparecía como disociación de la realidad para huir de la vergüenza que le provocaba su propia ambigüedad.

La simetría aparece como una obsesión punzante, a momentos logra superar el objetivo de imitación, para que sea creíble ya no importa tanto que la creación sea una buena copia del original como que tenga la apariencia de equilibrio bilateral, un único plano que divida el cuerpo en dos mitades especularmente idénticas, incluso superando al original. La asimetría tiene que ver con el desequilibrio, el desequilibrio es necesario y estético, pero para que eso ocurra en escena debe haber un punto fijo, sin punto fijo no hay desequilibrio¹³. (Fig.4)

Entonces recurría a su mayor fuente de asimetría, la que no era visual, la que iba por dentro, escuchaba la asimetría entre su oído derecho y el izquierdo, la pérdida de lateralidad auditiva. Diagnóstico: Hipoacusia neurosensorial endococlear súbita en oído izquierdo, cofosis funcional¹⁴, trastornos de equilibrio, acúfenos, tinnitus, ruidos en la cabeza. Escuchaba la melodía que surgía del oído izquierdo para retomar el punto fijo y seguir con la danza asimétrica de la ambigüedad: un siseo como si fuera el sonido de la lluvia, parecido a un ventilador encendido o a las chicharras en pleno verano; un zumbido que recordaba el sintonizar de una radio, como si imitase el ruido de una nevera o el de la red eléctrica; un pitido semejante a un freno sin engrasar; un chasquido similar al chisporroteo de la mantequilla en una sartén, de palomitas o el reventar las burbujas de plástico del embalaje; un ruido fuerte y seco como una mala conexión de un cable jack; sonidos que no eran, sonidos que aparecían en su cabeza y que solo con la relación de semejanza podía describir, solo a través de su parecido. Su nervio auditivo se esforzaba en reproducir sonidos reales pero tan solo conseguía transmitir sonidos imperfectos que se diferenciaban del original, ahí el oído derecho surgía como fuente de verificación, esto es la realidad, lo que se supone que deberías oír, lo otro no es más que una mala copia, un error. Esos sonidos musicalmente asimétricos que tanto temió cuando aparecieron súbitamente, ahora eran la sinfonía que le permitía seguir bailando con su ambigüedad.

¹³ Lecoq (2009, p. 135).

¹⁴ Pérdida total de audición.

Los Maniqués y las Figuras de Cera siempre habitaron en las periferias de la Cultura Canonizada. Tenían el paso prohibido más allá de esos territorios, confinados en las barracas de feria, en los sospechosos gabinetes de los prestidigitadores; lejos de los espléndidos templos de arte, eran tratados con desdén como una curiosidad destinada a satisfacer el gusto de la plebe. Por esa razón, precisamente estas figuras y no las creaciones académicas, museísticas, conseguían por un momento breve, descorrer el velo. (Kantor, 2010a, p.131)

Se reduce la emulación de simetría, no tanto como copia de un original asimétrico sino por aceptar la imperfección como parte del proceso. (Fig.4)



Fig. 4. *Asimetría, reconocer el defecto* [Composición]

2.1.5. Háptica

Modelar la arcilla como se modela el género, el sexo y la sexualidad, desde la intuición y la erótica del tacto. Con la humedad, las manos se activan solas hacia el barro, la atracción es más fuerte que la necesidad de verificación visual, dejarse llevar por la háptica. (Fig.5)

Así, a las personas trans, para poder “ser” se nos exige una apariencia basada en una cierta anatomía de hombre o mujer dentro de los cánones de belleza actuales heteronormativos. Pero al requerirse una apariencia para poder ser dejamos de ser para solo parecer: si no cumplimos con los estereotipos de género basados en estos cánones se nos acusa de ser una impostura o querer un reconocimiento de algo que no somos, hombres disfrazados de mujer o mujeres que pretenden ser hombres; pero si cumplimos con esos estereotipos se nos acusa de estar reforzándolos, contribuyendo a las formas de opresión sexistas y machistas.

Después de todo, el cuerpo trans* no es tan fácil de representar, y el marco visual que capta estos cuerpos debe mostrar espacios de contradicción en el cuerpo de género variable (a través de la desnudez, por ejemplo, lo que corre el peligro de una mirada sensacionalista de esos cuerpos), o bien operar por medio de otras formas de exposición violenta, intrusiva o de otro tipo. (Halberstam, 2018b, p.119)

En *Trans**, una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género, Halberstam aborda el concepto de háptica como marco estético para la representación trans, siguiendo a Jeanne Vaccaro en su artículo *Artesanal* y a Laura Marks en *Touch*. La háptica designa la ciencia del tacto, por analogía con la acústica (oído) y la óptica (vista). La palabra proviene del griego *háptō* (tocar, relativo al tacto) aunque su significado se extiende refiriéndose por exclusión a todo el conjunto de sensaciones no visuales y no auditivas que experimenta un individuo. “Lo háptico ofrece un camino de salida al problema de un plano visual binario (...) Este es un marco perfecto para el cuerpo trans*, que, en última instancia, no busca ser observado y conocido, sino que más bien desea poner en duda la organización de todos los cuerpos”. (Halberstam, 2018b, p.119-120)

Dejarse sorprender por lo que sabe el cuerpo, dejarse llevar por cómo manipulan el barro las manos, sin haber estudiado ninguna técnica en ninguna academia, artesanal, pura práctica, intuición y deseo (fig.5), *como modelaba su género, su sexo, su sexualidad.*

Era consciente de ese modelado en la búsqueda, casi siempre de manera intuitiva, de modelos válidos y vivibles a los que poderse ajustar, en los que se viese, referentes sin los cuales habría sido imposible imaginarse para llegar a ser trans.

Igual estamos buscando en un sitio que no es, igual lo que estás buscando no está en un archivo fácil de encontrar, igual está en otros lugares porque, hasta que no se hace visible alguna transexualidad masculina, no se hace deseable y posible en el imaginario colectivo de algunas personas (...) Quizás la pregunta es ¿por qué, si no conoces gente trans, no puedes imaginar que tú puedas ser trans? Es decir, ¿por qué la ficción tiene que tocar la realidad para poder ser-imaginar? (...) Igual tu pregunta es más difícil todavía, ¿dónde está la ficción para poder imaginarte trans? (Platero en MUECA, 2020)

La consecución de “lo imposible” es la mayor fascinación en el arte a la vez que su secreto más profundo. No es un proceso, más bien se trata de un acto de imaginación y de una decisión vehemente, espontánea, casi desesperada, que surge inesperadamente frente a una posibilidad absurda y ridícula que escapa a nuestros sentidos. (Kantor, 2010a, p. 58)



Fig. 5. Háptica [Composición]

2.1.6. Imitaciones invertidas

De nuevo, aparece el defecto de la creación, la diferencia del original es evidente, genera duda, inseguridad y rechazo. Aunque el reconocimiento facial de la cámara fotográfica ya la enmarca, verificándola como tal, la frustración asola, martillea la insuficiente semejanza, no se asemeja bastante, el títere no es suficiente, él no es. Cuestionamiento del proceso y de la técnica. Tal vez, si se hubiese sacado un molde de la cara original hubiera sido más apropiado para que el resultado no fuera tan imperfecto, tan poco parecido, tan distinto, tan ajeno, tan opuesto que provoca confrontación (fig.6). *En ese preciso momento se descubrió irguiéndose como original ahora que por fin le personificaba.*

—Ahora que por fin me reconoces, que por fin te diriges a mí y al hacerlo, por un instante, me otorgas cualidades propias del ser, ahora que por fin te detienes en mí y me examinas para conocer mi identidad, que vuelcas tu atención y al hacerlo me otorgas vida por unos instantes, lo haces tan sólo para declarar que soy tu derivado y así poderte afirmar como original. ¿Es tan sólo la tentativa de naturalizarte lo que nos ha traído hasta aquí? Pareciera que se desmonta tanto tu sistema de valores que a la desesperada sintieras que no te queda otra opción más que lanzar tu ansia a la platea para forzar mi voluntad o mi conducta en un intento de decirle al público que tu autenticidad es mayor, que tus argumentos son más válidos, pues necesitas demostrar que eres el origen y la referencia de este títere que tienes al lado, siempre más derivado y secundario que tú. ¿De qué tienes tanto miedo?

La heterosexualidad está siempre en proceso de imitar y aproximarse a su propia fantasmática idealización, y de fracasar. Precisamente porque está destinado al fracaso y sin embargo se empeña en alcanzar el éxito, el proyecto de la identidad

heterosexual es impulsado hacia una interminable repetición. Efectivamente, en sus tentativas para naturalizarse como el original, la heterosexualidad debe ser entendida como una repetición compulsiva y coercitiva que sólo puede producir el efecto de su propia originalidad; en otras palabras, estas identidades coercitivas, los fantasmas ontológicamente consolidados de "hombre" y "mujer", son efectos teatralmente producidos que fingen ser los fundamentos, los orígenes, la medida normativa de lo real. (Butler, 2000, p. 99)

Para poder desbloquear esta carga imitativa que recae sobre las experiencias que no cumplen con los cánones heteronormativos basados en el dimorfismo, Butler (2000) propone el concepto de imitaciones invertidas o réplicas paródicas. Estas, al saberse construidas y teatrales, desmitifican la naturalidad de la heterosexualidad, poniendo sobre la mesa su carácter performativo, es decir, "el efecto paródico o imitativo de las identidades gays opera no como una copia o una emulación de la heterosexualidad, sino que la expone como una imitación incesante y aterrorizada de su propia idealización naturalizada" (p.101). De la misma manera, el títere arroja sobre el actor todo su carácter ficticio y de imitación. Junto al títere, el actor puede asumir su artificialidad, su mentira, su representación, su performance, ya no aparenta ser, sino que deviene una apariencia. Con cierto desdén irónico, parece que la imitación consigue despojarse de su "mala esencia" cuando se desvela que el supuesto original imita tanto como lo considerado hasta entonces copia.

