

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

**Representación de violencia y desplazamiento de las diversidades sexo
genéricas indígenas en los documentales *Wërapara* (2022), *Sexilio*
(2019), *Two-Spirit* (2021) y *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras
del peligro* (2005)**

Santiago Francisco Figueroa Acosta

Tutor: Edgar Clotario Vega Suriaga

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Santiago Francisco Figueroa Acosta, autor del trabajo titulado “Representación de violencia y desplazamiento de las diversidades sexo genéricas indígenas en los documentales *Wërpara* (2022), *Sexilio* (2019), *Two-Spirit* (2021) y *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro* (2005)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación con Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

30 de octubre de 2025



Firma

Resumen

Esta investigación analiza críticamente la representación de las violencias y el desplazamiento que enfrentan las diversidades sexo genéricas indígenas en cuatro documentales: *Wërapara* (2022), *Sexilio* (2019), *Two-Spirit* (2021) y *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro* (2005). El estudio se articula desde un marco teórico que combina los estudios decoloniales, la teoría queer y el análisis fílmico para problematizar cómo el dispositivo documental constituye visualmente a estos sujetos.

El análisis identifica tres ejes de violencia interconectados: estructural (abandono estatal, extractivismo), comunitaria (rechazo, exclusión) y familiar (negación, corrección). Simultáneamente, se examina la forma en que las protagonistas negocian y construyen sus identidades trans* en tensión con los modelos de feminidad impuestos por el patriarcado y colonialismo, resignificando conceptos como el ser mujer e identidad desde sus propias cosmovisiones.

Palabras clave: representación audiovisual, diversidades sexo genéricas indígenas, transestralidad, cine documental, violencia y desplazamiento, mujeres trans*,¹ decolonialidad, cine indigenista

¹ El asterisco es utilizado por Susan Stryker (2021) en su libro *Historia de lo trans* para referirse a lo trans como un concepto paraguas, que se aparta de su concepción original entendida únicamente como la transición de hombre a mujer o viceversa, desarrollando un significado incluso fuera de concepto de humanidad.

Para todxs lxs sodomitas, desviadx, afeminadx, pecadorxs, invertidxs y bestiales.

Agradecimientos

A los Espíritus Mayores, que con sabiduría han sabido mostrarme el camino, el ritmo y el paso. Gracias por recordarme que no camino solo, que mis pasos son también los de quienes me anteceden y me sostienen.

A mi madre y mi familia, por estar siempre ahí, por creer en mí incluso cuando yo no supe hacerlo. Su amor, paciencia y confianza son el suelo donde sigo aprendiendo a florecer.

A la Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador; a mi tutor Edgar Vega; y a las y los docentes del Área de Comunicación, por abrirme las puertas a la decolonialidad, por invitarme a mirar desde nuestros propios territorios y sentires. Gracias por devolverme la esperanza en un aprendizaje diverso, sensible y profundamente humano.

A mis amigos y amigas de la Maestría en Comunicación con Mención en visualidad y diversidades, gracias por las charlas, los pensamientos y afectos compartidos; por acompañarme dentro y fuera del aula, en los desafíos, las risas y en las búsquedas comunes.

A las y los directores y autores de los libros y textos que contribuyeron a la realización de esta tesis, guiando mi comprensión y permitiéndome abordar la investigación y el pensamiento con una mirada más sensible y afectuosa hacia el futuro.

A Mayro Romero, amigx de maestría, residencia, y —ojalá— de vida. Gracias por la complicidad, el cuidado y la compañía que hicieron de este camino un momento más amable.

A las comunidades racializadas, LGTBIQ+, queer y maricas latinoamericanas: gracias por resistir con ternura, amor y fuerza, enseñándonos, una y otra vez, que la vida se abre paso incluso a través del pavimento.

Y al cine, por haber sido siempre un refugio, un espejo y una ventana. Por enseñarme a mirar de otras formas, a escuchar los silencios y a descubrir que en cada encuadre habita una posibilidad de rebeldía, amor y memoria.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero Representación, documental indigenista y transcestralidad.....	17
1. Ver y ser visto: la construcción de la imagen indígena entre colonialismo y cosmovisión	24
2. El lente como frontera: documental indigenista y colonialidad de la representación	28
3. Identidades desobedientes: lo trans más allá del marco occidental.....	31
Capítulo segundo Lengua, cuerpo y ser: representaciones indígenas sexo genéricas diversas en el documental.....	39
1. Lengua originaria.....	45
2. Identificación del discurso documental del sujeto indígena en los filmes	49
2.1 <i>Two-Spirit</i>	51
2.2 <i>Sexilio</i>	55
2.3 <i>Wërapara</i>	57
2.4 <i>Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro</i>	59
3. El ser mujer indígena.....	62
3.1 El ser mujer trans* indígena	70
3.2 Corporalidad	82
Capítulo tercero Violencia y desplazamiento en la representación de las diversidades sexo genéricas indígenas	91
1. Violencia: dinámicas, silencios y reproducción de la desigualdad	91
1.1 Violencia a nivel de población indígena.....	93
1.2 Violencia a nivel de comunidad frente a lo trans* indígena.....	99
1.3 A nivel familiar frente a lo trans* indígena.....	103
2. Desplazamiento: una problemática de alma y cuerpo	108
Conclusiones.....	117
Lista de referencias	121
Anexos	125
Anexo 1: Diálogos, subtítulos e intertítulos de <i>Two-Spirit</i>	125
Anexo 2: Diálogos, subtítulos e intertítulos de <i>Sexilio</i>	126
Anexo 3: Diálogos, subtítulos e intertítulos de <i>Wërapara</i>	129

Anexo 4: Diálogos, subtítulos e intertítulos de <i>Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro</i>	139
Anexo 5: Capturas de manera cronológica de representación de la mujer y abandono Estatal en el cortometraje <i>Two-Spirit</i>	145
Anexo 6: Capturas de manera cronológica del cortometraje <i>Sexilio</i>	145
Anexo 7: Capturas divididas por personaje del largometraje <i>Wërapara</i>	148
Anexo 8: Capturas por bloques temáticos del largometraje <i>Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro</i>	151

Introducción

Esta investigación surge a partir de una reflexión sobre la diversidad sexual y de género en el contexto indígena, una realidad que atravieso en primera persona. En medio de un entramado marcado por el desconocimiento y la negación por parte de algunas comunidades indígenas y de los cabildos, se hace necesario dar lugar a este trabajo investigativo.

La representación ha sido un elemento central en mi proceso de identificación y de acercamiento conmigo mismo; por ello, la asumo como uno de los ejes fundamentales para abordar esta investigación. En su permanente diálogo con la realidad, la representación cumple una doble función: actúa como una herramienta de estructuración de las relaciones de poder y consolidación identitaria, pero al mismo tiempo, se convierte en un espacio de transformación constante. Desde esta perspectiva, me propongo indagar históricamente el papel que ha desempeñado la representación en la construcción de imaginarios que han ubicado tanto al indio como al no heterosexual en el lugar del pecado y lo defectuoso. Para ello, inicio el primer capítulo con un breve análisis que empieza en el momento histórico que marcó profundamente el devenir de las comunidades indígenas de Abya Yala: la colonización.

Se hace necesario poner en contexto de cómo la visión occidental global impuso su lengua, su religión y sus estructuras económica y política sobre los pueblos originarios. Este proceso estuvo acompañado de una estrategia de deshumanización sostenida en mitos coloniales como el de la antropofagia y el canibalismo, que sirvieron para justificar los crímenes de lesa humanidad cuyas huellas aún persisten en el racismo, la exclusión y los estereotipos contemporáneos. Dentro de esta violencia simbólica y material, los cuerpos indígenas que desobedecían la matriz heterosexual binaria,² fueron objeto de una estigmatización particular: la categoría de “sodomitas” (Horswell 2013), a pesar de que en muchos casos habían ocupado lugares de reconocimiento dentro de sus comunidades.

A partir de registros recuperados de diarios de campo e investigaciones hacia las comunidades indígenas podemos obtener información sobre la importancia que lo visual

² A pesar de que en las comunidades indígenas existían formas de entender y organizar la diversidad sexo-génerica de manera distinta a las concepciones occidentales, este análisis adoptará algunas perspectivas occidentales sobre la identidad de género, debido a la utilización de fuentes académicas que no adoptan un enfoque decolonial y a la dificultad que suscita el incluir la amplia diversidad de organización identitaria y social que manejan las comunidades indígenas.

tuvo para que el proyecto de “desarrollo” que el hombre europeo tenía en ese entonces. Un ejemplo de su funcionamiento fue la introducción de imágenes cristianas en espacios sagrados indígenas, lo cual facilitó los sincretismos religiosos por medio de la evangelización y escolarización, los cuales han perdurado hasta ahora en las culturas latinoamericanas (Mignolo 2016).

Posteriormente la colonialidad se manifiesta a través de medios como el audiovisual, sirviendo como forma de transmisión y conservación de los ideales y principios que ponían al indígena y a las disidencias sexuales como algo negativo, estereotipado o exótico. Por esta razón, la representación audiovisual constituye otra fuente privilegiada para analizar realidades contemporáneas de las diversidades sexo genéricas indígenas fuera de los textos y archivos históricos.

En el caso del cine, además de ofrecer visibilidad, posibilita nuevas formas de sentido a través de signos, códigos y vínculos. De allí que las producciones analizadas constituyan escenarios clave para la exclusión que enfrentan estas poblaciones tanto dentro como fuera de sus comunidades. Asimismo, la representación audiovisual facilita la recopilación de testimonios y experiencias, fundamentales para ampliar los debates sobre derechos, generar marcos normativos de protección y, eventualmente, reivindicar estas existencias como formas de resistencia frente al sistema que las oprime.

El primer capítulo de la investigación se articula bajo tres categorías centrales: la primera problematiza la existencia de las diversidades sexo genéricas en contextos indígenas. A través de un diálogo entre la teoría queer, decolonialidad y post humanismo, se propone la noción de *transcestralidad* como herramienta para analizar de forma plurilateral las formas de existencia sexo genéricas propias de los pueblos originarios, que han sido encapsuladas en marcos occidentales. La segunda categoría aborda la representación del sujeto indígena en Latinoamérica, interrogando tanto la mirada externa —marcada por el racismo, el exotismo y la colonialidad— como las narrativas internas, que, aunque se sustentan en la cosmovisión y la noción de primigenidad, en ocasiones reproducen lógicas coloniales rígidas. Finalmente, la tercera categoría gira en torno al documental indigenista y la *telecolonialidad*, entendidas como dispositivos que, aunque visibilizan, también pueden reproducir estereotipos y prácticas de extractivismo epistémico y simbólico, incluso dentro de las producciones dirigidas por las propias comunidades.

En el segundo capítulo se introducen las películas objeto de estudio, las cuales fueron seleccionadas por medio de una búsqueda que delimitó primero la confluencia de

lo indígena y lo sexo genérico diverso, género de no ficción, lugar geográfico y accesibilidad de contenido. Dentro de estas representaciones, están documentales específicamente de Colombia y México, las películas son: *Wërapara* (2022), *Sexilio* (2019), *Two-Spirit* (2021) y *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro* (2005). Al tener una idea inicial del contexto de las películas se procede a analizar el discurso indigenista alrededor de la forma narrativa de los filmes, la relación de las protagonistas con la feminidad y el ser mujer, el territorio y las problemáticas que trae consigo dentro de su diversidad sexo genérica.

El tercer y último capítulo se centra en el análisis de las representaciones de la violencia y el desplazamiento construidas en las cintas, lo que permite tanto una lectura individual como comparativa. Este abordaje pone en evidencia los distintos niveles de exclusión y violencia que las protagonistas y sus comunidades atraviesan. Para ello, se incorpora el concepto cuerpo-territorio como una herramienta clave para examinar las dimensiones simbólicas implicadas en las experiencias de desplazamiento.

Teniendo en cuenta el orden y las temáticas usadas en el análisis se toma como guía la pregunta problema: ¿Cómo representan los documentales *Wërapara* (2022), *Sexilio* (2019), *Two-Spirit* (2021) y *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro* (2005) las experiencias de violencia y desplazamiento vividas por personas indígenas con identidades sexo-genéricas diversas?

A partir de esta pregunta se proponen dos objetivos: 1) Analizar los recursos narrativos y visuales utilizados en los documentales para representar las diversidades sexo genéricas indígenas en los documentales *Wërapara* (2022), *Sexilio* (2019), *Two-Spirit* (2021) y *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro* (2005) y 2) Indagar la representación de violencia y desplazamiento sobre las diversidades sexo genéricas indígenas de los documentales *Wërapara* (2022), *Sexilio* (2019), *Two-Spirit* (2021) y *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro* (2005).

Capítulo primero

Representación, documental indigenista y transcestralidad

Las cuestiones trans contemporáneas
son una ventana a este nuevo y osado mundo.
(Stryker 2021, 77)

A pesar de que históricamente la cuestión de la diversidad sexual y de género en comunidades indígenas se hizo evidente por medio de diarios de campo, relatos orales e ilustraciones hechas por conquistadores, antropólogos, o misioneros, externos al continente americano; existen escritos que analizan a partir de esas primeras caracterizaciones la forma de confrontarlos con teorías críticas en contra del patriarcado y la visión masculinizante de ese entonces, permitiendo generar perspectivas más cercanas a la *realidad* de esas comunidades. Unos de los relatos que se instaure dentro este tipo de análisis es *La descolonización del “sodomita” en los Andes coloniales* de Michael J Horswell (2013), donde se examinan prácticas culturales e identidades que el autor cataloga como “tercer género”. Estas personas, frecuentemente travestidas, no encajaban dentro de las categorías binarias de masculino o femenino presentes en la cultura española de ese entonces. Horswell centra su atención en la mirada masculina colonial, desentrañando las concepciones de sexo y género propias de la España del siglo XVI. A través de este enfoque se amplía la comprensión de cómo se construyeron las primeras formas de caracterización de las disidencias sexo genéricas en contextos coloniales, evidenciando la forma en que fueron relegadas a un lugar de inferioridad. Su trabajo busca, además, reivindicar la existencia y agencia de estas personas dentro de sus comunidades originarias, devolviéndoles un lugar legítimo en la historia y la memoria cultural.

Otra investigación que retrata formas distintas de identidad basadas en sexualidad y género es el libro *Tomado de los labios: género y eros en Mesoamérica* en donde Sylvia Marcos (2021) investiga y retrata algunas comunidades indígenas de Centroamérica que tuvieron una forma de organización, significación de género, sexualidad y nomenclatura diferentes a la Occidental. Su investigación basada en la cosmogonía de esas comunidades permite entender que las deidades y dioses transitaban, dependiendo de cambios

climáticos o suceso naturales, por formas y corporalidades que no tenían una definición estática acerca de lo masculino o femenino.

En la primera parte del libro *Indígena, cuerpo y sexualidad en la literatura salvadoreña*, Rafael Lara (2012) por medio de escritos Náhuat y sus traducciones, analiza aspectos relacionados con la matriz de poder sustentada en la sexualidad y el cuerpo en esta población precolombina de Centroamérica, especialmente el apartado de “Sexualidad Náhuat” se hace un análisis de varios relatos ligados con prácticas no heterosexuales, en los cuales el análisis es por medio de teorías de la antropología cultural y lingüística, psicoanálisis, historia de la sexualidad, entre otras. Este como los anteriores análisis toman referencias de culturas situadas en momentos y espacios específicos, las siguientes investigaciones plantean una visión continua que mezcla ritualidad y ancestralidad indígena con evolución y actualidad de esas comunidades.

Etno-historia de la homosexualidad en América Latina de Luiz Mott (1997), usa los conceptos de homosexualismo y lesbianismo principalmente, para hacer énfasis en las manifestaciones no cis heterosexuales que algunas poblaciones indígenas practicaban antes y durante la colonización. A pesar de que esta recopilación maneja una diversidad de épocas y lugares, omite por completo la colonialidad que las etiquetas LGTBIQ+ poseen, aseverando que las prácticas sexuales entre individuos que poseen características morfológicas similares eran homosexuales. Por último, hace un salto hasta lo contemporáneo para conectar cómo esas luchas y grupos homosexuales han permeado y siguen reinventándose en nuestro contexto latinoamericano.

En *Homosexualidades indígenas y descolonialidad: algunas reflexiones a partir de las críticas two-spirit* Estevão Fernandes (2014, 137), usa el término homosexual, para dirigirse “a las diversas prácticas no heterosexuales halladas en etnias del país”, refiriéndose a Brasil, las cuales han sido catalogadas como “pérdidas culturales” debido al régimen patriarcal universalizante dominante. El autor por medio de las perspectivas decoloniales hace alusión a la importancia histórica, valor ritual y roles espirituales que poseían los homosexuales dentro de sus comunidades. Siguiendo con esta línea, *Sexualidades amazónicas: Género, deseos y alteridades* de Luisa Elvira Belaunde (2018), centra su análisis situado en la Amazonia entre Perú y Brasil. Por medio de una recapitulación histórica desde los años 1950, pone en diálogo algunas de las perspectivas más relevantes acerca de la descripción e investigación de poblaciones indígenas, referendos centralmente a la organización sexual, concluyendo que “la diversidad de las sexualidades, pasadas y presentes, entre los pueblos indígenas nos llama a desarrollar una

diversidad de abordajes para ser capaces de contemplar sus diferencias y hacerlas dialogar entre sí y con nuestra propia diversidad sexual” (83).

Junto con esta mirada, *La colonización de sexualidades indígenas: entre despojo y resistencia* de Manuela Picq (2020, 15) propone un análisis que descoloniza las sexualidades como forma de resistencia ante el despojo que la doctrina del descubrimiento trajo consigo, la autora menciona además que “Las sexualidades indígenas son intraducibles en términos occidentales”, permitiendo discutir por medio de la escritura y lenguaje la complejidad y autenticidad que las comunidades indígenas han poseído alrededor de su identidad y sexualidad.

Una investigación situada en Ecuador llamada “La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados” de Hugo Benavides (2006), se han encargado de analizar por medio de registros históricos coloniales, cómo las identidades precolombinas, en este caso la comunidad ancestral Manteño-Huancavilca, se ha intentado borrar históricamente en el relato contemporáneo debido a prácticas identitarias eróticas diversas. Es claro que antes de la colonización, las comunidades indígenas sostenían unas formas de comportamiento que se salían de la binariedad y de la moralidad presente en aquella época en Europa, sin embargo, es prudente preguntarnos acerca de la confiabilidad que esos relatos tienen por la forma en que eran descritas esas prácticas “sodomitas”.

El artículo “Los cuerpos mediadores o los transgéneros amerindios” de Juan Antonio Flores (2009) permite conceptualizar de maneras variadas y poner en cuestión las organizaciones y clasificaciones identitarias referentes al género y la sexualidad en grupos prehispánicos, por medio de la presencia de lo que él denomina transgénero amerindio, propone una singularidad corporal fluctuante que conserva una identidad social poderosa y relevante culturalmente, para ello toma como referencia a grupos indígenas como las muxes.

Las anteriores investigaciones son hechas por personas no pertenecientes a las comunidades que analizaron, dejando una brecha considerable en la forma en que esas perspectivas son consideradas como cercanas a la realidad. Siguiendo con esta línea la siguiente tesis doctoral posee el carácter auto investigativo, debido a que presenta un análisis desde la autoetnografía. *Warmipangui* de Enoc Merino Santi (2024), se relaciona con investigaciones anteriores al presentar una investigación sobre la “homosexualidad” en el grupo indígena Kichwa Canelos. El autor al ser parte de esta población ofrece una mirada interna y más allegada a la identidad y sexualidad indígena diversa, explorando

cómo históricamente ha sido afectada por las misiones religiosas, pero que a su vez ha logrado subsistir y tener cabida dentro de la misma cosmogonía local. Por medio del lenguaje, detalles como la importancia del humor y el chiste y su cercanía con la sexualidad, permite un análisis más detallado de cómo las diversidades perduran y conviven en contextos actuales.

Otra de las formas en la cuales se han abordado la realidad de las poblaciones indígenas sexo diversas es a través de formatos narrativos e informativos como el reportaje, la crónica periodística y más recientemente el pódcast. Estas fuentes resultan valiosas para esta investigación, ya que no solo documentan experiencias individuales, sino que también recogen voces y testimonios directos que permiten complejizar las representaciones existentes.

A diferencia de ciertos enfoques académicos que tienden a hablar sobre diversidades en el mundo indígena, estos formatos permiten que las propias personas se narren desde sus vivencias, sus prácticas y sentidos situados. Un ejemplo de ello es “La resistencia Cuir en la comunidad Embera Katío: arte y organización política”, en el que Álex(a) Galván (2025), a través del testimonio de personas trans indígenas Embera Katío y su relación con la naturaleza, se teje una narrativa que articula sus territorios, sus cuerpos. El texto evidencia que estas personas, además de enfrentar las consecuencias del conflicto armado, deben negociar su existencia dentro de una estructura comunitaria atravesada por el patriarcado y la normatividad de género. Por otro lado, el trabajo de Nathalia Gómez (2020) “Sentí Buma Emberá Wera”, realizado en el departamento de Risaralda Colombia, constituye una pieza cercana a la investigación, debido a su enfoque de representación. A partir de entrevistas y el diálogo con las cosmogonías locales, indagan las identidades de mujeres trans indígenas, destacando la forma en que éstas se configuran dentro de universos simbólicos propios, y no simplemente desde categorías impuestas externamente.

Otra investigación que tiene carácter autorreferencial es “Trans masculinidades e não binariedades em perspectivas originárias” de Silva Hentzy (2023), la cual, a través de perspectivas de varios integrantes LGTBIQ+ de comunidades indígenas, se construye un diálogo entre la colonialidad y las teorías queer para reflexionar acerca de las formas de existencia disidentes bajo contextos opresivos y violentos, particularmente en comunidades de Brasil. Conceptos como transcestralidad y cosmopercepción o términos como *tybyra*, utilizado de forma peyorativa se refieren a homosexuales indígenas, son

claves para comprender cómo el texto se hila y convive desde las cosmovisiones y sentires propios de los pueblos originarios.

En “Ni humanos, ni animales, ni monstruos: la decolonización del cuerpo transgénero” (DiPietro 2020), el artículo nos invita a decolonizar el género, lo transgénero y cómo lo carnal juega un papel importante en la concepción eurocéntrica de estas palabras. Dividido en tres secciones, el artículo en un inicio indaga la manera en que la conquista corrompió entendimientos sobre vitalidad corporal, transportando la carnalidad indígena como infrahumana, por ejemplo, la permeabilidad anal presente Mesoamérica. Posteriormente, el texto argumenta la proximidad que las personas trans han tenido con la condición de discapacidad al ser patologizadas y consideradas con necesidad de corrección. Por último, se toma el *nagualismo* a través de Gloria Anzaldúa, entendida como la capacidad espiritual y chamánica de adoptar formas animales y teorizándolas por medio de las transiciones y corporalidades travesti/trans/queer.

El artículo “Indígenas transgénero. Nepono” (Cuervo 2018) recopila información relevante sobre la población Emberá, con un enfoque particular en la vivencia de lo trans dentro de esta comunidad. A través de entrevistas y discusiones, se aborda la ausencia de una traducción directa para el concepto “transgénero” en el idioma emberá, lo cual no impide que exista una forma de reconocimiento social mediante otras nomenclaturas propias, generalmente de carácter peyorativo. Aunque el artículo no se centra explícitamente en la colonización ni en el sistema heteropatriarcal, plantea interrogantes importantes sobre ciertas identidades que, desde una perspectiva occidental, se entienden como transgénero, no encuentran un equivalente exacto dentro de las categorías culturales indígenas. Esto sugiera la necesidad de repensar las nociones de “género” desde marcos situados alejados del occidental.

El artículo “Orientación sexual en comunidades indígenas” (Cometa Peña, Realpe Agredo, y Ecue Mulcue 2022) analiza la diversidad sexual y de género presente en varias personas de dos comunidades indígenas al sur de Colombia, desde una perspectiva occidental. Aunque las identidades de estas personas son categorizadas, sin cuestionamientos, bajo los términos homosexual, pansexual, demisexual, el texto presenta reflexiones valiosas sobre el contexto sociocultural en el que estas personas viven. En particular, se destaca la influencia de la religión católica como un factor que dificulta el desarrollo pleno y digno de estos individuos en sus comunidades.

“A Critical Approach to Gender Identities in the ‘Muxe’ Case” (Mendoza-Álvarez y Espino-Armendáriz 2018) propone que la identidad muxe no se define por una

preferencia sexual o identidad de género convencional. En lugar de esto, se entiende como una construcción cultural vinculada a la ancestralidad Zapoteca, la cual existía antes de la imposición del sistema de género masculino/femenino de la sociedad contemporánea. El estudio destaca entrevistas que revelan diversas cualidades y funciones que las muxes cumplen dentro de sus comunidades. Además, se subraya la relevancia de las festividades sociales y religiosas en que las muxes participan activamente, mostrando su importancia y convivencia en el contexto social y cultural de las comunidades indígenas.

Hasta este punto, la intersección entre identidad indígena y disidencia sexo genérica ha sido analizada a partir de archivos y relatos coloniales, estableciendo vínculos y explicaciones sobre los procesos de transformación cultural. Sin embargo, estos estudios suelen abordarlas como si estuvieran congeladas en el tiempo o como si no hubieran tenido un desarrollo en la actualidad. Es por esto que, los textos revisados evidencian la urgencia de construir una perspectiva situada desde los propios pueblos originarios que les permita narrarse e identificarse desde sus propias epistemologías y formas de existencia.

No obstante, si bien la representación de las comunidades indígenas ha sido objeto de un análisis profundo, especialmente en cuanto a las violencias históricas de la colonización y sus efectos en la identidad colectiva, persiste una importante deuda en el ámbito de la representación de las personas indígenas LGTBQ+ en la actualidad. Dentro de la corta exploración que la etiqueta queer indígena en base a la representación ha tenido, se encuentra la revista *Journal of Global Indigeneity* (DOAJ 2015) con publicaciones de indígena de países como Estados Unidos, Inglaterra y Australia. A continuación, haré un desglose de los artículos que se enmarcan en dicha etiqueta.

“Coming In’ as Indigenous, Queer, and Urban – Utilising Indigenous Queer Standpoint Theory as Methodology” (Keovorabouth 2025) es un artículo escrito, por como ella se presenta, una persona queer, trans y Diné urbana. El texto tiene una perspectiva crítica acerca de la necesidad ética que la labor académica requiere con las poblaciones “objeto de estudio”, haciendo alusión a la increíble responsabilidad que las personas de las propias comunidades tienen frente a estas. La investigación toma como referencia y plantea una metodología basada en la *Teoría del Punto de Vista Indígena Queer* de Andrew Farrell, que propone darles una importancia central a las experiencias de estas poblaciones en la creación de conocimiento y saberes, exponiendo las limitaciones que las metodologías e investigaciones occidentales tienen frente a sectores que desafían la organización colonial y heterosexual.

El artículo “Playing the Colony: Queer Indigenous Masculinities vs the Colonial Project of Gender” (Reardon-Smith y O’Sullivan 2025) se centra en la masculinidad como forma de desafiar la inmutabilidad del binario colonial género/sexo por medio del trabajo de dos artistas creativos aborígenes trans/no binarios en Australia. Divide su análisis por medio de la binariedad en el deporte y el arte, como la escultura y el tejido, haciendo énfasis en la corporalidad como forma de manifestación y transmisión de saberes debido a la prohibición y control al que tiene que estar regulado constantemente.

El artículo “Reclaiming the Landbodymind Erotic: Queer First Nations ‘Storytelling Wholeness’ and ‘Some Properly Hot Gay Sex’” (Reardon-Smith 2023) recopila diversos textos académicos y artísticos que abordan la representación y las formas de expresión eróticas. Su propósito es alejarse de la mirada de la blanquitud colonialista y centrarse en la búsqueda de libertad creativa por medio de dos obras de artistas queer indígenas.

“Mobility Tactics: Young LGBTIQ+ Indigenous Australians’ Belonging and Connectedness” (Sullivan et al. 2022) propone una variedad de situaciones alrededor de la movilidad en personas LGBTIQ+ de Australia, las perspectivas van desde la identidad, la política y la institucionalidad, la movilidad desde las redes sociales y la internet. Posteriormente se usa la entrevista para hondar en los temas ya mencionados con personas de la comunidad LGTBIQ+ indígenas.

“Insurrections: Indigenous Sexualities, Genders and Decolonial Resistance” (Qwo-Li 2015) analiza las formas de manifestación en contra del sistema colonial por medio de varias resistencias provenientes de diferentes lugares y culturas. El uso de la creación artística que involucra testimonios de personas indígenas LGTBIQIA+ hace que este análisis cobre mayor relevancia a manera de autorrepresentación.

A manera de introducción, “Can You See Me? Queer Margins in Aboriginal Communities” (Andrew 2015) explora por medio de estudios aborígenes y teoría Queer, la existencia de indígenas queer o LGTBIQIA+ en Australia. Conceptos como interseccionalidad y abyección son claves para analizar la “contradicción” que lo indígena y lo queer presentan ante la organización social y cultural dentro y fuera de las poblaciones indígenas.

En “Queer As...: A Deep Dive Into Complex Queer Television” (O’Sullivan et al. 2024) por medio de la auditoría y base de datos de “Queer As...”, este artículo analiza el impacto de la representación audiovisual de personajes indígenas queer en Australia y posteriormente de manera internacional. Dentro de algunas de las encuestas realizadas se

destacan preguntas acerca de si la representación es de o para los pueblos indígenas queer, o ¿Por qué los personajes se los representa desde su sexualidad, y no se los representa desde otras formas de ser y existir? ¿Es posible que estas representaciones conecten con otro tipo de público no necesariamente indígena o queer?

Teniendo en cuenta el anterior recorrido, podemos encontrar que la convergencia entre la representación indígena, los medios audiovisuales y las perspectivas decoloniales en el abordaje de las comunidades indígenas LGTBIQ+ abre un campo fértil para cuestionar las narrativas hegemónicas y unívocas sobre la existencia, la identidad y la pertenencia. Desde esta perspectiva, este análisis no busca definir una forma universal de ser indígena o de habitar una identidad sexo genérica, sino de reconocer y visibilizar la pluralidad de experiencias, saberes y modos de vida que se configuran bajo la unión de estos dos mundos en contextos históricos, culturales y territoriales específicos.

En este sentido, la tesis adopta una singularidad de abordaje analítico basado en tres categorías principales de la investigación que van a direccionar y a encaminar el análisis de las piezas objeto de estudio, estas categorías son: la representación indígena, el documental indigenista y la transcestralidad.

1. Ver y ser visto: la construcción de la imagen indígena entre colonialismo y cosmovisión

En el marco de esta pesquisa, resulta necesario detenerse en ciertos conceptos que, aunque si bien han sido ampliamente utilizados en los estudios culturales y sociales, exigen una revisión analítica situada. El primero de ellos es el de la representación, cuya relevancia no radica solo en su frecuencia discursiva, sino en su potencia para estructurar sentidos y relaciones de poder. Stuart Hall (1997) desde la perspectiva del *enfoque constructivista del sentido* sostiene que:

La representación implica hacer el sentido mediante la introducción de vínculos entre tres diferentes órdenes de cosas: lo que denominamos el mundo de las cosas --la gente, los eventos y las experiencias; el mundo conceptual --los conceptos mentales que llevamos en nuestras cabezas; y los signos, organizados en lenguajes, que ‘están por’ o comunican estos conceptos. Ahora bien, si tienes que establecer vínculos entre sistemas que no son los mismos, y fijarlos al menos por un tiempo a fin de que la gente conozca las correspondencias entre uno y otro sistema, entonces debe haber algo que permita traducir entre ellos --decirnos qué palabra utilizar para qué concepto, y así sucesivamente. De allí la noción de códigos. (42)

Esta definición permite comprender, en una primera instancia, que la representación es un concepto que se particulariza en tanto cultura o grupo poblacional

distinto. En este sentido la representación de lo indígena Históricamente ha estado mediada por un sistema de significación impuesto desde la colonización, que lo construyó desde la diferencia, colocándolo como una alteridad subordinada, frecuentemente asociada a la barbarie, la pasividad y al atraso.

