

Testimonios y confesiones. Tensiones trans* en las modalidades de emergencia de sí*

*Testemunhas e confissões.
Tensões trans* nas modalidades
de emergência de si*

*Testimonies and Confessions:
Trans* Tensions in the Modalities
of Self-Emergence*

Mag De Santo**

DOI: 10.30578/nomadas.n58a5

El artículo, a partir de la problemática de las comunidades subalternizadas en los marcadores de identidad por sexo, género, clase y raza, analiza algunos debates en torno a dos filmes: *Paris is Burning*, considerado un insumo fundamental dentro de los estudios culturales, es abordado críticamente para desarrollar un encuadre contemporáneo, con el fin de hacer el trabajo crítico de Orlando, *mi biografía política*, de Paul Preciado. A partir de allí, se complejiza la tensión que supone el dispositivo testimonial como una vuelta al sí mismo y revisitar los límites y las tensiones que gravitan en torno a la necesidad de construir representaciones de un “nosotros, los supervivientes” como alternativa a la instrumentalización.

Palabras clave: instrumentalización, trans*, testimonio, representación, emergencia de sí, filmes.

O artigo, a partir da problemática das comunidades subalternizadas nos marcadores de identidade por sexo, gênero, classe e raça, analisa alguns debates em torno de dois filmes: Paris is Burning, considerado insumo fundamental dentro dos estudos culturais, é tratado criticamente para desenvolver um enquadramento contemporâneo, com o objetivo de fazer o trabalho crítico de Orlando, mi biografía política, de Paul Preciado. A partir daqui, é complexificada a tensão que supõe o dispositivo testemunhal como uma virada ao si mesmo, e revisitar os limites e as tensões que gravitam em torno da necessidade de construir representações de um “nós, os sobreviventes” como alternativa à instrumentalização.

Palavras-chave: instrumentalização, trans*, testemunha, representação, emergência de si, filmes.

Starting from the problematic positioning of subalternized communities marked by sex, gender, class, and race identities, this article analyzes certain debates surrounding two films: Paris is Burning, regarded as a foundational reference in cultural studies, is critically examined to develop a contemporary framework that enables a critical reading of Orlando, My Political Biography by Paul Preciado. From this perspective, the article deepens the analysis of the testimonial device as a return to the self, revisiting the boundaries and tensions involved in the need to construct representations of a “we, the survivors” as an alternative to instrumentalization.

Keywords: instrumentalization, trans*, testimony, representation, self-emergence, films.

* El presente artículo se enmarca en un proyecto de investigación más amplio, en el contexto de la beca doctoral “Hacia una iconografía trans*”: de los modos de aparecer en los registros del Estado argentino a los aportes patrimoniales de la memoria” (Conicet). Un primer análisis fue presentado en la Maestría del Departamento de Literatura en Español, Universidad de Lausana, Lausana (Suiza), y posteriormente en formato de ponencia en el Seminario Internacional Fazendo Género XIII, Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis (Brasil).

** Egresó de la licenciatura en Filosofía de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata (Argentina) y del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona (España). En la actualidad cursa el Doctorado en Artes en la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires (Argentina), financiado por beca Conicet, con espacio de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDHICS). Es artista y activista. Correo: magdesanto@gmail.com

original recibido: 17/10/2024
aceptado: 24/04/2025

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucecentral.edu.co
nomadas@ucecentral.edu.co
Artículo # n58a5 - Págs. 1~8

Coordenadas iniciales

Representar a lxs históricamente otrificadxs mediante el uso de la vacancia epistémica es una de las condiciones necesarias en que se produce el proceso de instrumentalización (Spivak, 1998). Utilizar al sujeto otrificado y aprovechar sus obstáculos estructurales para avanzar sobre ciertos fines implica tanto jerarquías de poder históricamente ancladas como también un señalamiento –y la agencia– de los sujetos subalternos que las pueden reconocer y luchar contra ellas. En este sentido, los argumentos contra la instrumentalización recorren dimensiones epistemológicas, pero especialmente éticas y políticas, en cuanto a qué fines y medios son legítimos de perseguir.