El actor, en cambio, ve la vida como una máquina fotográfica, busca hacer un retrato que compita con una fotografía. No imagina ni siquiera que su arte sea similar, por ejemplo, al arte de la música; él se esfuerza en reproducir a la naturaleza; raramente piensa en inventar con ayuda de la naturaleza y no aspira nunca a *crear*. (...) Mísero arte y habilidad de cuatro centavos si no puede ofrecer al público el espíritu, la esencia de una idea, si está en grado solamente de exhibir una copia sin arte, un facsímil de la copia misma. Esto se llama ser un imitador, no un artista. Esto es proclamarse pariente del ventrílocuo. (Gordon Craig, 1987, p.121)



Fig. 6. *Imitaciones invertidas* [Composición]

2.1.7. Malentendido

Modelar el termoplástico sobre la base de arcilla que ahora se convierte en molde. El termoplástico se adhiere a la superficie de la arcilla, a su contorno y a sus límites a través del calor, ya que se derrite cuando se calienta para rápidamente endurecerse a temperatura ambiente. La arcilla sigue blanda cuando el termoplástico ya ha endurecido y eso permite extraerla poco a poco, pedazos de arcilla, resto, subproducto, el molde deberá ser destruido. Aparece la duda por la imposibilidad del no retorno, de remendar el error (fig.7.1). El títere debe liberarse de la afirmación de la semejanza, del ser copia,

aunque su relación partiese de la base de trabajar la imitación como punto de unión entre el cuerpo trans y el títere, no podía estar al servicio de la mera satisfacción de su necesidad de validación a través de la subordinación de la otredad, en un intento de decirle a la persona que le estaba leyendo: no soy tan falso como crees, soy el origen y la referencia de este títere que tengo al lado, más derivado y secundario que yo. Eso sería obvio y poco interesante.

Basta que, en el mismo cuadro, haya dos imágenes así ligadas lateralmente por una relación de similitud para que la referencia exterior a un modelo —por vía de semejanza— esté al momento inquietada y se vuelva incierta y flotante. ¿Qué “representa” qué? (Foucault, 1989, p. 66)

En el análisis sobre Magritte, Foucault (1989) teoriza sobre semejanza y similitud. Así como la primera se desarrolla sobre la base de un patrón, modelo, elemento original que ordena y jerarquiza en relación a las diferencias que presentan las copias; la similitud discurre en la repetición, sin origen ni fin, transitable de manera ambivalente hacia un lado o

hacia el otro, incluso en doble sentido, interpretaciones “que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias” (p. 64).

*Su experiencia trans tenía que ver con la experiencia cotidiana de caer en las garras de la aserción única, “¿pero tú qué eres?”, de la semejanza, de lo reconocible, cuando se le interpretaba como una copia defectuosa del original hombre/mujer. Pero podía descargarse de ese peso cuando experimentaba su ambigüedad desde el desplazamiento y el intercambio, con la posibilidad y por tanto con la similitud. Se decía: esto (este cuerpo que ves y que no puedes identificar) no es un hombre, no es una mujer, no es heterosexual. Reapropiarse de la mala lectura. Oía sus cabezas cortocircuitar a través de sus ojos que se movían compulsivamente antes de tomar cualquier decisión tenían que recapacitar, esto es..., no se podían equivocar ya que, en la cultura heterosexual, no saber identificar el género de una persona era algo sumamente vergonzoso, sin embargo, no parecían tener muchas estrategias frente a la posibilidad de encontrarse con una persona ambigua. Es como si simplemente no contemplasen la posibilidad de que enfrente se plantase una persona inclasificable, pero ahí estaban, en la trampa que se habían autoconstruido. Antes de poder tomar cualquier decisión firme, el binarismo de género se les escapaba por la boca encerrándolos en una aserción única y al hacerlo se desvelaba el error que tanta vergüenza les provocaba mientras hacían malabarismos con el lenguaje intentando ocultar el elefante en la habitación, esto es... No sé qué es esto... Habitar el mundo desde un cuerpo trans ambiguo era su práctica artística de no ser una repetición que se proyecta como un original fantasmagórico: múltiples significados que se propagan, que proliferan, el malentendido como juego, la anfibología por su potencial en el campo humorístico, “en lugar de mezclar las identidades, resulta que la similitud tiene el poder de quebrarlas” (Foucault, 1989, p. 66). —Y mientras me señalo el paquete te digo “esto no es una pipa” y tú me contestas “esto no es natural” y empezamos a jugar: esto no es..., esto no es un actor, esto no es original, esto no es un hombre, sabiendo que todas estas sentencias podrían estar refiriéndose tanto a ti como a mí. Nuestra relación no es de dependencia, pertenecemos a la serie “esto no es un hombre”, sin ideal, sin patrón, pertenecemos al simulacro de la masculinidad que no es propia del hombre, la masculinidad femenina. Somos el malentendido que no pide permiso ni perdón, nuestro cuerpo es un *trompe l'esprit*, una imagen inquietante, incluso aterradora, por lo lúcida que es.*

Se despoja al títere del “como si”. El molde será destruido y con ello llega la entidad, lo único. Cuando se dice de alguien que rompió moldes damos a entender que es una persona singular, fuera de lo común, porque no hay otra parecida (fig.7.2).



Fig. 7.1. *Malentendido 1* [Composición]



Fig. 7.2. *Malentendido 2*

2.1.8. Inesperado

De madrugada, por fin se vacía el barro interior y, al hacerlo, inesperadamente surge un gran pedazo del antiguo molde de una sola pieza, lo que se esperaba añicos aparece reconocible pero deformado, lo oculto, lo que se esconde en el interior, *la otredad que apresaba en sus adentros*. Este trozo de arcilla que no es sino que aparece, está ligado al miedo a que se descubra la diferencia (fig.8), *la que le distinguía, la que le separaba de la norma, la que marcaba su desviación respecto del origen, su imperfección, el temor a “que la Bestia-Sombra consiga liberarse de su jaula”* (Anzaldúa, 2016, p. 61).

Su ambigüedad tenía que ver con el aprender a bailar la danza del passing instantáneo, a veces era creíble y a veces no, a veces era un remedo y a veces pasaba por original. Era su práctica cotidiana de aprender a sostener que, en cualquier momento, en el más inesperado, podía aparecer la masa informe que le diferenciaba del resto, ese desvelar y con ello el rechazo. La violencia que había recibido en el pasado y la que culturalmente le habían inculcado que podían recibir todas aquellas personas que no perpetuaban la compulsión de heterosexualidad basada en la diferenciación sexual, le generaba tanto miedo que se apresuraba a contener esa masa deforme para que no quedase expuesta, conteniendo las formas, sobre todo de madrugada, cuando sus cuerpos eran más vulnerables.

—¿En qué momento lo que no se reconoce como igual, como propio, como idéntico o parecido se convierte en otredad? Lo que no reconozco en mí, lo que no puedo explicar, lo que me excede. ¿Cuándo y por qué lo ajeno se convierte en opuesto, en contrario? ¿En qué momento lo lejano, distante, me confronta? ¿Dónde es que me hiere lo que no me toca ni es tocado por mí?

Por eso no podía entender cómo el debate se había degradado tanto, se rompía la sesera tratando de analizar uno de los principales argumentos del feminismo radical, la fantasía del hombre que agrede a la mujer haciéndose pasar por mujer, el arquetipo del hombre disfrazado que tanto daño había generado en el imaginario colectivo de lo que se supone que es una mujer trans a través de años de representación nociva en la ficción, retornaba en forma de argumentación política: la ley trans fomentaría que los hombres cisheterosexuales se autodeterminasen mujeres para ejercer la violencia que habían ejercido durante siglos. Cómo podía ser siquiera plausible que se tomara en consideración, le parecía increíble. Esos mismos hombres que podían violar y agredir a cualquier forma de feminidad en espacios públicos, esos mismos hombres que jamás habían tenido reparo alguno en irrumpir en un espacio exclusivo para mujeres a cara descubierta, esos mismos hombres que sentían pánico a que se les reconociera un atisbo de feminidad en ellos y que desplegaban ese miedo en forma de violencia contra los cuerpos feminizados, mujeres, trans, bolleras, maricones, travelos..., esos mismos hombres que con su traje de macho ibérico solían quedar impunes porque iban en manada, porque pertenecían a las altas esferas de la sociedad o tenían un colega dispuesto a echarles una mano en su afán de perpetuar su hegemonía, de mantener su pacto de hermandad, ahora resultaba que esos mismos hombres impenetrables y homófobos iban a pronunciar en voz alta “soy mujer” o iban a ponerse una falda en un espacio público. La impotencia le asolaba mientras observaba esa masa deforme e inútil que nunca tuvo voluntad artística, que nunca fue creada ni pensada como pieza artística, el registro de toda aquella violencia.