Esta forma de transformación afectó a todas las maneras de organización, como son la cosmogonía, la lengua, la vestimenta, el comportamiento y la corporalidad, que con el tiempo fueron transformándose o desapareciendo bajo la imagen del mestizaje y el progreso, apuntando a un sistema nacionalista que obedecía al Sistema-mundo europeo. Aunque Hall reconoce que los signos, conceptos y códigos permiten una traducción intercultural entre sistemas de representación particulares, en el caso de América Latina dicha traducción fue reemplazada por una imposición ontológica y epistémica, las formas de conocer, nombrar y representar fueron a partir de un sistema unilateral externo dirigido en un principio por el capital, la raza y el género. Por esta razón, muchas de las representaciones y organizaciones del indígena se basan en la binariedad, especialmente relacionadas con la naturaleza.

Por otra parte, Brigitte Baptiste (2019, párr. 3) en *Nada más queer que la naturaleza* menciona: “La teoría queer propone no seguir pensando el mundo como un espacio “normal”, sino entender que el mundo es raro, a fin de poder adaptarnos a retos como el cambio climático. La mejor lección de la naturaleza es proteger lo anómalo porque allí es donde la evolución ha generado respuestas”. Es por esto que la naturaleza no se puede considerar binaria, pues en ella abundan procesos simbióticos, reproductivos y adaptativos que la configuran como diversa, fluida y transgresora.

Esta idea confronta el binarismo hegemónico que, a partir de ciertos ejemplos animales y vegetales, especialmente las especies domesticadas, han sido utilizados para promover un ideal de perfección natural limitado a dos únicas formas de funcionalidad reproductiva. Sin embargo, lo que suele asumirse como un “orden natural” pre-social se desvanece cuando se observa la enorme variedad de manifestaciones presentes en la naturaleza, muchas de las cuales escapan tanto del binarismo como a los criterios fenotípicos que diferencian exclusivamente entre dos sexos a las especies.

Cabe mencionar que, desde finales del siglo XX, y especialmente con el auge de los estudios decoloniales y las epistemologías del sur, se ha intensificado un diálogo crítico ante el poder de la representación y a la necesidad de narrar voces propias capaces de desestabilizar las narrativas dominantes, abriendo paso a nuevas formas de existir, ver y representar. Estas perspectivas, han puesto en el centro el vínculo entre cuerpo y

territorio, mostrando la forma de operación de la colonización y el patriarcado mediante discursos y representaciones extractivistas.

En este marco, el cuerpo se entiende como un territorio en donde se libran batallas identitarias atravesadas por la sexualidad, el género, la raza, y donde experimentan de manera situada los patrones de discriminación. Tal como señala Gloria Anzaldúa al reflexionar sobre su cultura fronteriza, estos “conceptos predefinidos que existen como algo incuestionable que no se puede desafiar, llegan a nosotros por medio de la cultura” (2016, 57). Sin embargo, aunque estos sistemas culturales dominantes aparentan solidez, la autorrepresentación abre la posibilidad de generar discursos desafiantes. Tal es el caso de las personas indígenas sexo genéricas diversas, quienes, a pesar de haber sido representadas históricamente bajo marcos de victimización y exotización, constituyen una amenaza directa al sistema cisheteropatriarcal, pues su existencia y narrativas logran disolver paradigmas que habían sido presentados como irrevocables.

Siguiendo con esta línea, la representación en tanto fuente de poder y condición de funcionamiento en la forma organizacional grupal obedece a unas normativas típicas que requieren del otro para existir y, sin embargo, están en constante lucha por controlar y erradicar. Anzaldúa (59) menciona además que dentro de “La cultura Chicana, *mexicana* y otras culturas indígenas no toleran la desviación, la desviación es todo lo que sea condenado por la comunidad. La mayor parte de las sociedades intentan librarse de los desviados”.

Por lo tanto, la representación, lejos de reflejar la diversidad ontológica y epistémica de los pueblos originarios, ha operado como un modelo jerárquico y universalizante, que silenció las diferencias culturales entre pueblos y las reconfiguró bajo estereotipos funcionales a los proyectos coloniales y luego nacionales. Al poner en diálogo a la comunidad sexo diversa junto con lo indígena, se problematiza debido a que la representación de la “indianidad” ha tendido a conservar ideas cerradas sobre la “autenticidad” cultural, donde las identidades diversas suelen verse como ajenas o impropias, producto de una supuesta contaminación moderna y urbana.

Para comprender el funcionamiento de esta dinámica Stuart Hall ofrece una clave importante al señalar que la etnicidad puede operar tanto una fuente de afirmación identitaria como un dispositivo de exclusión cuando se codifica bajo parámetros normativos. Este mecanismo adquiere especial fuerza en el ámbito visual, donde la mirada colonizadora no solo impuso modelos sobre lo indígena, sino que configuró los

límites mismos de lo imaginable y deseable. En este sentido, como señala Joaquín Barriandos (2011, 18), “la construcción visual del mal salvaje parece haber transitado a través del espacio de la *difference* postestructuralista, y parece seguir intacta en nuestros días alimentada paradójicamente por los propios discursos poscoloniales”. Es decir, el régimen escópico heredado del colonialismo no ha sido desmotado, sino que ha se ha transformado: ya no reduce únicamente al indígena a la figura de bárbaro o del exótico, sino que lo congelada en un tiempo inmóvil, negándole la posibilidad de proyectar deseos y existencias más allá de los marcos heteronormativos y coloniales.

Así podemos afirmar que la figura del “mal salvaje”, históricamente construida desde la mirada colonial para justificar el sometimiento y la exclusión del indígena considerado bárbaro, irracional o peligroso (Barriandos 2011, 8), ha experimentado una reconfiguración incluso al interior de los propios pueblos indígenas. Esta figura ya no opera exclusivamente en la dicotomía clásica entre “blancos civilizados” e “indígenas primitivos”, sino que ha sido interiorizada y replicada de manera interna.

En este nuevo escenario, surge una división binaria que distingue entre lo que podríamos denominar el “buen indígena” y el “mal indígena”. El primero es aquel que acata las normas comunitarias tradicionales, se ajusta a las pautas sexuales y de género hegemónicas, frecuentemente atravesadas por el cristianismo, el patriarcado y el colonialismo. Por el contrario, el “mal indígena” encarna la figura de quien transgrede estas normas: personas sexo genéricamente diversas, mujeres que cuestionan la autoridad patriarcal o jóvenes que desafían las costumbres ancestrales desde prácticas contemporáneas.

Dada la interseccionalidad entre lo indígena y lo trans*, debemos considerar que las representaciones de las diversidades sexuales también fueron narradas desde esa perspectiva externa. Lo sexo genérico diverso en Latinoamérica fue descrito como una aberración, una práctica antihumana y diabólica, reforzando el estereotipo de salvaje y subdesarrollado que el indígena ya tenía desde un principio. Históricamente existen diversas evidencias de las primeras personas registradas como homosexuales, travestis o desviados, dependiendo de cada región, más, sin embargo, los registros más especializados se dieron a partir del siglo pasado. Paul B Preciado hace un recuento bastante generoso en Estados Unidos, explicando el proceso cultural y social que permitió que estas expresiones, aunque ocultas, pudieran existir durante momentos históricos claramente sesgados por la heterosexualidad y el patriarcado. Los primeros diagnósticos patologizantes, fomentaron un sinnúmero de posibles “tratamientos” para erradicar la

enfermedad, a partir de ahí se crea la representación de lo diverso como algo aberrante y que necesita corrección. Esta clasificación médica no es inocua, al contrario, se convierte en una herramienta de control simbólico y material que opera a través de la normatividad, y que afecta cuerpos como por ejemplo los intersexuales, con la idea de crear un humano normal o correcto, decidiendo acerca de su futuro mediante procedimientos quirúrgicos.

Así, ambas representaciones, la indígena y la trans*, se producen y se ven atravesadas por el mismo régimen heteronormativo que regula los modos de ser y de aparecer públicamente. Sin embargo, mientras la imagen indígena ha sido históricamente absorbida y contenida bajo lo que “debe ser” una persona indígena legítima, es decir, una figura esencializada, anclada a la tradición y vigilada por marcos coloniales de autenticidad; la representación trans* continúa en disputa permanente, siendo una de las más transgresoras y poco exploradas en la actualidad. Es por ello que la confluencia de estas dos existencias plantea una apuesta en el terreno de la investigación, en donde la nula representación o la exotización y victimización de la misma, sirven de base para este análisis y su posterior entendimiento.

2. El lente como frontera: documental indigenista y colonialidad de la representación

Si bien la configuración de la imagen de lo indígena está en constante cambio y cada vez más ha tomado sus propias formas de narrarse y habitar los espacios que la tecnología ha permitido generar, como redes digitales, el cine comunitario y plataformas alternativas, las brechas epistémicas y estéticas aún conservan una fuerte impronta de la mirada occidental global. Tal como lo señala Joaquín Barrientos, el proceso colonial produjo una profunda violencia en la que los conocimientos y las representaciones visuales de los pueblos indígenas fueron deformadas y reducidas a imágenes estigmatizadas. Estas representaciones cumplieron una función política y económica. En palabras del autor, “el expansionismo mercantil, aprovechó las representaciones visuales para crear una maquinaria de deshumanización que no solo negaba la humanidad de los pueblos indígenas, sino que también justificaba su subordinación” (2011, 11).

Siguiendo con esta línea, la construcción visual a pesar de contar con múltiples representaciones se homogeneizó por medio de diarios de campo, relatos e ilustraciones que ponían a todo aquel distinto a la imagen europea masculina consumista de aquel entonces, como arcaico y lejano a la idea de “desarrollo”. Barrientos analiza la imagen antropofágica como forma de deslegitimación de humanidad del indígena, mencionando

que las “Imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias se convirtieran en una potente maquinaria visual destinada no sólo a negar moral, política y ontológicamente la humanidad indígena, sino también a promover su inferiorización corpo-política, y a radicalizar su racialización etno-cartográfica” (12).

Si bien la idea del canibalismo asociada a las comunidades indígenas se ha ido desvaneciendo con el tiempo, persiste aún una imagen que las ancla a lo primitivo, a lo naturalizado o a su fusión con el paisaje, así como a un constante congelamiento en el tiempo: un sujeto al que se le niega la posibilidad de mutar o transformarse. Estas representaciones han circulado a través de un sinnúmero de dispositivos, sujetos y narrativas que conforman un entramado mayoritariamente colonial. En este contexto, el documental indigenista se erige como una forma particularmente significativa en la construcción del sujeto indígena como “Otro”.

Christian León (2010, 34) en su análisis del cine ecuatoriano define el documental indigenista como “un conjunto de filmes rodados por distintos actores no indígenas que usan la tecnología cinematográfica con la finalidad de producir imágenes de sujetos indígenas que atienden al régimen discursivo del indigenismo”. El discurso por lo tanto desempeña un papel central en la construcción de sentido y en la representación del sujeto indígena. Stuart Hall (2013, 476) lo define como una construcción cultural e histórica, señalando —en diálogo con Foucault— que este no es estático, sino que se establece y permuta dentro de contextos específicos de tiempo y espacio. Bajo esa lógica, la representación del indígena ha sido históricamente producida desde el aparato colonial como parte del régimen discursivo que lo posicionó, en un inicio, como el “Otro” salvaje, irracional, desviado, y en muchos casos no humano. Con el tiempo, y particularmente a partir de giros multiculturales y de políticas de reconocimiento, emergen discursos que intentan revertir esa imagen, revalorizando la riqueza epistémica, cultural y espiritual de los pueblos originarios. No obstante, esta reconfiguración no ha estado exenta de limitaciones.

Aunque se reivindica el saber ancestral y el derecho a la existencia de las comunidades indígenas, muchas veces este reconocimiento se da bajo una lógica cristiano-occidental que sigue normando la diferencia, especialmente en lo que respecta a género y sexualidad. Así, mientras se celebra la “diversidad cultural”, persisten barreras simbólicas e institucionales que excluyen e invisibilizan a las disidencias sexo genéricas dentro de los pueblos originarios.

Retomando a León, aunque el autor se refiere específicamente al caso ecuatoriano, sus reflexiones pueden extenderse a otras geografías de América Latina, como México y Colombia, donde el discurso indigenista ha operado como una maquinaria de representación sustentada en la misma lógica colonial, que de manera general se constituyó como parte de una indianidad medieval que se sustentaba en el buen y mal salvaje (Barriandos 2011, 10), permeando de maneras diversas pero que conservan la esencia de oposición, tales como el indígena protector del territorio y el indígena que sale a protestar y destruye todo a su paso, o es perezoso. Este “régimen discursivo” del indigenismo, tal como lo señala el autor es usado: “para caracterizar una manera de funcionar de la tecnología, la estética y las convenciones cinematográficas al servicio de determinados proyectos políticos, que les dan un lugar dentro del sistema general de la cultura” (León 2010, 55).

En contextos como colombiano y mexicano, el discurso indigenista ha estado históricamente entrelazado con los proyectos de construcción nacional, funcionando como una herramienta ideológica para consolidar imaginarios de desarrollo nacional basado en el mestizaje. En Colombia, el discurso indigenista se articuló como una estrategia de asimilación y control, más que como un reconocimiento real de la diversidad indígena. A través de la colonización se promovió la integración forzada bajo el pretexto de la evangelización, “modernización” y el “progreso”, absorbiendo a las identidades indígenas dentro de los marcos nacionales y mestizos (Uribe Uribe 1907, 8).

Esta maquinaria de representación no es, en modo alguno, inocente ni neutral. En diálogo con Jacques Derrida, Christian León advierte que la potencia del discurso audiovisual radica en su *performatividad*, entendida como la capacidad que las palabras e imágenes tienen para producir efectos en el mundo. Citando a Derrida (2010, 55): “la fuerza del performativo radica en ‘la intervención de un enunciado que, en sí mismo, no puede ser sino de estructura repetitiva o situacional’”. Esta perspectiva asume que, tanto las palabras como las imágenes obtienen su eficacia performativa de su capacidad para repetirse en distintos contextos, lo que les permite la transmisión de esquemas, normas y acuerdos establecidos socialmente. Por esta razón, el documental indigenista, lejos de ser un registro fidedigno de una realidad, actúa como un dispositivo performativo que produce el sujeto indígena en tanto “otro”, inferior y lejano.

Tras el barniz “neutral” del dispositivo filmico, se oculta su fuerza performativa vinculada a la producción del imaginario del indio como sujeto pasivo y derrotado” (León 2010, 56) por medio de narrativas lentas, de paisaje, en su mayoría lineales, se desarrollan

sus historias que en su mayoría son privadas y relacionadas con el conflicto y la violencia. Mientras que el sujeto no indígena, en este caso el/la narrador/a o director/a, suele erigirse como el/la salvador/a o garante del saber y del progreso, se reproduce un lugar de enunciación colonial que subordina al sujeto indígena al rol de objeto de representación y no de productor de conocimiento.

Christian León, retomando el concepto de *colonialidad del ver* propuesto por Joaquín Barriandos, articula esta reflexión en torno a los dispositivos comunicativos contemporáneos bajo el término de *telecolonialidad visual*. Según León (2022, 80), esta se expresa como “Una red de dispositivos mediáticos transnacionales que se basan en la explotación colonial de conocimientos, representaciones e imaginarios y que tienen como finalidad la reproducción de las jerarquías de clase, raciales, sexuales, de género, lingüísticas, espirituales y geográficas de la modernidad-colonialidad en la época de la globalización”.

De esta manera, aunque la colonización como proceso histórico se consolidó siglos atrás, sus secuelas persisten en formas renovadas que promueven y legitiman la desigualdad y estigmatización. Dichas lógicas se actualizan hoy en tecnologías y medios de comunicación, no solo a través de dispositivos digitales, sino también mediante la prensa, la escritura, la ilustración y, actualmente, la circulación de imágenes en la web, que continúan reproduciendo imaginarios coloniales maquillados. Dentro de esta variedad de dispositivos, el cine documental, nace dentro esta lógica como mecanismo de documentación y representación del otro, sirviendo de herramienta al sistema dominante en la producción de la alteridad. Si bien en las últimas décadas las narrativas indígenas han incorporado la autorrepresentación y la voz propia, la industria cultural sigue trazando límites en torno a cómo deben representarse estas historias. En muchos casos, las producciones audiovisuales deben ajustarse a prototipos estéticos, narrativos y simbólicos predefinidos para lograr visibilidad y legitimidad en los circuitos de exhibición.

Tal es la eficacia histórica de la colonización, que incluso estos moldes de representación, impuestos y naturalizados son defendidos, reproducidos y creados por algunas personas y colectivos indígenas, esto revela hasta qué punto los esencialismos coloniales permanecen vigentes en la industria cultural y el imaginario social condicionando las posibilidades de creación y de reconocimiento de las diversidades indígenas.

3. Identidades desobedientes: lo trans más allá del marco occidental

La etiqueta transgénero ha experimentado cambios considerables a lo largo del tiempo, especialmente bajo la influencia de corrientes críticas como la decolonialidad y el poshumanismo. Su proceso de definición y consolidación se ha caracterizado por una notable plasticidad y adaptabilidad. Susan Stryker (2021) identifica esta expansión conceptual en su trabajo histórico sobre el movimiento trans* en Estados Unidos. Allí explica que el concepto transgénero se convirtió en una forma de imaginar el futuro, basándose no solo en la desestabilización del sistema binario, sino como puerta a nuevas reinterpretaciones del significado del ser humano (76). El uso del término trans* (39), con un asterisco, surge precisamente como una forma de ampliar y descentralizar esta categoría, superando su concepción primigenia como el tránsito entre los polos de hombre a mujer o viceversa, definidos según lineamientos médicos, psicológicos, y sociales propios del Norte global.

En consonancia, esta categoría, aunque surgida en un contexto anglosajón, ofrece un punto de partida para el análisis del presente trabajo, debido al objeto de estudio que tiene como protagonistas a las representaciones de mujeres trans indígenas, quienes, tanto dentro y fuera de sus comunidades, siguen siendo forzadas a encajar en la categoría de “hombres”.

3.1 Transcestralidad

En la búsqueda por resignificar y apropiar lo diverso, surge el término *transcestralidad*, una noción que articula la ancestralidad con lo trans. Utilizado en un inicio por Renata Carvalho (2022) en su *Manifiesto Transpofágico*, este concepto se propone como una forma de congregar las experiencias trans que han antecedido, aquellas que viven en el presente y las que están por venir, generando así una continuidad histórica y afectiva entre distintas generaciones, reviviendo ese lazo que por mucho tiempo fue borrado o contado por personas cisgénero heterosexuales. La autora refiriéndose a esas historias escritas por personas no trans comenta que: “La mayoría es igual; las historias cambian a veces, casi siempre, solo el lugar, el tiempo, quizás la edad, pero estamos hechas de una dramaturgia de historias repetitivas, o quizás los dramaturgos son demasiado perezosos o satíricos.” (2).

Más adelante, Angie Barbosa (2022) en su columna “Transcestralidades: trauma, violência e futuro fora do parentesco”, aborda el concepto de Carvalho, desde una perspectiva íntima y personal. Explica que parte de su conexión con lo ancestral surgió a partir de una afinidad inexplicable hacia personas trans o gay desconocidas, cuyas

experiencias de vida eran distintas a las suyas, pero con quienes sentía un vínculo profundo; haciéndole pensar que ese vínculo abría la posibilidad de tener un ancestro común con ellas.

Para Barbosa, el término desborda una temporalidad lineal o estática: “Tener antepasados significa que algún día te convertirás en un antepasado y, por lo tanto, que tienes un papel en tu comunidad que va más allá del presente, sino que también se extiende para asegurar un futuro” (párr. 2, traducción propia). No obstante, la autora también plantea dos interrogantes fundamentales en torno a esa idea de ancestralidad basándose en la perspectiva de Abigail Campos Leal quien, a su vez, refiriéndose a Lee Edelman en su libro *No Future: Queer Theory and the Death Drive* escribe: ¿Cómo pensar, en esta clave, sobre la ascendencia de las historias, a menudo discontinuas, interrumpidas y borradas, de las personas trans y los travestis? ¿Cómo pensar, desde la perspectiva de una adolescente travesti o niña trans aislada de sus pares, la conexión con figuras tan distantes de un pasado que ha sido negado y activamente erradicado de su cultura? (2022, traducción propia). Hasta este momento, la noción de transcestralidad había sido pensada principalmente como una posibilidad de conexión afectiva y espiritual entre personas sexo genéricas diversas, sin necesidad de un vínculo consanguíneo o una pertenencia cultural compartida. Esto debido a que lo trans, entre otras formas de identidad, corporalidad y sexualidad, históricamente surge en el norte global por medio de la medicina, la psicología y la biología, como una patología o enfermedad que requería de todos los esfuerzos para su corrección.

Por otra parte, en Abya Yala, existían personas con identidades fuera de los patrones binarios heterosexuales. Diarios de campo y registros de los conquistadores y exploradores retratan a estos seres como pecadores o sodomitas. Posteriormente, fueron en su mayoría erradicados o convertidos en signo de burla y menosprecio. Sin embargo, estos registros de existencia de personas sexo genéricas diversas en el mundo indígena, amplían y refuerzan el concepto de transcestralidad. Vic Gualito (2023, 76, traducción propia) escribe acerca de la transcestralidad indígena:

La transcestralidad puede interpretarse desde dos perspectivas diferentes y, a la vez, complementarias: a) una que parte de una perspectiva ancestral original, cuyo propósito es reconstruir la historicidad y la memoria de nuestra existencia secular disidente, principalmente de las cosmovisiones negras y de los pueblos indígenas en el caso particular de Abya Yala; b) la segunda perspectiva se centra en las formas y estrategias en las que nosotras, las personas trans, construimos vínculos, nos identificamos y honramos la memoria de nuestras redes comunitarias fuera de la “familia biológica”, la “familia impuesta” o la “familia no elegida”.

Las dos perspectivas en este caso no solo retoman la conexión de cuerpos disidentes contemporáneos, sino que también anclan dicha relación en una memoria más amplia, que enlaza experiencias precoloniales, coloniales y actuales. Es decir, considero a la transcestralidad como una manera de pensar los vínculos entre personas sexo genéricas indígenas y no indígenas, en donde confluyen las existencias precolombinas como aquellas que fueron exterminadas y transformadas durante la colonización. Así la transcestralidad se vuelve no solo una herramienta de memoria, sino de re-existencia: permite enlazar pasados interrumpidos con presentes insurgentes, activando una genealogía propia que desafía tanto el borramiento colonial como las formas contemporáneas de exclusión dentro y fuera de las comunidades étnicas. Es una forma de reclamar una herencia negada, de reconstruir un linaje roto y de afirmar que, incluso en medio de la violencia histórica, hay cuerpos que recuerdan, evocan y recrean esas existencias ancestrales.

Desde esta perspectiva, el concepto transcestralidad puede acoger una multiplicidad de experiencias, trayectorias y corporalidades que han sido históricamente excluidas de los marcos hegemónicos. Esto resulta especialmente relevante en contextos indígenas, donde las identidades diversas no necesariamente se ajustarían a las categorías designadas a la diversidad occidental LGBTQ+. Es por eso que, en lugar de imponer adaptaciones externas, el término transcestralidad permite una lectura más situada, que reconoce las formas locales de ser, habitar y sentir el cuerpo sin la necesidad de traducirla a referentes externos.

En el marco de la transcestralidad, se hace necesario profundizar en el análisis del género, dado que una parte sustantiva de las desigualdades y violencias se origina en el binarismo que lo estructura. En este sentido, la crítica decolonial formulada desde los feminismos latinoamericanos ha demostrado que el género, lejos de ser una categoría neutral o universal, ha funcionado como un instrumento de jerarquización y dominación. María Lugones (2008, 93) retomando la teoría de la *Colonialidad del poder* de Anibal Quijano y contraponiéndola con estudios de Oyèrónké Oyěwùmí y de Paula Gunn Allen,³ sostiene que el género no es simplemente una construcción cultural derivada del sexo biológico, sino una tecnología de poder, impuesta por el proyecto colonial para disciplinar

³ Ambos estudios centran su análisis en culturas indígenas, la primera en Nigeria y la segunda en el sur de Estados Unidos, como ejemplos organizaciones sociales no basadas en el género y, en muchos casos, de carácter matriarcal, que fueron suplantadas por la visión totalizante impuesta por la colonización.

los cuerpos. Desde esta perspectiva, la imposición de un sistema binario y dismórfico de género (hombre/mujer) fue parte integral de la colonización, ya que reorganizó las relaciones sociales, sexuales y simbólicas de los pueblos precolombinos, eliminando o subordinando las formas relacionales, espirituales y corporales operantes que no encajaban en el marco heteropatriarcal europeo. En palabras de ella:

La reducción del género a lo privado, al control sobre el sexo y sus recursos y productos es una cuestión ideológica presentada ideológicamente como biológica, parte de la producción cognitiva de la modernidad que ha conceptualizado la raza como «engenerizada» y al género como racializado de maneras particularmente diferenciadas entre los europeos-as/blancos-as y las gentes colonizadas/no-blancas. La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género –ambos son ficciones poderosas.

Desde esta visión, el género tal y como lo entendemos hoy no existía en muchas comunidades indígenas en los términos dicotómicos que la colonización impulsó. La binariedad se impuso como modelo de organización jerárquica y se implantó por medio de la religión y la espiritualidad, logrando que, en las comunidades indígenas a través de la evangelización y el lenguaje se implanten y arraiguen culturalmente los ideales del Norte Global, borrando lazos afectivos, culturales y sociales presentes. Rita Segato (2012, 122, traducción propia) hace una clara comparación entre el binarismo europeo y la dualidad que existían en el mundo andino:

El género, regulado de esta manera, constituye en el mundo-aldea una dualidad jerárquica, en la cual ambos términos que la componen, a pesar de su desigualdad, tienen plenitud ontológica y política. En el mundo de la modernidad no hay dualidad, hay binarismo. Mientras que en la dualidad la relación es de complementariedad, en la relación binaria es suplementaria: un término suplementa al otro, y no lo complementa. Cuando uno de estos términos se vuelve “universal”, es decir, representativo de lo general, lo que era jerarquía se transforma en abismo, y el segundo término se convierte en resto o residuo: esa es la estructura binaria, diferente de la dual.

Por tanto, pensar en la decolonialidad del género no implica simplemente ampliar sus definiciones, sino también cuestionar sus fundamentos históricos, su función política y su capacidad de excluir otras formas de existencia. Este reconocimiento exige un ejercicio crítico que permita comprender que tanto “género” como “raza” son categorías maleables, históricamente contingentes y profundamente situadas. En este sentido, como señala Segato (2012, 116, traducción propia):

No se trata simplemente de introducir el género como un tema entre otros de la crítica decolonial o como uno de los aspectos de dominación en el patrón de la colonialidad, sino darle un estatus teórico y epistémico real al examinarlo como una categoría central capaz

de iluminar otros aspectos de la transformación impuesta a las vidas de las comunidades cuando fueron capturadas por el nuevo orden colonial/moderno.

Tal perspectiva permite comprender que la reapropiación crítica de estas categorías desde los pueblos indígenas constituye no solo una forma de resistencia, sino también un proceso más amplio de reestructuración del sentido mismo de lo indígena, de lo humano y de lo trans*.

Por otra parte, Michael Horswell adapta el término *transculturalidad* para referirse al proceso mediante el cual prácticas, símbolos y significados culturales — especialmente los ligados a la sexualidad y al género— no desaparecieron con la colonización, sino que hibridaron y reaparecieron en contextos posteriores. El autor retoma la noción de transculturación propuesta por Fernando Ortiz, quien señalaba que:

Entendemos que el vocablo “transculturación” expresa mejor las diferentes fases del proceso de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial “desculturización”, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse “neoculturización”. (Horswell 2013, 21 refiriéndose a Fernando Ortiz)

Horswell amplía este concepto al aplicarlo a lo que denomina las personas tercer género⁴ en el contexto colonial andino. Estas identidades, perseguidas y estigmatizadas por la moral cristiana, jugaron sin embargo un papel crucial en la configuración cultural de la colonia. En su lectura, las personas del tercer género no solo fueron víctimas de la violencia colonial, sino también actores de un proceso de transculturación, en el que sus prácticas rituales y existencias se convirtieron en espacios de resistencia y a la vez de transformación. Reconocer a las disidencias sexo genéricas indígenas como parte de esa dinámica implica entenderlas no como “residuos” de un pasado arcaico, sino como vectores activos de conservación y recreación cultural, que sobrevivieron y resignificaron su lugar en medio del proyecto colonial.

Lo *transcestral* enmarca inevitablemente la *transculturalidad*, puesto que acoge este espacio entre lo binario, como forma de recopilación y análisis histórico que pese a estar en muchas partes eliminado, logró sobrevivir. En línea con esta crítica hacia la binariedad, los planteamientos de Brigitte Baptiste (2007) en “La (I)rrelevancia del

⁴ “El ‘Tercer género’ se convierte en un metonímico propiciador de significado para aquellas subjetividades de género que caen fuera de las categorías dimórficas clásicas, pero cuya inteligibilidad depende de especificidad cultural. Por eso, cada sujeto del tercer género puede ser significativamente discutido solamente dentro del contexto de su cultura de género” (Horswell 2013, 42).

género en la perspectiva de la posthumanidad”, aportan una dimensión ecosistémica al debate. A partir de nociones provenientes de la biología y la genética, Baptiste subvierte la idea de que la naturaleza opera bajo parámetros binarios que obedecen a una lógica de supervivencia de la especie, como en muchas ocasiones se ha argumentado para nombrar de antinatural a las formas diversas de existencia como las LGBTIQ+. Por el contrario, para ella, la biodiversidad y la diferencia son elementos fundamentales de los ecosistemas en la naturaleza: “La relevancia de la diferencia, son pues los aprendizajes respecto al modo más adecuado de comportarse en las situaciones complejas e inestables típicas de todos los ecosistemas del planeta, y al mencionado acervo de lo que tendenciosamente se llama hoy ‘capital natural’. Y esos aprendizajes no dependen de los genes, sino de la cultura” (272).

Así la mirada ecológica de Baptiste se adentra en lo ecosistémico para afirmar que el género no constituye un dato biológico inmutable, sino un constructo culturalmente maleable. Esta perspectiva cuestiona la supuesta naturalidad de la división binaria, mostrando que su funcionalidad ha respondido a un orden histórico particular, propio del mundo regido por las lógicas del colonialismo, patriarcado y capitalismo. Frente a este marco restrictivo, Baptiste plantea una visión poshumanista en la que las tecnologías, los cuerpos, los ecosistemas y las especies se encuentran entrelazados en redes de interdependencia y convivencia constante. Lo humano, en este sentido, deja de situarse en la cúspide de una jerarquía para reconocerse como parte de una trama relacional más amplia, muy relacionado con el pensamiento ancestral de las comunidades indígenas.