En el reconocimiento de cierta vacancia epistémica surge la posibilidad de perspectivas novedosas, promesas de novedad simbólica que resultan seductoras para revitalizar y oxigenar prácticas académicas, políticas, artísticas y comerciales. No obstante, se han ido denunciado los límites ético-políticos de este afán de novedad, enfocando la injusticia que encierra la producción simbólica sobre experiencias de subalternización sin participar a sus protagonistas.

Para abordar el problema de la instrumentalización partimos de algunos supuestos básicos. Primero, la existencia de un número de identidades y experiencias subrepresentadas. Segundo, y en consecuencia, la existencia de un vacío simbólico en torno a ellas. Tercero, para una mayor justicia epistémica se espera una transformación de dicha desigualdad. El nodo de la

cuestión parecería ser qué agentes, con qué límites y en qué condiciones se produce dicho cambio en el orden simbólico.

Este campo de tensiones se ha ido ampliando e incluyendo debates bien interesantes en relación con el extractivismo académico, la apropiación cultural, el tokenismo, el *pinkwashing*, el *greenwashing*, las asimetrías estructurales entre norte y sur global, las injusticias epistémicas testimoniales, entre otros ricos debates. También se ha impugnado a los sectores que desestiman la presencia de diversidad racial, sexual, de género, de clase y de capacidades en las instituciones y en los relatos hegemónicos. En paralelo, como inicios de una reparación histórica, se han diseñado políticas de cupo –institucionalizadas u operando en el sentido colectivo–, y se han generado programas de concientización que habilitaron para disputar cierta hegemonía en las agendas culturales, priorizar roles de enunciación en primera persona del plural, así como llevar adelante nuevos desafíos en torno a organizar el relato, construir alianzas con otras personas marginalizadas y redistribuir recursos en general, simbólicos y materiales.

Mediante insistentes ofensivas, más duras o blandas, se ha ido logrando cierta “reposición ontológica” de los sujetos otrificados. Una reposición frágil, reversible y en permanente tensión que ha alcanzado, en algunos casos, un nuevo espacio de enunciación pública para las personas subalternizadas por marcadores identitarios raciales, coloniales, económicos, sexuales, de género, capacidades o geopolíticos. De fondo, y

paulatinamente, el fenómeno de la instrumentalización ha dispuesto coordenadas de argumentación y juicio, de acuerdo con las lógicas de inteligibilidad vigente, a saber, la identidad. Al mismo tiempo, un criterio político se ha ido poniendo en marcha como alternativa a la instrumentalización. Dicho criterio se enfoca en la legitimidad que supone atravesar las experiencias subalternizantes frente aquellos que solo pueden imaginarlas desde condiciones sociales favorecidas.

En uno y otro caso, la condición suficiente para la discusión epistémica ha sido la identidad como fuente de legitimación de un orden de saber. Ello ha significado nuevos desafíos y peligros vinculados a una concepción individual del sujeto, en cuanto se puede configurar una operatoria que hace equivalente la identidad a la mismidad, y a esta a la individualidad. Así, un sujeto concreto y discreto es llevado a asumir la responsabilidad unívoca de representar a un conjunto, y una persona individual, marcada por algún eje de subalternización, puede ser llevada a tomar la función de legitimación de un orden de verdad en pugna.

Uno de los peligros que ello encierra es atrapar la diversidad de argumentos, homogeneizar el conjunto de minorías de derecho, rejerarquizar voces, calmar la ansiedad política con la mera presencia de algún sujeto subalternizado, empobreciendo las discusiones y simplificando los disensos. En este sentido, parecería relevante dar lugar a una conversación conjunta, mancomunada y crítica en torno a qué efectos han ido generando las representaciones de sí.

El presente trabajo se enmarca en dicha búsqueda, esperando complejizar las implicancias del encuentro con representaciones provenientes de una voz de enunciación propia, desde algún posible nosotrxs trans*¹ que entra en conversación en torno a las implicancias de nuestras propias representaciones culturales.

