

Estéticas de sobrevida. Arte de reparación

Cole Rizki. Doctor en literatura por la Universidad de Duke. Assistant Professor de estudios latinoamericanos en el Departamento de Castellano, Portugués e Italiano de la Universidad de Virginia. Affiliate Faculty al Departamento de Mujeres, Género y Sexualidad y el Departamento de Estudios Americanos.

¿Qué puede ofrecer la representación artística que no puedan ofrecer las reparaciones materiales? ¿Cuáles modos de reparación artística se hacen posibles donde el archivo oficial de la violencia estatal y las prácticas encarnadas de la resistencia trans se encuentran? Como teórico de la cultura visual e investigador de estudios trans dedicado a las políticas de representación, estas preguntas han animado mi pensamiento últimamente a medida que los debates globales sobre reparaciones han surgido con nueva fuerza. Parte del poder de la representación artística es que actúa sobre y a través de los sentidos: altera nuestra percepción (y el ordenamiento) de la experiencia como sugeriría Jacques Rancière (Rancière, 2013). En algunos casos, también opera sobre la historia y la narrativa histórica como ocurre con la obra de Germán Menna. Aquí la representación artística es una forma de reparación en el sentido de que efectúa cambios en la inteligibilidad cultural de la experiencia travesti y trans al iluminar las formas sensoriales en que ellas experimentaron y resistieron la violencia estatal. Tales cambios en la percepción promulgan la reparación.

Sin embargo, cambiar la percepción no implica producir representaciones de personas trans que sean coherentes bajo una lógica visual o representacional imperante. Esto las retrataría como un ejemplo más de los/las desaparecidos/as (no trans). No podemos simplemente agregar representaciones de personas trans o sus experiencias a un archivo histórico o cánón visual existente; ese sería un proyecto aditivo y liberal que consolida aún más un sujeto hegemónico de representación y reparación. Ese no es el trabajo de la reparación. Las reparaciones, si van a reparar, deben cambiar la matriz de inteligibilidad de la experiencia travesti y trans y alterar nuestros marcos interpretativos de la historia. En otras palabras, cambiar la percepción engendra reparación al dar sentido cultural a la experiencia, ubicándola dentro (y así desordenando) una narrativa histórica más amplia de violencia estatal y prácticas de resistencia.

Cambiar la percepción modifica la forma en que aprehendemos e interpretamos la historia. Revisa la periodización (¿cuándo comenzó y terminó la dictadura? ¿cuál es el significado de la democracia?) y centraliza agentes políticos e históricos alternos (¿quiénes son los sujetos propios de la historia o los agentes del cambio histórico y político?). Altera las condiciones de interpretación política, histórica y visual. También puede suscitar el subjuntivo («¿y si?»), que nos invita a imaginar cómo se pudiera haber desarrollado o narrado la historia de otra manera. Después del trabajo de artistas como Menna, no podemos interpretar (o percibir) el autoritarismo de la misma manera.

Aquí, la representación artística y estas negociaciones sensoriales de la violencia nos piden que lidemos con las dimensiones sexuadas/ genéricas del autoritarismo. Exigen que interpretemos la violencia esta tal como un proyecto de violencia sexual y de género donde la violencia sexual y de género es violencia política que provoca actos políticos

de resistencia. La representación artística y lo sensorial replantean el trabajo de la política, el sexo y el género; del autoritarismo y de la democracia; de violencia y resistencia; y de nuestros paradigmas interpretativos de las historias nacionales y transnacionales. Ambos nos piden que lidieemos con la forma en que imaginamos las reparaciones, no solo como actos monetarios sino también como actos sensoriales y artísticos.

Fotografía carcelaria/ Retrato de estudio

El giro de Menna hacia los sentidos y hacia la percepción misma está condicionado por la ausencia visual y material. Una de las características definitorias que subyace muchas de las obras es que las mujeres trans y las travestis no siempre podían acceder a sus prontuarios ni sus fotografías policiales. Al igual que el estado eliminó las fotografías de carnet de los/las desaparecidos/as no trans, las fuerzas de seguridad también continúan reteniendo fotografías policiales y otras imágenes de mujeres trans y travestis fotografiadas en cautiverio carcelario tanto durante como después de la dictadura. Es decir, a diferencia de las retratadas, aquí las fotos policiales son desaparecidas. El dilema se vuelve: ¿cómo hacer presente lo que está visual o materialmente ausente? Lo sensorial y el subjuntivo se convierten en dos modos centrales que evocan las experiencias de violencia y resistencia de estas mujeres trans —experiencias que (supuestamente) han pasado desapercibidas para un público nacional. Sin embargo, en lugar de reconstruir las fotos policiales, lo que sería una respuesta obvia a la ausencia fotográfica, Menna trabajó para representar (o retratar) la escena de la fotografía carcelaria en sí misma a través del testimonio oral de mujeres trans en obras como *Resiliencias*. Este reconstruye el anterior de la fotografía y sus condiciones de posibilidad: el momento de negociación entre el fotógrafo policía, la retratada cautiva y la cámara. A través de una compilación de mensajes de WhatsApp que describen el acto de ser fichadas, el paisaje sonoro de las voces de ellas se convierte en el medio de la obra, y describe sus sensaciones y experiencias sentidas al ser fotografiadas por la policía.