Desde este horizonte, el concepto de transcestralidad adquiere una potencia ontológica al poner en cuestión no sólo las categorías sociales de género, sino también los modos mismos de entender al ser. Si la ontología moderna occidental se ha fundado en dualismos —naturaleza/cultura, hombre/mujer, humano/no humano— que organizan el mundo en jerarquías rígidas, la transcestralidad abre la posibilidad de pensar la existencia desde una relacionalidad múltiple y no binaria. Así, las mujeres trans* indígenas no encarnan únicamente una identidad disidente dentro de los marcos coloniales del género, sino que representan una forma distinta de ser en el mundo, en la que el cuerpo, la lengua, la memoria ancestral y la experiencia vital, entrelazando dimensiones indisolubles de la identidad. En este sentido, puede comprenderse lo que señala Baptiste cuando afirma que “toda transexualidad es más transhitoricidad que una búsqueda por ajustar almas en cuerpos equivocados: es la carga de significado la que se

reconstituye y tiene poder de reconstituir la anatomía, aquello que nos permite transitar hacia el otro. Evidentemente, un principio comunicativo” (274).

La transhistoricidad de la que habla se hace evidente en estas experiencias indígenas, donde la corporalidad no se aleja de la memoria ni los saberes comunitarios, sino que se transforma en un lenguaje vivo que comunica resistencia, continuidad y nuevas formas de existencia. Este giro ontológico implica que la identidad no se conciba como una esencia fija, ni como una categoría universal, sino como una manifestación situada que surge en diálogo constante con el territorio, la cosmogonía y la comunidad. Desde esta perspectiva, el ser se entiende como devenir, como una apertura hacia lo múltiple y lo posible, antes que como una clausura bajo marcos normativos. La transcestralidad, entonces, no sólo nombra una continuidad histórica entre experiencias trans* del pasado, presente y futuro, sino que funda una ontología relacional que desborda los límites del pensamiento moderno. En ella, el ser no se agota en lo humano ni en lo individual, sino que se configura en la coexistencia interdependiente con otros cuerpos, especies y ecosistemas.

Capítulo segundo

Lengua, cuerpo y ser: representaciones indígenas sexo genéricas diversas en el documental

La diversidad es un espacio de reconocimiento
del carácter cambiante del mundo y un ejemplo
de cómo la vida tiene que estar innovando
para proyectarse hacia el futuro.
(Baptiste 2019, párr. 11)

La presente investigación se inscribe en un abordaje metodológico situado que articula dos realidades que históricamente han sido concebidas como distantes o inconexas: las comunidades indígenas y las diversidades sexo genéricas. Lejos de tratarse de una yuxtaposición circunstancial, esta articulación reconoce una memoria histórica y una relación ancestral que ha sido sistemáticamente invisibilizada por los regímenes del saber, así como por los dispositivos contemporáneos de producción de conocimiento que tienden a fragmentar y jerarquizar las experiencias sociales. En este sentido, la búsqueda y selección de las piezas objeto de estudio se orientó a explorar aquellos puntos de encuentro, tensiones y silencios que emergen en la intersección entre identidad indígena y disidencia sexo genérica.

Este interés investigativo se encuentra atravesado por una dimensión reflexiva, en tanto que el investigador habita ambas realidades en su experiencia vital: pertenecer a la comunidad indígena de Los Pastos y ser homosexual. Si bien dentro de esta comunidad no existen registros formales o reconocimientos explícitos de la presencia de estas diversidades, el ejercicio investigativo se asume como una práctica de recuperación simbólica de visibilización, relevante no solo a nivel personal, sino también para otras personas que, aun encontrándose en contextos geográficos o culturales distantes, mantienen vínculos afectivos, identitarios o sociales similares.

Para el análisis de las piezas audiovisuales se implementó como metodología el *Análisis de discurso I y II* (Rose 2019, 305), quien, a partir de aportes previos en el análisis del discurso e iconografía, propone una guía práctica para el acercamiento y búsqueda del discurso dentro de producciones visuales principalmente. Esta metodología propone una serie de pasos —entre ellos están, “Sumergirte en tus fuentes”, “Identificar temas clave en tus fuentes”, “Examinar sus efectos de verdad”, “Prestar atención a sus complejidades

y contradicciones”, “Buscar lo invisible tanto como lo visible”, “Prestar atención a los detalles” (339)— que, aunque puedan parecer evidentes, permiten un acercamiento flexible, riguroso y didáctico al objeto de estudio.

Debido a que las películas analizadas abordan problemáticas complejas vinculadas a realidades interseccionales atravesadas por contextos de violencia estructural y normativas excluyentes, esta metodología posibilitó un análisis detallado a partir de la selección y escogencia de secuencias, imágenes y demás material audiovisual que las piezas proporcionan, ofreciendo una comprensión integral de las problemáticas implícitas. Asimismo, permitió contextualizar histórica, social y políticamente los relatos.

En términos de delimitación narrativa, espacial y contextual, la investigación en un inicio se circunscribió al territorio colombiano, decisión que responde tanto a una implicación vital —al ser el país de nacimiento y residencia del investigador— como a una postura política y epistemológica que reivindica la producción de conocimiento desde lo local. Además, se opta por la no ficción en las cintas debido a la importancia y al mismo tiempo la problemática de la narración que estas comunidades ha tenido Históricamente.

Esta delimitación permitió evidenciar vacíos significativos en el campo de estudio, dado que las problemáticas indígenas y las diversidades sexo genéricas suelen ser abordadas de manera individual, sin considerar sus intersecciones ni las particularidades culturales que emergen en los contextos específicos. Como resultado, el proceso metodológico enfrentó diversos desafíos, entre ellos el acceso limitado de piezas, la escasez de archivo o registros disponibles y la fragmentación de la información existente, lo cual requirió estrategias flexibles de búsqueda y contextualización. Una de estas estrategias fue la apertura del espectro geográfico, ampliando la búsqueda a Latinoamérica, en donde pese a la poca existencia de piezas audiovisuales de la temática elegida, se incluye a una de las pocas poblaciones que han sido investigadas previamente y que ayudaron como una guía a la hora de abordar las historias y sus personajes, este grupo son las Muxes de la comunidad indígena Zapoteca en México.

Para poder acceder a las representaciones presentes en el corpus audiovisual, se incorporó el libro *Cómo analizar un film* (Casetti y Di Chio 1991), el cual ofrece herramientas sistemáticas para el abordaje cinematográfico mediante la segmentación como estrategia central. Este método permitió, en una primera fase, analizar las películas individualmente mediante la división en bloques temáticos y narrativos, secuencias visuales, construcción de personajes, entre otras. Esta misma segmentación facilitó el análisis comparativo entre las obras, identificando similitudes y diferencias. Entre los

elementos recurrentes se encontraron el uso de fotografías para evidenciar el antes y después de los procesos de transición de los personajes, la presencia familiar —física o simbólica— como espacio de confrontación y violencia, así como el empleo de recursos como la voz en off y la entrevista abierta.

Las obras audiovisuales objeto de estudio son cuatro producciones documentales: dos cortometrajes y dos largometrajes. El primero de ellos se titula *Sexilio* (2019), dirigido por Ysaí Muñoz Bueno y realizado en el marco de sus estudios de pregrado en la Universidad de Antioquia (Colombia). La pieza explora la historia de Geraldine, una mujer trans indígena Emberá-Chamí que, a raíz de su identidad sexo genérica, se ve forzada a abandonar su resguardo y migrar a la ciudad de Medellín.

El relato se articula a partir del regreso de Geraldine a su comunidad de origen, lo que permite conocer su entorno familiar y social, así como las tensiones que atraviesan los procesos de tránsito identitario dentro de los territorios indígenas. La narrativa pone en evidencia las múltiples dificultades que enfrentan estas identidades para habitar sus territorios en condiciones de dignidad, revelando conflictos entre normativas comunitarias, tradiciones culturales y experiencias individuales de género.

Uno de los rasgos más significativos del cortometraje radica en la posición enunciativa de su director, quien pertenece a la misma comunidad indígena y se reconoce como homosexual. Esta cercanía posibilita una mirada que, si bien mantiene una distancia ética y reflexiva, se construye desde una intimidad compartida con la protagonista y su historia. Tal perspectiva contribuye a desestabilizar arquetipos hegemónicos sobre lo indígena y lo ancestral, abriendo el campo a narrativas que complejizan y diversifican las representaciones de las subjetividades indígenas contemporáneas.

En términos formales, la propuesta visual y sonora, aunque no particularmente experimental ni arriesgada, logra configurar una atmósfera coherente con el entorno en el que se desarrolla la historia y con la cotidianidad de la comunidad Emberá Chamí. El recurso predominante es el uso de voz directa y la voz en off, a través de las cuales se exponen las dificultades, riesgos y violencias que enfrentan de manera recurrente las disidencias sexo genéricas, así como los diálogos sostenidos con la madre de Geraldine y otros miembros de la comunidad.

El clímax del relato se construye a partir de una escena de confrontación que adquiere un carácter pedagógico, en la que Geraldine asume el rol de interlocutora y educadora, explicando y haciendo visible lo que implica ser una mujer trans indígena. una distancia prudente pero íntima con la protagonista y con su historia personal, llevando

a pensar en historias dentro del universo indígena que traspasan arquetipos alrededor de lo indígena y lo ancestral.

El segundo y último cortometraje es *Two-Spirit* (2021), una producción colombiana ambientada en el norte del país, específicamente en el territorio de la comunidad Wayuu, en el desierto de La Guajira. El relato se desarrolla en un paisaje árido e inhóspito que no solo enmarca la acción, sino que adquiere un valor narrativo propio, y retrata un fragmento de la vida de Georgina, una mujer trans de la tercera edad.

La dirección y producción de la obra están a cargo de un equipo externo a la comunidad y al territorio de la protagonista; no obstante, la directora Mónica Taboada Tapia, posee ascendencia Wayuu por línea materna, lo que introduce una relación particular —aunque mediada— con el contexto cultural representado. La historia aborda las múltiples dificultades, violencias y formas de exclusión que enfrenta Georgina a causa de su diversidad sexo genérica. En una primera capa narrativa, el cortometraje se centra en su lucha por acceder a servicios básicos como el agua y electricidad, los cuales le son negados por miembros de su propia comunidad.

Desde el punto de vista narrativo y estético, la puesta en escena y la contemplación del paisaje cumplen un rol fundamental en la construcción del relato, el desierto y la naturaleza son la principal fuente visual. El uso de la voz en off, junto con los diálogos de la protagonista y de otros personajes, permite delinear tanto la estructura social que controla a la comunidad como los mecanismos cotidianos de exclusión que operan sobre Georgina. Linealmente la historia representa la búsqueda de Georgina por tener energía eléctrica dentro de su hogar, encontrándose con el desobligo y la discriminación de sus vecinos y vecinas.

Esta historia posee puestas en escena y diálogos que mezclan pasado y presente para construir al personaje y su feminidad, y aunque la historia se articula en torno a su experiencia personal, el cortometraje logra ampliar el foco para dar cuenta de problemáticas estructurales que afectan a la comunidad en su conjunto, tales como la violencia, la desnutrición infantil y la escasez de recursos básicos, especialmente el acceso al agua.

Esta obra ha alcanzado una notable relevancia tanto a nivel nacional e internacional, presentándose como una forma de denuncia frente a la sistemática vulneración de derechos en territorios indígenas y como un dispositivo audiovisual que busca contrarrestar la exclusión; otorgando voz y centralidad a subjetividades marginadas y a realidades sociales profundamente desatendidas.

El primer largometraje, también de producción colombiana, se titula *Wërapara* (2022). La película retrata las vidas de seis mujeres trans Emberá Chamí que habitan el resguardo de Karmata Rúa, en el departamento de Antioquia. A diferencia de las obras previamente mencionadas, este largometraje al articular relatos plurales que dan cuenta de trayectorias vitales distintas ofrece un panorama más amplio y diverso sobre las múltiples formas de experimentar la diversidad sexo genérica en contextos indígenas.

A través del recurso de la voz en off, las protagonistas narran sus experiencias desde la infancia, la adolescencia y la adultez reconstruyendo las tensiones que sus procesos de afirmación identitaria conllevan. El filme permite, además, un acercamiento a sus hogares y dinámicas familiares, donde la presencia de las madres y hermanas adquiere un lugar central como figuras de acompañamiento, cuidado y, en algunos casos, de mediación frente al conflicto. En contraste con los cortometrajes analizados, *Wërapara* incorpora de manera más explícita elementos de la cosmogonía Emberá Chamí y su relación con la naturaleza, visibilizando prácticas rituales, especialmente en la escena de la búsqueda de plantas medicinales en el marco de un proceso de sanación de una integrante del equipo de la producción.

Desde una estructura narrativa relativamente lineal, la película acompaña la cotidianidad de sus protagonistas y posteriormente muestra su participación en la creación de una colección de moda, experiencia que marca un punto de inflexión en sus vidas. Este proceso culmina con la pasarela de ellas en la ciudad de Medellín, en donde se proyectan partes del viaje de tres de ellas a Europa en donde desfilan las prendas.

El equipo de dirección y producción, Claudia Fischer y Felipe Paz, son externos a la comunidad y al territorio representado, y la apuesta narrativa se orienta principalmente hacia la denuncia de las múltiples vulneraciones de derechos que estas mujeres han enfrentado históricamente y continúan enfrentando. De manera complementaria, el largometraje aborda otras problemáticas estructurales que atraviesan a la comunidad indígena, tales como el despojo y la destitución de tierras, la violencia comunitaria, la expansión del monocultivo del café y su impacto sobre la biodiversidad de fauna y flora, así como la ausencia paterna y las dinámicas de violencia intrafamiliar.

La última pieza analizada es *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro* (2005), dirigida por Alejandra Islas, se trata del único filme del corpus que no pertenece al contexto colombiano. Al igual que en *Wërapara*, esta obra construye un retrato de la vida de varias integrantes del colectivo *Auténticas, intrépidas y buscadoras*

del peligro, una organización conformada por Muxes que surge como una estrategia de prevención y educación en torno al VIH Sida.

En el marco del documental, el término *muxe* funciona como una categoría amplia que agrupa diversas expresiones sexo genéricas, incluyendo a la homosexualidad, transgenerismo y travestismo, en otras. Esa amplitud conceptual permite a la película explorar identidades que no se ajustan a clasificaciones occidentales rígidas, sino que se inscriben en una matriz cultural propia de la comunidad zapoteca en México.

Desde el punto de vista narrativo, la película se estructura en una serie de bloques temáticos que recogen perspectivas y opiniones de las protagonistas y otros miembros de su comunidad en torno a sus asuntos específicos vinculados con la feminidad, la sexualidad, la identidad y la diversidad. Entre estos segmentos se encuentran: “Ser o nacer muxe”, “Rechazo y aceptación”, “Enagua o pantalón”, “Contratravestis I”, “Contratravestis II”, “Madre solo hay una”, “Oficios y beneficios”, “Virginidad y boda: ritos y mitos”, “Mayates, mayuyus, chichifos y otros”, “El amor en los tiempos del VIH SIDA”, “La muerte del cisne: en memoria de julio bustillos”, “Intrépidas (muxes) vs Zaragoza (hombres)”, “Contra travestis III”, “Reinas de la noche”, “¿Es Juchitán el paraíso de los muxes?”, “Misa de la vela de intrépidas”, “Conjuros y adornos para la vela”, “Lavada de olla y nueva mayordomía”, “Algunos sueños muxes”, “No fue niño, ni fue niña, resultó siendo muxe”. Esta organización fragmentaria permite abordar la complejidad de las experiencias muxes desde múltiples aristas y voces.

Una de las particularidades más representativas del filme es su apuesta por una narrativa atravesada por el humor, la alegría y celebración, recursos que contrastan y a la vez conviven con momentos de profunda emotividad y cercanía afectiva con las protagonistas. La película avanza a través de testimonios de las muxes y de sus madres, articulados mediante la entrevista y la voz en off como hilo conductor del relato. Asimismo, incorpora planos y escenas de la vida cotidiana y ritual de la comunidad zapoteca, logrando retratar no solo a sus personajes, sino también el entramado social, cultural y territorial que da sentido a sus exigencias.

Las películas previamente presentadas, en este capítulo, se analizan de manera individual a partir de las siguientes categorías: lengua originaria, identificación del discurso documental del sujeto indígena en los filmes, el ser mujer indígena e indígena trans* y la corporalidad. Este orden permite en un principio poner en discusión la manera en que la diversidad ha sido analizada desde visiones externas que la catalogaron como incorrecta o inhumana para posteriormente encontrar en cada relato la relación con la

feminidad, anclada a contextos culturales y simbólicos específicos. En este entramado, se analiza cómo la identidad trans* se desplaza, se tensiona y se reconfigura dentro de dichos ámbitos culturales y simbólicos.

1. Lengua originaria

En esta sección se abordará la lengua originaria por medio de las películas *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro* y *Wërapara*, debido a sus referencias explícitas hacia esta temática.

La lengua, entendida como primera forma de relacionarnos simbólicamente con nuestro entorno, nos permite construir diversas concepciones del mundo y de nosotrxs mismxs. En este sentido, la transcripción de los testimonios —respetando en la medida de lo posible la manera en que son pronunciados— se convierte en una estrategia para evitar la violencia epistémica que impone el lenguaje mediante formas “apropiadas” o “correctas” de uso, generando un espacio donde fluyan las voces, los sentires y las experiencias. De allí que el uso de la lengua como mecanismo de apropiación y transformación cultural haya sido una constante en la mayoría de los territorios colonizados.

A través de la oralidad, medio preponderante en las comunidades indígenas, se transmiten y transforman los saberes colectivos, estableciendo un puente entre un pasado que se resiste al olvido y un presente que asegura la supervivencia por medio de la mezcla y adaptación de términos. Sin embargo, este proceso conlleva una tensión, pues la incorporación de expresiones externas tiende a favorecer la lengua dominante. En este sentido, el lenguaje se convierte en un campo de disputa frente a la colonialidad, que históricamente la ha usado como mecanismo de expropiación cultural y de imposición de categorías binarias.

En *Wërapara* se manifiesta de forma concreta la disputa lingüística en la representación de la comunidad Emberá Chamí. El término *emberá* significa “gente” y *chamí*, “de la cordillera o montaña”. Esta comunidad forma parte de una amplia diversidad de pueblos Emberá, que al igual que los chamí, se diferencian entre sí por las características del territorio que habitan: Emberá Dobida (gente de río), Emberá Oibida (gente de selva) y los Emberá Pusabida (gente de mar). El resguardo de Karmata Rúa, donde ocurre la película, ha enfrentado desplazamiento, violencia armada, procesos de evangelización y abandono Estatal. No obstante, la comunidad ha logrado preservar su

lengua, rituales y algunas prácticas ancestrales, sosteniendo así una resistencia a los procesos de homogeneización cultural.

Dentro de la película, la lengua ãbãra-chamí —una variación del idioma ãbãra compartido por varias comunidades— es la forma verbal primordial de las protagonistas. Mediante sus diálogos podemos percatarnos de la mezcla y conservación de términos que dan cuenta de su propia forma de comprender la sexualidad y el género. Una clara referencia a ello la encontramos en el diálogo de Marcela (Fischer y Paz 2022, min 30:38):

Me gusta ser lo que soy, la palabra muy abierta, dicen que son homosexuales, pero en la cultura Emberá de nosotros le decimos Wërapa, Wërapa que es chica mujer gay. En mi espíritu tengo el águila y el tigre y la culebra. Uno cree que uno tiene a la vez espíritu de mujer y tiene espíritu de hombre, entonces tengo ambos elementos, ambos poderes, como tanto de hombre y de mujer tengo que tener los dos espíritus para ser fuerte.

Este testimonio evidencia que, a pesar de la vitalidad del idioma, muchas de las traducciones al español terminan reduciendo y despojando la sintaxis, fonética y semiótica que esta lengua originaria posee. En esta, por ejemplo, las palabras cambian de significado según la tonalidad y acentuación (Aguirre Licht, González Vélez, y Panchí Carupia 2013).

Dentro de la concepción de la diversidad, el lenguaje claramente mantiene unos sesgos que problematizan la interpretación, simplificando y posicionando las lenguas originarias al sentido literal y binario, lo que simbólicamente borra la relación entre la realidad, la espiritualidad y la humanidad de esta comunidad. Traducir *wërapa* como “mujer gay” no solo arrastra la noción hacia un marco binario y colonialidad, sino que desconoce su dimensión espiritual y relacional. Tal como advierte Brigitte Baptiste (2007, 276):

De hecho, en muchas lenguas hay más de dos géneros para designar identidades con mayor o menor contenido anatómico o fisiológico. El problema es del sistema dicotómico bipolar planteado como un cruce de gradientes entre un eje masculino/femenino, y uno hembra/macho, que solo acepta unas pocas posibilidades de materialización y constituye un espacio de crisis para quienes horroriza la amplitud de combinaciones vacías, de oportunidades creativas para otros.

La existencia de chicas trans* emberá pone en evidencia una apropiación y combinación cultural dentro de la lengua y, aunque en ãbãra-chamí existen términos específicos para denominar a los hombres y a las mujeres, no se maneja un sesgo tan marcado cuando se refieren a la “masculinidad” y “feminidad” de los diferentes elementos del entorno, como en el español. Para nosotros es claro hablar de “la” silla o

“el banco”, pero en el emberá no necesariamente existe esa dualidad. Por lo tanto, al designar a las chicas trans*, mediante los términos *wëra* (mujer) y *para* (falso), revela la ausencia de un término propio que dé cuenta de la diversidad dentro de su misma lengua. Esta designación, al apoyarse en la jerarquía binaria, deslegitima de forma violenta su existencia, colocando a la mujer biológica como la única forma reconocida y, en consecuencia, considera todo lo que no se ajusta a ella, como falso o incorrecto.

No obstante, como expresa Marcela en la misma cinta, la espiritualidad y la cosmogonía emberá desborda esta dualidad estricta, al reconocer que las identidades pueden estar compuestas por energías provenientes de animales, plantas y fuerzas espirituales. En esta línea, Pamela, otra mujer trans* de la misma comunidad, se autodetermina *wërakerakawa*, que en español traduce como “mujer animosa, mujer trabajadora” (2022, min 51:09). Y aunque esta nueva forma de autodeterminación dentro de parámetros propios posibilita habitar de una manera distinta la existencia de la diversidad en sus comunidades, la película al optar el uso del español como idioma principal, deja un vacío en las respuestas, puesto que las protagonistas al no manejar muy bien ese idioma responden de manera limitada e incluso poca clara.

Sin embargo, dentro de esta línea el reconocimiento y la posibilidad de ser *wërakerakawa* emergen como una forma de resistencia ontológica frente a los regímenes coloniales que atraviesan a su comunidad y fuera de ella, permitiéndoles habitar lo “femenino” reconfigurando y ampliando la concepción de lo que significa ser mujer, aún cuando desde sus comunidades se les nombra como “mujeres falsas”.

La lógica de emplear la lengua como vía para comprender y habitar sus identidades fuera de las categorías occidentales de género articula dimensiones relacionales, espirituales y territoriales vigentes, junto con aquellas preexistentes a la colonización. Bajo esta lógica y, como señala Baptiste (2019, párr. 13), la diversidad no debe entenderse como anomalía, sino como una fuerza creativa que reconoce “el carácter cambiante del mundo y un ejemplo de cómo la vida tiene que estar innovando para proyectarse hacia el futuro”. Así, los cuerpos indígenas disidentes, como las mujeres trans* emberá, encarnan una potencia transformadora que configura las fronteras entre naturaleza, lengua, cultura y género. Sus existencias abren horizontes hacia futuros posibles en los que la vida se organiza desde el cuidado, la comunidad y la diferencia.

Por otra parte, en *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro* aparecen múltiples formas de nombrarse como menciona una de ellas: “Dependiendo, si es chico muxewini, si es grande muxengola o sino muxenguic, muxeuna, como yo estoy muxeuna. Pues a mí,

yo quiero ser mujer” (Islas 2005, min 02:51, transcripción propia). Además, el propio meta relato del filme recuerda que “La voz muxe, viene del castellano colonial *muxer*, se pronunciaba muyer que en latín es *mullier*, de ahí viene la palabra muxe para los homosexuales del istmo”. (Islas 2005, min 08:26, transcripción propia)

Esa genealogía muestra dos cosas a la vez: por un lado, la imposición léxica de la lengua colonizadora —la transferencia de una raíz castellana/latina hacia el zapoteco—; por otro, la capacidad local de reappropriación, que produce variantes y matices que responden a edades, rangos y posicionamientos (por ejemplo, los sufijos diminutivos o marcadores como *wini* o formas como *muxeuna*).

Las variantes y los apodos funcionan, entonces, como signos de una adaptación creativa que ocurre dentro de una trama colonial: el colonizador aporta la palabra, pero la comunidad la trasforma y resignifica. Sin embargo, la apropiación no borra del todo la violencia simbólica, en una de las historias el personaje dice: “Cuando yo era muy muy niño, estaba en primaria, no me gustaba que me dijeran muxe en la calle, me daba mucha pena, me daba, quería que me tragara la tierra acá y me sacara tres cuerdas adelante” (Islas 2005, min 23:17). Se evidencia el estigma interiorizado y el peso social que esos pronombres cargan, resultado tanto de los prejuicios sociales como de los cánones y jerarquías introducidas por la colonización y la hegemonía cristiano-patriarcal.

Es por esto que, en este caso, la lengua se manifiesta como un espacio de conservación y a la vez de transformación. Por un lado, contribuye a preservar y mantener existencias como las de las muxe por medio del idioma propio, mientras que la adaptación y el contacto con el idioma español generan un vínculo simbólico con antepasados diversos que fueron expropiados y anulados dentro de las lenguas aborígenes, como es el caso anterior, el de las emberá chamí.

Por otro lado, la introducción de términos como gay, homosexual o transgénero no constituye únicamente un préstamo cultural, también representa la posibilidad de abrir la lengua hacia una diversidad que ya estaba presente en estas comunidades, aunque nombrada desde otras cosmovisiones. Esta capacidad de la lengua para producir resignificaciones se enlaza con la afirmación de que “toda transexualidad es más transitoriedad que una búsqueda por ajustar almas en cuerpos equivocados: es la carga de significado la que se reconstituye y tiene poder de reconstituir la anatomía, aquello que nos permite transitar hacia el otro. Evidentemente, un principio comunicativo” (Baptiste 2007, 274), pues además de ser comunicativo es ontológico en la medida que el lenguaje nombra, crea y transforma. Se actualiza la potencia de imaginar y de habitar cuerpos y

existencias diversas. En este sentido constituye modos de ser en el mundo, reconfigurando las ontologías que sostienen las experiencias sexo genéricas diversas. Y aunque ninguna de las películas pretende problematizar el lenguaje como forma identitaria dentro de la diversidad sexo genérica, la existencia misma de estas mujeres y sus prácticas de autodeterminación, en sus propios términos, abre la posibilidad a que en un futuro se plantee y a través de ella se busque el derecho y lugar que históricamente se les fue arrebatado.

2. Identificación del discurso documental del sujeto indígena en los filmes

Dado que las películas analizadas tienen como protagonistas y/o integrantes del equipo a personas indígenas, resulta pertinente centrar el análisis en un tipo de cine que acoja estas características. Históricamente, esta confluencia ha recibido diversas denominaciones y ha sido objeto de constantes debates, ya que no existe un consenso unívoco respecto a sus límites ni de los criterios que lo definen. Las discusiones se han centrado en aspectos como las formas de producción, la autoría y dirección, la participación de personas indígenas en los equipos de trabajo, el uso de lenguas originarias y los contenidos narrativos vinculados a territorios y cosmovisiones. Por lo tanto, más que establecer una definición, lo relevante es reconocer que estas características en todo su conjunto han guiado y dado forma a muchas de las producciones inscritas bajo la categoría de “cine indígena”.

Este cine no puede comprenderse únicamente como una práctica artística, ya que también constituye un acto político, social y cultural que se disputa entre los modos de representación dominantes. Como dispositivo de imagen, el cine no sólo reproduce, también cuestiona las jerarquías que delimitan qué puede ser visto y qué puede ser dicho en un momento histórico determinado, por esta razón, el análisis de personajes, particularmente aquellos que encarnan posiciones subalternas, permiten mostrar cómo operan los regímenes sociales, culturales y epistémicos que producen subjetividades, al mismo tiempo que revela los márgenes de resistencia y resignificación que dichas imágenes posibilitan (León 2010).

Es así como el cine documental ha desempeñado un papel fundamental como constructor de memoria, resistencia y espacio de discusión política. En el caso colombiano, el cine documental indígena comienza a consolidarse durante las décadas de 1960 y 1970, en un contexto marcado por el auge de los movimientos obreros, campesinos e indígenas, que buscaban disputar los sentidos de nación y denunciar las desigualdades

heredadas del colonialismo y el capitalismo dependiente. En este marco, como menciona Bill Nichols (2011, 65), el documental representa de maneras diversas los acontecimientos, acciones y personajes dependiendo del momento y contexto histórico en el que son creadas, por esta razón se posiciona como un medio para visibilizar la *realidad* latinoamericana desde la perspectiva de los “oprimidos”, articulando imágenes y narrativas que contraponen las versiones oficiales de la historia con testimonios y experiencias colectivas de resistencia.

Esta perspectiva no fue exclusiva de Colombia, sino que se expandió por toda Latinoamérica, configurando un entramado de prácticas audiovisuales que compartían patrones comunes. Entre ellos se encuentra la representación de los pueblos originarios ligada recurrentemente a contextos de violencia, lucha y resistencia, o asociada a una visión del pasado y de un aparente estancamiento en el tiempo. Estos patrones han dejado huellas persistentes que continúan atravesando las narrativas estéticas del cine indígena contemporáneo; no obstante, en años recientes han emergido nuevas propuestas que buscan complejizar la experiencia indígena desde diferentes ángulos.

Se hace necesario entender al cine documental indígena como un lenguaje y práctica cultural que constituye un espacio central para la producción y circulación de discursos políticos y sociales. Su potencia radica en la aparente cercanía con lo real y en la autoridad que se le atribuye como dispositivo de registro, testimonio y memoria. No obstante, esta misma cualidad no lo exime de reproducir estereotipos, jerarquías y lineamientos normativos que operan de manera implícita en sus representaciones. En este sentido, se vuelve indispensable interrogar la forma en que el cine construye al sujeto indígena y analiza qué discursos y regímenes de verdad se activan en dichas construcciones.

Posterior al análisis fílmico, las narrativas y representaciones exigieron ser situadas dentro de una genealogía colonial del mirar y del nombrar. Michael Horswell (2013, 32) advierte que “la problemática relación entre este Otro retórico en el discurso colonial dominante y las voces competidoras emergentes de escritos mestizos e indígenas sugiere que los tropos de sexualidad jugaron un papel significativos en los procesos coloniales de subjetivación y transculturación”. El discurso colonial incorporó categorías como la de sodomita para encapsular y fijar identidades, inscribiendo la diferencia en el cuerpo y produciendo una alteridad marcada por la desviación moral. Esta operación permitió naturalizar la diferencia a través de una lógica moralista sostenida y reforzada mediante la repetición de imágenes y narrativas estereotípicas.