Los insumos de *Paris is Burning*

Algún tiempo atrás, teóricos trans* han empezado a esbozar críticas a pensadores cis que hablan sobre vidas trans* y construyen una serie de asunciones dentro de un juego de pliegues y solapamientos en el abanico LGBTIQ, en cuyo caso las personas trans* se han convertido en los objetos epistémicos y las fuen-

tes de contrastación empírica de los postulados de la *teoría queer*.

Resulta interesante rescatar el valor de análisis que tiene el documental *Paris is Burning*, un material fílmico que ha suscitado una serie de discusiones sobre las formas comunitarias de subsistencia de una comunidad subalternizada. La película documental del año 1990 ha sido filmada y dirigida por la activista lesbiana blanca Jennie Livingston, que ha registrado las formas de gestión de la pobreza y la marginación de personas trans* y homosexuales afrolatinos a través de las fiestas drag y la cultura *ball* en Nueva York. Allí, distintas referentes de la comunidad, como Angie Xtravaganza, Willi Ninja y Pepper LaBeija, ofrecen entrevistas que dan cuenta de su forma de vida relacionada con el trabajo sexual y la pobreza, en el seno de una cultura blanca y millonaria norteamericana. En el montaje del filme, las entrevistas personales que se ofrecen en la calle, en los cafés, en las camas o en los clubes nocturnos se entretajan con el registro de los icónicos concursos de *voguing*, las premiaciones y la rivalidad entre las distintas casas.

Justamente, a partir de la introducción del análisis de la película *Paris is burning*, entendida como discurso útil para argumentar la teoría de la performatividad de género de Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002), se produce una bifurcación intelectual y epistémica entre los estudios *queer* y los estudios trans*. Sucintamente, Butler, en una de las tantas formas de argumentar su hipótesis, toma este dispositivo contracultural para concluir el carácter constructivista del género (De Santo y Abellón, 2015). En el capítulo titulado “El género en llamas. Cuestiones de apropiación y subversión”, dedicado a conversar críticamente con las posturas de bell hooks publicadas un año antes, sostiene “Y no bastaría con decir que para Venus el género está marcado por la raza y la clase [...]. En este caso el género es el vehículo de la transformación fantasmática de ese nexo de raza y clase, el sitio de su articulación” (p. 191). En contrapartida, el autor trans* Jay Prosser (1998), contemporáneo de Butler, y que no ha sido traducido al castellano, refuta que las trabajadoras sexuales de la película son tomadas como objeto de prueba. Las vidas de las personas allí filmadas, según el autor, son el insumo académico que le ha permitido a la filósofa norteamericana defender aquello que quiere sostener, sin tomar en consideración qué

es lo que las personas crean con respecto a su construcción identitaria, o cuáles han sido las elecciones o los motivos concretos que han llevado a dichas personas a tal situación. Finalmente, Jay Prosser sostendrá que el asesinato de Venus Xtravaganza en *Paris is Burning* se debe a las condiciones materiales de habitar en Nueva York como transexual latina empobrecida, antes que, como argumentara Butler, evidenciar el carácter performativo y estructurante del género. Ese desplazamiento crítico de corte materialista se enfoca en las estructuras de opresión vinculadas a las formas de supervivencia, y no tanto en el carácter móvil y articulador del género.

En este sentido, las críticas de los estudios trans* a la tesis de la performatividad de género se orientan a sostener que hay un uso instrumental de los sujetos trans* para el proyecto teórico-político de la desnaturalización del género. De ahí que denuncian la dinámica de apropiación y borramiento de los sujetos trans* por parte de la *teoría queer*, convirtiendo a la experiencia trans* y sus formas de supervivencia en una abstracción útil, una operación que, según Radi, está caracterizada como “patrón colonial” que universaliza la definición de género (2020).