Fig. 8. *Inesperado* [Composición]

2.1.9. Ser, estar, parecer: la creación.¹⁵

La marioneta no querría identificarse totalmente con el hombre, porque el mundo que ella representa es ese mundo maravilloso de la ficción, porque el hombre que ella representa es un hombre inventado, porque el escenario en el que se mueve es una tabla de armonía donde se hallan las claves de su arte. Sobre sus tablados eso es así y no de otro modo, no debido a las leyes de la naturaleza, sino por voluntad suya y porque lo que desea no es copiar, sino crear. (Meyerhold en Raposo, 2004, p. 16)

¹⁵ Si bien no se desarrolla de manera textual, en esta etapa el procedimiento o metodología artística (fig.9.1 y fig.9.2) para la elaboración de la cabeza del títere es la aplicación práctica del concepto de desplazamiento de Derrida (1997) cuando analiza el mimo de Mallarmé:

No hay imitación. El Mimo no imita nada. Y en primer lugar no imita. No hay nada antes de la escritura de sus gestos. Nada le es prescrito. Ningún presente habrá precedido ni vigilado el trazado de su escritura. Sus movimientos forman una figura a la que no previene ni acompaña ningún habla (p. 293).

Se prevé la objeción: puesto que no imita a nada, no reproduce nada; puesto que entabla en su origen aquello mismo que traza, presenta o produce, es el movimiento mismo de la verdad. No ya, ciertamente, de la verdad de adecuación entre la representación y el presente de la cosa misma, o entre lo imitante y lo imitado, sino de la verdad como desvelamiento presente del presente: mostración, manifestación, producción, *aleceia*. El mimo produce, es decir, hace aparecer en la presencia, manifiesta el sentido mismo de lo que presentemente escribe: de lo que *lleva a cabo*. Da a percibir la cosa en persona, en su rostro (p. 311).



Fig. 9.1. *Ser, estar, parecer: la creación 1* [Composición]

El parecer es evocativo, es creativo, procede del mundo prolífico de la imaginación. El parecer no se estanca en el ser. Es el mundo humano el que ha proyectado sobre la figura del títere esa necesidad de alcanzar el estatus de original. El títere no se enreda, no se esfuerza, no pierde energía, no vuelca todas sus fuerzas y estrategias políticas en la necesidad de ser reconocido, rehúye la autoproclamación, escapa del esencialismo, pues cuando el títere se yergue para autodeterminar su esencia de títere deja de ser títere para convertirse en un niño de verdad o un monstruo. El títere de verdad solo existe para dejar de ser títere, el títere de verdad es una imposibilidad.

Parece que las derivas identitarias de los últimos años y la reciente visibilidad trans apuntan en la misma dirección que las del títere, nuestros derechos sólo serán reconocidos mientras nos proyectemos como futuros hombres y mujeres de verdad, nuestro esencialismo sólo será válido mientras sigamos las reglas del régimen binario, sólo se nos permite ser trans en tanto en cuanto cumplamos con la transición completa, de hombre a mujer o de mujer a hombre. Por eso, el esencialismo trans sólo existe para dejar de ser trans, para dejar de ser reconocido como trans y convertirse en un hombre o una mujer de verdad, porque si escapamos a ese guión o paradigma y se nos ocurre autodeterminarnos sin lograr la apariencia auténtica y verdadera, seremos acusados y dejaremos de ser trans para convertirnos en algo que, como el monstruo, no tiene nombre.

La esencia del títere debe ser descubierta en que sigue siendo un títere y liberarlo (...) del deseo místico de transformarlo en humano. El secreto del títere consiste en su transformación, ante la audiencia, de su apariencia de títere-como-títere en la de un actor de capacidades ilimitadas. (Jurkowski en Raposo, 2004, p. 31)

No existe el títere de verdad, es el público quien proyecta sobre él una supuesta

esencia. El títere no es más que un dispositivo sobre el cual se proyecta la fricción-frontera entre la materia-real y la ilusión-ficción, de la misma manera que se construye ficticiamente un supuesto sexo biológico y real sobre el cuerpo trans ambiguo.

Kessler y MacKenna también señalan, mucho antes que las teorías posestructuralistas sobre el género, que la biología no es la clave para la atribución de género. Explican que, en lugar de atribuir el género basándonos en los genitales, en una evaluación instantánea, los genitales sobre todo *se presuponen*. Con estos argumentos están sentando las bases de la famosa formulación de Judith Butler de *El género en disputa*: que el género no surge como una interpretación cultural del sexo, sino que más bien el sexo circula como una interpretación cultural del género. (Halberstam, 2018b, p. 84)

La ambigüedad es el resorte que evidencia esta proyección. Al ser inestable, el *passing* del cuerpo trans ambiguo desvela cómo se configura en la mirada de la persona que lee o interpreta, cómo una fantasía se construye un género fijo para acto seguido desmoronarse y volver a reconfigurar, inconstante, voluble. Asistimos a una verdadera dramaturgia propuesta por la persona que intenta descifrar esa ambigüedad, siente nostalgia, vergüenza, incomodidad ante el espectáculo del espejismo del *passing* del cuerpo trans ambiguo.

Este arte de revelar y de velar como ellos le llaman, es una fuerza espiritual tan grande que constituye en su religión la parte preponderante. De ella podemos aprender algo acerca del poder y de la gracia del valor porque es imposible ser testigo de un espectáculo de tal naturaleza sin probar un sentido de alivio físico y espiritual. Esto ocurrió en el ochocientos antes de Cristo, quizás ahora los títeres vuelvan otra vez a ser el fiel medio de expresión de los pensamientos del artista. (...) Entonces no sufriremos más la cruel influencia de las sentimentales confesiones de debilidad a las que la gente asiste todas las noches, y que inducen en los espectadores mismos a la debilidad que ponen como muestra. (Gordon Craig, 1987, p. 139-140)

Sus actos podían ir enfocados a reforzar la ilusión del género proyectado sobre su cuerpo por la persona que tenía enfrente y acababa de interpretar su sexo, el de ese cuerpo trans ambiguo. También podían ir en contra para desbancarle, hacerle ver que la presuposición había sido errónea para así reafirmarse en su rebeldía. O simplemente, podía jugar en pro de la danza de la ilusión del "passing" instantáneo para poner de manifiesto que la persona que miraba era la verdadera intérprete de esa representación, pues su cuerpo trans ambiguo no era más que el lienzo. Por eso, habitar un cuerpo trans ambiguo era un estar, estar entre la frontera del ser y el parecer, a merced de la interpretación de la otra persona, del público y, por ello, un estado de vulnerabilidad, pero también un lugar a

salvo de las derivas identitarias del feminismo y del movimiento trans.

La figura metafórica del (no) títere no parte de una estrategia unificadora, como el *Cyborg* de Haraway (1995), en la búsqueda de puntos de unión entre las distintas subjetividades de un feminismo fragmentado, su intención no es proponer una nueva figuración que conecte más allá de las perspectivas parciales de subjetividades subalternas. Su objetivo es el de ilustrar una serie de vivencias y experiencias que se encuentran entre el miedo de no ser reconocido o nombrado y por tanto al borde de la no-existencia, y la reafirmación esencialista del ser. Es una danza entre el ser y el parecer, entre el miedo de no ser y el peligro de rechazar el parecer para solo ser.



Fig. 9.2. *Ser, estar, parecer: la creación 2* [Composición]

2.2. Criaturas artificiales

Filósofos, artistas y científicos se han preguntado reiteradamente qué es una marioneta, y buena parte de las dificultades posteriores en la reflexión sobre ese mundo radica precisamente en el modo de formular esa pregunta (...) se han encontrado con la dificultad de designar la identidad del títere. ¿Quién es? ¿Qué aparenta o qué no? ¿Por qué él? En algún momento de su obra, el filósofo francés Gilles Deleuze llegó a celebrar el logro del conocido ensayo de Heinrich von Kleist titulado *Sobre el teatro de marionetas* precisamente en el hecho de que Kleist no se hubiese preguntado ya qué eran las marionetas sino cómo eran, cómo se animaban y qué enseñanzas se desprendían de sus modalidades internas. (Molina, 1998, p.149)

2.2.1. La criatura

Se quiere huir de la idea de la figura titiritera ausente en la escena, oculta a la mirada del público, pues de no ser así de nuevo se caería en la relación jerárquica: pretendiendo que el títere sea el protagonista, es expuesto al juicio del público como artificio mientras que la persona-humana-natural mantiene el privilegio del poder que opera invisible teniendo su espacio propio. Para evitarlo, se implica el cuerpo de la persona manipuladora a través de la construcción de dos personajes, ambos están en escena, en igualdad de condiciones: Se construye un torso de espuma con un solo brazo derecho artificial. Se ensambla a la cabeza artificial del títere que será manipulada por el brazo derecho natural de la figura titiritera. El brazo izquierdo y las piernas serán compartidas, para conseguir un movimiento más orgánico. Acto de vestirse: cubrirse con vestuario para ocultar el hueco que separa lo natural de lo artificial, para cubrir cualquier atisbo de artificialidad,

¿qué ocurría con la artificialidad que no podía ocultar con el vestuario?

—Ya lo sabes, lo sabemos, la relación de semejanza siempre es jerárquica, siempre remite a un patrón. Ya sea tu neurosis o mi desesperación, si quiero llegar a ser válido deberemos ocultar el defecto de la copia, mi error. Cuanto más me asemeje a ti más pasaré por vivo, por humano, la lección ya la he aprendido.

A través de la corporalidad humana (figura antropomórfica) y el tono psicológico el títere puede interrogarse por qué está vivo (fig.10.1 y fig.10.2).