Estos mecanismos discursivos no pertenecen exclusivamente al pasado colonial, sino que persisten y se reconfiguran en los dispositivos contemporáneos de representación, entre ellos el cine documental. Tal como lo señala Gillian Rose (2019), el discurso se encuentra profundamente atravesado por regímenes de verdad que producen efectos materiales sobre los sujetos representados. En este sentido, Rose enfatiza la necesidad de confrontar el discurso incluso cuando este parece sostener una verdad incuestionable (333). En el caso que ocupa esta investigación, uno de los discursos más recurrentes es el del “prototipo indígena”, una figura homogeneizada que fija rasgos culturales, corporales y simbólicos, y que limita la comprensión de la diversidad interna de las comunidades indígenas.

Si bien dentro de este marco emergen también representaciones que posicionan a los pueblos indígenas como víctimas de discriminación —y, en algunos casos, como agentes reproductores de violencias hacia las personas indígenas trans*—, el discurso prototípico continúa siendo predominante. En este sentido, resulta pertinente retomar el análisis de Christian León (2010) acerca del cine indigenista en el Ecuador, ya que permite identificar las características recurrentes y las lógicas de visibilidad mediante las cuales se produce y circula la imagen indígena en las cintas objeto de estudio. Aunque estas películas no pertenecen al mismo lugar geográfico, político o social, mantienen características similares.

2.1 *Two-Spirit*

Este cortometraje construye por medio de Georgina, una mujer trans* indígena, una narrativa enfocada en la violencia estructural que enfrenta en su comunidad Wayuu. La obra utiliza la figura de la protagonista para representar la marginalidad que sufren las personas trans* dentro de estos contextos, donde las estructuras patriarcales y coloniales prevalecen, afectando profundamente las dinámicas sociales y espirituales de la comunidad.

A lo largo de la película, la violencia se convierte en el eje central de la narrativa, pues la protagonista es constantemente agredida debido a su identidad trans*. Esta violencia no se reduce a los actos cotidianos de rechazo, sino que se expande hacia formas más estructurales, como la violencia simbólica de la exclusión social, que se materializa en el relato por medio de la carencia de servicios básicos: Georgina vive sin electricidad y acceso reducido a agua potable.

Desde un principio, el documental plantea su condición como una denuncia, lo cual remite a lo señalado por Christian León (2010, 43) cuando afirma que “los relatos indigenistas fueron celebrados como discursos de denuncia de la crueldad ejercida contra el cuerpo del indio”. En el caso de Georgina, el cuerpo sigue siendo el lugar donde se inscribe la violencia, pero no únicamente por su pertenencia étnica: se trata de una mujer trans* de la tercera edad, cuya discriminación se articula en torno a su identidad sexo-genérica, su sexualidad y su edad. Es decir, el cuerpo de Georgina se convierte en un punto de intersección donde confluyen múltiples exclusiones.

Al mismo tiempo, la película articula dos niveles de denuncia, principalmente la violencia específica hacia Georgina como mujer trans* indígena; por el otro, la violencia histórica y estructural ejercida contra el pueblo Wayuu en su totalidad. Esta realidad representada en el cortometraje, aunque puede parecer contradictoria, su coexistencia remite precisamente a la naturaleza compleja y no lineal de los discursos. Como señala Rose “Las formaciones discursivas tienen estructuras, lo cual no implica necesariamente que sean lógicas o coherentes” (2019, 336). Así, el documental logra entrelazar la dimensión íntima y personal con la colectiva, aun cuando esta última, en ciertos contextos, vulnera a la primera, evidenciando que el sistema de opresión patriarcal heterosexual se sostiene sobre relaciones de poder y jerarquías que operan de manera simultánea. Esto se manifiesta en las películas, por ejemplo, en la reproducción de mecanismos de opresión al interior de las comunidades indígenas, como la exclusión, violencia o asesinato, donde un mismo sistema de opresión utilizado históricamente contra los pueblos indígenas es implementado por ellos para disciplinar a personas también indígenas pero que son sexo diversas.

Otra de las características centrales del indigenismo, según León (2010, 45), es la representación de “un indio pasivo desprovisto de voluntad e incapaz de expresarse y asumir su propia defensa”. Este rasgo se proyecta de manera clara en la construcción del personaje, pues las condiciones de vulnerabilidad que atraviesa, marcadas por su identidad diversa, su soledad y su edad, la sitúan como alguien dependiente de otros para sobrevivir. En sus propios testimonios, Georgina es representada de manera pasiva: “Yo no me meto con nadie, no peleo ni ofendo a nadie. Se pueden burlar en mi cara, me pueden ofender o herir. Nunca le reclamo a nadie por eso. Yo solo tengo amor” (Taboada Tapia 2021, min 04:18). Este relato de resignificación frente a la violencia tiende a ubicarla, debido a la narrativa y representación, en un terreno de compasión o de padecimiento que en el de la acción y la agencia, pese a tratarse de una mujer independiente que enfrenta

un contexto hostil y agresivo. Sin embargo, al observar con atención tanto su edad como la cotidianidad representada en el relato, se evidencia que ella es plenamente responsable de su vida y de su bienestar.

Aunque la narrativa fílmica resalte principalmente los aspectos negativos de su experiencia, la protagonista se muestra como un personaje activo y resistente, que transita y recorre su territorio, habita su hogar con sentido de pertenencia y construye su identidad desde la fortaleza.



Figura 1. Captura de video de Georgina, alimentando a sus gallinas en su ranchería, 2021, Taboada Tapia.

Siguiendo con esa línea, Christian León (2010, 45) observa además que este tipo de discursos se complementa con la presencia del “semblante magnánimo del intelectual mestizo condescendiente hacia los inferiores étnicos”. En el documental, esta lógica se reproduce de manera sutil, la voz de Georgina aparece enmarcada dentro de un dispositivo audiovisual que, aunque le da palabra, la representa como una víctima dentro de su entorno. En este sentido, su corporalidad y su identidad operan principalmente como ejes de denuncia, pero no alcanzan a configurarse como lugares de enunciación plena. La voz narrativa que organiza el documental recae, más bien, en lxs realizadorxs, quienes asumen una posición omnisciente que enmarca la historia y orienta la interpretación del espectador. Esto se hace particularmente evidente en el intertítulo final “Desde la grabación del documental algunos vecinos y miembros de la comunidad Wayuu han hecho compensaciones con Georgina. Colombia continúa siendo uno de los lugares más peligrosos para la comunidad LGBTIQ+ en América, en especial con la comunidad trans”

(Taboada Tapia 2021, tít. 14:41). Como plantea Gillian Rose (2019, 340), es clave reconocer la ubicación institucional del discurso, ya que esta posición le confiere una autoridad social específica. En este caso, al introducir esta voz institucional y externa al testimonio de Georgina, el documental desplaza la fuerza narrativa desde la experiencia íntima de la protagonista hacia una declaración generalizante sobre una problemática mayor, la violencia y exclusión contra la comunidad indígena LGTBIQ+ en Colombia.

Siguiendo con este enfoque, el énfasis en mostrar a Georgina por medio de una contemplación visual, construcción metafórica del relato y romanización poética, responde menos a una construcción desde su propia voz que a una forma de traducir su experiencia a códigos narrativos y estéticos reconocibles por agentes externos. La puesta en escena, con planos contemplativos de su entorno y actividades, no solo configura un retrato íntimo de la protagonista, sino que también se enmarca en parámetros legitimados por la crítica cinematográfica internacional, que privilegia historias singulares y “exóticas”, visualmente estilizadas. Así, la representación de Georgina oscila entre el gesto de denuncia y la estetización de su vulnerabilidad: su vida es mostrada como parte de un paisaje poético que conecta con sensibilidades globales, pero que al mismo tiempo corre el riesgo de convertirse en objeto de contemplación más que en sujeto de enunciación.

Desde la construcción narrativa el plano auditivo y la voz en off de Georgina se entrelaza con paisajes sonoros y musicalización recurrente a manera de *leitmotiv*, que se activa en momentos de tensión y vulnerabilidad, como cuando se enfatiza la hostilidad del desierto (Taboada Tapia 2021, min 02:50) o en los encuentros con personas de su comunidad (min 07:43). El personaje se construye a partir de planos de talle de su cuerpo, en especial manos y rostro, del espacio que habita y de las actividades que cotidianamente realiza como la cría de animales, el tejido y la cocina. Lo visual, en este sentido, asume una intención descriptiva y contextual: a pesar de ser un documental contemplativo y poético, que recrea escenas del pasado de Georgina, también se mezcla con la cotidianidad de los habitantes y su entorno inmediato.

Esta estrategia estética que claramente acoge unos patrones y maneras de creación funcionales ante el mercado exterior dialoga con otra de las características que Christian León (2010, 43) señala sobre el indigenismo: “fue un discurso producido por la intelectualidad progresista que trató de incorporar a la población indígena a la ciudadanía y al mercado”. En este sentido, la película se acerca a la lógica que León describe para el indigenismo, en tanto que opera como mediación cultural tomando una historia situada

en un contexto indígena y la reformula en un lenguaje estético y narrativo que la hace legible y consumible para otros circuitos sociales y culturales, incluso al precio de neutralizar parte de su potencia política. Además, el título *Two-Spirit*, alude a un término proveniente de las comunidades nativas en Estados Unidos y Canadá para referirse a personas homosexuales o trans, resaltando su dimensión espiritual más allá de lo corporal. Sin embargo, este concepto ha sido objeto de cuestionamientos por intentar abarcar múltiples identidades y experiencias que no necesariamente se inscriben en marcos organizativos ni en categorías vinculadas a la binariedad del género. Por lo tanto, esta historia al suceder en un contexto tan específico, de alguna manera minimiza la posibilidad que la misma cultura pueda entender, crear y reconocerse, más allá de los marcos y etiquetas occidentales incluyendo lo trans y el ser mujer.

2.2 *Sexilio*

El corto toma como referencia el concepto de *sexilio*, el cual fue acuñado por Manolo Guzmán para describir el proceso mediante el cual personas con identidades no heterosexuales se ven forzadas a abandonar su barrio, comunidad, o incluso su país debido a la violencia, exclusión o persecución ligada a su orientación sexual. La historia se basa en este concepto para retratar el regreso de Geraldine hasta su comunidad, una mujer trans* Embera, quien salió hacia Medellín su residencia actual. Geraldine irrumpe desde un principio en la cotidianidad del resguardo, revive su pasado por medio de su familia, en especial su madre, y vecinos, poniendo en primer plano el apoyo y la dificultad que su transición trajo consigo.

Muy de la mano con la historia anterior, esta narrativa se articula en torno al protagonismo que la violencia y el dolor tiene en la vida de estas mujeres trans indígenas. No obstante, en el caso de Geraldine se observa una tonalidad distinta, ella es joven y ya no reside en su comunidad, lo que le permite adoptar un papel que transmite frescura y cierta idea de cambio frente a su familia y comuneros. En este sentido, la representación adquiere múltiples matices, pues la historia pone en tensión dos perspectivas contrapuestas: En la primera persiste la imagen recurrente que, como advierte León (2010, 45), ha caracterizado al cine indigenista desde el siglo XX: “los indígenas son filmados en actitud pasiva, realizando tareas de caza, pesca, artesanía o sobrevivencia en escenarios naturales”. Esta tradición visual se refleja en la película a través de planos que muestran a la madre lavando y bañándose en el río, así como en las tomas de casas, objetos y animales, que funcionan como recursos narrativos por excelencia destinados a exaltar

la singularidad de las cotidianidades indígenas. En la segunda aparece la figura de Geraldine, quien a partir de su trayectoria vital se distancia de esa representación fija y pasiva, encarnando un sujeto que, al asumir activamente su existencia, cuestiona y aparentemente rompe con aquella imagen primigenia y tradicional.



Figura 2. Captura de video de Geraldine caminando junto a su madre y hermano tras regresar de bañarse en el río, 2019, Muñoz Bueno.

De esta manera la película oscila entre la reproducción de estereotipos visuales del indigenismo clásico y la emergencia de una representación distinta que reconoce agencia, movimiento y transformación indígena contemporánea. Este contraste no está exento de problemáticas. La puesta en escena sugiere que el “progreso” de Geraldine se basa en su salida de la comunidad y a la adopción de “prácticas externas”, lo que genera una narrativa implícita de superación a partir del abandono de lo propio. De este modo, aunque se ofrece una contracara a la figura indígena pasiva, la representación produce otra tensión, la ciudad como espacio de modernidad, diversidad y posibilidad, frente a la comunidad como un lugar de atraso y rigidez. Esto resulta problemático debido a que generalmente los discursos dominantes consideran que la diversidad sexo genérica no estaba presente en los pueblos precolombinos, haciendo que las disidencias sexo genéricas actuales o no sean tenidas en cuenta o tengan que ser leídas desde la lógica binaria occidental.

León, retomando a Jacques Derrida, hace referencia a lo que él denomina la sombra de la identidad, entendida como la otredad, como “aquello que tiene que ser negado y expulsado para construir los vínculos de afinidad y pertenencia” (46). Esta

formulación permite comprender cómo el sistema modernizador organizó el control de lo desconocido mediante estructuras opuestas. En un inicio, el indígena fue constituido como el otro en contraposición al blanco; sin embargo, en el relato que nos ocupa, la cuestión se vuelve más compleja, ya que la alteridad se configura dentro de la propia comunidad. La secuencia del corto que ilustra este desplazamiento es cuando una mujer comunera, refiriéndose a Geraldine, afirma que “allá afuera donde los capunia (blancos) se puede llamar así, aquí seguirá siendo Wilmar” (Muñoz Bueno 2019, min 13:55). Esta afirmación revela que la otredad ya no se establece únicamente en términos étnicos, sino que se traslada al terreno de la identidad género. Además, pone de manifiesto cómo ciertos sectores de la comunidad asumen las disidencias sexuales y de género como un fenómeno foráneo que irrumpe desde el exterior y amenaza con desestabilizar la tradición, asumiendo gracias a la colonización que estas poblaciones funcionaron históricamente como lo hacen las occidentales por medio de la heterosexualidad y binariedad.

Debido a que la historia se cuenta en su mayoría a través de la familia y los vecinos, no logra explorar de manera subjetiva cómo Geraldine vivió y vive su transición, los aspectos que se logran discernir son su orgullo por ser una persona trans* indígena y una búsqueda de inclusión dentro de su comunidad.

2.3 *Wërapara*

A diferencia de los dos cortometrajes analizados previamente, este largometraje documental se construye a partir del testimonio de varias mujeres trans* indígenas, lo que permite ampliar el espectro de personajes y experiencias representadas. La narrativa se sostiene principalmente por la entrevista abierta, a través de la cual las protagonistas relatan momentos significativos de su vida. La mayoría de los testimonios comienzan evocando recuerdos de la infancia y se acompañan de material fotográfico personal, recurso que refuerza la intimidad de sus relatos. Aunque cada historia ofrece una representación significativa de la vida de estas mujeres, todas comparten un trasfondo marcado por la violencia y desplazamiento, especialmente durante la niñez.

La “temática trans”, que constituye el eje central del documental, no alcanza un desarrollo profundo, la construcción narrativa de sus trayectorias deja apenas entrever ciertos vestigios de su relación con su entorno y cultura. En ese marco, emergen elementos característicos de la comunidad Emberá, como la figura de Jaibaná, la conexión con el territorio y la cercanía con la naturaleza. Sin embargo, aspectos fundamentales vinculados al ser mujer (trans*) en diálogo con su propia cosmovisión y prácticas

cultuales quedan relegados a un segundo plano. Esto ocurre porque, al igual que en las anteriores producciones, la obra privilegia una postura de denuncia frente a las exclusiones y violencias que estas mujeres han experimentado y experimentan dentro y fuera de su comunidad, limitando así una exploración más compleja de sus identidades sexo genéricas en clave étnica y cultural.



Figura 3. Captura de video de Pamela, Roxana, Jaima, Marcela, Alexa y Gina, reunidas conversando, 2022, Fischer y Paz.

El carácter de largometraje le permite a este documental desarrollar un tono multifacético debido a la variedad de historias, permitiendo abordar dimensiones diversas en relación con lo trans*, como la maternidad, la lengua originaria, el tejido, el arte y la convivencia cotidiana entre ellas. En este sentido, aunque la película se arriesga a mostrar matices íntimos de sus protagonistas, conserva ciertos patrones estéticos relacionados a la contemplación, el cuidado, la conexión con la naturaleza y, de manera intrínseca, la idea de “progreso” representada a través de figuras externas como el equipo de creación del documental.

Una de las escenas que mejor materializa la diferencia cultural es aquella que muestra el proceso de sanación de una de las realizadoras de la pieza, quien aparece en la historia y es tratada por una de las protagonistas. En este fragmento se dedica una escena completa a la búsqueda de plantas sagradas de curación en el territorio Emberá, con el fin de realizar un ritual de fortalecimiento para Laura Laurens, diseñadora de la colección de prendas de vestir de la cual las chicas trans* fueron partícipes.

La otra escena es la enunciación del viaje a Europa, la secuencia pone a dos de las protagonistas de la historia junto a Laura Laurens, quien, a manera de entrevista, les cuenta y pregunta acerca de cómo se sienten con la idea de ir a Londres a lucir las prendas de vestir de su colección. Esta construcción visual y narrativa se sostiene en una ambivalencia que, como señala León (2010, 44), atraviesa el discurso indigenista al entrelazar “legados coloniales y valores modernizadores”, lo cual “puede ser leído como una continuación moderna e ilustrada de los patrones coloniales de dominación”.

Siguiendo con esta línea, la secuencia que constituye el clímax de la película prolonga dicha ambivalencia. En este fragmento de la cinta, las protagonistas participan de un desfile en la ciudad de Medellín (Colombia) modelando las mismas prendas que desfilaron en Londres, esta vez participan todas las integrantes de la película. La puesta en escena oscila entre dos fuerzas: por un lado, exalta la agencia de las chicas como creadoras y partícipes de un evento global; por el otro, las inserta dentro del dispositivo estético y mercantil que reproduce las lógicas de exotización y consumo cultural. De esta manera, el desfile condensa la transición que, retomando a León, también es una de las características del discurso indigenista, en la medida en que: “A través de distintos dispositivos educativos, políticos y económicos, buscó sacar al indígena del régimen de explotación servil y sujeción política gamonalista en el que se encontraba inmerso, para conducirlo hacia un régimen de explotación capitalista y a una política de la administración de la vida civil” (2010, 43). La escena funciona entonces como un punto de inflexión, por un lado, visibiliza y celebra la diversidad sexo genérica indígena; por otro, reinscribe a sus protagonistas en una lógica capitalista que instrumentaliza la cultura y la identidad como recursos de producción y valorización en el mercado.

De este modo, se condensan las tensiones de un indigenismo contemporáneo que, aunque visibiliza y reivindica a través de la variedad de historias la diversidad, reitera los marcos hegemónicos en los que se sigue presentando lo indígena y lo diverso. Es por esto que, aunque toda la historia presenta grandes matices, no logra alejarse de una visión que conduce la realidad de estas mujeres hacia la exaltación de la violencia y dificultad presente en sus contextos debido a su identidad como mujeres trans*.

2.4 Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro

El último largo documental es el único que no pertenece a Colombia, y es el que más se atreve a explorar y jugar con la “realidad” que representa, incluso siendo más antiguo que los otros. La historia acoge el término muxe para designar una amplia

variedad de identidades diversas, como el travestismo, lo trans y la homosexualidad presente en sus personajes. La historia los conecta por medio de bloques temáticos relacionados a la sociedad y cultura Zapoteca de Juchitán, debatiendo temáticas relacionadas no solo a la identidad Muxe sino al sistema heterosexual binario. Los bloques presentes en la película son: Ser o nacer Muxe / Enagua o pantalón / Contratravestis / Madre solo hay una / Oficios y beneficios / Virginidad y boda: ritos y mitos / Mayates, mayuyus, chichifos y otros / El amor en los tiempos del VIH SIDA / La muerte del cisne: en memoria de julio bustillos / ¿Es Juchitán el paraíso de los muxes? / Lavada de olla y nueva mayordomía / Algunos sueños muxes / No fue niño, ni fue niña, resultó siendo muxe. Como se pueden apreciar, los temas van dirigidos a la concepción de género y a los sistemas de orden social prestes en la comunidad, planteando discusiones en torno a las perspectivas de las y los protagonistas. A diferencia del discurso indigenista, que consolidaba presupuestos fundamentales (León 2010, 44), entre ellos defender el sistema binario patriarcal y la heterosexualidad. Esta película los pone en tela de juicio, mostrando la variedad de familias, entornos y formas de autorreconocimiento que ha habido desde antes de la misma colonización.



Figura 4. Captura de video de una de las protagonistas con su madre, 2005, Islas.

La historia se desarrolla en un contexto urbano, en interacción constante con otras ciudades cercanas. Este contacto con lo externo posibilita que lxs protagonistas cuenten con una mayor apertura en la construcción y expresión de sus identidades, así como una relación más cercana y fluida con el medio audiovisual. A ello se suma la presencia de varias personas sexo genéricas diversas, lo que favorece la conformación de redes de apoyo y reconocimiento mutuo, dando lugar a comunidad dentro del pueblo. Esta situación contrasta con los dos cortometrajes analizados anteriormente, en los que el aislamiento territorial y social contribuía a reforzar dinámicas discriminación y exclusión.

Este documental rompe, además, con la implacable barrera que las diversidades sexo genéricas tenían con sus comunidades. Ello se debe, en gran medida, a que las muxes ocupan un lugar socialmente reconocido y, en muchos casos, incluso privilegiado dentro de su contexto comunitario. Esta posición ha propiciado una mayor visibilidad, así como un amplio interés académico, cultural y mediático a nivel global, lo que ha permitido que personas con identidades sexo genéricas diversas y no diversas se aproximen a estas existencias desde marcos de mayor conocimiento y relativa “aceptación”, entendida aquí como el reconocimiento de su existencia como parte cotidiana y legítima del espectro de la experiencia humana.

La narrativa audiovisual adopta, a su vez, características asociadas a las propias muxes, entre ellas el humor, espontaneidad y carisma, construyendo un relato que se despliega desde la alegría, pese a las múltiples dificultades que atraviesan cotidianamente. Recursos formales como el uso reiterado de elementos sonoros a modo de leitmotiv y la incorporación de planos con velocidad aumentada acompañan y refuerzan esta construcción narrativa, dotando al largometraje de un ritmo dinámico y expresivo.

A partir de estas características, el discurso del documental con respecto al indigenismo resulta menos evidente y más complejo de delimitar. No obstante, algunos personajes permiten identificar la persistencia de ciertos rasgos de este discurso. En este caso particular, dicho discurso parece encarnarse principalmente en las mujeres cisgénero del relato, quienes, por medio de la vestimenta tradicional y de la posición social que ocupan, son representadas como parteras, curanderas, madres y cuidadoras del hogar, así como esposas, reproduciendo así una serie de atributos que históricamente han configurado la imagen discursiva de la mujer indígena. De manera significativa, son las muxes quienes rompen la mayoría de estos roles y mandatos de género, algunas de las formas en que rompen con el discurso indigenista en la cinta son: realización de performances, festivales y reinados, apertura a temáticas como las enfermedades de

transmisión sexual y particularmente al momento de vivir una sexualidad no necesariamente ligada al matrimonio ni a la procreación. En este marco, asumen también un papel activo en la exploración de la sexualidad de algunos hombres dentro de su comunidad, incluso en etapas previas al matrimonio heterosexual.

Finalmente, cabe mencionar que en la cinta no se establece de manera explícita una asociación entre las muxes y la naturaleza, ni se recurre a muchas de las formas prototípicas a través de las cuales suelen representarse a lxs integrantes de las comunidades indígena, tal como se observó en las piezas analizadas previamente.

3. El ser mujer indígena

Nuestras cuatro piezas guardan una relación directa con la categoría de ser mujer, en la medida en que varias de las protagonistas son representadas como mujeres trans o mujeres transgénero indígenas. Dentro de sus relatos emergen similitudes en la manera en que se construyen sus personajes y en los contextos que los atraviesan. El ser mujer indígena se convierte en un eje central de estas historias, marcado por dimensiones culturales, sociales, identitarias y afectivas que le otorgan complejidad.

Para desglosar esta categoría, resulta necesario detenernos en la expresión de lo “femenino”, entendida como el horizonte al que nuestras protagonistas se enfrentan o buscan inscribirse, este término se encuentra en tensión constante con los marcos normativos que delimitan su existencia.

Dentro de muchas comunidades indígenas de América Latina, la imposición de una visión binaria de género surge con la llegada de la colonización, cuando las concepciones europeas, profundamente influenciadas por la moral religiosa, se impusieron como norma dominante en la organización social. Este proceso no solo reconfiguró las estructuras políticas y económicas, sino que también transformó de manera radical los modos de comprender el cuerpo, el deseo y la sexualidad.

La llegada de la iglesia, en especial la católica, supuso la instauración de un marco de inteligibilidad en el que las categorías “hombre” y “mujer” pasaron a ser percibidas como las únicas formas legítimas de existencia, desplazando y erradicando la diversidad sexo genérica que formaba parte de las cosmogonías indígenas previas. Dentro de ese proceso de resistencia de las comunidades indígenas, se logran salvaguardar creencias culturales por medio de la transformación y traducción, tal es el caso de la dualidad andina que se traducen como binariedad, logrando cambiar el significado de la individualidad

como forma de perfección independiente, a la jerarquizada en los géneros masculino y femenino, contaminando tanto a la concepción de deidades como a la naturaleza misma.

En muchos de los casos, los elementos del mundo —sol y luna, día y noche, mar y tierra—, que, en tiempos precoloniales, podían haber sido concebidos como entidades con atributos fluidos o complementarios, fueron reconfiguradas bajo el lente binario y jerárquico impuesto por la colonización. Esta transformación no fue homogénea: tanto en Colombia como en México, el sincretismo y la expansión de iglesias evangélicas y católicas en territorios indígenas reforzaron una lógica dicotómica occidental que enunciaba el bien y el mal, Dios y el diablo, con formas normativas de vida heterosexual.

Debido a la ruralidad y la lejanía de las comunidades indígenas, los procesos de transformación social y de apertura hacia concepciones más flexibles de género se dieron de manera más tardía en comparación con contextos urbanos. Esta condición geográfica y sociopolítica favoreció a que el modelo rígido de lo que significa ser mujer u hombre se mantuviera por más tiempo, ya que las dinámicas comunitarias estaban atravesadas por estructuras tradicionales que reforzaban la división sexual del trabajo y la asignación de funciones específicas según el género. En este sentido, las mujeres fueron históricamente situadas en roles vinculados al cuidado, la reproducción y la vida doméstica, mientras que los hombres concentraron las labores de producción, representación política y toma de decisiones. Dichos patrones no solo consolidaron prácticas machistas, sino que también restringieron la posibilidad de que emergieran identidades sexo genéricas diversas al no reconocerse como legítimas en un sistema que asociaba el valor social con la adecuación de un rol binario heterosexual. Así, la persistencia de estas estructuras de género en territorios indígenas muestra cómo las condiciones materiales, geográficas y culturales se entrelazan para sostener desigualdades que siguen teniendo efectos en la actualidad.

En los cortometrajes analizados se observa con claridad a la religión como factor mediador o castigador de las identidades no heterosexuales, reproduciendo así una frontera tajante entre lo permitido y lo excluido. En *Two-Spirit*, por ejemplo, se hace evidente la presencia del catolicismo en la vida cotidiana de Georgina, protagonista de la historia. Su hogar está atravesado por imágenes religiosas —estatuillas de Jesús y María, rosarios y almanaques con temática religiosa (Taboada Tapia 2021, min 05:06)— que funcionan como símbolos materiales de un modo donde lo sagrado ya no remite a deidades propias o relaciones fluidas con la naturaleza, sino a un orden distinto con el poder de castigar o perdonar. Esta resignificación y expulsión, puede interpretarse como un proceso de forclusión, en tanto que, como lo explica Rita Segato (2021, 205) “es más

radical que la efectuada por el mecanismo de represión”. Mientras que la represión implica la supresión de algo previamente reconocido, la forclusión niega la posibilidad misma de existencia o reconocimiento. En otras palabras, las identidades sexo genéricas diversas y sus divinidades, que pudieron haber coexistido en el mundo precolonial ya no sólo son marginadas, sino que se las concibe como si nunca hubiesen tenido cabida en la vida social y espiritual de las comunidades.

Por otra parte, en *Sexilio*, *Wërapara* y *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro*, la representación de la relación con lo divino adquiere un matiz particular: en todas estas películas, la figura de Dios, en este caso asociadas al catolicismo, se presenta bajo una postura de benevolencia y apertura. A diferencia de *Two-Spirit*, donde la religión no se desarrolla como factor decisivo en la representación de Georgina, en estos otros relatos fílmicos al tener personajes jóvenes y adultos situados en contextos más urbanos, resignifican su vínculo con lo sagrado desde la experiencia personal y comunitaria. En lugar de reforzar el juicio y la marginalidad, la fe aparece como un espacio de refugio, de negociación identitaria e incluso de afirmación de su existencia.

Los siguientes diálogos permiten dilucidar la forma en que algunos de los personajes se relacionan con la presencia de la religión católica frente a las chicas trans* indígenas. En *Wërapara*, un diálogo proveniente de la madre adoptiva de Marcela menciona: “Eras un niño diferente, y para jugar siempre buscaba las niñas. Y con los niños nada que ver. Yo pensaba: ese niño es diferente. Qué más da si Dios lo formó así en el vientre de la madre” (Fischer y Paz 2022, min 06:43). El argumento “si Dios lo formó así en el vientre de la madre” desplaza la identidad trans* del campo de la desviación hacia la naturaleza, inscribiéndola en el orden sagrado de la vida. Aquí la religión funciona como legitimación ontológica, no se cuestiona la existencia diversa, sino que se reconoce como dada por Dios mismo. En *Sexilio*, el énfasis no recae en el origen divino, sino en el acompañamiento espiritual, la madre de Geraldine le dice: “No importa que la gente hable mal, no haga caso. Usted salga adelante. Papá Dios está mirando desde el cielo” (Muñoz Bueno 2019, min 10:13). La apelación a “papá Dios” coloca a la protagonista bajo una mirada protectora que contrasta la mirada condenatoria de la sociedad. Esta relación íntima con lo sagrado permite resignificar la fe como un refugio afectivo que alimenta la resiliencia frente a la discriminación. En vez de funcionar como una constancia de represión, la religión aparece como soporte emocional que habilita la posibilidad de resistir y de afirmarse. Por último, en *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro*, la conexión con la religión católica es mucho más

marcada y constante. Por medio de imágenes de santos, procesiones y fiestas, se plasma la presencia de la muxe como parte fundamental en la realización de estas. La frase: “Mi mamá era la que siempre me protegía: déjalo, el ya no puede cambiar, Dios ya nos lo mandó así” (Islas 2005, min 39:58). Convierte a la religión como una herramienta de defensa contra la violencia social, en la medida en que desactiva la idea de “corregir” a la hija trans y la legitima como inmutable.

Las tres perspectivas, son definitivas en las tramas de las películas en el sentido en que hay una apropiación y un amor hacia un dios, claramente católico, que las coloca dentro de una esfera de cuidado y aceptación personal. Por otra parte, la cosmogonía pasa a un segundo plano por medio del amor a la tierra o la naturaleza, incluso en *Two-Spirit*, no se hace alusión directamente a creencias indígenas explícitamente.