Por otro lado, la teórica antirracista bell hooks (1992), a quien cita Butler en su ensayo, señala que la directora de la película *Paris is Burning* no ofrece explicación alguna de la fascinación que tiene con la cultura afrolatina gay-trans*. Siendo una *outsider* a la comunidad, nunca expresa su voluntad o agenda programática de dicha representación, al punto de que no se deja ver en el desarrollo de la película. Para hooks, el punto de vista de la directora blanca es el de una etnógrafa, que no vemos, pero oímos, que se esconde para observar la formas de vida alegre de los “nativos” negros y latinos. Otro reproche que argumenta es la falta de conexión que presenta la película entre la cultura afrolatina y la práctica de bailar, reduciendo la experiencia de los *ball* a un *show*, sin características rituales ni revolucionarias del encuentro colectivo y, a su vez, construyendo la narrativa de que el concurso es el centro de la vida comunitaria gay-trans* afrolatina para sus protagonistas.

En relación con la muerte de Venus Xtravaganza, bell hooks sostiene que se le ofrece un tratamiento que evita toda densidad dramática, sin escenas de duelo ni reconocimiento de la falta, puesto que ello implicaría

desviar la atención. Así, la vida de Venus es un insumo del espectáculo que se pretende montar en el filme. De manera contundente, denuncia:

This tragedy is made explicit when we are told that the fair skin of Venus has been murdered, and yet there is no mourning for him/her in the film, no intense focus on the sadness of this murder. Having served the purpose of “spectacle”, the film abandons him/her. The audience does not see Venus after the murder. There are no scenes of mourning. To put it bluntly, her death is eclipsed by the spectacle. Death is not entertaining. (bell hooks, 1992, pp. 154-155)

Al igual que Prosser, bell hooks señala cierta apropiación instrumental para los fines que persigue la directora de la película: silencia y relativiza algunos aspectos de las vidas que pretende representar, quedando subsumidas, reducidas y expuestas al mensaje que espera transmitir el filme.

Así, un recurso cultural *queer* no queda libre de señalamientos e impugnaciones en torno a la instrumentalización en relación con otros marcadores identitarios como la raza o la transición de género. Nos muestra desafíos en las relaciones de poder que atraviesan los distintos agentes culturales subalternizados y la necesidad de mecanismos de justicia epistémico-representacional que puedan operar como criterios.

Los testimonios en Orlando

En el marco del *boom* de la escritura del yo, la autoficción, diarios, cartas, memorias y crónicas relativas al sujeto/autor, es plausible analizar qué singularidad tiene otra producción fílmica mucho más reciente: *Orlando, mi biografía política* (2023), del filósofo y curador Paul B. Preciado. Para ello, no se espera realizar un trabajo hermenéutico ni estético del filme, sino considerarlo en cuanto emergente *mainstream* entre distintas producciones trans* y *queer* que han surgido a lo largo de las últimas décadas y que utilizan la primera persona como estrategia de enunciación. La película es tomada aquí como una superficie de inscripción sensible, un modo de aparecer de la identidad. En ese sentido, puede ser útil para elaborar algunos interrogantes metodológicos y políticos que se disponen como desafíos actuales.

Preciado ha estrenado el filme *Orlando, mi biografía política*, a partir de la obra homónima de Virginia Woolf. Para ello, se sirve de distintos testimonios de personas trans* que ofician de Orlando. La multiplicidad del sujeto trans* es una de las operaciones de la película para dar cuenta de que existe un sujeto creado por el biopoder psiquiátrico, legal, administrativo: el sujeto trans*. A su vez, este sujeto trans* está representado por distintas y múltiples identidades trans*, metaforizado por la figura literaria de Orlando en el correr de los cinco siglos de imperialismo europeo. Si bien Preciado en su relato impugna el carácter colonial del personaje original, en el filme no existe una variabilidad en la constitución del sujeto trans* por el marcador colonial: no hay historias trans* previas a la colonización ni indicadores de la colonialidad del género (Lugones, 2008). El tronco compartido de la estructura cisexista –que en la película se nombra como “binaria”– que se muestra a partir de un entretendido de distintos testimonios, relatos biográficos que dan cuenta de cómo el biopoder encierra a la experiencia trans*.