—Que no se note que soy un títere, que no se note que eres trans. Eres Victor Frankenstein aterrorizado frente a la imposibilidad de ocultar la fealdad artificial de su criatura e incapaz de transformarla en elegancia. Pero también eres el Hada Azul instruyendo a Pinocho para que se convierta en un niño de verdad si quiere recibir tu amor. Yo no soy más que tu creación. Pero, ¿qué ocurre con la artificialidad que no se puede ocultar? Que no se note que soy un títere, que no se note que eres trans. Mutilación, monstruo, mutante,

experimento, reasignación de sexo, manipulación, cuerpo artificial. Somos el resultado de la ciencia que se utiliza de una forma banal, el temor a que nuestras modificaciones corporales se cataloguen de simples operaciones estéticas, la consecuencia de ir más allá de lo natural por pura vanidad. Quieres concederte el título de Dios permitiéndote agencia tan sólo desde mi supeditación a través de la semejanza, obviando tu potencial, tu ser creativo artificial. Me subordinas remitiéndote constantemente, forzándome a ajustarme a tu forma, a tu parecido, te basas en lo que crees que debería ser para concedernos el título de la validez y así perpetuar tu potestad.

El discurso científico que produjo las técnicas de reasignación de sexo es inseparable de la búsqueda de inmortalidad a través de la perfección del cuerpo, de la fantasía de total dominio a través de la trascendencia de un límite absoluto y del deseo excesivo de crear la vida misma.

Su genealogía emerge de una búsqueda metafísica más antigua que la ciencia moderna, y sus políticas culturales están alineadas en un intento profundamente conservador de estabilizar la identidad de género al servicio del orden heterosexual naturalizado. (Stryker, 2017)



Fig. 10.1. *La criatura 1* [Composición]



Fig. 10.2. *La criatura 2* [Composición]

2.2.2. Cabeza-sin-cuerpo

Para escapar de la dramaturgia clásica del creador/criatura, deben investigarse formas en las que, especialmente el títere, pero también la figura titiritera, no sea dotado de capacidad de representación a través de la caracterización de un personaje pues, de ser así, es inevitable caer en la relación de semejanza y comparativa con un ideal y convertirse en una imitación burda de la realidad por su artificialidad. Para ello se debe abandonar todo juicio, toda necesidad de representación o de demostrar que el títere es válido, que es un personaje vivo: despojarse del cuerpo-pedazo-de-espuma para crear desde la similitud, bailar sin jerarquía y centrarse en la manipulación de la cabeza, para poder investigar y experimentar que aporta como artefacto. La manipulación es a vista, no se engaña a nadie porque se verifican visualmente los mecanismos a través de los cuales el títere adquiere el ánimo. Sin embargo, *se ocultaba detrás de él (fig. 11)*.

En las últimas décadas del siglo XX el titiritero comenzó a ocupar un papel central en el espectáculo, hasta convertirse en innumerables casos en un actor. El cuerpo del animador junto al objeto animado en escena, abrió un nuevo campo de relaciones; entre la marioneta y su manipulador se dibujó un campo de reciprocidad, creador y criatura se establecían ahora en términos de tensión e igualdad, hasta que la relación entre animador y objeto llegó a afianzarse como un núcleo fundamental dentro del espectáculo. (Raposo, 2004, p. 33)

Para poder manipular el cuerpo trans a vista y con imparcialidad, para poder acceder a las modificaciones corporales de manera lícita, permitida, sin esconderse, hacía falta construir el gran relato de lo innato, ese que cuenta que Pinocho nació con la esencia de

niño de verdad en un cuerpo de títere y que fue profundamente infeliz hasta que consiguió las modificaciones corporales que le proporcionó el Hada Azul. Sin ese relato, la historia de Pinocho actualmente no tiene legitimidad, de hecho, en la versión de Disney de 1940, desde el preciso instante en que el títere es "concebido", éste y su creador Geppetto expresan el deseo de que se convierta en un niño de verdad y, por tanto, al ser nacido con la persona misma ese deseo no es tanto una voluntad de algo que debe adquirirse sino un reconocimiento de una característica innata velada por una apariencia incorrecta, es decir, su propia identidad, pues este Pinocho no tiene nada propio como títere más que el dejar de serlo. Sin embargo, en el relato original de Collodi que vio la luz en 1883, ese anhelo no llega a expresarse hasta la segunda mitad de la novela, momento en el cual el protagonista, cansado de pasar tantas calamidades por ser títere, expresa su voluntad de convertirse en un hombre, a lo que el Hada Azul le contesta: así será si lo sabes merecer- el títere debe habituarse a ser un niño formal. Es decir, su identidad de niño de verdad es algo que se va forjando a través de la socialización como títere.

Aunque no sabemos si el nuevo cuerpo de niño de verdad que refleja su verdadera ánima le otorga la felicidad, pues ambas versiones terminan con la transformación, es un relato que no necesita ser corroborado. En el prólogo del *Las Aventuras de Pinocho*, Jack Zipes (2006) compara las dos versiones y señala que si confiamos en la película de dibujos animados podemos llegar a creer que el protagonista se convierte en humano y acaba siendo un niño feliz, mientras que, en la novela, los elementos tragicómicos provocan que nos preguntemos por qué el títere tiene que soportar tanto sufrimiento para convertirse en niño. Siguiendo a Missé (2018), quizás sería interesante afinar la comparativa de Zipes y preguntarse por qué el títere tiene que soportar tanto sufrimiento por ser títere. En vez de entender el *passing* de Pinocho como una transformación final y el sufrimiento como los obstáculos particulares hasta lograr esa meta, podemos ver el *passing* como una consecuencia de ese sufrimiento. Es decir, quizás Pinocho no sufre para llegar a ser un niño de verdad, sino que le reconozcan como niño puede ser la solución para dejar de sufrir en un mundo intolerante hacia los títeres que se atreven a jugar por sí solos. “¿Por qué es tan polémico decir que las modificaciones corporales de la gente trans son la consecuencia de las presiones sociales en torno al cuerpo y la identidad?” (Missé, 2018, p. 29)

A través del descubrir su propia condición de criatura, Pinocho se esfuerza en ser un niño de verdad, erradicar cualquier rastro de su ser despreciable para poder ser amado; mientras el monstruo de Mary Shelley, al experimentar tanto rechazo del mundo, no puede más que sentir, demostrar, vivir a través de la ira y la venganza. Pero nadie quiere ser un monstruo, ni tampoco un títere influenciado que modifica su cuerpo para dejar de sentir el rechazo de ser diferente, para ser aceptado. Por eso a día de hoy Pinocho necesita del esencialismo trans, esa naturaleza verdadera, albergada en su ánima de títere y no en las

experiencias que van arraigando a través de su cuerpo artificial. El relato de lo innato es legítimo porque reconoce nuestro sufrimiento a la vez que nos otorga validez, pero al aceptarlo también aceptamos el gran paradigma occidental del saber descorporizado (la identidad de género o el sexo sentido) y el cuerpo sin conocimiento (el cuerpo equivocado).

Se representa el dualismo cuerpo/mente, apareciendo de nuevo la dicotomía intérprete/títere, la persona manipuladora se entrega a una función que tiene que ver más con una cuestión mecánica (fig.11)

En la teoría ilusionista, el animador es a menudo presentado en términos estrictamente mecanicistas como algo similar a un conductor de elevadores más que a un intérprete— la fuerza motor detrás de una máquina bien programada.

(Knoedgen en Raposo, 2004, p. 56)

—Somos el relato fehaciente que asegura que yo tan sólo soy una máquina, un objeto muerto, una carcasa vacía que cobra sentido y significado a través de ti, que eres ánima, esencia, voluntad, decisión de ser. Me manipulas para obtener el *passing* de niño de verdad mientras te prometo que seré buen títere, para dejar de ser “eso” y empezar a ser “él”. Puedo abandonar el estigma de lo artificial si te conviertes en nuestra verdadera naturaleza. Me manipulas, me modificas, me transformas, para que tú, alma mía, puedas ser reconocida al yo pasar por verdadero, te expresas como esencia para lograr que esté vivo, para que nos reconozcan como persona humana, como auténticos hombres de verdad, para que nos quieran, aunque sea como el Hada Azul amó a Pinocho, para que no nos abandonen como Viktor Frankenstein hizo con su monstruo. Pero eso no lo diremos en voz alta, porque lo innato es más válido que lo aprendido¹⁶ y no queremos que se nos acuse de influenciados, de que actuamos por presiones sociales, de que no somos tan originales, porque estamos agotados del no-ser. Eres la prueba irrefutable con que justificar mi manipulación, ese testigo modesto¹⁷ de saber descorporeizado, el especialista en transexualidad, eres la neurociencia, eres la esencia trans que reside en la corteza cerebral, ese sexo sentido que nos han vendido, ese cerebro de hombre atrapado en mí, cuerpo de mujer, nuestra relación se llama disforia, malestar, estamos atrapados en una propuesta equivocada.

¹⁶ Miquel Missé (2018) se pregunta por qué una necesidad es más importante si es innata (p. 31).