La cercanía y acogida a la religión católica en las películas paradójicamente refuerza una concepción binaria de los roles de género. Las escenas religiosas condensan un orden simbólico en el que lo masculino se asocia con Dios, cómo figura de poder, autoridad y trascendencia, mientras que lo femenino se construye a partir de la imagen de María, madre amorosa, servicial y virgen. Esta doble representación delimita el sentido de lo femenino a un conjunto de atributos ligados al cuidado, la maternidad y la obediencia. De esta manera, las protagonistas de las películas tienden a comprender y representar la experiencia de ser mujer desde referentes religiosos y sociales que exaltan la figura de la madre y de la esposa.

Lo significativo de este proceso es que, aunque se trate de comunidades indígenas con sistemas culturales y cosmogonías propias, la presencia del catolicismo opera como fuerza homogeneizadora que introduce los mismos parámetros de lo femenino presentes en otros contextos del mundo colonial. Así, el ideal de mujer que se despliega en los relatos fílmicos se encuentra profundamente atravesado por la matriz católica, la cual reproduce una visión universalizada de la feminidad. Dicho ideal, aunque enraizado en la experiencia local, resulta ser muy similar a concepciones que se repiten en diferentes lugares del mundo donde la religión ha jugado un papel estructurante en la vida social.

Por otra parte, dentro de las películas lo “femenino” tiende a ocupar un lugar central, tanto en términos de representación como de elaboración simbólica, pero siempre dentro de una lógica jerárquica heterosexual que estructura las relaciones sociales. Así, la binariedad de género no se limita a ser un reflejo cultural, sino que se constituye como un verdadero dispositivo de organización social y política, capaz de modelar tanto la vida

íntima de las personas como la manera en que los pueblos indígenas son representados en el discurso audiovisual contemporáneo.

Siguiendo con esta línea, Marcela Lagarde (2003) acoge el concepto de “cautiverio” en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* para describir la forma en la que las mujeres se ven condicionadas en el mundo patriarcal. Este sistema está sustentado por instituciones como la religiosa, la educativa, la familiar, generando cautiverios simbólicos y materiales que limitan a las mujeres a roles y normas establecidas tales como la maternidad, el matrimonio, la sexualidad, el amor romántico, entre otros. Estos roles de género en las cuatro piezas los encontramos principalmente por medio de la presencia de las mujeres biológicas como madres de las protagonistas, tías, vecinas, amigas; desempeñando las tareas específicas que Lagarde menciona, en especial se destacan la maternidad, el cuidado del hogar y el papel de *madresposas*.

La película que representa de manera más variada y detallada este tipo de organización patriarcal es *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro*, en donde pone en contraste las perspectivas de algunas mujeres matronas y curanderas, junto con rituales como los que aparecen en el apartado “Virginidad y boda: ritos y mitos”. El ritual representado se realiza en una fecha previa a la boda, en este la novia es envuelta en una sábana, cubierta de flores y acompañada por un altar con imágenes religiosas. La madre o abuela de la mujer envuelta transmite de forma oral tareas y consejos de cómo ser una buena esposa. El siguiente fragmento hace parte del consejo de las sabedoras acerca de la vida marital como esposa:

Escucha madre ya encontraste tu compañero. Has de saber que no puedes salir sin su permiso: Le tendrás que pedir su autorización para ir a algún lugar. Sí te lo permite asiste, sí no, no vayas. Procura no tener dificultad. Para que puedas vivir en paz escuchar las opiniones de tu marido.

Y así mismo, cuándo él te diga que desea ir a algún lugar, le dirás: Vete, pero regresas temprano. No llegues tarde, no me aflijas. (Islas 2005, min 56:47)

Estas recomendaciones no constituyen únicamente un acto de cuidado intergeneracional, sino también un mecanismo de reproducción simbólica en un orden jerárquico en el que la mujer queda subordinada a la figura masculina. La instrucción de “no salir sin permiso”, “escuchar las opiniones del marido” y “no causarle aflicción” cristaliza un imaginario en el que la obediencia, la pasividad y la disponibilidad permanente se convierten en atributos esenciales de lo femenino.

Y aunque se muestre como consejo amoroso y de transmisión cultural, el trasfondo es la normalización de una desigualdad de género que limita la autonomía de la mujer y reduce su existencia al vínculo conyugal. La carga simbólica de las flores, la sabana y el agua de sangre ritualizan y sacralizan esta subordinación, convirtiéndola no en una simple práctica social, sino en un mandato espiritual y comunitario.

Otro apartado de este documental se titula “Madre solo hay una”, en él se enfatiza el papel central de la mujer como madre y cuidadora dentro de la comunidad zapoteca. A través de los testimonios se hace evidente que la maternidad no sólo constituye un rol social, sino que también se erige como un espacio de resistencia afectiva frente a la discriminación y el rechazo hacia las identidades sexo genéricas diversas. Estos tres apartados materializan muy bien esa relación:

Hay varios padres que no reciben a su hijo, así como mi hijo, no reciben, no lo quieren ver porque salió gay, hasta les digo, hasta les platico por qué son así con ellos, con tu hijo, nunca maltrates a tu hijo, te va a querer y este te va a ver.

Así como yo tengo uno, mi orgullo es para él, lo tuve que voy a hacer, yo no lo voy a maltratar, o le voy a decir a su papá, “no” le dije a su papá nunca desprecies a mi hijo. (Islas 2005, min 38:44)

Mi mamá era la que siempre me protegía no, mi mamá siempre le decía: pues ya déjalo, él no puede cambiar, no lo puedes cambiar, si le vas a pegar pues no lo puedes cambiar, porque dios ya nos lo mandó así, entonces vamos a aceptarlo como es. Yo siempre tuve el apoyo de mi mamá, posteriormente mis hermanos cuando crecieron. (min 39:58)

Ni me emociona mucho hablar de mi mama, ella fue para mi algo grandioso, siempre he dicho que fue el motor de mi vida, y siempre quiero pensar de que está, de que sigue viva, por eso voy muy pocas veces al panteón me pone muy melancólico hablar de mi madre. Entonces ella entendía bastante bien la situación, pues nunca le extrañó, nunca puso un pero cuando llegó a entender de que tenía un hijo gay, ella entendía y sabía cuál era la situación. (min 40:58)

Las madres aparecen como las primeras figuras de reconocimiento y validación, capaces de ofrecer amor y protección en contextos donde la paternidad, asociada con mayor frecuencia al ejercicio de la autoridad y la norma, reproduce prácticas de discriminación. Las palabras de una de las madres “no desprecies a mi hijo” evidencia en la defensa activa frente a la negación paterna, revirtiendo el mandato de rechazo y colocando el afecto materno como un valor central en la construcción de la identidad de sus hijos e hijas. Y en el otro testimonio, la frase “mi mamá siempre le decía: pues ya déjalo, él no puede cambiar, pues Dios ya nos lo mandó así” muestra cómo el amor materno se entrelaza con una resignificación religiosa: la diferencia sexo genérica es asumida como parte de un destino divino, y, por tanto, debe ser aceptada y respetada. De

esta manera, la maternidad no sólo transmite cuidados, sino que habilita una interpretación inclusiva de la diferencia, mediada por la espiritualidad.

En el tercer apartado, y con una carga emotiva muy fuerte, uno de los personajes dice “mi mamá fue el motor de mi vida”, subraya que la figura materna no sólo representa refugio, sino también inspiración y sostén vital. Lo significativo es que este apoyo se dio en el marco de su vivencia como hijo homosexual, lo que otorga una mayor fuerza a la memoria afectiva que el personaje guarda de ella. La madre no lo rechaza, sino que lo reconoce en su diferencia, legitimando su existencia allí donde otros espacios sociales lo marginaban. Por ello, el recuerdo materno se convierte en una huella de dignificación y en una fuente constante de validación identitaria que continúa nutriéndolo incluso después de la muerte de ella. Así, la madre adquiere una dimensión trascendental: es raíz, guía y, sobre todo, el lugar primero donde su identidad diversa encontró aceptación y amor incondicional.

No obstante, esta resignificación de la maternidad que muestran los testimonios dialoga además con imágenes culturales heredadas como la de la Virgen María. Lagarde (2003, 203–4) menciona que:

La mujer simbolizada en María concibe sin nombre, pero no lo hace sola sino “por obra y gracia del Espíritu Santo”. Se realiza la unión deserotizada y asexual, de la deidad con una mortal cuya pureza queda resaltada en que no se aproxima al erotismo, y tampoco al sexo, es virgen, núbil. [...] María no vive el coito. Su matriz es el espacio sagrado de la creación humana y, por ende, de la divina. Es agrado –separado diferente, sobrecargado de poder y de significados– porque el pecado no está presente, como lo está en la concepción de los seres humanos. Se elimina el erotismo de María, aquella marca negativa que la develaría esencialmente humana en su aspecto negativo: el pecado.

Esta lectura revela que el rol materno ha sido históricamente sacralizado y desvinculado del erotismo, reduciendo a la mujer a una matriz de gestación desprovista de deseo. Frente a esta tradición que normativiza y constriñe la maternidad, los testimonios del documental muestran cómo las madres zapotecas reconfiguran su papel no desde la negación del cuerpo y del deseo, sino desde la afirmación del cuidado, el afecto y la aceptación incondicional de la diferencia. Reforzado así, el papel de la maternidad en confrontación entre las lógicas coloniales de pureza y castidad con prácticas cotidianas de resistencia afectiva que legitiman la diversidad sexual y de género.

Como contraparte, la presencia paterna en las piezas es efímera o inexistente. El único padre que aparece en las cintas es el de Geraldine en *Sexilio*, quien, como si su presencia fuese una coincidencia más que una participación, cruza apenas dos o tres

palabras con su hija y luego desaparece tanto del plano como del cortometraje. Esta ausencia no es causal ni irrelevante, es profundamente simbólica: la falta de presencia del padre frente a su hija puede interpretarse como una forma de negación o evasión en un contexto donde el reconocimiento de las identidades trans* implica confrontar las propias creencias sobre el género y la masculinidad tradicional, especialmente aquella forjada bajo el marco patriarcal y colonial, respondiendo con el silencio, el alejamiento y la indiferencia. Esta fugaz aparición refuerza el contraste con la figura materna, quien, aunque también atravesada por el desconcierto y el dolor, intenta articular una narrativa, recordando, dando testimonio y poniendo en palabras su experiencia.

La madre se enfrenta al duelo simbólico de una hija que vuelve cambiada, mientras que el padre ni siquiera entra en escena de confrontación. El cortometraje, al decidir no volver a mostrarlo ni referirse a él directamente, lo deja fuera de la posibilidad del diálogo, evidenciando que el modelo de masculinidad hegemónica se desborda ante realidades que no encajan en sus marcos rígidos de comprensión. Posteriormente las otras presencias de hombres en la cinta son la del hermano menor y del mayor, y a pesar de que son fugaces, en este caso, contraponen la masculinidad flexible y con aires de amor y convivencia con su hermana Geraldine. En las demás películas se hacen breves menciones de los padres, como perpetradores de violencia y rechazo hacia ellas, configurando la contraparte del rol del hombre y la paternidad, en donde su evasión es común y poco castigada socialmente en estos contextos específicos.

Como se puede apreciar en las películas, la feminidad y la mujer se representan dentro de los roles específicos y limitados que los contextos sociales y culturales promueven. En línea con lo planteado con Lagarde (2003, 38), las formas de ser mujer se encuentran restringidas a un conjunto reducido de opciones culturales que orientan y condicionan la vida femenina. En los casos de *Sexilio*, *Wërapara* y *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro*, el rol de la mujer se hace visible principalmente a través de las madres de las protagonistas, quienes encarnan la figura femenina desde espacios como la cocina, el cuidado del hogar y el marido o el acompañamiento emocional. Dentro de las historias, pese a la representación en roles específicos, existe un gran respeto y admiración frente a estas mujeres, que por medio de sus experiencias y testimonios plantean una gran adaptación y lucha para mantener el bienestar de sus hijos e hijas por encima del orden social y cultural de sus entornos, no solo hay madres biológicas sino hay madrinas, amigas y tías que ayudaron a comprender y sobrellevar la transición que presentaba un integrante de sus familias. Se destaca en *Wërapara* la

narración acerca de la única Jaibaná⁵ mujer de su comunidad, una persona que se atrevió a través de la sabiduría ancestral a revelarse ante la organización patriarcal del momento y vivir tanto espiritual como corporalmente en libertad. Esta historia es contada como una anécdota que no logra desarrollarse posteriormente en el relato.

3.1 El ser mujer trans* indígena

Ser mujer indígena desde la diversidad no es una simple suma de identidades, es una experiencia vital situada que tensiona múltiples marcos culturales y sociales: el género binario impuesto por el colonialismo, la categoría universalizante de “la mujer” y las nociones esencialistas de lo indígena. Es vivir en la intersección de sistemas de opresión —racismo, transfobia, patriarcado— y a la vez habitar una posibilidad inmensa de re-existir. Por un lado, se ha adoptado la transestralidad para marcar un punto de partida frente a la existencia de las diversidades indígenas LGBTIQ+, vamos a usar la categoría de mujer desde el punto de vista primigenio como forma de organización que la colonización, y posteriormente sistema heteropatriarcal, trajo consigo a las comunidades indígenas como las que se representan en las películas, además se incluye lo poshumano desde la perspectiva de que lo trans* se posiciona como una forma de coexistir en el momento histórico en el que nos encontramos. Se discutirá por medio de Brigitte Baptiste, Marcela Lagarde y Susan Stryker la forma en que el ser mujer y mujer trans* en estas piezas y contextos, es atravesada y concebida.

Debido a que la mayoría de los personajes de las narraciones cinematográficas asumen a la mujer y la feminidad desde la concepción dominante en sus comunidades, fuertemente marcada por la religión católica, el patriarcado y la lógica binaria de género, se usará esta concepción para discutir la identidad de género y la sexualidad. Desde esta perspectiva, la construcción de lo trans* busca evocar ese ideal a través de una imagen corporal prototípica a través del cabello largo, las uñas pintadas, la ropa ajustada, la delicadeza y una manera específica de moverse y comportarse. Sin embargo, sus contextos rurales también sitúan estos cuerpos en labores pesadas, lo que abre paso a otras formas de ser mujer que, desde su singularidad, combinan y desestabilizan las limitadas maneras de comprender la feminidad.

⁵ En la comunidad emberá, Jaibaná o autoridad natural es la figura espiritual encargada de mediar entre el mundo humano y el de los espíritus, constituyéndose como especialistas en sanación y orientación comunitaria. Históricamente ha sido descalificado por la mirada colonial como hechicería y pacto con el demonio (Zuluaga Gómez 1991).

3.1.1 *Sexilio*

Los dos puntos que sintetizan y representan claramente los discursos hegemónicos alrededor del ser mujer del cortometraje se encuentran, por un lado, en la entrevista a la madre y, por el otro, en el enfrentamiento de Geraldine con una mujer de su comunidad. Estas escenas del relato no solo muestran tensiones individuales, sino que también permiten reconocer estructuras más amplias que enmarcan las experiencias trans* dentro de contextos indígenas, tanto sociales como familiares. Dichos contextos se encuentran atravesados por el orden colonial, el binarismo de género y la violencia simbólica.

Por lo tanto, aunque las películas se sitúan en comunidades indígenas atravesadas por el sistema patriarcal, la presencia de identidades trans* introduce niveles de oposición que varían según el grado de transgresión que dichas identidades logran generar. En el caso de *Sexilio*, el hecho de identificarse como trans* frente a la organización social y cultural que su comunidad indígena posee, genera un enfrentamiento directo con los ideales cisheterosexuales de ser mujer y hombre, definidos por la masculinidad y feminidad de este territorio. Se hace necesario, por lo tanto, cuestionar la mirada falocéntrica que, acostumbrada a los roles de género y sexo binarios, apelan a una forma correcta de ser, significar y verse bajo esos parámetros, que dominan y han dominado desde hace siglos a partir de la colonialización.

Siguiendo con esta línea, en el caso de Geraldine y de muchas otras chicas trans* indígenas, la construcción de su identidad comienza a gestarse a partir de referentes familiares inmediatos, en especial la madre o hermanas, quienes encarnan los primeros referentes de “feminidad”. Como señala Stuart Hall (2013, 452) “Pertener a una cultura es pertenecer aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico, es saber cómo los conceptos e ideas se traducen a diferentes lenguajes, y cómo el lenguaje refiere, o hace referencia al mundo”. Así, desde el arreglo personal hasta la manera de habitar la casa y la comunidad, la feminidad se configura mediante una imitación de prácticas cotidianas. Estas formas de habitar el cuerpo, en las representaciones audiovisuales, se encuentran atravesadas por los modelos hegemónicos de feminidad impuestos por estructuras sociales dominantes, los cuales se transmiten y reproducen en el seno familiar. En este sentido, las chicas trans* indígenas quedan atrapadas en una paradoja: tomar de la intimidad familiar las primeras referencias para identificarse, pero al mismo tiempo esas imágenes están atravesadas por patrones coloniales y patriarcales que imponen un ideal inalcanzable, un prototipo que nunca se puede encarnar por completo.

Este proceso de identificación no se limita a lo simbólico, sino que se traduce en prácticas corporales visibles como el maquillaje, la vestimenta y la postura, convirtiéndose en superficies donde se entrecruza la cosmovisión indígena y los imaginarios hegemónicos de feminidad y las experiencias de género. El resultado es una feminidad híbrida, construida en diálogo con múltiples sistemas culturales.

Retornando al cortometraje *Sexilio*, el clímax narrativo de la historia da cuenta de la afirmación identitaria de la protagonista. Frente a comuneros y comuneras de su territorio, Geraldine (Muñoz Bueno 2019, min 12:16) declara: “¡Trans! Significa transgénero. Transgénero es lo que yo soy. Lo que me reconozco yo. Me visto como mujer, soy yo. Me siento orgullosa como soy yo”.

El hecho de hacerlo públicamente, portando un vestido negro ceñido al cuerpo, tacones y cabello largo suelto, condensa la performatividad de la vida urbana marcada por su residencia en Medellín, y la afirmación territorial de su diferencia en el seno de la comunidad. En este punto, Geraldine ya no solo reproduce las imágenes de feminidad heredadas, sino que las resignifica. Su experiencia de vida representa, en este sentido, una conexión entre el ser indígena y el ser trans*, lo que puede comprenderse desde la noción de la transcestralidad, es decir, una forma de continuidad y recreación de la memoria ancestral que se actualiza en cuerpos y existencias históricamente marginadas. Aunque Geraldine reconoce su identidad dentro de cánones externos, marcados por referentes de feminidad occidental y modelos de reconocimiento estatal y jurídico, su lucha trasciende ese marco y se ancla en el territorio.

Al afirmar: “Soy la única, la única que está empezando a pelear por mis derechos. Que quiero ser reconocida en esta comunidad como indígena. Por ser indígena trans” (min 12:49), Geraldine inscribe su existencia dentro de la historia colectiva de su pueblo, no como una ruptura, sino como una ampliación de lo que significa ser indígena. En este sentido, su resistencia se enfrenta a la rigidez de su pueblo como reguladora de la vida comunitaria activando un debate más profundo sobre la memoria, el territorio y la pertenencia y concepciones más flexibles y amplias de género.

3.1.2 *Two-Spirit*

Este cortometraje, a diferencia de otros relatos, no construye la identidad de Georgina a partir de su niñez, adolescencia o adultez, ni tampoco vínculos familiares, sino desde un presente marcado por la violencia y la exclusión social. Su identidad emerge en

gran medida a través de la percepción de las otras personas hacia ella, y no de una narración propia de sí misma. Sin embargo, en la única afirmación explícita sobre quién es, resuena una fuerza vital que resiste al estigma: “Todo eso es lo que me ha pasado por ser como soy. Les dije: acéptenlo, no quiero seguir con este problema, pero si siguen molestándome, me defenderé. No estoy muerta, estoy viva. Soy una mujer, y ya” (Taboada Tapia 2021, min 14:04). Con esta frase, Georgina no sólo defiende su derecho a existir, sino que sintetiza una autoafirmación que, aunque no despliega en un relato autobiográfico, se materializa en su cuerpo, en súper forma actividad cotidiana y en su arraigo cultural.

Esta comunidad cuenta con una organización social y cultural de carácter matrilineal y, aunque el relato no lo expone de manera directa, se evidencian indicios de ello: Georgina debe pedir permiso a su vecina para acceder a la conexión eléctrica, y la persona encargada de distribuir el agua a la comunidad también es mujer. A pesar de estos atisbos de poder, la mayoría de ellas son amas de casa y asumen la responsabilidad de velar por el bienestar de sus hijos, hijas y esposos. En este contexto, Georgina, al ser una mujer trans*, se enfrenta a una organización fuerte y hermética que otorga a las mujeres un gran valor de decisión, ocasionado que ella no puede ser parte de su grupo al no haber nacido como mujer biológica.

Es por eso que la construcción de su “feminidad” en el cortometraje se presenta sobre todo desde lo visual: la manta Guajira, aretes, anillos, collares y pañoleta, así como en labores asignadas comúnmente a las mujeres Wayuu como son el tejido, la cría de animales domésticos y atender el hogar. Esta representación, aunque significativa, corre el riesgo de reducir su identidad a un conjunto de atributos externos, sin indagar en las profundidades emocionales, espirituales o políticas de lo que significa ser mujer para Georgina. También cabe la posibilidad de que ella no se pregunte este tipo de cosas, sino que la inmediatez de suplir las necesidades básicas haga que eso pase a un segundo plano y por eso se hizo esta representación tal y como está en el corto.

La noción de transcestralidad, en este caso, va más allá de los cánones de feminidad hegemónica o de las imposiciones comunitarias, la existencia de Georgina puede leerse como una actualización de memorias y saberes ancestrales que habitan en cuerpos disidentes. Ella encarna una continuidad vital que se proyecta hacia el futuro, una reconfiguración de lo indígena y lo trans* que no necesariamente requiere narrar el pasado para legitimarse, pues su sola presencia ya es una afirmación de pertenencia y resistencia. En diálogo con lo anterior, la perspectiva de Brigitte Baptiste resulta esclarecedora, la

diversidad de identidades de género no debe pensarse desde la carencia ni desde la patología, sino como parte de los múltiples modos en que la vida se expresa y se organiza. Desde su metáfora ecológica, Baptiste (2019) sugiere que la existencia trans*, al igual que la biodiversidad, es una forma de riqueza y adaptación que cuestiona la rigidez de los sistemas binarios. En este sentido, la historia de Georgina puede comprenderse no únicamente como una crónica de violencia, sino como una muestra de esa vitalidad que persiste, se adapta y se rehace frente a la exclusión.

Por ello, el cortometraje abre una pregunta central: ¿Las identidades trans* indígenas se viven siempre desde la violencia y exclusión? Aunque la narrativa enfatiza las dificultades cotidianas de la protagonista la narración presenta un personaje potente, se enfoca principalmente en las dificultades cotidianas que la protagonista atraviesa, sin otorgar mayor profundidad a lo que puede significar el “ser mujer” para ella fuera de lo perceptible visualmente.

3.1.3 *Wërapara*

La película, al presentar a varias mujeres trans* como protagonistas, despliega un abanico de posibilidades de lo que es ser mujer y mujer trans* dentro de sus contextos particulares. Por medio de diálogos y testimonios, se logra entrever cómo cada una de ellas construye su identidad “femenina” desde experiencias singulares, aunque atravesadas por sistemas culturales compartidos.

Una referencia significativa aparece en un fragmento de cortometraje en el que se proyecta material de archivo de Marcela (2022, min 09:38). Mientras observa las fotografías de su niñez y adolescencia, relata de manera cronológica el proceso de transformación y autoafirmación de su identidad en distintos momentos de su vida: “Esta soy yo cuando tenía mis 13 años, pero más mi familia no sabía, mi papá más que todo en esta época, no sabía que yo era gay. Pero sí yo sentía muy mujer ya”, o en la adolescencia cuando “Y ya acá, iba liberándome de la mujersísima que yo soy” o, “Y acá ya me sentía extrovertida. Ya salía del closet” y finalmente “Y acá ya era muy vagabunda, cuando ya empecé a trabajar en Medellín.”, Marcela no solo reconstruye una historia personal, sino que elabora una narrativa de resistencia frente al silencio y la negación inicial de su familia.

Este relato adopta la memoria visual como un dispositivo de autoafirmación: las fotos no son simples registros del pasado, sino huellas que permiten reconocer, en

retrospectiva, las formas en que la feminidad fue emergiendo como experiencia vital en ella. El maquillaje, la ropa y las expresiones corporales que aparecen en las imágenes se convierten en prácticas performativas que consolidan su identidad y la liberan del ocultamiento.

Es importante considerar que muchas de las protagonistas de la cinta tienen como lengua materna el *emberá chamí*. Esto genera que algunos pronombres, categorías de género o formas de expresión al hablar sean traducciones aproximadas desde la lengua originaria.

Otro fragmento relacionado al ser mujer dentro de esta película es:

Cuando yo no demostraba tanto mi forma de ser, como trans, en un tiempo la suegra de mi mamá me vio que yo estuve farreando por allí con los hombres, con mis amigas, entonces le dejaron escuchar por chisme que su hija o su hijo es gay o es una travesti o una marica me trataban así, entonces, yo desde ahí cuando mi mamá una tarde, yo estábamos tejiendo, me preguntó: hijo usted por qué no tiene novia, cada que habla usted con sus primos o sus amigos escucho que ellos tienen novia y usted no y yo le respondí: no mamá yo le voy a contar la verdad que yo no soy un hombre, yo soy una mujer, a mí me gustan los hombres, a mí me gusta que me penetren, o sea yo soy una mujer, así le expliqué a ella, y lloró, me dijo que me iba a volver hombre, que me iba a llevar a las putas si algo, pero yo le dije que no. (min 25:07)

En el relato de Roxana se evidencia el ser mujer definido inicialmente en términos sexuales y genéricos, es decir, bajo las categorías normativas que el heteropatriarcado ha establecido históricamente. Por un lado, ella relaciona su feminidad con el deseo hacia los hombres. Lo cual se ajusta al mandato heterosexual según el cual solo la mujer debe sentirse atraída por el varón. De este modo, Roxana explica a su madre que su identidad no es la de un hombre, si no la de una mujer, y lo fundamenta en el hecho de que le gustan los hombres. Desde una lectura crítica, esta asociación pone en evidencia a la auto identificación trans*, en sus etapas tempranas, mediada por las categorías binarias de género y sexualidad impuestas socialmente, en las que el ser mujer se equipara a la heterosexualidad receptiva.

En segunda instancia, su afirmación sobre el gusto por ser penetrada reafirma esta concepción sexualizada de lo femenino: se entiende la penetración como acto “natural” del hombre hacia la mujer, reproduciendo lo que Stryker (2021) denominaría discursos normativos, que han fijado el cuerpo trans en el terreno de la heterosexualidad y la genitalidad. Este sentido primigenio que aparece en el relato de Roxana no responde a una identidad trans* plenamente elaborada en los términos contemporáneos de la diversidad de género, sino que se enmarcan los códigos culturales disponibles en su

entorno inmediato, que asocia lo femenino con la pasividad sexual y con el deseo heterosexual.

Siguiendo con Stryker, ella señala que la experiencia trans* no puede reducirse a un tránsito lineal de “hombre” a “mujer” o de “mujer” a “hombre”, porque esas categorías mismas son productos de un régimen binario de género que se ha naturalizado. Sin embargo, enfatiza que muchas personas trans* en sus procesos de autoafirmación inicial se apoyan en estas narrativas binarias porque son los lenguajes socialmente disponibles para explicar su identidad frente a otros. Justamente lo que ocurre con Roxana: su declaración no debe leerse como una esencialización, sino como una estrategia de inteligibilidad en un contexto que sólo reconoce la heterosexualidad como marco válido para el deseo.

Otra dimensión dentro de la identidad trans* indígena en el relato, lo genera Marcela (min 30:38), ella introduce una dimensión espiritual en la construcción de su identidad: como Jaibaná, reconoce en sí misma la presencia simultánea de espíritus femeninos y masculinos, pero también entidades animales, ella dice:

Me gusta ser lo que soy, la palabra muy abierta, dicen que son homosexuales, pero en la cultura Emberá de nosotros le decimos Wērapa, Wērapa que es chica mujer gay. En mi espíritu tengo el águila y el tigre y la culebra. Uno cree que uno tiene a la vez espíritu de mujer y tiene espíritu de hombre, entonces tengo ambos elementos, ambos poderes, como tanto de hombre y de mujer tengo que tener los dos espíritus para ser fuerte.

En *Seguir con el problema*, Donna Haraway (2019) propone pensar la existencia en términos de relación multi especie, es decir, comprender que los seres humanos no existen de manera aislada, sino que están en interacción con otras formas de vida — animales, plantas, espíritus, microorganismos— participando de manera conjunta en la construcción de mundos comunes. En este sentido, la identidad de Marcela puede leerse como una forma de pensamiento multiespecie que antecede y desborda la mirada antropocéntrica: su ser mujer trans* indígena no se limita a lo humano, sino que éste se ha tejido con presencias animales y espirituales que le otorgan fuerza y equilibrio.

Al afirmar que necesita “tener ambos espíritus para ser fuerte”, Marcela sitúa su existencia en un campo de interdependencia, donde lo femenino, lo masculino y lo animal no son compartimentos estancados, sino flujos que cohabitan en el cuerpo espíritu. Esta concepción dialoga con la propuesta de Haraway “hacer parentesco”, reconociendo que somos ensamblajes de múltiples formas de vida más allá de la familia humana. Además, esta forma de identidad se vincula con el movimiento *Two-Spirit*, en donde la feminidad

y masculinidad habita una sola corporalidad, ampliando la concepción de cómo ser hombre y mujer desde estos territorios antes de la colonización.

Otra perspectiva la ofrece Pamela (2022, min 43:57), la única mujer trans* indígena de los relatos que es madre. Para ella, la maternidad constituye una forma de afianzar tanto su identidad femenina como su ser mujer. En sus palabras: “Pues teniendo en cuenta de que soy, todo mi sentir es muy femenina, deseaba criar a un niño, tenerlo, cuidarlo, porque igual pues siempre fue mi sueño y después de este niño si dios me da la oportunidad, adoptaría otra bebe que fuera una niña sí, porque ya ese es un niño me gustaría una niña, más adelante no sé cuándo”.

Este testimonio es revelador porque demuestra que Pamela encuentra en el cuidado y la crianza una manera de legitimar y vivir su feminidad. Tal como lo señala Marcela Lagarde, la maternidad y el cuidado han sido históricamente los roles más arraigados y naturalizados de lo femenino en el sistema patriarcal. Desde esta perspectiva, Pamela parece reafirmar dichos roles. Esta experiencia le brinda un reconforte íntimo, pues, como ella misma afirma su “sentir es muy femenina” y, en consecuencia, la maternidad se integra a su ideal.

Resulta llamativo, además, que Pamela exprese su deseo de tener una hija para completar la pareja binaria (niño y niña), reproduciendo así el orden simbólico que estructura la vida familiar y social en clave de binariedad sexual y de género. Aquí se observa una paradoja: a pesar de ser una mujer trans* indígena, cuya identidad se ha visto históricamente cuestionada y restringida precisamente por estas estructuras binarias, ella las reitera en su proyecto de crianza. Esto lejos de ser una contradicción, evidencia la complejidad de los procesos de subjetivación trans* en contextos indígenas, donde los referentes de género, aunque limitantes, también se convierten en recursos de afirmación personal y comunitaria.

A pesar de estar atentando con ideales prototípicos de la binariedad heterosexual, las chicas en sus relatos muestran una gran admiración y respeto por las mujeres de sus entornos, incluyéndose a ellas mismas. Ese amor y conexión con la feminidad fue el paso que les permitió ser diversas dentro de sus contextos, sin sus abuelas, madres, tías, hermanas, amigas, su supervivencia y pervivencia en sus territorios no habría podido ser.