Dos escenas son quizá las más relevantes en relación con el procedimiento testimonial. La primera gravita en torno al poder psiquiátrico y la segunda alrededor del poder administrativo legal. La escena del poder psiquiátrico, en contraposición a las grandes instituciones francesas que analizan Foucault (1967) o Didi Huberman (2007), se desarrolla de manera privatizada: el despliegue crítico se propicia en el encuentro fortuito de la sala de espera de un departamento parisino en el que varias personas trans* aguardan la atención del siquiatra. En la ansiedad de la espera comparten saberes en torno a estrategias para conseguir la prescripción de las hormonas que el médico debe recetar, forjando una complicidad entre personas desconocidas que empiezan a reconocerse y cooperar en silencio. Allí el propio autor y director de la pieza está en escena y participa de ese entramado de comunidad azarosa y en ciernes.

En el apartado de *Lo que queda de Auschwitz*, dedicado al archivo y testimonio, Agamben argumenta que la noción de autor, etimológicamente, proviene de *autoridad*, en el sentido específico de otorgar validez a la acción de una persona jurídicamente incapaz, por edad, discapacidad, condición de esclavización, entre otras razones. Aquí la idea de autor es equivalente a la de tutor, en cuanto confiere la autoridad que falta. Desde esta óptica, al analizar la primera escena contra el poder

siquiátrico, en la que se posiciona al propio autor del filme como uno de los sujetos que esperan el diagnóstico para la administración de hormonas, parece acotar la distancia entre autor de la obra y representadxs, contrariando así una posible lectura de tutelaje, como le fuera reprochado a la directora de *Paris is Burning*. Preciado, en cambio, se presenta como uno más de los tantos sometidos al poder del siquiatra.

A continuación de la escena, una joven trans* entra al consultorio. El siquiatra se presenta como un personaje llamado Rey, en una probable alusión al poder de la espada foucaultiano. En el interrogatorio la joven trans* desafía con respuestas complejas y fantásticas las formas inquisidoras del saber/poder que reducen su experiencia vital a “disforia”, y ridiculiza al médico por sus limitadas y añejas concepciones. El desvío se ensancha en cuanto su propio orden de verdad subjetiva es acompañando con el fondo de contraste de los que aguardan fuera del cuadro cinematográfico, en espera.

La escena concluye con la autogestión hormonal en la sala de espera. Allí el autor del filme ya no está presente, la acción *punk* de inyectarse o tomar la píldora sin atención sanitaria se monta sobre una fantasía onírica de celebración colectiva, en la cual el punto de vista de la cámara pareciera aparecer por sustitución del ojo del autor. O más bien, ¿es el ojo del autor el que mira la escena onírica y transfiere aquella posición inquisidora del saber médico al de un *voyeur* erotizado en una fantasía entre pares? Lo que pareciera indiscutible es que el orden de verdad entra en tensión sin conclusiones evidentes, el poder móvil circula ahora entre las personas trans* de espaldas a la presencia institucional. ¿Solo en un sueño la escena confesional puede desafiar el poder de la clínica?

La segunda escena que intenta desbaratar la dinámica de poder administrativo legal se ilustra en el final, contrariando las formas lacrimógenas y trágicas de las representaciones trans*, así como la representación del ya clásico argumento austiniano de actos de habla performativos eficientes. Se trata de una escena que promete las condiciones ideales para que se realice un acto de habla, a saber, ante la presencia de un juez, representado por Virginie Despentes, que en este caso confiere con su poder administrativo un pasaporte sin género de libertad interplanetaria. En efecto, la película compara, en reiteradas oportunidades, la hipótesis de

la experiencia de un viaje con la experiencia de transicionar de género, un viaje sin destino claro, el viaje que hace Orlando por siglos de expansión colonial, un viaje que como tal, también constituye como figuración reminiscencias imperio-coloniales.