¹⁷ Estamos, pues, ante la virtud que garantiza al testigo modesto actuar como legítimo *ventrílocuo* del mundo objetual, sin agregar nada de su propia cosecha, de su corporeidad tendenciosa. De tal modo que se le confiere el *extraordinario poder de establecer los hechos*. Él da testimonio: es objetivo, garantiza la claridad y pureza de los objetos. Su subjetividad es su objetividad. Sus narraciones poseen un poder mágico: han perdido todo rastro de su pasado como relatos particulares, como productos de proyectos sesgados o representaciones cuestionables, en tanto que documentos elaborados gracias a una vigorosa capacidad para definir los hechos. Los relatos se convierten en nítidos espejos, espejos totalmente mágicos, sin apelar en ningún momento a lo trascendental o a la magia. (Haraway, 2019, p. 126)

Desde mi punto de vista, rechazar el cuerpo no tiene en esencia nada de biológico o innato, no tiene nada que ver con identificarse con un género u otro. Es más, durante siglos la cuestión del cuerpo no era ni tan sólo relevante en las transiciones de género; es, de hecho, una problemática moderna. La relación identidad-cuerpo o, más bien, identidad de género-cuerpo se desarrolla en Occidente a partir del siglo XX, y por extensión se asume que una persona que se identifica con el género “contrario” al que le fue asignado al nacer tiene que cambiar su cuerpo para adaptarlo. (...) Si no es innato, ¿cómo es posible explicar entonces el malestar con el cuerpo que sentimos muchas personas trans? (Missé, 2018, p. 27)

Andaba tras el enigma de si se podía “ser” trans y modificar su cuerpo con testosterona si no sentía disforia. Se preguntaba si la disforia era intrínseca a las modificaciones corporales siendo trans. Tal y como estaba operando el paradigma de la disforia de género, se hacía inconcebible que hubiese tomado la decisión de modificarse corporalmente sin sufrir ese malestar corporal, que se hormonase no desde el sufrimiento sino desde el deseo. ¿Por qué era más válido modificarse el cuerpo desde el sufrimiento que provocaría no hacerlo que desde el deseo que provocaba hacerlo? ¿Porque el deseo implicaba siempre frivolidad, inmadurez e irresponsabilidad? Era evidente que la necesidad de algo estaba más justificada si implicaba dejar de sufrir que si implicaba empezar a gozar, aunque las fronteras de estos dos paradigmas no las tuviese del todo claras o aunque ese algo no le asegurara al cien por cien que dejaría de sufrir.



Fig. 11. Cabeza sin cuerpo [Composición]

2.2.3. Cuerpo fragmento

Una cabeza flotante, desde el vacío se construye un cuerpo que ya no representa un personaje, ni una situación, se expresa a través del movimiento, danza desde un cuerpo fragmentado, desde partes del cuerpo inconexas que se unen a través de la nada (fig.12).

Un cuerpo inacabado, fragmentado, como su cuerpo trans ambiguo marcado por las ausencias a través de las cuales aparecía su artificialidad, un tránsito que no llevaba a ninguna parte, que no provenía de nada, pero que remitía constantemente a un inicio y a un final debido a sus ausencias, por lo que le faltaba, por lo que dejó, por lo que nunca iba a tener, por lo que no era. Cuando era adolescente, durante un breve tiempo experimentó con la ficción política de la feminidad, esa niña que siempre había sido un chico de repente devino mujer, sus personas adultas más próximas no cabían en sí, la felicitaban y se enorgullecían de que por fin hubiese aceptado el régimen biopolítico de la heterosexualidad, la premiaban por ello. Tenía 16 años cuando decidió hormonarse con Yasmine® como medio anticonceptivo. Durante dos años modificó su cuerpo irreversiblemente: algunas de estas modificaciones no desaparecieron hasta que, 14 años después, volvió a tomar la decisión de hormonarse, esta vez con Testogel®. La primera decisión jamás se vinculó a su deseo por encajar en la categoría mujer, jamás nadie pensó que estaba reforzando los estereotipos del género binario por hormonarse, ni que fuese una decisión provocada por la disforia (estaba atrapada en un cuerpo incapaz de anti-concebir). La posibilidad de hormonarse, en el primer caso, no dependió de su edad, ni nadie utilizó esa categoría para validar o desvalidar su decisión de hormonarse, nunca dependió de ningún diagnóstico por parte de endocrinos, ni de ninguna prescripción médica en forma de receta, simplemente iba a la farmacia y pedía una cajetilla de hormonas, era más fácil que comprar tabaco. De hecho, durante esos dos años que duró el autotratamiento hormonal, nadie le recomendó o exigió controles de análisis endocrinológicos. Cuando por fin decidió dejarlo porque no soportaba sus efectos secundarios, ni los de las pastillas, ni los de la heterosexualidad, nadie lo relacionó con el arrepentimiento o fracaso de intentar encajar en la categoría mujer.

El fragmento tiene que ver con la artificialidad y con el acto de copiar, porque remite a un todo sin serlo. Fragmento de algo que es el todo. Habitar un cuerpo trans ambiguo es el arte de cohesionarse en el vacío, en lo que no se ve y no se verifica, entre fragmentos de lo original, como este texto hecho de pedazos de una identidad fragmentada, un ser a trozos, en las suturas de algo más auténtico. Como esas parcelas vacías que encontramos en medio de la urbe, descampados que en el imaginario jamás formarán parte de lo natural, pero que en su ser baldío remiten a una ausencia de naturaleza mayor que cualquiera de las artificialidades más ostentosas, pues son artificialidades incompletas, inacabadas. Y es a través de ese conformarse en partes, de esa plenitud fragmentada y de conexión a través

del vacío, desde donde podemos manipular, para desactivar, la acusación de mutilación que tensa nuestras costuras.

Elude la designación, de la misma manera que se desprende de la vida. Pues la marioneta muere todas las veces que se quiera, pero tantas veces como puede renacer. Ya que cuando de verdad muere, cuando puede decirse que una marioneta está muerta es cuando su cuerpo ha desaparecido por completo. No basta con hacerla trozos. La marioneta sobrevive a todo *sparagmós*, sobrevive a cualquier despedazamiento. Ahí donde resta un trozo, donde se advierte un mínimo pedazo de su cuerpo destrozado, hay sin duda una marioneta en potencia. (Molina, 1998, p.150)

Cuando se deja de identificar la figura de animador como personaje o como maquinista, cuando deja de esconderse y de justificarse por hacerlo, aparece el cuerpo ambiguo: los significados se multiplican, ya no son dos, sin saber dónde termina uno y donde empieza el otro, quién acciona y quién acompaña, el resultado es un monstruo con un número variable de cabezas. El resto del cuerpo es un territorio vasto por el cual discurre esa multiplicidad (fig.12).

(...) palabras como “criatura”, “monstruo” y “no natural” necesitan ser reivindicadas por l*s transgéneros. Adoptándolas y aceptándolas, incluso apilándolas una sobre otra, podremos conjurar su capacidad de lastimarnos. Una criatura, después de todo, en la tradición cultural dominante en Europa Occidental, es nada más que un ser creado, una cosa hecha. La afrenta que ustedes, l*s human*s, sienten al ser llamado*s criaturas resulta de la amenaza que este término plantea a vuestra condición de “señor*s de la creación”, seres elevados por encima de la mera existencia material. Como en el caso de ser llamados “eso”, ser llamado criatura sugiere la falta o la pérdida de un carácter superior de personalidad. (Stryker, 2017, p. 200)



Fig. 12. *Cuerpo fragmento* [Composición]

2.2.4. (Des)control

Manipular significa manejar con las manos. Manipular la cabeza del títere con la mano hábil permite tener más control y por tanto más precisión en el movimiento y la orientación de su mirada. Además, la inclinación y rotación de la articulación de la muñeca es similar a la del cuello. Todo ello provoca un viaje más rico por los estados del ánimo, pero también genera una jerarquía en las actitudes o formas que ocurren, fomentando la tendencia a que el títere “esté vivo todo el rato”, que no pierda el vigor, que no se note que es una cabeza artificial manipulada.

Manipular también significa distorsionar la verdad al servicio de intereses particulares. Ser una persona manipuladora generalmente implica el deseo de querer controlar, cambiar y deformar cualquiera de los comportamientos o percepciones de los demás, por eso el títere es la imagen recurrente del ser falto de autonomía, de dependencia. El títere, al igual que la experiencia trans, siempre necesitará tutela, a través de la regulación sobre nuestros cuerpos, sobre nuestras mentes, a través de leyes, anteproyectos; se exigirá seguridad jurídica, informes médicos, forenses, el aval de recetas farmacéuticas; seremos definidos como trastorno, desequilibrio, incongruencia, por la ciencia, por el estado, por organizaciones mundiales; y deberemos someternos a inspecciones cada cierto tiempo para acreditar que seguimos reuniendo las condiciones para obtener el diagnóstico de enfermedad incurable que nos permita acceder al tratamiento crónico. La patologización es el control.

Cuando un cuerpo abandona las prácticas que la sociedad en la que vive le autoriza como masculino o femenino, se desliza progresivamente hacia la patología. Esas

son las opciones biopolíticas que se me ofrecen: o me declaro transexual, o me declaro drogadicta y psicótica. En el estado actual de cosas parece más prudente declararse transexual y dejar que la medicina crea que puede proponerme una cura satisfactoria a mi “trastorno de identidad de género”. En ese caso deberé aceptar que he nacido en un cuerpo con el que no me identifico, declarar aborrecer mi bio-cuerpo, mi sexo, mi forma de acceder al orgasmo. Va a ser necesario reescribir mi historia, modificar cualquier elemento que pertenezca a una narración femenina. (Preciado, 2008, p. 173)

Por otro lado, ser un títere también significa ser una persona influenciable o que se deja manejar. Es el adoctrinamiento en la ideología de género del que tanto se nos acusa ya sea desde el catolicismo o el feminismo, ambos blancos, radicales y burgueses. Es el fenómeno trans, el contagio entre pares con el que se culpa a la chavalería de ser susceptibles de caer en una moda, la idea de que las redes sociales inducen a ser trans, es la creciente preocupación y alarmismo frente al aumento demográfico de adolescentes que se identifican como trans. Es precisamente en ese contexto donde el títere es señalado como persona que actúa ligeramente o sin fundamento, en el cual se forja el esencialismo trans para contrarrestar tales acusaciones. Porque si ser trans es influenciable y no innato se corre el riesgo de un mal diagnóstico, de tratamientos irreversibles y el arrepentimiento siempre es fruto del pecado. El diagnóstico, la patologización, es el control. Ese control debe ser bien administrado, no se puede traspasar la frontera de la diferenciación sexual ligeramente, el pasaporte es la patologización pues la autodeterminación del género no garantiza seguridad jurídica, supone una amenaza para el régimen heterosexual obligatorio.