Otro testimonio que abre la discusión acerca del ser mujer trans* es el de Marcela (min 47:20), hablando con su madre adoptiva ella dice: “admiro la fuerza y la valentía de ustedes las mujeres. La verdad, desde pequeño valoro mucho a la mujer, siento y comparto su pensamiento, tengo el pensamiento de una mujer”.

El tránsito entre el ser mujer o no es constante en sus vidas, puesto que las limitan los cautiverios que encapsulan a las mujeres biológicas y las determinan en su identificación.

3.1.4 Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro

Al igual que en *Wërapara*, este documental presenta una amplia variedad de perspectivas, donde los diálogos se convierten en la principal fuente de análisis. A diferencia de las otras piezas, los personajes se reconocen como muxes, una categoría que ha sido estudiada bajo la etiqueta de “tercer género”. No obstante, desde la voz de las propias protagonistas, el ser muxe se entiende como un término sombrilla que integra diferentes formas de diversidad que se alejan de la heteronorma dentro del contexto indígena Zapoteca, por ello, en la narración aparecen también hombres homosexuales, travestis, o personas trans*, entre otros.

La representación de lo “femenino” de las protagonistas se articula a través de planos de talle, de la performance y de la convivencia con el entorno inmediato. Lo femenino, lejos de ser un atributo impuesto, es asumido por las muxes como parte constitutiva de su identidad y, aunque cuentan con un lugar dentro de su comunidad zapoteca, la lucha por los derechos y libertades es constante. Esta apropiación de lo femenino se visibiliza desde una edad temprana, como lo expresa uno de ellos: “Desde que vine al mundo, yo ya fui así, yo no me hice ni me hicieron, yo ya vine así. Desde que tuve seis años, siete años, yo ya sabía que era así porque no me gustaba jugar con los varones, con puras niñas y cumplí siete y más me gustaba con niñas, yo nunca iba al baño de varones iba al de las niñas” (Islas 2005, min 11:24).

El despertar como una persona diferente a las demás, dentro de una comunidad marcada por normas rígidas de género y sexualidad, conlleva inevitablemente temor y miedo. La normatividad social y cultural exige el cumplimiento de roles que la heteropatriarcalidad ha naturalizado, y quienes se apartan de ellos son vistos como “anormales”, defectuosos o incluso inservibles. En el caso de las comunidades indígenas, donde los vínculos sociales son aislados y fuertemente cohesionados, esta diferencia puede traducirse en burla, rechazo y violencia.

El término muxe que en un principio tuvo un carácter despectivo, evidencia esta tensión: asumirse como tal implica un acto de resistencia y valentía frente al mandato de ocultar la diferencia y fingir una vida normativa. Para muchas muxes, llegar a esa aceptación de sí mismas supone un proceso complejo de riesgo, marcado por la

posibilidad de perder el reconocimiento familiar y comunitario. Una de ellas recuerda así ese momento decisivo:

Cuando yo era muy muy niño, estaba en primaria, no me gustaba que me dijeran muxes en la calle, me daba mucha pena, me daba, quería que me tragara la tierra acá y me sacara tres cuadras adelante. Iba yo a salir a un baile, en ese entonces hacían bailes en el parque revolución y el dije: papá voy a ir al baile, imagino que vio donde guardé el enchinador de mi hermana, me dice por qué estabas usando esto, ¿para qué? Pues le dije para enchinarme las pestañas, y me dice ¿por qué te las enchinas? Pues porque soy homosexual le dije, ¿no te has dado cuenta acaso que soy homosexual? Yo pensé que me iba a soltar un bofetón, pero no lo hizo, ya lo sabía, lo que quería era, quería saber hasta dónde llegaba mi valor o mi aceptación a mí mismo. (min 28:00)

Dentro del proceso de autodefinición de las muxes, la edad ocupa un papel prominente. La niñez se convierte en un periodo fundacional, pues es allí donde muchas descubrieron su inclinación hacia lo femenino y comienzan a apropiarse de gestos, prácticas y símbolos vinculados a ese mundo. En este momento temprano, el contacto cotidiano con madres, hermanas y vecinas abre la posibilidad de experimentar con vestimentas, peinados y formas de actuar, a pesar de que ese acercamiento al universo femenino suele suscitar el rechazo de padres, madres y de la comunidad quienes insisten en encausar la infancia dentro de marcos heteronormativos rígidos.

Ese primer descubrimiento se complejiza con el tiempo, cuando algunas muxes recurren al maquillaje o a cirugías estéticas para resaltar partes del cuerpo asociadas con el ideal de feminidad hegemónica, como los seños, pómulos o labios. Este gesto de aproximación no se da en un vacío cultural, sino dentro de un campo de tensiones donde lo que significa “ser mujer” se encuentra permanentemente en disputa. En el apartado “Contratravestis II”, una comunera lo expresa con crudeza:

Mira todo, los medios de comunicación pasan que las mujeres esto concurso de belleza, yo como mujer y no estoy de acuerdo con que... Dice mi abuelita: estén jugando a las mujeres así, ahora resulta que si eres bonita si te pintas mucho si te haces muchas cirugías eres más mujer que la otra que está en su casa, dime tu ¿quién es más mujer? La que trabaja desde temprano para dar de comer a sus hijos que se desvive por su casa, por ellas por su familia, apoya a su esposo, que la que anda na más exhibiéndose, haciéndose tubo tubo, no manita y los homosexuales ahora eso es lo que quieren ser. Por qué ninguno se quiere parecer a esas mujeres chingonas, a Josefa Ortiz de Domínguez, a ver ¿por qué no quieren ser como Josefa Ortiz? Que, aunque era feíta, pero era una chingona. No, ellos quieren ser como Barbie, eso quieren ser ellos. Que se parezcan a las mujeres chingonas, a las que van a estudiar, a las que tienen un lugar dentro de la historia, pero no, solo se quieren parecer a la que se pinta más bonito y tiene las chichis más grandes y más arriba. (min 33:00)

Este testimonio revela una doble tensión, Por un lado, pone en evidencia cómo los medios de comunicación difunden un modelo de feminidad basado únicamente en la

belleza corporal, moldeando las aspiraciones de muchas personas —incluidas las muxes— hacia un ideal de mujer estético y mercantilizado. Por otro lado, la crítica de la mujer biológica resalta un conflicto interno en la comunidad sobre la valía y qué significa “ser mujer”: si esa condición se define por la estética corporal o si está vinculada al sacrificio, al trabajo doméstico y la figura de mujeres históricamente reconocidas como Josefa Ortiz de Domínguez. La intervención deja al descubierto que, detrás de la disputa sobre los cuerpos y las apariencias, existe un choque más profundo entre concepciones de feminidad: una que se articula a partir de roles tradicionales de cuidado y servicio, y otra que se produce desde la industria cultural y la lógica del consumo.

En este cruce, las muxes no sólo enfrentan el rechazo por transgredir la norma binaria, sino que además deben negociar con discursos que jerarquiza la feminidad y que las interpelan desde dos frentes: el comunitario, que privilegia la figura de la *madresposa* abnegada, y el mediático, que impone un ideal corporal imposible y artificial.

Posteriormente en el relato, podemos discernir que a medida que las muxes llegan a la adultez su relación con la feminidad cambia, distanciándose de ella debido a la imposición de roles de género atribuidos a la mujer adulta, como es el caso del modelo de *madresposa*. Como lo plantea Lagarde (2003, 363), la cultura patriarcal define a las mujeres en función de ser madres y esposas, considerando estas esferas vitales como el destino natural de toda mujer. No obstante, las muxes, al no ser concebidas desde el inicio como mujeres dentro de su comunidad, encuentran en esa exclusión una grieta para cuestionar y resistir ante dicha categoría. Así lo expresa una de ellas:

Tan bonito es de verse así, cada quien, en su casa, y que no tengas que lavar ropa, planchar, darle de comer, no que güeva, que se lo haga su madre. Ahí pues ya el amor se va por otro lado, porque ya tienes que estar cuidando, planchando, atendiendo porque los hombres están acostumbrados de que la mujer los atiende. No, yo tengo que trabajar, no tengo tiempo para eso, por lo mismo no me embarazo.

El rechazo a las dinámicas de subordinación doméstica y a la expectativa de “cuidar al hombre” no implica, sin embargo, una desvinculación total de las prácticas de género tradicionales. Las muxes participan de estas esporádicamente dentro de sus relaciones, pero sin quedar atrapadas en ellas de manera permanente como lo haría una pareja heterosexual. En esa medida, lo femenino en las muxes se reconfigura como una apropiación selectiva que les permite negociar su identidad y su autonomía frente a las imposiciones heteropatriarcales.

El rol de las *madresposas* descrito por Marcela Lagarde, permite entender que las muxes reproducen esa relación de manera particular al interior de sus familias. La autora afirma: “Son esposas de sus esposos pero también de sus padres, de familiares, de amigos, de novios, de jefes, de maestros, de compañeros de trabajo, de hijos; lo son al relacionarse con ellos en aspectos públicos y privados como si fueran sus esposas” (2003, 364). En el caso de *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro*, esta definición puede trasladarse al vínculo que ellas establecen con sus madres, ya que son ellas quienes despliegan la protección y el cuidado más fuerte frente al rechazo de los padres y del entorno comunitario.

En el bloque temático “Madre solo hay una” del documental se evidencia este lazo. Allí, varias madres expresan que sus hijas muxes estarán presentes para cuidarlas en la vejez, subrayando un pacto de acompañamiento recíproco que trasciende la lógica del rechazo paterno. Una madre afirma:

Hay varios padres que no reciben a su hijo, así como mi hijo, no reciben, no lo quieren ver porque salió gay, hasta les digo, hasta les platico por qué son así con ellos, con tu hijo, nunca maltrates a tu hijo, te va a querer y este te va a ver. Así como yo tengo uno, mi orgullo es para él, lo tuve que voy a hacer, yo no lo voy a maltratar, o le voy a decir a su papá, “no” le dije a su papá nunca desprecies a mi hijo. (Islas 2005, min 38:44)

El testimonio muestra que las prácticas de cuidado no se circunscriben exclusivamente a la figura materna dentro del hogar, sino que las propias muxes adoptan frente a sus madres el rol de *madresposa*: ellas asumen la tarea de acompañar, sostener y cuidar, proyectándose como quienes permanecerán al lado de sus madres en la vejez. De este modo, la relación filial se invierte y se complejiza, pues la muxe, dentro de la representación de la película, encarna una figura femenina en el hogar, pero orientada hacia la madre, no hacia una pareja heterosexual. En este contexto, las muxes no reproducen el rol de *madresposa* en su dimensión conyugal tradicional, sino que lo trasladan a la relación con sus madres, consolidando un pacto de cuidado y afecto que cuestiona los marcos normativos de familia y género.

Por otro lado, y a diferencia de las otras películas, las muxes mantienen relaciones sexo afectivas con hombres heterosexuales como forma cultural de despertar sexual en ellos. Como se explica en la cinta:

Y ahora el éxito de que el muxe tenga vida sexual muy activa por la tradición o la costumbre acá de robarse a la mujer y querer que la mujer llegue virgen al matrimonio. Se crea una costumbre de que jóvenes que despiertan a la sexualidad, su primea vez sea con un muxe. A lo mejor ahora ya no lleguen vírgenes, ahora una por ahí, pero otras pues

no, aunque ya se hayan comido la torta antes de recreo pero si quieren ver sangre, les enseñan sangre y se hace el ritual. (min 55:26)

Esta situación agrega una capa compleja a la sociedad y la identidad muxe, debilitando las normas heterosexuales binarias que hacen parte de la organización social de Juchitán, el rol femenino en este sentido se desprende de la rigidez que en un inicio lo contuvo, proponiendo una forma sexo afectiva que prevalece con fuerza en Juchitán.

3.2 Corporalidad

El cuerpo, desde los contextos de las películas, está regido por los mandatos del sistema heteropatriarcal que conserva las dos únicas formas normativas de ser, el de mujer u hombre. Para una persona trans* indígena, esa presión se duplica: por un lado, debe enfrentarse al rechazo del sistema dominante que la exotiza o patologiza, y por el otro, el peso de una comunidad que reproduce discursos moralizantes provenientes del catolicismo, incrustados en sus propios marcos tradicionales. Esta violencia se justifica a través de una relación simbiótica con la naturaleza, en la que se argumenta que la única forma aceptable de identidad es aquella que sigue el binarismo sexual de hembra/macho o mujer/hombre.

El binarismo es visto como un principio natural, anterior incluso a la cultura, lo que lo convierte en una categoría supuestamente esencial y no construida socialmente. Es decir, el “sexo” es percibido como un dato biológico y originario, un principio primigenio sobre el cual no habría intervención cultural o social. Sin embargo, como argumenta Judith Butler (2002, 56), esta concepción del sexo como un “punto irreductible de partida para las diversas construcciones culturales”, es profundamente cuestionable. Según Butler, el sexo no debe ser entendido como una categoría pre-social o natural, sino como un constructo cultural que está sujeto a los procesos de normativización y regulación que definen, moldean y sancionan las identidades de género en las sociedades.

En el caso de Georgina, y retomando a Lagarde, su cautiverio se articula en torno al cuerpo y al género, ya que su condición de mujer trans* no encaja en las expectativas sociales que su comunidad mantiene sobre lo que significa “ser mujer”. Tal como lo expresa Georgina (Taboada Tapia 2021, sc. 07:31): “A ellos no les gusta lo que yo soy, les da pena porque piensan que soy mujer en el cuerpo de un hombre...”. Esta representación coloca al cuerpo de Georgina —en tránsito y disputa— como un espacio que irrumpe con las lógicas de la patrilinealidad que el sistema capitalista busca salvaguardar dentro de la comunidad Wayuu, una cultura matrilineal.

En este sentido, la performatividad, entendida en términos de Butler (2002, 268), muestra a la normatividad del género ejercida no solo por la reiteración de lo permitido, sino también por la exclusión de aquello que desborda lo establecido. En el cortometraje, dicho rechazo se materializa de manera concreta: en la falta de acceso a servicios básicos como la luz eléctrica en su vivienda, en la negación al derecho al agua y en las risas burlonas de un habitante de su comunidad (min 04:10). Este panorama de exclusión que vive Georgina, se conecta directamente con lo que señala Stryker (2021, 36), al subrayar que las personas cuya expresión de género no encaja en los marcos normativos suelen ser rechazadas, y en consecuencia, se les niega derechos básicos como la vivienda, el trabajo o incluso el apoyo familiar. Georgina lamentablemente cumple con todas estas formas de marginalidad en su comunidad, a parte de la precariedad de condiciones de vida, no cuenta con un apoyo o historia familiar, todos estos “espacios en blanco” que tiene el relato construyen una capa de despojo, reforzando la idea de que su identidad no merece reconocimiento ni dignidad.

Dentro de las categorías que definen al ser mujer y la feminidad, se encontraron a la maternidad, el cuidado y el trabajo doméstico, como las principales. Debido a que Georgina no desempeña muchas de ellas, ha tenido un fuerte conflicto al momento de sentirse parte de su comunidad. Ella en su relato menciona: “Ya no sirvo, ya estoy vieja ya y cerca para morir” (min 12:18), la edad dentro del sistema patriarcal es una fuente de discriminación severa hacia las mujeres, puesto que la producción hace parte del capital y de las formas de organización patriarcal gobernante. Por lo tanto, Georgina al ser mujer trans* de la tercera edad se encuentra expuesta a diferentes formas de opresión y exclusión, ella al mencionar que ya no es útil, involuntariamente hace referencia a la forma organizativa en donde el trabajo hace parte fundamental en la concepción de bienestar y humanidad, por otro lado, como menciona Lagarde (2003, 114), “Los seres humanos han sido especializados en trabajos —con impedimentos y prohibiciones en unos casos, y con la obligación de participar en otros— a partir de la edad, el color de la piel y otras características físicas a las que se ha llamado raciales”. Al estar privada de la posibilidad de producción y al no tener ninguna fuente de ingreso, está a merced de la “caridad” de sus vecinos y vecinas. Aunque en algunos planos la vemos tejiendo, y acompañada de gallinas, estas actividades hacen parte de su labor para sobrevivir dentro de la comunidad y no de una fuente fuerte de sustento.

Por otra parte, en el caso de *Sexilio*, el debate corporal es contemplado por el testimonio de la madre, en este se percibe con fuerza la dificultad del reconocimiento

identitario de su hija. Ella relata el impacto que tuvo en la familia la transición de Geraldine, enfatizando la sorpresa, el rechazo y desconcierto que generó en algunos miembros de su núcleo familiar:

Y como viniste cambiada... ya usted me dijo a mí, mama yo he cambiado. Mi cuerpo ya no es así, ya no soy como era antes, yo ya cambié mamá.

Usted dijo eso y yo dije ¿cómo? Entonces yo le dije a mi papá que usted iba a venir cambiada, y él dijo ¿cómo va a venir cambiada? ¿Cómo? ¿Por qué? Y entonces ¿qué vamos a hacer?

Por eso le dije a su mamita y a su Papito, y papito se enojó. ¿Cómo que va a venir cambiado? ¿Por qué va a venir así? (Muñoz Bueno 2019, min 08:15)

Este primer fragmento de diálogo revela dos elementos fundamentales: la corporalidad y el núcleo familiar como espacios de debate simbólico. En primer lugar, la corporalidad aparece como el eje diferencial que desestabiliza el sistema binario de género en el que estamos social y culturalmente inmersos e inmersas. Las identidades trans*, al habitar corporalidades que no se ajustan a la categoría “hombre” ni a la de “mujer” del modelo cisheteronormativo, representan una amenaza para ese orden establecido. Tal como señala Paul Preciado (2019, 23), “La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos la ecuación naturaleza = heterosexualidad”. En este sentido la naturalidad y “normalidad” con que estas jerarquías funcionan provoca que todo aquel que rompa o cruce esos límites es considerado defectuoso, imperfecto y necesitado de regulación.

Al igual que el racismo, la transfobia circula mediante ataques violentos como limitación de derechos y exclusión, algunas de estas formas de funcionamiento podemos también encontrarlas en el testimonio que hace la madre al mencionar el rechazo y enojo que la transición de Geraldine despertó en su abuelo. Por otra parte, el hecho de que la madre mencione reiteradamente la palabra “cambiada” en su testimonio, pone en evidencia el lugar de extrañeza que genera la transición de su hija, como si su existencia rompiera con la linealidad del desarrollo humano.

Más adelante, en el clímax del cortometraje Geraldine explica y habla al frente de varios integrantes de su comunidad, ella es confrontada por una mujer biológica presente. Esta refiriéndose a Geraldine dice:

Pero en el momento la comunidad directamente no nos gusta así. El perfil del indígena se debe de querer que el hijo salga sano, la hija sana... perfecta, quizá así él no se vestía así de bata, él no se ponía tacones, para él salirse hacia adelante en su trabajo y su valor. Él salió para que lo valoren, según ya yole entendí la expresión de él. Pero yo digo que sigue llamándose Wilmar por mi parte. Para mi usted seguirá siendo Wilmar, para mí es

Wilmar, no Geraldine, allá afuera donde los capunia se puede llamar así, aquí seguirá siendo Wilmar. (min 13:20)

Este fragmento deja al descubierto la forma en que las comunidades se ven y se reconocen como indígenas. Debido a la colonización y al mestizaje la idea del indígena ha sido cargada primero, por estigmas de inferioridad y salvajismo, posteriormente y con el proceso de agrupación e “inclusión” del sistema capitalista heterosexual blanco, se ha definido el ser indígena en torno a la heterosexualidad y la binariedad, protección de la naturaleza, violencia y resiliencia. Sumado a lo anterior, y debido a la medicina y procedimientos quirúrgicos —como la intervención de personas nacen con los dos órganos reproductores— se ha llevado una campaña de desprestigio y clasificación estigmatizantes de todo aquel que no cumpliera con el binario y la forma típica dirigida a la reproducción.

En consonancia con lo anterior, la visualidad como primera fuente de información para la división genérica y sexual del humano, encapsula desde temprana edad el rol o destino que ese individuo va a tener social y culturalmente incluso antes de nacer, es por ello que, siguiendo con la misma línea, más adelante en la misma escena se menciona que:

No, no es agradable para mí. Porque desde que nació fue un hombre, con su criadilla, con su pene normalmente. Ya él aprendió por allá, listo, se hizo crecer el cabello como una mujer, ahora es el derecho, entonces ella dice, él quiso ser como una mujer, aunque no lo es, pero se respeta. Yo no lo voy a incriminar con malas palabras. No le voy a decir, yo lo respeto. (min 14:18)

Asumir la potestad de definir quién es qué, forma parte de esa normalización y naturalización de la heterosexualidad y binariedad. Este sistema se basa desde una visión de la otredad como defectuosa o monstruosa, en este sentido irrumpir con las normas preestablecidas de la comunidad supone un riesgo y una alerta ante el sistema dominante.

Por otro lado, en *Wërapara*, la corporalidad tuvo una función similar dentro de la identificación del ser mujer. La construcción identitaria se hace por medio de su ropa, el cabello largo, las uñas pintadas, sin embargo, ellas no han pasado por un proceso de hormonación o reasignación sexual, esto puede ser debido a que las condiciones de vida no les permiten acceder a una o simplemente no es necesario en su identidad trans*. Un diálogo específico habla de la libertad y autonomía que ciertas características visuales y corporales las hacen sentir:

ROXANA: Todos están enfocados en buscar trabajo en el Huila.

PAMELA: Sobre eso vine a hablar. En el Huila no es lo mismo, allá no nos podemos echar labial. No nos podemos poner las blusas que nos gustan.

Allá son diferentes las cosas, diferente cultura en cada Departamento.

Y digamos que aumento de orden social crítico.

ROXANA: ¿Entonces que hacemos?

PAMELA: Hay mucha violencia hacia nosotras. Además, inseguridad que esta desbordada. En vez de eso, acá podemos trabajar nuestra tierra en equipo.

Sabemos de la artesanía y podemos trabajar juntas.

No podemos seguir callando. No somos pendejas.

Debemos hacer escuchar nuestra voz, estamos aquí reunidas hablando sin estar esperando la voluntad del cabildo a ver si nos ayuda o no.

Toquemos puertas de apoyo. (Fischer y Paz 2022, 48:52)

Un factor decisivo en la construcción corporal dentro de estas chicas es el trabajo y cercanía con el campo, muchas de ellas recogen café, siembran y cosechan, moldeando sus cuerpos a sus cotidianidades y necesidades, lo femenino se rompe al no adaptar los patrones comunes que les fueron asignados como son la delicadeza, la limpieza y la debilidad. En el relato mencionan que la supervivencia requiere de un trabajo corporal que pone en juego sus identidades al salir de su resguardo en el cual pueden vestirse, peinarse y arreglarse como ellas quisiera, el salir de allí implica esconder una parte importante de su ser.

El territorio y su relación con este hace parte de la transición en el sentido que su entorno ofrece posibilidades de habitarlo y conectarse con él, en el caso de Marcela, quien es Jaibaná, su cuerpo y su entorno viven en constante equilibrio, como dice ella, encarna espíritus y fuerzas no únicamente humanas sino animales como el de la serpiente.

Por otra parte, el conocimiento que tiene en plantas curativas denota la conexión y amor por su territorio. Al habitar espacios como la cascada y la montaña, estos le permitieron reconocerse dentro de una historia y una pertenencia con su comunidad que en su juventud no pudo despertar debido a la exclusión y desplazamiento. Es clara la transición tanto física como mental que ha tenido y que se nos es presentada en la película.

Muy relacionada a la idea de Marcela está Alexa (min 21:50) quien menciona:

Me gusta hacer así como cerámica, me gusta la agricultura, uno hay que saber cultivar la comida y a uno le enseñan desde pequeña los padres los abuelos a uno le enseñan como sembrar la comida, en que meses. Para sembrar la comida también tiene sus meses, entonces todas las cosas tienen sus meses y sus tiempos, sus días pa sembrarse. Que uno tenga una finca propia, una tierrita propia, uno se vive, y chévere, a mí me encanta vivir a mí en mi territorio.

Como podemos observar, el territorio para ella también cumple un papel vital y la conecta con sus antepasados en la forma en que la tierra debía ser tratada y conservada, además a pesar de que la feminidad y el ser mujer tienen muchos rasgos y contacto con

ideas externas, ella se adhiere a su comunidad y a su vida en su resguardo. Las perspectivas de estas chicas contrarrestan la violencia que sufren debido a ese mismo cuerpo que las une a sus ancestros, que dado el hecho de no seguir la binariedad y heterosexualidad, pasan a ser blancos de rechazo.

En la película *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro*, el cuerpo como centro de discusión, adquiere una complejidad debido a la forma en que sus protagonistas se desenvuelven. La corporalidad muxe, tal como se despliega en el documental, no solo se constituye a partir del performance, travestismo, bordado zapoteca, peinados y adornos, sino que también se enfrenta a un campo de legitimación y deslegitimación social que problematiza qué es ser mujer, qué es la feminidad y desde dónde se otorga valor a esa identidad.

El fragmento de la secuencia “Contratravestis II” es revelador, porque en la voz de una mujer biológica zapoteca se expone la tensión entre distintos modelos de feminidad:

Dice mi abuelita: “estén jugando a las mujeres así”, ahora resulta que si eres bonita si te pintas mucho si te haces muchas cirugías eres más mujer que la otra que está en su casa, dime tu ¿quién es más mujer? La que trabaja desde temprano para dar de comer a sus hijos que se desvive por su casa, por ellas por su familia, apoya a su esposo, que la que anda na más exhibiéndose, haciéndose tubo tubo, no manita y los homosexuales ahora eso es lo que quieren ser. Por qué ninguno se quiere parecer a esas mujeres chingonas, a Josefa Ortiz de Domínguez, a ver ¿Por qué no quieren ser como Josefa Ortiz? Que, aunque era feíta, pero era una chingona. No, ellos quieren ser como Barbie, eso quieren ser ellos. Que se parezcan a las mujeres chingonas, a las que van a estudiar, a las que tienen un lugar dentro de la historia, pero no, solo se quieren parecer a la que se pinta más bonito y tiene las chichis más grandes y más arriba. (Islas 2005, 33:00)

Para ella, el ser mujer auténtica se encarna en la figura de la madre y esposa trabajadora, dedicada al cuidado del hogar y la familia, en oposición a las mujeres “que se exhiben” o que acuden a cirugías y maquillaje para sostener una apariencia. La comparación entre “la mujer chingona” como Josefa Ortiz de Domínguez y la mujer “Barbie” evidencia cómo opera una jerarquización de corporalidades que, aunque busca defender la dignidad femenina, termina por reproducir parámetros patriarcales. Se establece que la validez de ser mujer no depende de la autonomía ni de la multiplicidad de existencias, sino de la capacidad de cumplir roles funcionales a la heteronorma: el trabajo doméstico, la maternidad y la subordinación de la familia.

Por otro lado, la contradicción existente entre quienes consideran a Juchitán un paraíso y quienes denuncian las burlas, ofensas y exclusiones hacia las muxes, demuestra que no se trata de un espacio liberador sino un campo de tensiones alrededor de la

corporalidad donde la diversidad se reconoce a medias. En este sentido, la dicotomía no es solo entre un paraíso o un infierno, sino entre la ilusión de una inclusión plena y la persistencia de mecanismos de control que aseguran la subordinación bajo nuevas formas de regulación social.

La perspectiva pone sobre la mesa la corporalidad hegemónica que de alguna forma las muxe intentan replicar, desde la perspectiva de la señora, el ser mujer tiene validez dependiendo de la forma en que sea llevada, poniendo por encima las mujeres trabajadoras, amas de casa y esposas, que las mujeres que se arreglan, se operan o trabajan de cierta manera. Y aunque la forma de ser de la muxe esta delimitada por los parámetros externos, logra encarnar parte de su cultura por medio de la ropa, labores como la preparación de la misa de vela o la forma de relacionarse con su comunidad.

Las muxe, además, dentro de su representación, ponen en evidencia una paradoja en torno a la masculinidad y el deseo. Por un lado, la masculinidad en los hombres ha sido una de las formas de opresión más notorias que históricamente generó violencia, exclusión y temor en el proceso de construcción identitaria de las personas muxe. Sin embargo, esa misma masculinidad se convierte en objeto de atracción y deseo, lo que abre una discusión sobre los límites y tensiones que impone el binarismo de género. El hecho de que las muxe encuentren en la sexualidad un espacio donde satisfacer esa atracción muestra que no existe una separación tajante entre opresión y placer, sino un campo de relaciones que desestabiliza las categorías rígidas desde las que suele interpretarse la experiencia sexo genérica.

En el contexto zapoteca, esta dinámica se hace aún más evidente. La práctica cultural de que los hombres heterosexuales experimenten su primera relación sexual con un muxe antes del matrimonio no solo otorga a las muxe un lugar particular dentro de las experiencias comunitarias del deseo, sino que también revela cómo la heteronorma se articula con prácticas que, aunque no rompen abiertamente con el binarismo, permite su fisura. Los cuerpos muxe, situados en este “tercer lugar”, desafían la lógica unitaria en donde la heterosexualidad es la vía legítima del deseo y, al mismo tiempo, evidencian la necesidad de los hombres de probar y explorar su sexualidad fuera de la estricta norma de la masculinidad heterosexual. Como señala Butler (2002, 186), “Identificarse con un género bajo los regímenes contemporáneos de poder implica identificarse con una serie de normas realizables y no realizables y cuyo poder y rango precede las identificaciones mediante las cuales se intenta insistentemente aproximarse a ellas”. Esa idea es fundamental para comprender la experiencia muxe: la identificación de un género no

responde a un acto individual de voluntad, sino a un proceso condicionado por normas que anteceden y regulan los modos de ser y desear. Así las muxes, en este caso, encarnan simultáneamente la imposición de la norma y su transgresión, sufren la violencia de la masculinidad hegemónica, pero también se vinculan eróticamente con ella.

Siguiendo con esta línea, la construcción identitaria de las muxes, aunque transgresora en muchos sentidos, no está exenta de reproducir ciertos marcos de normatividad que operan en su propia comunidad. Tal como Binisa Cruz Salinas (2023, 35) citando a Murray señala:

Las identidades muxe, así como pueden transgredir, también pueden reproducir una cierta normatividad propia de su comunidad —una especie de normatividad muxe— con la que se acomodan a un sistema de identidad de género ya existente en su sociedad, reforzando con esto estereotipos y roles que no necesariamente retan ni desestabilizan jerarquías de dominación. Esto pasa incluso en otros casos de disidencia sexual, como lo explica Stephen Murray, con respecto a lo queer o lo gay, que pueden reforzar una “contranormatividad normativa” que no suele ser tan diferente de lo que busca combatir. Murray piensa que se necesitan menos celebraciones de la “transgresión” y más análisis de cómo los subalternos refuerzan su propia condición de subordinación. (Murray 2002, 245-46).

Es decir, un sistema de códigos, roles y expectativas que, en lugar de desestabilizar las jerarquías de poder, las reproducen bajo nuevas formas. En el caso muxe, esto puede observarse en que ciertas prácticas culturales o la apropiación de roles de género terminan consolidando un espacio propio que no necesariamente cuestiona las estructuras patriarcales de raíz.