Ante la falta de imágenes y ante la negativa de las fuerzas de seguridad a devolver las fotos, reconstruir el acto fotográfico (y no la imagen) a través del testimonio oral es también una forma de reparación. Hace visible y culturalmente inteligible lo que las fuerzas de seguridad intentan ocultar o negar al ocultar o destruirlas: que ellas fueron detenidas, se produjeron las fichas policiales y estas escenas de violencia y violación autorizadas y condicionadas por la cámara realmente ocurrieron. Este es el efecto testimonial de la obra. Su paisaje sonoro también nos pone en contacto íntimo y auditivo con estas mujeres trans, provocando y transmitiendo afecto cuando sus voces se detienen, se quiebran o tiemblan; cuando su tono cambia para registrar una respuesta lúdica, irónica o indignada.

Lo que ellas compartieron fueron tácticas de resistencia bajo coacción carcelaria. Es decir, resistieron y rechazaron la violencia de la cámara deviniendo -desenfocando, volteándose e «hiperposando». A través de estos actos sensoriales de subterfugio, sostengo que implementaron actos circunscritos de libertad y maniobras que descarrilaron la escena de negociación de la fotografía carcelaria. Para hacerlo, ellas desarrollaron lo que la investigadora de estudios de performance Diana Taylor

podría considerar «repertorios» de resistencia: un conjunto compartido de tácticas corporales, sensoriales y afectivas que las mujeres trans y las travestis activan en el presente para resistir estas interacciones compulsivas, las imágenes que resultan y su circulación (Taylor, 2003). Estos repertorios de resistencia —tácticas vividas, compartidas, aprendidas y transmitidas de generación en generación— trastornan las lógicas corporales, sensoriales y afectivas de la escena anterior de la fotografía carcelaria. Interrumpen su puesta en escena (al voltear escritorios y sillas), su coreografía (al girar) y sus personajes (al posar sensualmente). Se resisten a sus lógicas de captura (desdibujarse) y trastocan sus lógicas de circulación (hurtar sus fotografías de los archivos policiales). Estos repertorios de resistencia trastocan la escena misma de la fotografía carcelaria. Aunque solo sea por un momento, a través de estos actos de subterfugio sensorial, esta escena y su coreografía trastabillan.

Como destacan sus relatos, las retratadas resistieron activamente el acto fotográfico y las prácticas archivísticas de captura criminológica. En un clip de audio, una de ellas explica su negativa a ser fotografiada o archivada cuando la ficharon:

Cuando éramos detenidas nos sacaban fotos como delincuentes, tomadas de huella [...] Nunca quise sacarme fotos. Es decir, siempre me negué porque no soy una delincuente. «Soy una persona» siempre les comenté. Qué se viste como lo que siento, como lo que estoy más cómoda.

Aquí describe cómo el retrato, en lugar de conferir «humanidad» o «subjetividad» (como era su función liberal), la despojó de estas cualidades básicas. «No soy una delincuente. “Soy una persona”», afirma. Ella señala cómo la fotografía y este acto fotográfico bajo coacción la interpelaron al ser puesta en delincuencia, una tipología que se negó a habitar. Describe su rechazo a la imagen y su rechazo a participar en el acto de creación de imágenes que criminalizaron su existencia como mujer trans («[una persona] que se vestía como lo que siento, como lo que me siento más cómoda»). Su desafío «Yo siempre me negué» indica prácticas sensoriales disponibles (aunque circunscritas) de revuelta, lo que a veces significó la negativa a quedarse quieta frente a la cámara, la negativa a ser capturada por la lente o el estado. Esto le habría permitido permanecer fuera de foco, conservar el derecho a la opacidad, su subjetividad mantenida a través del desenfoque. Si bien el sitio de la fotografía policial trenza la mirada criminal, médica, antropológica y pornográfica, también suscitó modos de resistencia que manipulaban el tiempo mismo: la velocidad de obturación y el tiempo de exposición. Es decir, al manipular la mecánica de producción de imágenes, estas mujeres en ocasiones desdibujaron intencionalmente las imágenes, resistiéndose a la captura.