¿De quién es la vida de las marionetas? —es una pregunta que sobrevuela siempre en las reflexiones sobre esas figuras. No menos central es otra consideración, en este caso sobre el contenido dramático de los títeres. Si uno de sus temas más frecuentes es el de la búsqueda de la liberación de la propia marioneta respecto a su creador o a su manipulador, y a causa de esa búsqueda el posterior parricidio cometido por ellas, no se debe a una casualidad o a la inventiva de una serie de dramaturgos, sino a una consecuencia del propio ser de la marioneta. (Molina, 1998, p.149)

El títere puede transitar al mundo humano mientras sea dócil, como Galatea se convirtió en servil esposa de Pigmalión o Pinocho en el disciplinado hijo de Geppetto. Pero si con apariencia de títere Pinocho se libera de toda manipulación, deviene un muñeco diabólico, un monstruo. Un títere sin titiritero es un peligro, una amenaza, su credibilidad ya no es determinante ni protagonista para la trama, pues el nudo del relato es la intimidación que provoca su autonomía. El títere que ha logrado independizarse del titiritero ya no se rige por los parámetros naturales del ser humano, es la paranoia de que lo artificial es

aberrante por conseguir escapar de las leyes de la naturaleza, es la creencia de que aquello que consigue escapar de las leyes de la naturaleza está destinado a destruirla. Es el mito de la creación destruyendo al creador, es la ira del monstruo contra Viktor Frankenstein, es el androide que aniquila a la humanidad. Corresponde al delirio de que la mera existencia de las personas trans, supuestamente más artificiales que las personas que no son trans, contribuye al borrado de las mujeres, entendidas estas como mujeres puramente naturales aunque se expresen como cualquiera de las artificialidades más ostentosas.

Si no fuera por la violencia que generaba, ciertamente le hubiera resultado irrisorio que ese mito siguiese vigente en la época que le había tocado vivir. En la era de la farmacopornografía, en la época en que se desdibujaban las fronteras entre lo natural y lo artificial, cuando más imbricada estaba la tecnología en los cuerpos de las personas ya no sólo por cuestiones médicas, en la época en que la humanidad había devenido “cyborg” por puro ocio o lo que se vendía como ocio y era control, inseparables de nuestros teléfonos móviles, que servían para todo, incluso para llamar, dependientes de nuestras redes sociales que se habían transformado en las nuevas plazas de barrio donde se jugaba la ficción de poder protestar, en esa misma época, el fantasma de la pureza natural seguía asolando cáusticamente. En plena era digital, en la España postfranquista reaparecía el culto a la Santa Biología del Edén; una, blanca y libre. ¿Cómo hacer frente a tales acusaciones? Pero ese día, en vez de mirarse a la pantalla para verse a través de otrxs lo hizo al espejo y la imagen que descubrió le interpelaba audazmente, esos ojos muertos que le devolvían la mirada, ese ser tan inerte y preso en su ausencia pero a la vez capaz de generar las mayores fantasías parricidas, ¿cómo podía ser que algo tan insignificante pudiese causar tantos problemas? Se descubrió reconociéndose en la imagen que le devolvía el espejo, así que no le quedó otra que reapropiarse de todas aquellas acusaciones:

—Nos hemos preocupado tanto por la aceptación, el darnos a conocer, que nos entiendan por favor, me tienes que entender, nos hemos dejado tanto la piel por dejar de ser un fenómeno que nos hemos olvidado de la rebeldía. Descendientes de la reapropiación del insulto como arma hemos desterrado de nuestro vocabulario el travestí porque era denigrante y hería nuestra sensibilidad quedándonos sin más respuesta a los insultos que el punitivismo, escupo sobre nuestra sensibilidad de niños de verdad, escupo sobre nuestro punitivismo. Nunca nuestro ser invertido había sido tan normativo, tan correcto, tan académico, tan aséptico, tan popular, tan acéptame, acéptame, acéptame, no soy un monstruo. Hasta que llegasteis vosotras y casi os tengo que dar las gracias por recordarnos quiénes eramos, pues al acusarnos de traicionar al sexo biológico nos reconocisteis las cualidades de lo que trasciende la propia naturaleza y, sin daros cuenta, nos estabais otorgando el poder que habíamos olvidado, el poder propio del monstruo, el de la

advertencia. Represento todo aquello de lo que se me acusa, soy la prueba de que vuestro régimen de la diferencia sexual, de género binario y heterosexual no es omnipresente, omnipotente, ni tampoco omnisciente. Soy el fraude y el disfraz, lo que escapa a vuestras verdades impolutas. Soy lo que no podéis entender porque no veis, soy la parte oscura de vuestro sistema ocularcentrista, soy lo que no podéis controlar, soy lo que os da miedo atender porque quizás os deis cuenta de que vuestro sistema de valores no es tan firme como habías creído. Represento el fin de todo aquello que conocéis, por eso tenéis miedo. Tenéis miedo de desaparecer tal y como os habeis autoconcebido hasta ahora, nos teméis por lo que suponemos, teméis el cambio. Teméis el borrado porque sabéis que vuestro sistema binario está obsoleto y necesita una actualización. No temáis, recordad que nosotros no somos la amenaza, tan solo la advertencia, pues el derecho a decidir sobre el propio cuerpo y sobre la propia identidad, ya sea mujer o monstruo, jamás tuvo nada de propio, pertenece al estado, títere del mercado.

He caído en una trampa política: el problema es que esa trampa tiene la forma de mi subjetividad, es mi propio cuerpo. Pero ¿cómo hemos podido dejarle al Estado la gestión del deseo, de la fantasía sexual, del sentido de habitar o no el cuerpo propio? ¿O habría que decir el cuerpo-del-Estado? (Preciado, 2008, p. 173)

Al ser fronterizo, el títere evoca nuestra propia muerte, nuestra propia naturaleza inerte, nuestro estar entre la vida y la muerte. Nos recuerda que el sistema binario vida/muerte no es férreo, que las líneas se desdibujan, que no está tan claro lo que es la vida si un objeto inerte puede, aunque sea por unos instantes, tenerla. Nos recuerda que no es tan difícil cruzar la línea y que todo lo que habíamos creído que constituye nuestra identidad de seres vivos no sólo se puede validar con la materialidad, sino que hay algo más, algo incognoscible. Ese poder de evocación nos resulta tan aterrador y atenta tanto contra nuestra entidad como seres vivos que, antes de que se desmoronen nuestros pilares, desterramos al títere al lugar del fanteche, salvando nuestras creencias, apelando a nuestro cuerpo biológico que siempre será más válido que el suyo. De la misma manera, las personas trans hacemos tambalear el sistema de valores del régimen totalitario de la heterosexualidad basada en el dimorfismo sexual, por eso, se nos exige que seamos dóciles en nuestras transiciones. Podemos cruzar mientras estabilicemos la identidad de género al servicio del orden heterosexual naturalizado, podemos existir mientras demos servidumbre al régimen, convertirnos en esposas serviles o hijos disciplinados, rogar a nuestrxs titiriteros que nos liberen porque ya hemos demostrado suficientemente parecernos a lo válido.

Se ensayan distintos puntos de contacto, se libera la manipulación del control. Cuando la figura titiritera cede todo su cuerpo trans ambiguo y artificial a la ilusión, aparece un cuerpo

que baila desde la multiplicidad. No hay dos personajes sino una dualidad interna equiparada. Sus cabezas brotan del tronco como extremidades. Esto (ya) no es un títere (fig. 13.1 y fig. 13.2).



Fig. 13.1 *Descontrol 1* [Composición]



Fig. 13.2. *Descontrol 2* [Composición]

2.2.5. Criatura inesperada

—Cuando duermes aparezco, me puedo mostrar. En tus sueños soy real, dejo de ser ficción y me ves, simple. Mi simple estar te confirma mi esencia, mi estar valida mi ser. Soñando. Quiero bailar, pero yo no nací sólo para bailar, nací para demostrar que puedo bailar, nací para abandonar el parecer que bailo. Pero si abandono el parecer y simplemente soy estando entonces tú despiertas y yo desaparezco. Y vuelta a empezar (fig. 14)

Su cuerpo trans ambiguo era incorpóreo porque no se podía atrapar o fijar en un cuerpo estanco de mujer o hombre. Era una ficción que caía por su propio peso, se revelaba la naturaleza o la verdad acerca de su propia mentira; hablaba por sí solo cuando callaba, y jamás otorgaba siendo un secreto a voces, sin necesidad de añadir nada más se desbordaba en su silencio. Se expandía y se contraía, se concentraba y se diluía, como un bailarín que también piensa, como su experiencia encarnada mostrándose a través de mí, narrador ausente que me vuelvo carne en estas líneas de forma clara y compartimos la experiencia, somos mi pasado y su presente mirándonos a los ojos, es la abstracción matemática del pulso de mi corazón cuando bailo, es un pensamiento materializado en mis pelos de punta, son mis pechos que jamás tuve que resignificar porque siempre representaron mi mayor fuente de masculinidad, son las partes de mi cuerpo que nadie puede ver pero que sienten quienes se atreven a arrimárseme, es esa sensación que tanto marcó el duermevela de mi infancia —que no desaparezca, por favor, que no desaparezca— de intentar apresar esa corporalidad que surgía en mi mundo onírico, exuberante, mutante, de niño-niña, y esa sensación de nostalgia cuando se desvanecía al despertar. Es la sensación física de comprobar que esa corporalidad ficticia nunca desapareció, que siempre estuve soñando, ¿quién puede decretar dónde termina nuestro cuerpo?