Esta tensión aparece de manera sugerente en el apartado del documental titulado “¿Es Juchitán el paraíso de los muxe’s?”. Allí dos voces en contradicción ilustran la dicotomía entre la celebración aparente de la libertad y el señalamiento de las limitaciones que persisten. Uno de los personajes sostiene que Juchitán sí es el paraíso porque la comunidad permite que las muxes se vistan como mujeres y celebren sus fiestas, lo que ya debería considerarse un privilegio. En sus palabras: “de dónde me salió, de dónde que no es el paraíso. ¿Qué no está viendo que le dan permiso de vivir? Acá se viste de mujer, tiene fiesta y todavía. Porque le prohíben entrar a una fiesta: ‘me están reprimiendo’, qué fastidio” (Islas 2005, min 01:26:35). Desde esta perspectiva la posibilidad de expresarse de manera visible y pública se entiende como una concesión suficiente y por lo tanto no debería ser cuestionada.

Sin embargo, lo que subyace a esta postura es la aceptación implícita de un régimen de permiso y restricción: se permite “hasta cierto punto”, siempre y cuando se

acomoden a lo que la comunidad está dispuesta a tolerar. La idea de que deben ser agradecidas por “poder vestirse de mujer” revela una normatividad muxe que se acopla al sistema que las oprime, reforzando como dice Murray su condición de subordinación al ser una muxe quien apoya esta postura.

Capítulo tercero

Violencia y desplazamiento en la representación de las diversidades sexo genéricas indígenas

Este es su hogar
este borde fino de
alambre de púas.
(Anzaldúa 2016, 54)

1. Violencia: dinámicas, silencios y reproducción de la desigualdad

La vida precolonial nos ha sido narrada, en la mayoría de los casos, desde la perspectiva del colonizador, lo cual ha reducido la riqueza cultural de aquellas civilizaciones a hazañas de hombres como Cristóbal Colón o Américo Vespucio. Sin embargo, los pueblos que habitaban Abya Yala antes de la llegada europea construyeron formas de vida profundamente vinculadas a su entorno natural. Fue a través de esa relación con la tierra, el agua, los animales y los astros que configuraron su cosmovisión, su espiritualidad y sus formas de organización social. En ese entramado, la sexualidad ocupaba un lugar central y se expresaba de manera diversa, como lo evidencian piezas hechas de barro, piedra y metales preciosos, donde se representaban prácticas, cuerpos y vínculos que desbordaban los parámetros europeos masculinos de la época. Estas materialidades, junto con ciertos relatos coloniales, dan cuenta de la existencia de relaciones afectivas y sexuales que no se correspondían con la rígida lógica heterosexual de aquella época.

Las crónicas europeas, incapaces de comprender estas formas de vida, recurrieron a categorías moralizantes para describirlas. Así, quienes practicaba o encarnaban sexualidades y géneros no hegemónicos eran calificados como “sodomitas”, “pecadores” o “salvajes”. Tal como explica Michael Horswell (2013, 16) refiriéndose a las civilizaciones de los Andes:

En la cultura de España, lo femenino y lo andrógono eran despreciables, mientras que en la cultura andina lo femenino era entendido como complementario y recíproco de lo masculino. Las tensiones entre estas dos posturas fueron ritualmente negociadas con el objetivo de recrear el conjunto andrógono originario y utópico, representado en la mitología andina.

En este sentido, la violencia constituyó el medio privilegiado para la imposición de un nuevo orden social y simbólico. Lenguas, costumbres, prácticas sexuales y cuerpos fueron perseguidos, exterminados o asimilados bajo la lógica de la evangelización, que buscaba disciplinar a las poblaciones indígenas dentro de los valores del cristianismo blanco. A través del aprendizaje forzado de nuevas lenguas, de la escolarización y de la interiorización de la doctrina religiosa, las infancias indígenas fueron moldeadas en función de un ideal exterior, hasta el punto de que estas culturas coloniales se asentaron y permanecen todavía inscritas en las sociedades actuales.

Horswell (21) denomina este proceso como “transculturación”, un fenómeno en el cual no se impone la cultura dominante sobre otra, sino que se produce un espacio de negociación y creación de nuevas formas. En palabras del autor: “El concepto de transculturación ha experimentado una intensa revisión teórica en los últimos años. El término habla de un proceso multifacético, en el cual las culturas hegemónicas influyen a las subyugadas, las cuales dejan algo de lo viejo y adquieren algunos valores y significados nuevos, y en el cual formas culturales completamente nuevas son creadas”.

Este tercer espacio permitió la emergencia de identidades y prácticas híbridas, muchas veces comprendidas como queer, que desafiaban la visión binaria de género y sexualidad traída por los europeos. De hecho, desde los primeros contactos coloniales, las diferencias sexo genéricas entre los pueblos indígenas fueron un desafío para el pensamiento occidental. En palabras de Horswell (2013, 15): “Desde los inicios del ‘encuentro’ y la ‘conquista’ de las Américas, las diferencias de género y sexualidad de los indígenas, como las que personificaron los practicantes rituales del tercer género, desafiaron los conceptos españoles de masculinidad y feminidad”. La colonización, entonces, no fue un proceso territorial y económico únicamente, sino también un profundo reordenamiento simbólico de los cuerpos, las identidades y las formas de relacionarse, cuyo eco aún resuena en las luchas actuales de los pueblos indígenas y de las comunidades sexo genéricas diversas.

Teniendo en cuenta esta introducción, la violencia que se ha ejercido sobre estas poblaciones tiene una carga moral y religiosa enorme, que se instauró dentro de las comunidades por medio de la visualidad, representación y el performance. La mezcla y transculturización en comunidades colonizadas se hacen evidentes en la actualidad a través de lo que Horswell llama el “tercer espacio”, un lugar de intersección donde conviven y se tensionan prácticas culturales diversas. Este espacio híbrido se manifiesta

claramente en las películas objeto de estudio, en las que la religiosidad cristiana se entrelaza con la cosmogonía y las prácticas indígenas.

Por ejemplo, en *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro*, esto se observa en apartados como “Virginidad y boda: ritos y mitos” y “Misa de la vela de intrépidas”, donde las protagonistas participan activamente en las tareas, de marcado carácter religioso, como la elaboración carrozas y disfraces, adornos, vestuarios y participando activamente de dichos eventos. Siguiendo con esta línea, en *Wëräpara*, la influencia cristiana aparece en los comentarios de las protagonistas, quienes mencionan a Dios para valerse de su poder y atribuirle su creación y preservación como chicas trans* indígenas, en *Two-Spirit*, esta relación se evidencia de manera visual con las imágenes religiosas presentes en la casa de Georgina y finalmente, en *Sexilio*, la concepción de Dios se presenta como una fuente de fortaleza y de aceptación para las chicas trans* dentro su pueblo.

Como podemos observar, la convergencia de creencias, culturas y organizaciones provoca que las comunidades funcionen bajo múltiples capas, entre ellas se encuentra la violencia, la cual en este capítulo se ha agrupado por medio de tres categorías presentes en todas las películas. La primera de ellas es de carácter general, en donde toda la comunidad sufre debido a factores como el abandono Estatal, minería y discriminación. La segunda esfera es la de la comunidad, en donde la división de género presenta una jerarquía clara frente a las mujeres y las mujeres trans*, por último, se encuentra la esfera familiar siendo esta la primera fuente de corrección y rechazo hacia las disidencias sexo genéricas indígenas.

1.1 Violencia a nivel de población indígena

Los lugares y contextos en donde se desarrollan las películas son rurales en su mayoría, a excepción de *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro* que se desarrolla en una ciudad, revelando la cotidianidad y violencia que se presenta desde estos territorios. Las películas por medio de algunos planos detalles, no solo narran las historias personales de las protagonistas, sino que también los entornos, sus dinámicas y claramente sus problemáticas.

En el marco de lo que hoy denominamos neoliberalismo —heredero directo de la colonialidad—, América Latina ha funcionado históricamente como proveedor de materias primas para los mercados globales, primero en beneficio de los imperios europeos y posteriormente de empresas multinacionales provenientes de Asia y América

del Norte. Así, pese a que la colonización dejó de operar formalmente como sistema de organización política y económica, el capitalismo globalizado sigue reproduciendo sus lógicas extractivistas en territorios como La Guajira. Allí la explotación de recursos como oro, cobre, yeso y carbón se realiza a costa de las fuentes hídricas, que son utilizadas intensivamente en los procesos de extracción y, al mismo tiempo, contaminadas (UNAL 2022). Esta situación genera un impacto directo en la salud de las personas y animales, y priva a las comunidades de recursos vitales que han sostenido su vida y cosmovisión durante siglos.

Del mismo modo que en la época colonial, las multinacionales se apropian de la mano de obra y de los recursos naturales para generar riquezas que se acumulan fuera del territorio. Joaquín Barriandos enfatiza en cómo esta relación se articula a través de un régimen visual y de una territorialidad caníbal, que ha configurado históricamente la forma en que se conciben los paisajes y cuerpos indígenas de los caribes amerindios (2011). En este sentido, el racismo estructural funciona como dispositivo central: despoja de legitimidad a las formas de organización social y cosmogónica de las poblaciones indígenas, representándolos como carentes de autonomía o “civilización”, lo cual facilita y justifica la expropiación de sus territorios.

La comunidad Wayuu se sitúa principalmente en la costa caribe colombiana, y se organizan en rancherías que son asentamientos conformados por familias matrilineales, las cuales pueden estar muy separadas las unas de las otras. La mayor parte de los problemas que enfrenta esta comunidad se deriva de factores como la corrupción, la venta de los territorios a agentes externos y la presencia de grupos armados. Estas condiciones generan un escenario de permanente vulneración de derechos que se agravan aún más por el hecho de tratarse de poblaciones indígenas. La pertenencia étnica, en este contexto, no es un simple marcador cultural, sino un factor que las convierte en blanco privilegiado de despojo y violencia.

En el caso de *Two-Spirit*, el retrato de la comunidad Wayuu no puede separarse de su historia de despojo. El cine revela, a través de imágenes de los hogares y las personas, el abandono sistemático y la precarización de la vida. La Guajira, con su población indígena alrededor de 450.000 habitantes, se convierte en metáfora de la colonialidad persistente. El acceso limitado al agua, la desnutrición infantil y la falta de vías y conexiones eléctricas muestran la incrustación de la violencia hacia la población indígena desde este territorio.

En la cinta se puede apreciar con claridad cómo la carencia de agua obliga a Georgina y a otros habitantes de su comunidad a recurrir a pozos de agua estancada o a depender de camiones para suplir esa necesidad básica. Esta precariedad hídrica no constituye un problema coyuntural, sino el reflejo de una lucha que se ha prolongado durante décadas en el país. La comunidad indígena más numerosa del Colombia se encuentra sometida a una violencia estatal que no solo ha limitado su acceso al agua, sino también a la electricidad, a vías de comunicación dignas y a condiciones mínimas de subsistencia. Una de las consecuencias más graves de este abandono institucional es la alta tasa de desnutrición infantil, la cual aparece también representada en el cortometraje con las niñas y niños de las familias a las que visita Georgina.

Ahora bien, si es cierto que la comunidad ha mantenido prácticas culturales y organizacionales que las distinguen —como la construcción de viviendas con materiales naturales, la disposición de rancherías delimitadas por cactus, la existencia de cocinas externas y la ausencia de espacios para necesidades fisiológicas—, estas formas de vida que antes sostenían la cotidianidad en el desierto se tornan prácticamente invivibles sin el acceso garantizado al agua. Dicho recurso no solo permite la supervivencia física, sino que también sostiene la reproducción cultural y social del pueblo.

Por otro lado, en el documental *Wërapara*, la recuperación de tierras aparece como un trasfondo que atraviesa la memoria y lucha de la comunidad Emberá Chamí. El testimonio de Pamela (Fischer y Paz 2022, min 39:34) recuerda un territorio marcado por despojos, desplazamientos y violencias coloniales, que transformaron no solo la vida material, sino también las formas de comprender y habitar el mundo. Ella relata:

Esto dizque antes era lleno de Karmata Rúa, todo era lleno de Karmata, de esa pringamoza. Entonces la indígena de esa época lo nombraron a cristianía Karmata Rúa que porque era mucha de pringamoza con esa razón lo nombraron, y disque antes nos trajeron era el mohán después que nos trajo esa personaje y que pusieron a vivir y a enraizarnos acá ya disque no nos quería ir de este comunidad ya eran luchando por esta comunidad porque antes que los colones, los españoles, los arrebataban, lo ahuyentaban, le decían que se fueran, que esta es la tierra de ellos. En esa época decían que mataban gente, que por recuperar la tierra y mataban gente era por no dejar recuperar, para que se asustaran y se iban. / Me comentan los abuelos y mis papás a nosotros para que queden como una historia a nosotros, y yo creo que era para que contara también esta historia.

Este fragmento revela que la violencia colonial buscó quebrar el arraigo comunitario imponiendo un despojo tanto físico como epistémico. La recuperación de territorio, entonces, no solo se entiende como un proceso material, sino también como

una tarea de memoria colectiva transmitida por los abuelos y padres, quienes narran estas historias para sostener la continuidad del vínculo con sus raíces.

Sin embargo, en la actualidad esta recuperación se ve tensionada por nuevas formas de extractivismo ligadas al monocultivo del café. Aunque este producto se ha convertido en una de las principales fuentes de ingreso económico, también ha traído deforestación, pérdida de diversidad agrícola y erosión cultural. Como señala Gloria Zuluaga (2021, 52), al privilegiar el café sobre cultivos tradicionales, como la yuca, el maíz, aromáticas o los frutales, se afectan las bases de la alimentación familiar, se incrementa el uso del agroquímico y se deteriora la tierra. La película no aborda esta problemática de manera explícita, pero la sugiere a través del paisaje, las imágenes del cafetal y la representación del trabajo de varias chicas trans* en la cosecha.

En este contexto, el papel de la naturaleza y las plantas nativas adquiere centralidad en la cosmogonía Emberá Chamí. La práctica de la Jaibaná, realizada en este caso por Marcela, requiere de un territorio vivo y biodiverso para poder mantener su función medicinal. No obstante, la expansión cafetera interrumpe y pone en riesgo estas prácticas ancestrales, evidenciando cómo el capitalismo convierte a las comunidades en agentes involuntarios de la destrucción de su propio suelo y territorio. La misma Marcela afirma: “A mí me gusta, sí, sembrar café, coger café, fumigar, desherbar” (min 03:06).

Su testimonio dibuja al cultivo del café, pese a ser un medio de destrucción ambiental, en parte de la cotidianidad y la subsistencia. En contraposición, Alexa (Fischer y Paz 2022, min 21:50) plantea otra visión, más cercana a la autogestión y al cuidado del territorio:

Me gusta hacer así como cerámica, me gusta la agricultura, uno hay que saber cultivar la comida y a uno le enseñan desde pequeña los padres los abuelos a uno le enseñan como sembrar la comida, en que meses. Para sembrar la comida también tiene sus meses, entonces todas las cosas tienen sus meses y sus tiempos, sus días pa sembrarse. Que uno tenga una finca propia, una tierrita propia, uno se vive, y chévere, a mí me encanta vivir a mí en mi territorio, en mi tierra porque una vive más fresca uno puede comerse unas frutas porque en la ciudad usted todas las cosas tienen que ser comprada.

Para mí la riqueza es la tierra y la gente le quiere como destruir a las cosas por solo ambición de dinero. Y el dinero, puede haber mucho, mucho dinero en este mundo, pero el dinero no le paga el daño que hacemos a la tierra. Nunca, no lo vamos a pagar.

Este contraste entre Marcela y Alexa revela dos formas distintas de relacionarse con el territorio: una, mediada por la lógica del mercado que empuja al monocultivo y al uso de químicos, y la otra, que reafirma la sabiduría ancestral del cultivar alimentos en sincronía con los ciclos de la naturaleza. En esa tensión se encuentra la lucha de la

comunidad: recuperar la tierra no solo como espacio físico, sino como territorio vivo, fuente de memoria, espiritualidad y sustento.

En el largometraje *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro*, la narración visibiliza que las problemáticas de la comunidad no se reducen a una cuestión de identidad de género únicamente, sino que se articulan con la persistencia de estructuras patriarcales que atraviesan sus vidas cotidianas. Al igual que en la representación de *Two-Spirit*, las mujeres y las identidades feminizadas son vinculadas a un papel de subordinación frente a lo masculino, lo que en muchos casos se traduce en abandono paterno y exclusión familiar. Esta situación da cuenta de que la desigualdad no solo se expresa en el ámbito privado del hogar, sino también en los imaginarios sociales que sostienen jerarquías de género y marcan la vida de las comunidades.

Dentro de esa desigualdad cultural y social de la comunidad Zapoteca, la exigencia de la virginidad femenina en el matrimonio se convierte en una forma de control que trasciende el plano íntimo para funcionar como un mecanismo de ordenamiento social. El apartado “Virginidad y boda: ritos y mitos” representa, por medio de una secuencia corta, cómo la mujer queda inscrita en el deseo masculino al ser medida y valorada por la conservación y celebración de su virginidad, una condición que otorga legitimidad a su acceso al matrimonio y, por ende, a su reconocimiento social. Este requisito no solo regula la conducta sexual de las mujeres, sino que fija su lugar en una jerarquía de obediencia frente al poder masculino. Como sostiene Lagarde (2003, 197), esta lógica se articula con una sexualidad que “centra la masculinidad y la feminidad en el acceso a los bienes reales y simbólicos, el acceso al trabajo y a las otras actividades creativas. Sexualidad que agrupa, excluye, e incluye, permite o prohíbe a los sujetos su acceso al poder y al placer”.

Dentro de esa permisión que la sexualidad provee a las mujeres de esta película, se encuentran lugares “femeninos” como lo son el mercado, lugar en donde ellas son las que se encargan del comercio, sugiriendo una libertad laboral y un relativo privilegio frente a la esfera doméstica. Sin embargo, la desigualdad persiste al ser considerado de menor jerarquía e invisibilizado como el cuidado y los trabajos del hogar. Mientras los espacios de mercado muestran a las mujeres como agentes económicos, este rol no logra romper con la matriz cultural que las ubica en posiciones subordinadas. Lagarde (2003, 198) advierte que:

Ser mujer y ser hombre en nuestra sociedad y en nuestra cultura se concreta en el diferencial acceso al alfabeto, a la palabra escrita o al trabajo, implica también procesos mágicos que consisten en volver invisible el trabajo de las mujeres, único grupo social

que trabaja de manera permanente, a diferencia de los hombres quienes son los únicos que, por la actual división del trabajo, permanecen grandes periodos de su vida sin crear.

En esta lógica, el contraste entre los espacios de sumisión (matrimonio y virginidad como norma) y los espacios de autonomía relativa (el mercado) ilustra la tensión permanente que las mujeres viven entre la posibilidad de agencia y la sujeción a estructuras patriarcales. El patriarcado entonces produce simultáneamente espacios de inclusión y de exclusión, donde las mujeres aparecen como imprescindibles para la economía y la vida comunitaria, pero a la vez mantenidas bajo un orden simbólico que las desvaloriza y silencia.

Por otra parte, la construcción de la masculinidad y paternidad se presenta como violencia, represión y exclusión. En la sección “Mayates, mayuyus, chichifos y otros” es donde aparecen los únicos personajes hombres “heterosexuales”, aunque con máscaras para ocultar su identidad. Sin embargo, su relato presenta la represión de la masculinidad patriarcal que se incrusta dentro de los parámetros permitidos dentro de los cuerpos y la sexualidad. El relato de dos hombres dentro de la cinta muestra que la sexualidad y el afecto no pueden pensarse de manera aislada de las dinámicas económicas y de poder. En los testimonios, la relación sentimental y sexual aparece atravesada por intereses materiales, donde la muxe, al asumir un “rol de la mujer”, se coloca en una posición de cuidado, y provisión frente al hombre. Este lugar, sin embargo, no es idéntico al de una mujer dentro de la pareja heterosexual, pues no siempre implica la convivencia estable ni el reconocimiento social del vínculo, sino que se construye en un intersticio ambiguo entre afecto, el deseo y la convivencia económica.

Este fenómeno pone en relieve a las muxe, que, al situarse en un lugar intermedio dentro de la lógica binaria de género, terminan siendo absorbidas por los mandatos sociales que les asignan un lugar femenino en la dinámica relacional. El “rol de la mujer” que se les atribuye —cuidar, proveer, acompañar— responde más a la necesidad de sostener una estructura cultural ya existente que a una verdadera apertura hacia otras formas de vinculación sexoafectiva. Como advierte Lagarde (296), la condición social de los sujetos determina de manera significativa su acceso a las fuentes y experiencias “Así, la ubicación de clase, el género, la nacionalidad, la adscripción lingüística, la edad, el grado y nivel de escolaridad o de fuentes alternas de formación técnica, intelectual o artística, determinan la relación entre sujeto y concepción del mundo”. En este sentido, el lugar que ocupan las muxe no es únicamente producto de una identidad personal, sino

también su intersección con otras categorías como la clase, edad, la escolaridad o incluso la lengua.

Por ello, el tránsito constante de las muxes entre lo masculino y femenino, lejos de abrir un campo ilimitado de posibilidades, corre el riesgo de ser encauzado hacia una configuración “aceptable” que reproduce la normatividad binaria.

1.2 Violencia a nivel de comunidad frente a lo trans* indígena

Es importante considerar que la esperanza de vida de una chica trans* en Colombia es de 35 años (Asprilla 2024); una chica trans* indígena tiene incluso menos posibilidades de tener una vida digna. En este contexto, la falta de recursos y las constantes amenazas a su seguridad personal reducen drásticamente sus oportunidades para desarrollarse plenamente. En *Wërappara*, las violencias a nivel de comunidad frente a las chicas trans* indígenas van desde lo explícito hasta lo implícito cotidiano, encontramos que el asesinato y persecución de estas mujeres dentro de la comunidad fue implacable. Elisenia (Fischer y Paz 2022, min 13:21), la abuela de una de las protagonistas, en diálogo con Jaima su nieta, relata un poco de esa situación:

JAIMA: Abuela, ¿cómo veía usted a esas chicas trans? ¿en ese tiempo las maltrataban? ¿La gente era más o menos agresiva con ellas?

ELISENIA: sí, porque eran como ustedes. A esos hay que matarlos decían.

JAIMA: cuando eras joven, ¿A cuántos mataron?

ELISENIA: mataron al hermano de Luís.

JAIMA: ¿Él quien era?

ELISENIA: Se llamaba Juvenal, lo mataron en Armenia

También mataron a Felipe

JAIMA: ¿Y A quien más?

ELISENIA: a Fabián también

JAIMA: ¿en dónde lo mataron?

ELISENIA: Por este lado, en la casa de la mamá. También mataron al hermano de la difunta Esperanza, Esteban. Ellos eran transexuales como ustedes.

JAIMA: Mamita, cuando nos volvimos así, ¿Sentía mucha preocupación por nosotros? Cuando íbamos a andar al pueblo, ¿Pensaba que los blancos avisarían de nosotros? O que ¿Seríamos víctimas de algún tipo de violencia? ¿O que nos discriminarían? O que ¿Nos matarían? ¿Como era esa preocupación?

ELISENIA: Ahora me preocupo más cuando se van y no llegan a dormir. Miro a la cama a ver si amanecieron en la casa o no. Paso las noches en vela pensando: ¿Dónde estarán? Si no llegaron, me preocupo, claro que sí.

Dentro del asesinato de estas mujeres trans* se evidencian sistemas de opresión profundamente anclados al género y al sexo. Al estar organizados bajo una lógica binaria, estos sistemas clasifican a las personas únicamente en masculino y femenino, invisibilizando y negando la legitimidad de otras formas de existencia. Esta rigidez no

solo margina socialmente a quienes no encajan en la norma, sino que además legitima violencias externas que se traducen en transfeminicidios, donde la vida de las mujeres trans* es despojada de valor social. Como advierte Susan Stryker (2021, 35), “Dado que la gran mayoría de gente tiene serias dificultades para reconocer la humanidad de otra persona si no puede reconocer su género, los encuentros con personas que han cambiado de género o desafían el mismo puede parecer a algunas un encuentro con un ser inhumano monstruoso y aterrador”. Esta afirmación ayuda a comprender la violencia hacia estas mujeres no como un hecho aislado, sino el resultado de una mirada cultural que deshumaniza a quienes no cumplen con las categorías binarias de género. La percepción de lo trans* como algo “monstruoso” o “aterrador” opera como justificación simbólica para el rechazo, la exclusión e incluso la aniquilación de estas vidas. Esta forma de operación tiene una relación directa con el colonialismo, que clasificó a las comunidades indígenas como “inhumanas”, “salvajes” y “carentes de raciocinio” para cometer todo tipo de violencia contra ellas.

En este sentido, los asesinatos de mujeres trans* no se explican únicamente como crímenes individuales, sino como la expresión más extrema de una estructura social que convierte la diferencia en amenaza. La incapacidad de reconocer la humanidad de las mujeres trans* indígenas refleja la manera en que el sistema sexo-género clasifica y legitima quién merece proyección y quién puede ser eliminado sin consecuencia social. Al no ser vistas como plenamente humanas, las mujeres trans* indígenas quedan expuestas a violencias sistemáticas que buscan disciplinar sus cuerpos y restringir sus posibilidades de vida. Así la transfobia mortal en la comunidad puede leerse como el producto de un orden cultural que convierte a la diferencia de género en una categoría de riesgo.

En *Sexilio* se visibiliza el rechazo hacia las identidades trans* indígenas a partir del desconocimiento de estas experiencias, dejando en claro la imposibilidad de separarse de los parámetros coloniales de género y sexualidad. Geraldine, enfrenta la deslegitimación de su identidad, pues su comunidad se rehúsa a reconocer que una mujer trans* pueda existir y pueda ser indígena. Esta exclusión reproduce internamente las mismas lógicas coloniales que históricamente impusieron la heterosexualidad y el binarismo de género como universales y naturales, negando la diversidad sexo genérica que existía en contextos precoloniales. Es por esto que en los casos de las mujeres trans* indígenas la violencia se experimenta de forma doble, pues la discriminación proviene

tanto de fuera como del interior de las propias comunidades. El testimonio de una comunera representa este rechazo:

Qué vamos a hacer... que nuestros hijos salen diferentes. Aunque quiera o no lo quiera la comunidad a ellos nos dijeron el nombre de él es Wilmar. Pero como él acaba de decir que quizá nosotros los de las comunidades no queríamos que él saliera así, pero si así fue la voluntad de Dios, nació así, pues no sé. Pero en el momento la comunidad directamente no nos gusta así. (Muñoz Bueno 2019, min 12:51)

Este fragmento pone en evidencia cómo la diferencia se recibe como una mezcla de resignación y rechazo. La comunidad reconoce que la identidad diversa es “voluntad de Dios”, pero al mismo tiempo la invalida bajo la categoría del “no nos gusta así”. Este “no gustar” no es una simple opinión, sino que marca un límite que convierte a Geraldine en un cuerpo incómodo, indeseado y en última instancia expulsado del espacio comunitario. La escena cristaliza una posición de incompatibilidad y menosprecio hacia las identidades no heterosexuales, colocando la diversidad en el lugar de la otredad ilegítima frente a la supuesta normalidad heterosexual de las comunidades indígenas.

Por otro lado, en *Two-Spirit*, este inconformismo frente a la diversidad se refleja en el abandono y exclusión de la comunidad frente a Georgina, evidenciada de manera concreta en la negación de servicios básicos como el agua y la electricidad. Aun cuando la comunidad Wayuu en su conjunto enfrenta históricamente la escasez de agua, la situación de Georgina se agrava porque debe resistir, además, a las restricciones impuestas por quienes controlan el acceso y la distribución del poco recurso que llega a su comunidad.

En la escena del agua, una mujer de su comunidad la enfrenta con un discurso cargado de violencia simbólica y material, al declarar: “Aunque Georgina viva aquí, pero no es dueño de la comunidad. / ¿Quién dijo eso? De que el agua, ella solo vive ahí. Ella tiene que saber, Georgina es consciente de ello. / Si ustedes lo permiten, si ustedes no tienen boca, pero si viene pa acá bueno, yo no respondo. Yo mando en mi comunidad, nadie más. Georgina verá las consecuencias” (Taboada Tapia 2021, min 06:02). Este diálogo, aunque breve, condensa una fuerte carga de exclusión, no solo se le niega el acceso al agua —un derecho vital que debería garantizarse de forma colectiva—, sino que además se le recuerda constantemente que “no pertenece” a la comunidad, despojándola del reconocimiento de ser parte del territorio. La amenaza contenida en estas palabras no se limita al rechazo verbal, sino que encarna esa violencia sistemática que la ubica en una posición de vulnerabilidad permanente, en tanto su identidad sexo genérica diversa y su

condición de “foránea” son usadas como argumentos para deslegitimar su derecho a la vida y a la subsistencia.

En concordancia con lo anterior, Susan Stryker (2021, 36) señala: “Se suele rechazar a las personas vistas como no del todo humanas por su expresión de género y del mismo modo puede negárseles necesidades tan básicas como la vivienda y el empleo. Estas personas pueden perder el apoyo de sus propias familias”. En este sentido, la exclusión de Georgina no es un hecho aislado, sino que se inscribe dentro de un entramado mayor de deshumanización que opera al interior de muchas comunidades cuando no logran desarticular la colonialidad del género. De manera similar, se le niega también el acceso a la energía eléctrica, reafirmando la idea de que los servicios básicos pueden ser instrumentalizados como mecanismos de exclusión social y de violencia hacia quienes, en este caso, incumplen las normas hegemónicas de género.

Por otra parte, dentro del documental *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro*, la memoria colectiva de la epidemia de VIH y el SIDA ocupa un lugar relevante al mostrar cómo estas identidades disidentes enfrentaron no solo la enfermedad en sí misma, sino también el estigma social y la violencia que se intensificaron con su llegada. La cinta dedica dos secciones específicas a este tema: “El amor en los tiempos del VIH SIDA” y “La muerte del cisne: en memoria de Julio Bustillos”, que exponen de manera cruda las consecuencias de una epidemia que fue utilizada como dispositivo de exclusión y repudio hacia las muxes.

En un primer momento, el VIH fue asociado de manera directa con ellos, reforzando prejuicios y estereotipos que los señalaron como portadores de una enfermedad “propia” de sus identidades diversas, al igual que en otros lugares del mundo sucedió. Como recuerda un testimonio en la película:

En un principio, fue focalizada de que era una enfermedad diseminada por los muxes, y bueno eso también creó un problema de rechazo social hacia los muxes, empezamos a revisar y a ver de que no es solamente entre los muxes, sino entre la gente que migra, entonces cuando regresan pues ya regresan infectados, infectan a sus esposas, infectan a las personas que trabajan en los bares. (Islas 2005, min 1:09:40)

De este modo, el VIH se convirtió en un marcador de diferencia que reforzaba la exclusión histórica de estas identidades, al tiempo que invisibilizaba su contagio y propagación. Esto obedecía a condiciones estructurales más amplias, como la migración laboral y la falta de acceso a información y servicios de salud. Como afirman Patricia Ponce y Guillermo Núñez (2011, 8), “los pueblos indígenas de nuestro continente han

sido borrados de la epidemia del VIH-Sida en el papel, porque previamente han sido excluidos en la mente de quienes diseñan y deciden los contenidos y objetivos de las políticas públicas en la materia”. Frente a este panorama de estigmatización y violencia, las muxes desarrollaron estrategias de resistencia y cuidado comunitario. De allí surge el colectivo *Intrépidas contra el SIDA*, un grupo que asumió la tarea de informar y concientizar a las personas de la comunidad zapoteca, generando campañas pedagógicas que incluyen la distribución de preservativos y otras medidas de prevención.