La imposibilidad de viajar que el poder administrativo-legal regula mediante la documentación, se ofrece como un equivalente al viaje de la transición. Es allí cuando el juez, en un acto psicomágico superador, entrega pasaportes libres de género a los Orlandos con un discurso de emancipación y algarabía, en el cual el poder administrativo abraza las diferencias sin ningún tipo de exigencias. No obstante, ¿la imposibilidad de viajar está dada en personas trans* por el hecho de la incongruencia entre la imagen y el nombre del pasaporte y el cuerpo que se presenta? ¿Por qué los factores económicos y raciales que intervienen en la libre circulación planetaria no son expresados como marcadores relevantes de diferencia? ¿La metáfora de la transición de género como viaje qué lecturas y omisiones coloniales encierra?

Desde un supuesto de inmanencia ontológica, en el que no cabe una superación trascendente ni más allá fuera del dispositivo de poder colonial-racial-sexual-capitalista que nos forma, las normas son apropiadas, repetidas y transformadas mediante ese gesto *camp* que deja entrever el desvío, la imposibilidad de ser un “buen original”. En esta genealogía estético-poética parecen inscribirse las escenas de *Orlando, mi biografía política*, cuyos principales procedimientos formales del desplazamiento de sentido dentro del campo del arte y las prácticas culturales *queer* han sido los de la parodia.

Ahora bien, la práctica de dar testimonio funciona como instrumento jurídico, policial, periodístico, científico, académico y artístico relacionado con la herencia histórica de la confesión católica y la pastoral. A mediados del siglo XIX, se convierte en uno de los mecanismos principales para construir conocimiento occidental y garantizar un orden de verdad. La confesión de la verdad por prescripción institucional será uno de los grandes tópicos del pensamiento foucaultiano, que se sistematiza en su libro póstumo *Obrar mal, decir la verdad* (Foucault, 2014), y también una de las prácticas habituales de las personas con sexualidad disidente: salir del armario o confesar la identidad sexo genérica se vuelve una práctica social cotidiana (Kosofsky, 1998).

En la confesión se impone una ruptura radical con el pasado, en la medida en que quien confiesa no solo dice la verdad de sí, sino que ya no se reconoce en aquella persona que era antes de la confesión. En ese sentido, ¿inaugura un nuevo tiempo, del mismo modo que Orlando, que viaja durante cinco siglos y pervive para reeditar su confesiones testimoniales?

En una lectura del texto foucaultiano *Obrar mal, decir la verdad*, Judith Butler sostiene que la confesión es un acto performativo, en cuanto que el régimen de verdad al que uno está atado para dar cuenta de sí mismo es incorporado en la escena de la confesión. No solo se realiza aquella confesión sobre uno mismo, sino que se efectiviza el régimen de verdad al que uno está sujeto/atado y por lo cual se vuelve un subordinado a él. Allí, en ese acto de reconocimiento de sí, aparece una posición subalterna al régimen de verdad, y además de identidad, totalizante. En palabras de Butler, “Tal régimen de poder y verdad, trabaja precisamente cuando quien es diagnosticado, juzgado o interpelado se constituye a sí mismo como identidad” (Butler, 2019, p. 86). Finalmente, al confesar la identidad sexual, toda heterogeneidad que caracteriza a la experiencia es para mí consolidada, y la propia experiencia se vuelve mi experiencia como *esta* identidad que yo soy. Esto ocurre gradualmente, al menos, de dos maneras. Cada vez más me ato a esa verdad, lo que significa que cada vez más me consolido bajo esta consigna. Me vuelvo progresivamente impensable e irreconocible sin referencia a esa verdad. Segundo, ese requerimiento de confesar se desparrama más ampliamente a lo largo de la sociedad, de modo que más y más personas actúan de la misma manera en que yo lo hago, y esa práctica se instituye como una norma, una que establece las condiciones del reconocimiento social mismo (Butler, 2019, p. 89).