Las fotografías policiales resultantes (aunque ausentes) son «imágenes fijas en movimiento», como las definiría la teórica de la cultura visual Tina Campt; indexan prácticas de rechazo que registran «la decisión de rechazar los términos de subjetividad disminuida que se le presentan, utilizando la negación como fuente generativa y creadora de poder desordenado para abrazar la posibilidad de vivir de otro modo» (Campt, 2019). Como práctica de resistencia, otras mujeres trans subvirtieron las convenciones de género de la propia fotografía carcelaria. Algunas «ultra posaban para la cámara» o, literalmente, «hiperposaron», «laburando sobre el sexo», como diría la

teórica de estudios étnicos Juana María Rodríguez (G. Menna, comunicación personal, 24 de junio, 2023; Rodríguez, 2023). Al hacerlo, movilizaron el sexo para romper la supuesta neutralidad y objetividad de la foto policial. Su pose puso al descubierto lo que la supuesta «neutralidad» de la cámara intentaba oscurecer: la fascinación sexual y la penetración de sus cuerpos que representaba la mirada «neutral» o «administrativa» o hasta «burocrática». Dicho de otra manera, expusieron otra forma de fantasía no marcada: la fantasía de la objetividad y las formas en que regula y produce coordinadas sexuadas/generizadas de personalidad. Estas últimas son otorgadas o negadas a través del retrato como producción y regulación del sujeto liberal y su contrario: «los rufianes, los cafiolos, las prostitutas y las travestis» que pueblan los archiveros de la policía, como comenta una mujer trans después de notar este mismo apelativo en el archivero donde se encontraba su prontuario personal.

En marcado contraste con las escenas explícitas de violación sexual y los modos circunscritos de libertad que se hicieron posibles bajo el cautiverio carcelario, algunas prácticas de rechazo fueron bastante divertidas. Como relata otra retratada en su descripción de la cámara y de ser fichada: «[algunas] chicas se robaron sus propias fotos, ¿verdad? Se las llevaron porque en realidad eran de ellas, no eran de la policía». La descripción señala cómo, si bien el término «fotografía carcelaria» podría sugerir una relación de propiedad —la fotografía producida por la policía— la astuta descripción del subterfugio de esta mujer trans deja en claro que las legítimas dueñas de estas imágenes eran ellas. Ellas «se las llevaron», reclamando sus fotografías porque les pertenecían. Esto no fue un acto de robo —la foto en sí misma indexaba robos de personalidad. Al contrario, fueron actos de reparación. Recuperaron lo que era suyo para empezar: sus imágenes y su personalidad.

Si volverse borrosa era anteriormente una estrategia de supervivencia promulgada bajo coacción carcelaria donde ellas manipulaban la velocidad de obturación y el tiempo de exposición de la cámara para desenfocar sus propias imágenes y perturbar las imágenes cautivas de la fotografía carcelaria, en condiciones de estudio, se convirtió en un medio para la libertad, como se demuestra en este libro. Girar, voltear y sacudir el cabello mientras movían la cabeza de un lado a otro, arriba, abajo y alrededor produjo representaciones borrosas que desdibujaron lo figurativo (en el sentido del arte). Dicho de otra forma, son prácticas de movimiento que generan libertad. Aquí el movimiento les permite habitar posiciones de sujeto que permanecen fuera de foco, presionando prácticas de captura fotográfica y consolidación escópica de un sujeto liberal y hegemónico, tanto de la representación como de las reparaciones. Estas fotografías de preproducción, como imágenes fijas que evidencian prácticas de libertad, evocan el proceso de negociación fotográfica en condiciones del estudio. Más que un espacio de violación y coerción bajo coacción carcelaria, aquí el anterior de la fotografía se convierte en el espacio lúdico del juego y renegociación activa de las condiciones de producción de la imagen. Esto también es una forma de reparación: el registro de la repetición visual, corporal y sensorial en condiciones de significativa diferencia.