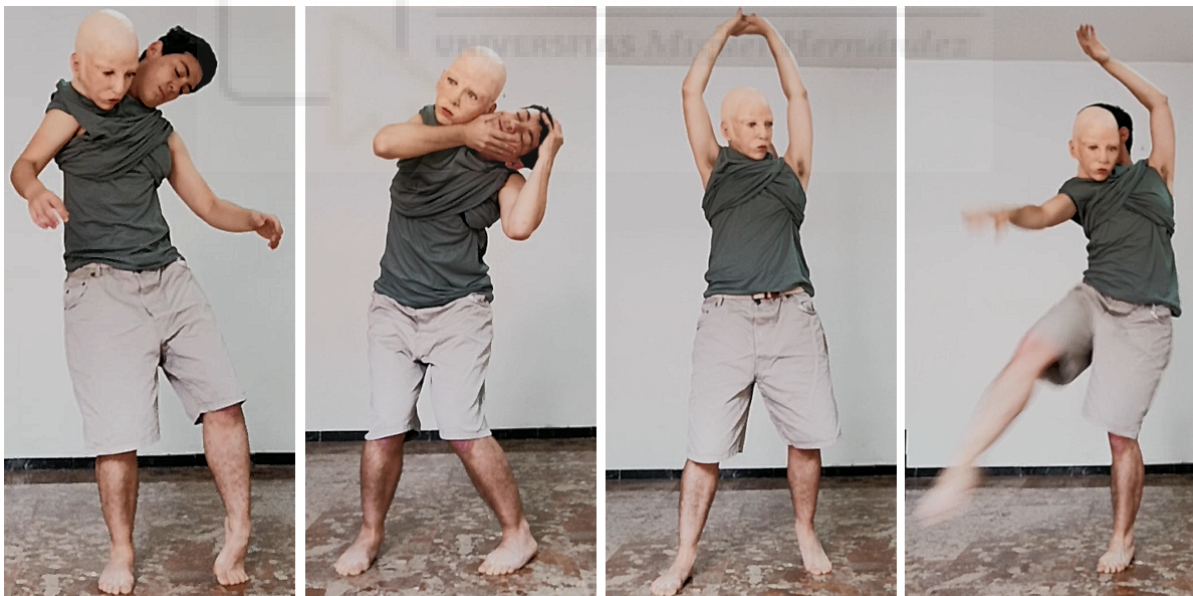


Fig. 14. *Criatura inesperada* [Composición]

2.2.6. Mostrando la mentira

Mostrando la mentira. Hacer visible lo invisible. Destapar la unión, descubrir la artificialidad que se ocultaba tras el vestuario. Esto no es un actor. Esto no es un títere. Ceder todo el

cuerpo al artificio, a la ilusión, conceder la magia. Encontrar el movimiento propio del cuerpo trans ambiguo, desde el micromovimiento se puede (re)presentar lo ambiguo, desde lo sutil, desde las pequeñas vibraciones. El cuerpo trans ambiguo es un cuerpo que aprende a bailar de nuevo, desde la evidencia y desde el error, brota del pecho, se carga sobre el espinazo (fig.15.1 y 15.2).

Hubo un tiempo en el que se dejó de percibir mi ambigüedad, esa incomodidad de no poder clasificarme, ese jaqueo que atizaba su núcleo más querido, aquello que nunca se nombraba porque era la base de su configuración personal y que mi simple presencia a través de mi cuerpo ponía en cuestión, su sistema de valores y de creencias, su fe en la heterosexualidad naturalizada. Hubo un tiempo en que se dejó de percibir mi ambigüedad. No sé por qué fue, yo lo atribuyo a la asimilación cultural de la chica masculina, esa que no pone en riesgo la heterosexualidad. Por aquel entonces, mi cuerpo era extremadamente delgado y mi voz muy aguda. No era defectuoso, no me generaba ningún malestar. Modifiqué mi cuerpo para seguir siendo inaprensible. Jamás tuve la intención de que se me reconociera como hombre y quería seguir siendo irreconocible como mujer. Modifiqué mi cuerpo para que siguiera siendo reconocido como defectuoso, para seguir generando malestar, para seguir cultivando eso que había llamado la elegancia de la fealdad.

A través del movimiento el títere adquiere ánima. A través del movimiento se traspasa la frontera entre lo vivo y lo muerto, el títere transita de lo inerte a lo orgánico, se traslada de una condición (objeto) a lo que creíamos que era su opuesto exclusivo (sujeto), hace evidente que se puede cruzar, que el sistema binario no es inmutable y al aparecer la posibilidad de transformación aparece la ambivalencia, se fragmenta la dualidad dicotómica, ya no es sólo yo frente a la otredad, también somos ambos, el elemento anfótero, el uno y otro y a la vez ni uno ni otro, lo que no es un hombre no tiene por qué ser exclusivamente una mujer o el estar vivo y muerto a la vez. La ambigüedad altera, desestabiliza el régimen binario de la diferencia sexual, es la cualidad de actuar por uno y otro lado, lo de doble sentido, lo incierto, motivo a dudas, el mal entendido, la expresión anfibológica, la confusión, lo equívoco.

La ficción no existe sino que se construye constantemente, así que, si como trans se nos acusa de ficción política sin garantía jurídica, siempre podremos decir que nunca existimos como tales. Esto no es un títere que parece autónomo en el que todo mi esfuerzo como persona que lo manipula se vuelca en darle "vida" y disimular, ocultar su parte ficticia. El títere autónomo con vida no existe, es el público, su mirada, el conocimiento basado en la visualidad, lo que construye constantemente la ficción de vida y autonomía del títere. Por eso, esto no es un títere, más bien es una prótesis que brota del cuerpo deviniendo cuerpo también. Un cuerpo en el que momentáneamente se diluyen las fronteras entre el títere y la

figura titiritera, un híbrido por algunos instantes, una fusión fugaz. De la misma manera efímera, no acotada, no fija, el títere parece como si..., para, acto seguido, aparecer radicalmente como una simple cabeza artificial cargada de realismo e ilusión atada al cuerpo del bailarín. Permitiendo este juego de contraposiciones, liberando al títere de la exposición de tener que representar un papel y al titiritero de la carga de sostener el peso de la ficción de su creación, y por ello dando espacio al error, al malentendido, a la mala lectura, a la confusión, a la frustración del público de querer seguir manteniendo la ilusión de que el títere “es” y no “parece”, se consigue poner sobre la mesa que es el público quien construye la ficción. El carácter interpretativo del público activo.

Lo real “está” en la vida, en la realidad de la vida. / Era imposible eliminar la ilusión y la ficción (del drama y de la interpretación) sin haberlos confrontado previamente con la auténtica realidad. / La ficción no entraba en contacto con la realidad, no tenía su prolongación en ella. / Lo real no existía en el teatro; este era un lugar-coto verdadero, aislado de la realidad cotidiana, dirigido a un fin estético y en el que se tenían experiencias estéticas. / El espectador seguía confinado en el lugar reservado para él en el teatro, una institución que introducía la ficción y su manipulación de contrabando. / Todo se reducía a la ilusión de vivir como real una ficción en un espacio igualmente ficticio. (Kantor, 2010a, p.173)

Así se le dice al público, esto no es, esto no es un títere, esto no es un cuerpo con dos cabezas, esto no es verdad. Lo único a lo que podríamos acogernos sería a la premisa “esto es una cabeza artificial amarrada a un verdadero cuerpo”. Y aun así estaríamos ocultando que ese cuerpo supuestamente verdadero es un cuerpo trans ambiguo igualmente artificial.



Fig. 15.1 *Mostrando la mentira 1* [Composición]



Fig. 15.2 *Mostrando la mentira 2* [Composición]

2.2.7. En movimiento, videocreación

Esta pieza de videocreación no es el producto de una investigación, representa lo que no ha podido ser explicado a través de la palabra escrita en esta investigación, son los huecos intraducibles de lo que puede un cuerpo, es una exhibición de los aprendizajes más significativos, cómo nos movemos y hasta donde hemos llegado, pues a través del movimiento el títere adquiere ánima. Esto (que) no es un títere se muestra:



Fig. 16. Albuquerque, L. (2021): *Esto no es un títere. Una investigación artística sobre la sospecha de imitación y artificialidad del cuerpo trans*, videocreación, color y sonido, 4' 07", 1920 x 1080 ppp. [Dirección, interpretación y construcción títere: L. Albuquerque; Cámara, edición y espacio sonoro: Consuelo Ramos]

[ENLACE AL VÍDEO](#)

3. CONCLUSIONES, APRENDIZAJES

Más que conclusiones, me propongo abordar este apartado con el mismo talante con el que inicié, pues si el contexto de inseguridad y, con ello, riesgo, me ha llevado a ejecutar una investigación procesual, en la que más que presentar una pieza artística acabada y finita se compone de una serie de ensayos corporales a través de los cuales he podido extraer ciertas reflexiones, estas tampoco pueden aparecer como conclusión, pues algo procesual no fragua en la concreción, son simples divagaciones, igual que pasa con lo ambiguo. Sin embargo, y de la misma manera que se ha podido extraer conclusiones coreográficas recogidas en la pieza de videocreación, también podemos extraer de este proceso los aprendizajes teóricos más significativos a modo de síntesis:

El títere no se identifica con las leyes binarias de vida/muerte de la humanidad ya que no se rige por ellas. Al ser fronterizo desestabiliza nuestro sistema de creencias binario, nos provoca, pone en duda nuestra propia identidad como seres vivos no muertos, hace que reconozcamos la dualidad en nosotrxs mismxs. Por eso, en vez de entender el títere como una figura portadora de lo incognoscible, de lo ambiguo, de lo misterioso y permitírnos admirar lo que no podemos explicar; desde nuestros propios sistemas de sujeción y temiendo nuestro borrado, obligamos al títere a regirse por nuestras leyes binarias de vida/muerte, ajustándole de una forma m/paternalista para que se convierta en humano, conduciéndole hasta dramaturgias de lo orgánico que no le pertenecen, acusándole de parricida y rechazándole de lo que merece ser amado si se atreve a no mostrar obediencia.