Butler termina su argumento con la demostración de que el acto de habla realizativo de identidad en la escena de confesión, se vuelve normativo y como tal una experiencia totalizante y experimentada de manera individual. En este punto me interesa agregar que en la escena de confesión de la identidad, según entiendo, también se produce una paradoja. Por nombrar algunas identidades patologizadas a lo largo del siglo XX, delincuentes, pobres, afros, locxs, homosexuales, lesbianas, hermafroditas, indígenas, migrantes, histéricas, personas trans*, activistas sociales, familiares de desaparecidxs se sientan en el banquillo confesional de lo

singular, único, anómalo. En una inversión de términos, el régimen de verdad moderno operativiza que las mayorías reales se vuelvan minorías de derecho. En ese sentido, las élites que representan el régimen de verdad moderno ocultan su carácter minoritario, se instituyen como universales, y las mayorías reales se mantienen sumidas en los mecanismos de invisibilidad o individuación (Río Paraná, 2024, p. 99).

En el acto de confesar la identidad, el sujeto se vuelve atado y subordinado a los términos del régimen, al comienzo extraño de sí mismo, hasta que el enunciado toma el control de la definición de sí, que tal cual observamos, normativizado como acto de habla, toma un poder que restringe la identidad al relato personal. Allí se puede producir cierta obturación a la inscripción genealógica de un movimiento enorme al que pertenece, y el orden somático del sujeto –su cuerpo, piel, medidas corporales– funciona como la fuente, el sustrato último de legitimidad y confirmación de la veracidad del asunto. Atestiguar con la voz propia, a cara y cuerpo, en un dispositivo de confesión, religa al sujeto al orden de verdad que lo subordina, ahora en soledad. Así, en el testimonio, por metalepsis, la parte se vuelve el todo y el cuerpo personal debe dar cuenta de una comunidad ignorada. Atestiguada su mera existencia corporal, el recorrido colectivo de una gran masa subalternizada vuelve a foja cero.

Podemos sostener que, utilizando algunas de estas coordenadas teóricas para volver a la discusión sobre la muerte de una mujer trans, trabajadora sexual y latina en *Paris is Burning*, obviamente, no contamos con el testimonio de la víctima acerca de las condiciones necesarias de su propio asesinato. Tampoco hay datos, pruebas o investigaciones al respecto, solo el hueco, el vacío, el espectro de la crueldad. Lo que queda es la ausencia. Las amigas sobrevivientes ofrecen unas pocas palabras, simplemente, así son las cosas para ellas. En este sentido, resulta oportuno traer el argumento de Giorgio Agamben en el capítulo “El archivo y el testigo” (2000), que se ocupa de explicar el nacimiento de un tipo de un sujeto, en el marco del proyecto biopolítico del poder, a saber: el/la sobreviviente.

Para sostener tal hipótesis Agamben se vale de la teoría foucaultiana: mientras el poder soberano, de la espada, imparte muerte bajo el lema “hacer morir, dejar vivir”, el biopoder de la modernidad gestiona la vida,

invierte los términos y se ocupa de “hacer vivir y dejar morir” con una fuerte estatización de lo biológico². A partir de estas premisas, interpreta una insinuación en el modelo del biopoder, a saber, la figura del sobreviviente y su difícil relación con el testimonio. Para el autor, entre el hacer morir del paradigma del soberano y el hacer vivir del biopoder, existen las fuerzas de “hacer sobrevivir”, separando la capacidad del decir respecto de la vida orgánica. Aquí, el viviente y el hablante se encuentran escindidos, son un mismo sujeto pero reducido a la extrema crueldad y violencia, su capacidad de decir –y posteriormente poder dar testimonio del horror– queda arrinconada. Este sujeto es el éxito consumado de este biopoder.

A modo de cierre

En el presente trabajo he intentado realizar un paseo por ciertos elementos que, según entiendo, problematizan la discusión en torno a la emergencia del sí mismo en las personas trans*. Se trata de una consideración general sobre la confesión como instancia de presentación de estas formas de emergencia en los propios términos del sí mismo. Para ello, se han puesto en común algunas coordenadas políticas de la coyuntura social, en cuanto territorios contextuales de la discusión, para incluir dos registros audiovisuales que fueron desafiados por su capacidad de representación desde distintas posiciones subalternizadas. A su vez, he tratado de esbozar algunas notas diferenciales entre la teoría *queer* y los estudios trans*, y he sobrevolado la complejidad que supone dar cuenta de una comunidad sobreviviente, así como las formas de aparición o inscripción que proliferan ante la permanente amenaza de borramiento o desaparición.