El retrato trans

Los retratos fotográficos de Menna de las sobrevivientes, que reaniman la escena del

retrato bajo condiciones de estudio en lugar de carcelarias, resaltan la multivalencia del retrato y de las prácticas de sobre vivencia. Cuando se despliegan en el presente, lo que antes eran actos sensoriales de subterfugio (volverse borrosas), acá revelan el placer y el juego que la negociación fotográfica y el retrato pueden suscitar en el momento contemporáneo. Simultáneamente, vemos cómo estos actos sensoriales desafían la solidificación figurativa de un sujeto trans. El retrato tiene efectos políticos: aquí socava la cristalización del hasta ahora sujeto hegemónico de la reparación en el panorama contemporáneo. En el trabajo de preproducción de Menna, el retrato amenaza la consolidación figurativa e identitaria a través de prácticas sensoriales que evaden las formaciones trans acomodadas a discursos liberales con sus políticas concomitantes.

En contraste con proyectos recientes de retratos trans como *To Survive on This Shore* [Al sobrevivir en esta orilla] de Jess Dugan y Vanessa Fabre, el trabajo de Menna no se enfoca en la categoría de «adultos mayores trans o travestis» (Dugan & Fabbre, 2019). A pesar de que estas son ciertamente las sujetas retratadas, la categoría de «sobreviviente» convoca a Menna. Sin embargo, al abordar esas categorías se rompen y se ven desbordadas en sus propias pretensiones. Las retratadas las alteran. De hecho, aunque su trabajo podría verse como un proyecto sobre la vida trans y travesti capturada en parte a través del retrato, este es un proyecto sobre el proceso de representar a una sobreviviente. Trastoca la cuestión de la «identidad trans», incluso cuando emplea y reafirma la categoría identitaria de «sobreviviente» a través del retrato fotográfico. Dicho de otra manera, si bien su identidad como mujeres trans fue fundamental, lo que centraliza y establece su lugar en esta serie fotográfica es su condición de reparadas o mujeres trans que han recibido reparaciones económicas en reconocimiento de la violencia estatal que experimentaron. Esto desaloja el enfoque visual y fotográfico sobre la «identidad trans» que, incluso en las formas más delicadas y hermosas como con el trabajo de Dugan y Fabbre, continúa robusteciendo (y documentando) un sujeto trans, aunque a través de la multiplicidad imaginativa de una serie de retratos de adultos mayores trans y de género no conforme.

Al volver a las políticas travesti y trans argentinas y las políticas de las prácticas estéticas, culturales, legales y activistas de la representación trans como hago a lo largo de mi trabajo, vemos una vez más cómo las categorías de identidad estallan. Las políticas que de otro modo podríamos considerar identitarias se encaminan aquí a través de una vernácula política nacional y transnacional de desaparición, genocidio y derechos humanos que, en cambio, enfatiza cómo el Estado y la violencia que ha autorizado continuamente ha producido la categoría «trans» como tal. El trabajo de Menna subraya cómo lo «trans» se entrelaza con la «desaparición» y la «sobrevivencia». Es una categoría condicionada por el genocidio y las rupturas (y consolidaciones) identitarias que éste ha producido. Éstas son también sus condiciones de posibilidad. Su legibilidad dentro de lo social está contorneada por estas fuerzas: por el daño y la reparación del estado. De esta manera, el enfoque de Menna en los contornos sexuales y de género de «sobreviviente» en lugar de la categoría «adultas trans mayores» perturba tanto la categoría de «sobreviviente» como el arraigue liberal del sujeto hegemónico de representación (tanto legal como fotográfico) que a veces se fomenta a través de la política y el retrato. Incluso cuando los actos de representación pretenden corregir la evacuación visual o el aplanamiento de la complejidad de la vida tra-

vesti y trans. En última instancia, al registrar y hacer culturalmente inteligibles estos actos sensoriales de subterfugio como actos de sobrevivencia y resistencia, el trabajo de Menna ilumina cómo la percepción condiciona el significado cultural y la interpretación política. Un giro sensorial impacta en la política. La forma en que percibimos el daño está íntimamente ligada a la forma en que imaginamos la reparación. El trabajo de Menna estéticamente cultiva y promulga este cambio en la inteligibilidad cultural como un acto de reparación.

Bibliografía

Campt, T. (2019). *Black Visuality and the Practice of Refusal*. *Women and Performance Ampersand*, 29(1). <https://www.womenandperformance.org/ampersand/29-1/campt>

Dugan, J. T., & Fabbre, V. (2019). *To Survive on This Shore: Photographs and Interviews With Transgender and Gender Nonconforming Older Adults*. Kehrer.

Menna, G. (2023, June 24). *Interview with Germán Menna (C. Rizki, Interviewer)* [Personal communication].

Rancière, J. (2013). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (G. Rockhill, Trans.). Bloomsbury.

Rodríguez, J. M. (2023). *Put a Life: Seeing Latinas, Working Sex*. Duke University Press.
Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.