De manera análoga, el cuerpo trans ambiguo no se rige por el sistema de género binario basado en la diferencia sexual, por ello desestabiliza el régimen, es una anomalía, pone en duda el proyecto de heterosexualidad hegemónica, hace tambalear el sistema de creencias cuando pone de manifiesto que no es tan obvio definir donde está la frontera entre el hombre y la mujer, que puede existir el entre, el ambos y el ninguno encarnado en una sola persona. Por eso, en nuestras transiciones se nos exigirá mansedumbre, podemos ser trans mientras seamos trans binarixs, es decir, mientras estabilicemos la identidad de género al servicio del orden heterosexual naturalizado. Es decir, mientras nos forcemos a identificarnos con leyes que no nos pertenecen.

Durante esta investigación y de manera paralela, mientras la pieza artística que me había propuesto construir se iba alejando de lo conocido como títere hasta poder afirmar “esto no es un títere”, yo he devenido títere y con ello he aprendido nuevas estrategias para sostener la vulnerabilidad de no ser reconocido como hombre o como mujer. Es decir, devenir títere a través del no buscar en esas categorías impuestas una verificación y, por tanto, aprender a validarme como ser fronterizo. También, a descargarme del peso de la semejanza cuando se me interpreta como una copia defectuosa del supuesto original

hombre/mujer, experimentando mi ambigüedad desde el desplazamiento y el intercambio, con la posibilidad, como acto creativo, reapropiándome de la mala lectura. Para llegar a comprender que la vergüenza no es mía, sino de la persona que proyecta en mí un sistema de categorías en el que debido a mi apariencia no encajo.

Devenir títere también ha supuesto resignificar mi exclusión en potencia como margen a través de nombrar mi experiencia de “habitar el mundo desde un cuerpo trans ambiguo” y con ello, entenderla como práctica artística más allá de los espacios para hacer arte, en cualquiera de los ámbitos cotidianos de mi vida.

Devenir títere ha sido posible gracias al juego con la ficción a través de la escritura poética. Narrar mi experiencia en tercera persona me ha permitido alejarme del tono confesional generando un cierto distanciamiento que me permitía analizar mi subjetividad como si de un cuento se tratase, es decir, mi experiencia encarnada ha trascendido al reino intangible de la imaginación y la fantasía, del mundo de la creatividad. Paralelamente, al dar voz a la creación artística, esta se ha materializado en una primera persona, se ha vuelto carne. Todo ello no hubiese sido posible sin la voz impersonal que describe la práctica artística y, como se apuntaba en la introducción, al estructurar la investigación de manera procesual funciona como dispositivo activo que encauza la propia investigación académica, actuando como resorte de los temas a abordar por resonancia con la experiencia encarnada y la investigación teórica.

Finalmente, quisiera subrayar que el poder detenerme tanto en el proceso y analizarlo como práctica artística en sí mismo, es decir, poder realizar un trabajo de investigación híbrido entre aplicado y teórico, me ha permitido encontrar un asidero para imaginar posibilidades, nuevos formatos para autorrepresentarme. En el mundo rápido y productivo que vivimos y sobre todo en las artes escénicas, los cuerpos trans ambiguos no tienen más que un suspiro de reacción: poderse detener aporta sabiduría y bienestar. Desde este lugar y atendiendo a los códigos de verificación visual que tanto goce y angustia nos provocan, es desde donde comparto la videocreación que forma parte de este proceso, la cual no habría sido posible sin la colaboración de Consuelo Ramos, una pieza artística procesual, una muestra de los aprendizajes más significativos, un punto de partida para lo que vendrá.

4. REFERENCIAS

- Almodovar, P. (1999). *Todo sobre mi madre* [Película] Renn Productions, El Deseo (productora).
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/ La Frontera: La Nueva Mestiza*. (Trad. C. Valles). Madrid, España: Capitán Swing (Original en inglés, 1987).
- Butler, J. (2000). *Imitación e insubordinación de género*. (Trad. M. Serrichio). Revista de Occidente, (235), 85-109. (Original en inglés, 1991).
<http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/imitacion-e-insubordinacion-de-genero.pdf>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (Trad. M. A. Muñoz). Barcelona, España: Paidós (Original en inglés, 1999).
- Browning, T. (1932) *Freaks* [Película] Metro-Goldwyn-Mayer (productora).
- Collodi, C. (2016). *Las aventuras de Pinocho*. (Trad. M. Izquierdo Ramón y J. Sabaté Font). Barcelona, España: Penguin Random House. (Original en italiano 1883).
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. (Trad. J. Martín Arancibia). Madrid, España: Fundamentos (Original en francés, 1975).
- Disney, W. (Producción). (1940). *Pinocho* [Película de animación]
- Foucault, M. (1989). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. (Trad. F. Monge y J. Jordá). Barcelona, España: Anagrama (Original en francés, 1973).
- García Fernández, R. (2017). *La efígie en el teatro de Tadeusz Kantor: un modelo para el personaje*. [Memoria para optar al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/44248/1/T39085.pdf>
- Gordon Craig, E. (1987). *El arte del teatro*. (Trad. M. Pavia). México: UNAM, Colección Escenología (Original en inglés, 1905).
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidades femeninas*. (Trad. J. Saez). Barcelona/Madrid, España: Egales (Original en inglés, 2011).
- Halberstam, J. (2018a). *El arte queer del fracaso*. (Trad. J. Saez). Barcelona/Madrid, España: Egales (Original en inglés, 2011).
- Halberstam, J. (2018b). *Trans*: Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. (Trad. J. Saez). Barcelona/Madrid, España: Egales (Original en inglés, 2017).
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. (Trad. M. Talens). Madrid, España: Cátedra (Original en inglés, 1991).

Haraway, D. (2019). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptados*. (Trad. J. Fernández Gonzalo). Barcelona, España: Holobionte (Original en inglés, 1992).

Kantor, T. (2010a). *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. (Trad. K. Olszewska Sonnenberg y F. Bravo García). Barcelona, España: Alba (Original en polaco).

Kantor, T. (2010b). *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*. (Trad. F. Bravo García). Barcelona, España: Alba (Original en polaco).

Lagrace Volcano, D. (2019). *La mejor fotografía de Del LaGrace Volcano: mi masculinidad de máscara azul / Entrevista por Edward Siddons* (Trad. Laura Inter). Brújula intersexual. Punto de encuentro para personas intersexuales.
<https://brujulaintersexual.org/2019/08/21/la-mejor-fotografia-de-del-lagrace-volcano-mi-masculinidad-de-mascara-azul-entrevista-por-edward-siddons/>

Lecoq, J. (2009). *El cuerpo poético*. (Trad. J. Hinojosa y M. Navarro). Barcelona, España: Alba (Original en francés).

Lorde, A (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. (Trad. M. Corniero). Madrid, España: Horas y horas (Original en inglés, 1984).

Missé, M. (2018). *A la conquista del cuerpo equivocado*. Barcelona/Madrid, España: Egales.

Molina, V. (1998). *Criaturas artificiales*. En Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona (Eds.). *Escenes de l'imaginari. Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona. XXV aniversari*. Barcelona, España: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona.

Platero, L. R. (2020). *De las alcobas a las calles. Disidencia sexual en el estado español en la asignatura Contextos políticos para la acción y el pensamiento crítico de MUECA de la Universidad Miguel Hernandez*.

Platero, L. R. (2014). *Trans*exualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Barcelona, España: Bellaterra.

Platero, L. R. (2015). Prólogo a la edición española. En D. Spade. *Una vida "normal". La violencia administrativa, la política trans crítica y los límites del derecho*. Barcelona, España: Bellaterra.

Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Opera prima.

Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonki*. Barcelona, España: Espasa.

Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona, España: Anagrama.

Proposición de *Ley para la igualdad real y efectiva de las personas trans* presentada en el pleno del congreso español el 18 de mayo de 2021
https://www.youtube.com/watch?v=qaKyBEMn_G8

Serano, J. (2017). Cazadores de faldas: por qué los medios de comunicación representan la revolución trans con pintalabios y tacones. En P. Galofre / M. Missé (Eds.). *Políticas trans: una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos*. Barcelona/Madrid, España: Egales.

Spade, D. (2015). *Una vida "normal". La violencia administrativa, la política trans crítica y los límites del derecho*. (Trad. M. Enguix Tercero). Barcelona, España: Bellaterra. (Original en inglés, 2011).

Strike, S. (2017) Mis palabras a Victor Frankenstein sobre el pueblo de Chamonix performando la ira transgénero. En M. Missé / P. Galofre (Eds.). *Políticas trans: una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos*. Barcelona/Madrid, España: Egales.

Strike, S. (2017). *Historia de lo trans*. (Trad. M. Pérez y M. T. Sánchez). Madrid, España: Continta Me Tienes.

Raposo, V. (2004). *Más allá del teatro de títeres*. [Tesis de doctorado en Artes Escénicas, Universidad Autónoma de Barcelona]
https://escueladeteatroytiteres.com.ar/wp-content/uploads/Mas_alla_del_teatro_de_titeres.pdf

Watanabe, S. (1998). *Cowboy bebop*. [Serie de anime] Sunrise (estudios).

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. (Trad. J. Saez y P. Vidarte). Barcelona/Madrid, España: Egales.