Para concluir, podemos argumentar que la adscripción identitaria tiene varios aspectos que considerar. Por un lado, absolutamente necesaria ante la inteligibilidad social y la asunción de identidad que las estructuras de poder proyectan sobre los cuerpos subalternizados. Por otro lado, la posición precaria y violenta sobre los cuerpos trans*, que ya no pueden atestiguar sobre sí. A su vez, el carácter individualizante de la confesión toma un cariz que puede cercenar las capacidades subversivas de los actos de habla colectivamente, produciendo una idea de comunidad estrictamente nominal, pero sin lograr modificar las estructuras de opresión ni los regímenes de verdad

que promueven la constricción. Foucault, en su famoso texto *El sujeto y el poder*, escribe: “Quizá el objetivo más importante de nuestros días es descubrir lo que somos, pero para rechazarlo. [...] Tenemos que promover nuevas formas de subjetividad a través de esta especie de individualidad que nos ha sido impuesta

por varios siglos” (Foucault, 2001, p. 249). En esta cantera florecen algunas propuestas y argumentos sobre la enunciación del sí mismo, en particular, el modo protagonista que toma el testimonio de identidad, devenir una existencia superviviente y las posibilidades de confesar.

Notas

1. La utilización del asterisco al final de la palabra trans* es uno de los modos posibles para referir al conjunto de identidades abiertas y en permanente cambio que el sintagma proporciona. Ella incluye, por lo menos, masculinidades y feminidades trans en su amplio espectro, travestis, transexuales, transgénero, no binarias, etc.
2. El autor trans* Paul B. Preciado dará continuidad a este paradigma presentando una nueva modulación genealógica de regulación de la vida, un régimen social que dará por llamar farmacopornográfica, cuyo carácter somático toma especial relevancia mediante la fabricación de la píldora anticonceptiva y el imperio pornográfico de Playboy (2008).

Referencias bibliográficas

1. AGAMBEN, G. (2000). El archivo y el testigo. En *Lo que queda de Auschwitz* (pp. 143-180). Pre-Textos.
2. bell, h. (1992). Is Paris Burning? En *Black Looks. Race and representation* (pp. 145-156). South End Press.
3. BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* Paidós.
4. BUTLER, J. (2019). Obrar mal diciendo la verdad: Foucault en torno a la confesión y la formación del sujeto. *Cuadernos de Filosofía*, (73), 83-95.
5. DE SANTO, M. y Abellón, M. (2015). *Dos lecturas sobre el pensamiento de Judith Butler*. Universidad Nacional de Villa María.
6. DIDI-HUBERMAN, G. (2007). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Cátedra.
7. FOUCAULT, M. (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica.
8. FOUCAULT, M. (2001). El sujeto y el poder. En H. L. Dreyfus y P. Rabinow, *Michael Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica* (pp. 241-259). Nueva Visión.
9. FOUCAULT, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad*. Siglo XXI.
10. KOSOFSKY, S. E. (1998). *Epistemología del armario*. La Tempestad.
11. LIVINGSTON, J. (dir.). (1990). *Paris is Burning* [Película documental]. Off White Productions.
12. LUGONES, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
13. PRECIADO, P. B. (2008). *Testo yonqui*. Espasa.
14. PRECIADO, P. B. (dir.). (2023). *Orlando, mi biografía política* [Película documental]. Les Films du Poisson; Bando à Part Films.
15. PROSSER, J. (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. Columbia University Press.
16. RADI, B. (2020). Notas (al pie) sobre cisnormatividad y feminismo. *Revista Ideas*, 11(5), 23-36.
17. RÍO PARANÁ. (2024). *La pisada del ñandú*. Temblores.
18. SPIVAK, G. C. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235.