El documental también explora el dolor y la memoria de quienes vivieron de cerca las consecuencias de la enfermedad. En la sección “La muerte del cisne: en memoria de Julio Bustillos”, se utiliza un performance de balé del cisne negro para representar metafóricamente la vulnerabilidad y la fatalidad asociadas al SIDA cuando no se contaba con la protección necesaria. Posteriormente, a través de registro fotográfico y testimonio, se conmemora a las muxes que murieron a causa de la enfermedad, narrando el abandono y aislamiento social que sufrieron. Uno de los relatos es especialmente revelador: “yo lo tuve en mi casa. En su casa lo despreciaron, lo apoyé hasta el último momento. Pero la gente me dejó de comprar comida, la gente empezó a hablar que el amor metía la mano en la comida o que se podría cortar” (min 1:16:53). Aquí se hace evidente que el VIH no solo implicó un deterioro de salud, sino también un proceso de deshumanización en el que los cuerpos enfermos fueron asociados al contagio, al peligro y a la impureza, reproduciendo lógicas coloniales de exclusión y repudio hacia lo diferente.

El miedo y dolor de las familias también está presente en estas narraciones. Una madre expresa con angustia el temor constante ante la posibilidad de que su hijx enferme: “mi má lo que llora dice que le da tristeza porque la enfermedad del SIDA, porque yo como salgo tomo, y a ella le da mucha tristeza de estar a mis amigos que se están muriendo y ella dice que si a mí me pasa algo dice que se muere, se muere ella primero” (min 1:17:35).

1.3 A nivel familiar frente a lo trans* indígena

El rechazo familiar puede considerarse como la primera y más violenta manifestación del sistema binario heterosexual, pues es el núcleo doméstico donde se inscriben con mayor crudeza los mecanismos de disciplinamiento hacia lo identitario. Las familias representadas en las películas recurren a la represión física y psicológica desde edades tempranas, intentando corregir lo que perciben como desviación de la norma. En este sentido las niñas trans* enfrentan golpes, insultos y humillaciones que las empujan a

abandonar sus hogares en busca de una mejor vida, aun cuando el entorno social continúe siendo hostil hacia ellas.

En la película *Sexilio*, por ejemplo, Geraldine se tuvo que enfrentar a su hogar, en especial a su familia para poder ser como ella era de verdad, el relato de la madre muestra la dificultad que esa transición trajo a su familia, siendo factor de desunión y fractura por parte de algunos integrantes de ellas. En este corto, podemos ver que pese al rechazo la madre juega un papel fundamental en el proceso de inclusión familiar, Geraldine gracias a que su madre la ama y ve apoyo hacia ella logra terminar sus estudios, sin embargo, la comunidad al ser tan cerrada frente a la diversidad hace que ella migre de su casa hacia la ciudad. En palabras de la madre:

Entonces yo le dije a mi papá que usted iba a venir cambiada, y él dijo ¿cómo va a venir cambiada? ¿Cómo? ¿Por qué? Y entonces que vamos a hacer.

Por eso le dije a su mamita y a su Papito, y papito se enojó.

¿Cómo que va a venir cambiado? ¿Por qué va a venir así?

Entonces le conté a su tía Myriam, a mi hermana Cristina, a mi hermana Diana y mi hermano Orlando, él dice: ¿qué vamos a hacer hermana? Si ella viene de esa forma ya qué vamos a hacer pues, si mi sobrina tomó esa decisión, tenemos que respetarla y aceptarla como es.

Hasta el sol de hoy mi hermano no me ha vuelto a decir nada.

Mi hermano mayor fue el que dijo que por qué vino así el día que usted llegó. Yo no dije nada, me quedé callada... estuve callada.

Ya... ya... es decisión de ella y mi hermano mayor en estos momentos no me habla.

Por primera vez cuando llegó, este chiquito se puso a llorar mucho por la hermana.

Bueno. Para mí, ya es mi hija. Ya quedo sola, cuando se vaya. Está bien.

Bueno. Ya pues... ya es mi hija. (Muñoz Bueno 2019, min 08:25)

Un factor decisivo en la violencia y rechazo familiar es el desconocimiento frente a la diversidad identitaria, razón por la cual se considera incorrecta y defectuosa a la persona que presenta una forma distinta de vida a la binaria heterosexual. Sumado a esto, la irrigación religiosa es tan fuerte que, pese a existir una conexión espiritual diversa, que reconoce la presencia de espíritus no humanos dentro de la cosmogonía indígena, se niega a aceptar la pluralidad de existencias humanas. En este sentido, como explica Horswell (2013, 20), “es en este espíritu que coloco al tercer género andino en el centro de esta investigación, como una subjetividad que una vez sirvió un papel ceremonial en la cultura andina y que después puso en cuestión las oposiciones binarias de género colonizadoras que marginaron su subjetividad, alguna vez sagrada”. Se evidencia entonces que lo que hoy se sanciona como desviación o anormalidad fue en otro tiempo un lugar legítimo y respetado dentro de la organización simbólica y espiritual andina, lo que demuestra que el rechazo familiar y comunitario contemporáneo no es una consecuencia natural de la

cultura indígena, sino el resultado de la violencia epistémica y normativa instaurada por la colonialidad.

Georgina, protagonista de *Two-Spirit*, presenta una incógnita respecto a su núcleo familiar, pues al ser una mujer trans* de la tercera edad se encuentra en una completa soledad. Esta situación, en la representación de su vida, abre una posible lectura que es el rechazo de su familia frente a su identidad diversa, lo que la obliga a desplazarse hacia la comunidad donde reside actualmente. Sin embargo, en esa búsqueda de un hogar encuentra más exclusión y rechazo, mostrando que la violencia no solo opera en el ámbito íntimo, sino que se extiende a lo comunitario. En este sentido, María Lugones (2008, 93) aqueja a quienes se desmarcan de las expectativas de género impuestas. Como advierte la autora:

Para entender esta reducción y el entramado de la racialización y el engeneramiento, debemos considerar si la organización social del «sexo» precolonial inscribió la diferenciación sexual en todos los ámbitos de la existencia incluyendo el saber y las prácticas rituales, la economía, la cosmología, las decisiones del gobierno interno y externo de la comunidad.

Esta reflexión permite comprender que el rechazo hacia Georgina no se explica únicamente como un asunto personal o familiar, sino como el resultado de un sistema mayor que redujo las posibles formas de existencia sexo genérica, arrancando del tejido comunitario otras posibilidades de vida que antes tenían un lugar en la cosmovisión precolonial. El limbo suele ser la forma de exclusión dentro de las diversidades en donde al no tener vínculos afectivos de apoyo, implica una soledad y una independencia que en la tercera edad se convierte en una desventaja.

En consonancia con lo anterior, las familias en *Wërapara* también muestran claras señales de violencia y desprecio hacia la diversidad. Al estar bajo la categoría de “defectuoso” o “inhumano” (Stryker 2021, 35), como comúnmente sucedía con los individuos que presentaban características distintas a las heterosexuales, estos eran sometidos a procesos de erradicación o transformación. Roxana en diálogo con su madre comenta : “yo le voy a contar la verdad que yo no soy un hombre, yo soy una mujer, a mí me gustan los hombres, a mí me gusta que me penetren, o sea yo soy una mujer, así le expliqué a ella, y lloró, me dijo que me iba a volver hombre, que me iba a llevar a las putas si algo, pero yo le dije que no” (Fischer y Paz 2022, min 25:07). El deseo de la madre por corregir el comportamiento de su “hijo” a una temprana edad propone un rechazo hacia su identidad y evidencia al núcleo familiar como dispositivo disciplinador

que busca inscribir en los cuerpos la norma heterosexual. Es este sentido resulta pertinente lo que plantea Paul Preciado (2019, 23): “La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos la ecuación naturaleza = heterosexualidad”. La reacción de la madre se comprende entonces como parte de un entramado mayor de tecnologías sociales que dictan qué es lo humano y qué queda fuera de esta categoría, reforzando la violencia hacia identidades que desestabilizan la ecuación normativa entre naturaleza, género y heterosexualidad.

La infancia narrada en *Wërapara*, además, presenta experiencias de violencia plasmadas en forma de rechazo, silencios cargados de desaprobación o intentos de corrección de la identidad diversa. Este escenario de dolor marca las primeras etapas de la vida, imponiendo en los cuerpos infantiles la idea de que su diferencia constituye un error o una amenaza para el orden social y familiar. Como señala la Agencia de la ONU para los refugiados (2010, 6): “Las personas lgbti a menudo se ven obligadas a ocultar su verdadera identidad, lo que las vuelve invisibles y las deshumaniza. Con frecuencia son rechazadas y maltratadas por sus comunidades y familias, llevándolas al aislamiento social y a la indefensión”. Ese aislamiento temprano no solo evidencia la violencia estructural que atraviesa a la niñez trans*, sino también la ruptura de la noción de familia como espacio de cuidado y protección. En este sentido, la relación de Marcela con Cruz Elena constituye un ejemplo de cómo se logra reconfigurar el núcleo familiar, transformando el abandono en una oportunidad de encuentro afectivo.

Después de ser rechazada por su familia consanguínea, Marcela encuentra en su madrina un refugio donde no solo se reconoce su diferencia, sino que se celebra como parte esencial de su ser:

MARCELA: Hola Cruz, ¿Cómo estás?

Hace días no nos veíamos.

CRUZ HELENA: Hace días que no me venías a visitar.

MARCELA: Hoy vine. Siempre la recuerdo como mi mamá

CRUZ HELENA: Te extrañaba hijita. Siempre me visitabas como si fuera tu mamá

MARCELA: Me recuerdas y tienes presente el aprecio. Cruz quiero que recordemos mi infancia. En ese tiempo fuiste como mi madre. Y aún te aprecio como si lo fueras.

CRUZ HELENA: Eso siempre es así, hijo.

MARCELA: Cuando yo era pequeño, ¿Cómo se enteró usted de mi vida? Cruz, ¿Cómo sabía usted eso?

CRUZ HELENA: Si la niña es lesbiana, si un niño es homosexual. Si son así, como madre, uno los entiende y aprende a convivir con ellos. Yo tengo dos hermanos que son así. Y tú, por tu hablado, por tu forma de caminar. Eras un niño diferente, y para jugar siempre buscaba las niñas. Y con los niños nada que ver.

Yo pensaba “ese niño es diferente”. Qué más da si Dios lo formó así en el vientre de la madre. Esa es su esencia y su estrella. Yo pensaba así. (Fischer y Paz 2022, min 05:08)

El diálogo entre ambas muestra cómo Cruz Elena, desde el afecto y la comprensión, asume un rol maternal que resignifica las violencias pasadas y abre la posibilidad de una nueva forma de maternidad elegida. Así, su vínculo retrata los parentescos alternativos que las chicas trans* han creado en la adultez, en donde el afecto y la aceptación se convierte en actos de resistencia frente al mandato heteronormativo, con la hostilidad que sus infancias les generó.

Siguiendo con esta línea, Pamela (min 44:06) también presenta un núcleo familiar diverso. Al ser madre soltera trans* el cuidado y el amor que tiene hacia su hijo vence toda norma preestablecida en el marco de la heterosexualidad. En palabras de ella:

Pues teniendo en cuenta de que soy, todo mi sentir es muy femenina, deseaba criar a un niño, tenerlo, cuidarlo, porque igual pues siempre fue mi sueño y después de este niño si dios me da la oportunidad, adoptaría otra bebé que fuera una niña sí, porque ya ese es un niño me gustaría una niña, más adelante no sé cuándo.

Y entonces es algo, es algo que, algo muy bonito porque yo lo deseaba mucho y de verdad me siento muy bien, le doy gracias a dios porque de verdad gracias a él también hubo un cambio, un cambio super grande en mí, porque antes de que el niño llegara a nuestra familia, yo fui una de las personas como ahora una de mis amigas me decía del cambuche a las andanzas, sí, antes de llegar Manuel andábamos mucho, de finca en finca.

Entonces cuando Manuel legó a nuestras vidas, yo ya dejé esa rutina de andar, me dediqué a ser más la parte de la artesanía, dedicarme a mis trabajos así de campo. Bueno el deporte, algo que sí es bien para uno, en mi pensar es de que cuando esté grandecito, tiene tres años con seis meses, cuando este ya grandecito es que termine sus estudios porque yo no lo pude hacer por otras razones que bueno, de todas forma lo que yo no pude hacer desde esa época entonces yo quiero que el niño tenga su educación, buena educación, cosa que yo no tuve entonces yo anhelo todo lo mejor para el niño.

De este modo, las familias elegidas no son únicamente una estrategia de supervivencia frente a la violencia, sino también espacios donde esta violencia se transforma en cuidado y donde la memoria de la infancia encuentra reparación simbólica. En estos lazos voluntarios, el amor deja de estar condicionado por la norma de la sangre o la biología, y se convierte en un gesto político que desafía la exclusión.

En nuestra última película, *Muxes: intrépidas, buscadoras del peligro*, la violencia desde del núcleo familiar se manifiesta de manera cruda y directa. Los testimonios evidencian episodios de extrema agresión física y emocional, donde la infancia, como en las anteriores piezas, se convierte en escenario de disciplinamiento violento. Una de las protagonistas recuerda: “Pues no solamente mi mamá, todos mis hermanos, todo mis hermanas me pegaban pero de a feo, hasta llevaba un pedazo de pellejo” (Islas 2005, min 16:03). El castigo repetido sobre los cuerpos disidentes refleja el intento de corregir lo que no se ajusta a la norma heterosexual, mostrando a la violencia como una práctica legitimada dentro del hogar. Sin embargo, entre estos relatos de dureza también emergen

experiencias de protección. Otra protagonista recuerda que su madre insistía en detener las agresiones: “Mi mamá era la que siempre me protegía no, mi mamá siempre le decía: pues ya déjalo, él no puede cambiar, no lo puedes cambiar, si le vas a pegar pues no lo puedes cambiar, porque Dios ya nos lo mandó así, entonces vamos a aceptarlo como es” (min 39:57). Este contraste revela la ambivalencia del espacio familiar: por un lado, la reproducción de violencia patriarcal, y al mismo tiempo, la resistencia materna que interpone cuidado frente a la hostilidad.

En ese escenario, la figura materna adquiere un papel crucial. La feminidad vinculada al cuidado y al servicio se convierte en un espacio de preservación frente al intento de borrar la diversidad. La protección de las madres resguarda la subjetividad de sus hijxs, generando una fuerza de resistencia que trasciende la violencia cotidiana. En palabras de Marcela Lagarde, “La subjetividad de las mujeres es la particular e individual concepción del mundo y de la vida que cada mujer elabora a partir de su condición genérica, de todas sus adscripciones socio-culturales, es decir de su situación específica, con elementos de diversas concepciones del mundo que ella sintetiza” (2003, 302). Esa capacidad de síntesis en medios de contextos diversos explica por qué, a pesar de la violencia ejercida, la maternidad se transforma en un refugio y en un espacio donde la diversidad encuentra posibilidades de afirmación y continuidad.

2. Desplazamiento: una problemática de alma y cuerpo

El desplazamiento forzado constituye una de las expresiones más persistentes y complejas de la violencia estructural en América Latina. En el caso colombiano —país que ocupa uno de los primeros lugares a nivel mundial en cifras de desplazamiento interno— este fenómeno ha sido explicado principalmente a partir del conflicto armado, el despojo de tierras, asociado a economías ilícitas y extractivas, así como por lógicas de exclusión vinculadas a la raza, la nacionalidad o la sexualidad. No obstante, las estadísticas oficiales y buena parte de los estudios académicos tienden a homogeneizar las experiencias del desplazamiento, invisibilizando sus impactos diferenciados sobre sujetos históricamente vulnerabilizados, como las comunidades indígenas y, de manera más acentuada, las personas con identidades sexo genéricas diversas.

En este marco, el desplazamiento no puede ser comprendido únicamente como un proceso de desarraigo físico del territorio, sino como una violencia que se gesta de forma progresiva y multiescalar. Tal como lo evidencian varias de las obras audiovisuales analizadas, la expulsión territorial de mujeres trans* indígenas suele comenzar mucho

antes de la migración forzada, a través de prácticas de exclusión simbólica, disciplinamiento corporal y violencia cotidiana al interior de los propios hogares y comunidades. Estas experiencias configuran una forma de despojo que antecede y, en muchos casos, precipita el abandono del resguardo, evidenciando que la frontera entre “territorio propio” y “territorio hostil” es profundamente porosa para estos cuerpos disidentes.

Desde una concepción indígena del territorio como espacio vital, relacional e identitario, las películas retratan el dolor, la tristeza y el desconcierto que atraviesan las protagonistas al verse obligadas a migrar o ser expulsada de sus territorios ancestrales. Este quiebre no solo implica la pérdida de la tierra como espacio material, sino también la fractura de vínculos espirituales, afectivos y comunitarios que sostienen la existencia. En este sentido, resulta clave articular estas experiencias con el concepto de cuerpo-territorio. Desarrollado por el feminismo territorial comunitario, Lorena Cabnal citada por Maristella Svampa (2021, 17) afirma :

“Viniendo de una historia de violencia sexual a mí esto me complejiza políticamente mucho. Ahí es donde parte este enunciado del feminismo territorial comunitario que dice “así como se defiende la tierra, defendamos nuestro cuerpo”. Vean, los compañeros tienen mucho celo por defender el territorio, pero vean lo que pasa con las mujeres. Aquí mismo las están violando a las niñas y las mujeres. No lo están haciendo hombres blancos o mestizos. Lo están haciendo hombres indígenas, ¿qué pasó? Ahí nace nuestro primer enunciado “mi cuerpo, mi primer territorio de defensa”. (...) En el año 2007 es cuando se despierta con más fuerza la lucha contra la minería, y empezamos a interpelar al gobierno indígena diciendo: somos incoherentes como indígenas, defendemos el territorio-tierra pero no defendemos el territorio-cuerpo. Porque las mujeres estamos defendiendo este territorio pero acá adentro nos están matando. Eso es una incoherencia cosmogónica. El elemento vital para comenzar a hacer decodificación comunitaria y feminista fue tomar simbología cosmogónica y ponerla en nuestro contenido feminista territorial.” (Goldsman, 2019).

Goldsman plantea una relación indisociable entre la defensa del territorio-tierra y la defensa del territorio-cuerpo, señalando la profunda incoherencia cosmogónica que se produce cuando las comunidades indígenas protegen el territorio frente a agentes externos —como el extractivismo y la militarización— mientras producen violencias patriarcales, sexuales y de género al interior de sus propias estructuras comunitarias. Desde esta perspectiva, el cuerpo se constituye como el primer espacio de colonización, pero también como el primer territorio de resistencia.

En el caso de las mujeres trans indígenas, esta nación adquiere una densidad particular. Sus cuerpos encarnan una doble —incluso triple— transgresión: por un lado,

desafían los regímenes coloniales y modernos de género; por otro, cuestionan los órdenes sexo genéricos normativos que también atraviesan a las comunidades indígenas. Así, el despojo territorial que enfrentan no proviene únicamente de actores externos, sino que se produce desde el interior de la comunidad, dónde sus cuerpos son leídos como una amenaza al orden social, espiritual y moral. La violencia ejercida sobre sus corporalidades se convierte, entonces, en una forma de expulsión territorial que materializa la ruptura entre cuerpo, comunidad y territorio.

Siguiendo con esta línea el desplazamiento y despojo funcionan como una estructura que permea desde el hogar, Juliana Martínez (2014, 162) refiriéndose a los resultados de la investigación, “*¡A mí me sacaron volada de allá!*”, *relatos de mujeres trans desplazadas forzosamente hacia Bogotá*. Herrera Galvis et al. (2012), afirman:

Ninguna de las mujeres declara haber tenido una visión utópica de Bogotá antes de llegar, pero el saber que allí no serían blanco de los grupos armados influyó en su decisión. Algunos de los resultados más preocupantes del estudio muestran que: 1) el hogar colombiano no es un espacio de protección y refugio, sino un primer lugar de rechazo y violencia perpetrada, sobre todo, por las figuras masculinas que lo constituyen (padres, hermanos, tíos, etc.).

Esta violencia temprana representa una problemática aún más grave porque no proviene de agentes externos desconocidos, sino de las mismas figuras familiares que deberían ser garantes de cuidado, amor y protección. Cuando la familia expulsa y agrede, rompe el primer círculo de seguridad en la infancia, generando un desarraigo forzado y una vulnerabilidad extrema en edades que todavía no se cuenta con herramientas para defenderse. El exilio temprano, lejos de significar una elección libre, es la única salida posible para las infancias trans* que son rechazadas en sus hogares, lo que las expone a contextos de riesgo donde el abuso sexual y el maltrato por parte de personas adultas se convierte en una experiencia común.

Alguno de los testimonios en *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro* ponen en evidencia esta exclusión y cómo algunos comportamientos infantiles fueron motivo de sanción:

Desde que tuve seis años, siete años, yo ya sabía que era así porque no me gustaba jugar con los varones, con puras niñas y cumplí siete y más me gustaba con niñas, yo nunca iba al baño de varones iba al de las niñas. Cumplí ocho, nueve, diez a los once no puedo decir eso, muchas cosas sucedieron. Cuando ya tuve trece me inclinaba más por los varones, pues me fui, un hombre me dijo te vas conmigo y me fui, me llevó, me prometió muchas cosas y fueron... no voy a hablar de eso. (Islas 2005, min 10:36)

Según el fragmento, el rechazo familiar deriva en una salida prematura del hogar y en la búsqueda de afecto en figuras adultas que, aprovechando la fragilidad de la situación, establecen vínculos marcados por el abuso y la manipulación. La promesa de cuidado y acompañamiento en realidad encubre relaciones desiguales de poder en las que la violencia sexual se silencia y naturaliza.

Una situación similar aparece en *Wëräpara*, donde se muestra que la ausencia de una madre y el abandono paterno empujaron a Marcela a salir de su casa. En ese contexto tuvo que enfrentar la vida con sus propias herramientas:

Mi infancia fue muy dura porque mi mamá se separaron y mi papá, yo ya sentí solo sin apoyo de una mamá, yo sentía solo. De trece años me salí de la casa, mi primera andanza fue pal Valle me volví fue caminante, y fui a recorrer, aventurarme. Y por allá en mi primera andanza, andando, aventurándome, por los lados Del valle, entonces por allá me enamoré.

De trece años me enamoré de un señor de, yo tenía trece años y el señor treinta y ocho años. Con el señor que me enamoré fue de un jíbaro pa qué, al lado de ese señor yo viví como una reina. Me daba todo lo que yo necesitaba.

Ahí empecé a pintarme, me empecé a pintarme las uñas a arreglarme ya muy mujer, y ya 2 años y medio que yo viví con ese señor. Ya después me empecé a celarme, ya era mala vida, ya después de dos años y medio, tuve que separarme. (Fischer y Paz 2022, min 03:22)

La relación afectiva de este hombre con Marcela, presentada inicialmente como un refugio frente a la soledad y el hambre, se transforma en una dinámica de control y violencia. La búsqueda de cariño y aceptación, negada en el hogar, deriva en la dependencia hacia un adulto que reproduce un ciclo de abuso y explotación.

Las principales maneras de represión comienzan con la prohibición de actitudes no masculinas, aquí el cuerpo se convierte en blanco de violencia disciplinar cuyo objeto es reprimir cualquier desviación de la norma heterosexual, dejando dos opciones para las personas diversas, la primera es ocultar su identidad, cuidando su bienestar dentro de sus hogares, y la segunda es salir y experimentarla pese a toda la violencia y la pérdida de comida y techo que esto puede suponer. Uno de los relatos de *Muxes: intrépidas buscadoras del peligro*, da cuenta de esta situación:

Yo recuerdo que me gustaba jugar con las cosas de las niñas, me gustaba más jugar con mis hermanas y mi papá era el que siempre me regañaba de que me juntara con mis hermanos. Por mi forma de hablar, por mi forma de caminar, por mis gustos y todo eso. Si me echaba para atrás este, tratar de hacer el papel de un niño normal heterosexual, o sea no, no iba conmigo, no la iba a poder hacer y tampoco puedo ser mujer, me di cuenta que soy diferente, qué hago, o me voy hacia adelante o regreso a reprimirme porque qué otra cosa si lo que eres no lo puedes dejar de ser, entonces tomé la decisión de seguir adelante y enfrentarme a lo que viniera. (min 08:58)

La decisión de presentarte como una persona diversa dentro de un contexto indígena conlleva un costo social profundo, pues no solo implica la expulsión del hogar inmediato, sino también la exclusión de toda una comunidad de pertenecía. Este tipo de desplazamiento forzado resulta especialmente doloroso porque rompe con los lazos colectivos que constituyen la identidad, alejando a la persona de sus saberes, costumbres, lenguas y sentires comunitarios, que son fundamentales para el arraigo cultural. No se trata únicamente de perder un espacio físico, se trata de ser apartado de la matriz simbólica de la existencia.

Gloria Anzaldúa (2016, 61) explica esta experiencia como un miedo profundo al rechazo de la “madre-cultura-raza”, un miedo que atraviesa los cuerpos que no encajan en los parámetros normativos. En sus palabras:

Nos da miedo que nos abandone la madre, la cultural, la raza, porque no somos aceptables, somos defectuosas, estamos estropeadas. La mayor parte de nosotras cree inconscientemente que, si mostramos ese aspecto inaceptable del ser, nuestra madre-cultura-raza nos rechazará de plano. Para evitar ese rechazo, algunas de nosotras nos amoldamos a valores de la cultura, forzamos a las partes inaceptables a quedarse en las sombras.

La exclusión de las personas sexo genéricas diversas dentro de los pueblos indígenas se vive como una fractura identitaria que afecta tanto la pertenencia individual como colectiva. Muchas veces, frente a la amenaza del rechazo, las personas optan por ocultar partes de sí mismas, reprimiendo su ser para encajar en los valores dominantes de la comunidad, que en los casos estudiados se basan en la heterosexualidad colonial. Sin embargo, quienes deciden mostrarse tal cual son enfrentan el exilio no solo de su casa sino también de la red comunitaria que les proveía de legitimidad, apoyo y reconocimiento.

En este sentido, el desplazamiento forzado de las personas indígenas diversas no es únicamente una migración física hacia ciudades o territorios extraños, sino un despojo cultural y afectivo: se les niega la posibilidad de habitar su cultura en plenitud, de vivir sus tradiciones y de mantener un vínculo armónico con su pueblo. Esta forma sistemática de funcionar obedece a prácticas regulatorias del colonialismo heterosexual, que por medio de la incrustación y transculturalidad dentro de los territorios indígenas, pudo establecer al binarismo como única forma de organización no solo humana sino de toda la naturaleza, alejando cada vez más a las diversidades sexo genéricas de sus comunidades.

Por otro lado, en *Two-Spirit*, Georgina es representada como una figura marginal dentro de su comunidad: a pesar de llevar quince años habitando su ranchería, su presencia continúa siendo percibida como ajena. La ausencia de un núcleo familiar, no es un vacío narrativo, sino un silencio cargado que revela una historia de despojo y desplazamiento. Este quiebre se hace explícito cuando Georgina se acerca a la mujer que reparte el agua en su comunidad y ella murmura: “Eso es lo que es... A pesar que Georgina está viviendo aquí pero no es de... no es dueña de la comunidad” (Taboada Tapia 2021, min 05:57). La negación del agua —un recurso vital y profundamente simbólico en las comunidades indígenas— no solo niega su derecho a la subsistencia, sino también, su pertenencia y su transcestralidad con el territorio.

La situación de Georgina dialoga con las reflexiones de Gloria Anzaldúa (2016, 53), quien señala: “No, yo no traicioné a mi gente, sino que ellos a mí. De modo que sí, aunque el «hogar» permea cada tendón, cada cartílago de mi cuerpo, a mí también me da miedo ir a casa. Aunque definiendo mi raza y mi cultura cuando se las ataca por parte de no *mexicanos*, *conozco el malestar de mi cultura*”. Esta cita resuena con la experiencia de Georgina, en tanto que muestra cómo el «hogar», lejos de ser un espacio de refugio y pertenencia, se convierte en una fuente de rechazo o una ausencia simbólica que refuerza el desarraigo.

El vínculo entre el arraigo al hogar y el desplazamiento forzado de Georgina se construyen simbólicamente a través de dos momentos claves del cortometraje, donde el espacio habitado se entrelaza con la identidad corporal y cultural. En un primer fragmento, al inicio del relato, Georgina dice: “la casa es algo tan sagrado como el cuerpo” (min 00:40). Esta declaración es una afirmación política y ontológica: el cuerpo y la casa se configuran como territorios de inscripción identitaria, donde se alojan experiencias, saberes, afectos y memoria que constituyen el ser. Desde esta perspectiva, el hogar es una extensión del cuerpo —una cáscara protectora que guarda la historia de quien lo habita— y, por tanto, su vulneración implica también una violencia hacia la integridad de la persona. Esta idea se intensifica en un segundo momento del cortometraje, cuando Georgina narra: “yo estaba adentro... unos hombres quemaron mi rancho conmigo adentro, nunca hubo motivo, no hubo motivo. Después de eso pensé, ¿será que voy a morir?” (min 12:36). Aquí el rancho, símbolo del hogar y del arraigo comunitario, es reducido a cenizas por una violencia sin justificación, ejecutada por hombres que encarnan el mandato de la normatividad heterosexual y patriarcal. La quema del hogar, aparte de ser un acto de agresión física, es una estrategia de borramiento

simbólico: al destruir la casa, se busca destruir la misma existencia de una identidad diversa dentro del tejido social Wayuu. La metáfora de la casa quemada se convierte en la representación de la imposibilidad de habitar el cuerpo y el territorio desde una identidad disidente en un lugar amenazante, violento y desplazante.

Dentro del relato de *Muxes: intrépidas, buscadoras del peligro*, se presenta a Juchitán como un territorio tradicionalmente considerado “tolerante” frente a la diversidad sexual y de género, particularmente hacia las muxes, una identidad Zapoteca que desafía el binarismo de género y que históricamente ha tenido una visibilidad singular dentro del imaginario colectivo mexicano. Sin embargo, esta tolerancia tiene límites, condiciones y formas veladas de exclusión que se representa de manera contundente en la sección “Contratravestis III”. Allí, el siguiente diálogo entre dos mujeres de la comunidad desnuda las tensiones que permean la supuesta aceptación de las identidades disidentes:

MUJER I: Yo puedo ser amiga de kike, puedo ser amiga de Lina Marín, de ellos sí puedo ser amiga porque ellos no siento que invadan mi espacio, cuando voy con ellos a la cantina, aquí, allá, a la fiesta. Me acompañan, voy al baño, pero no se meten al mismo baño que yo, o sea, guardan esas formas.

Están invadiendo el espacio de las mujeres ahí, y luego ¿el baño? un lugar tan íntimo que es de nosotros, el baño. Qué no entienden ellos por más que van a orinar, tienen pito, comadre van a orinar salpican toda la taza, apesta más que una mujer.

MUJER II: ¿Qué puede hacer uno?

MUJER I: Pues que ya no vayan, que ya no vayan al baño de las mujeres. Desde que el tiempo es tiempo en Juchitán, los hombres van al baño de los hombres.

MUJER II: Sí, pero tú me das la razón que van vestidos de mujer, pues se meten como mujeres al baño. Entonces ¿cómo lo prohíbes?

MUJER I: Que les parezca o no les parezca, pero de ahora en adelante, ya decidieron en la sociedad de la vela Pineda y de la vela López, que no van a volver a dejar entrar ningún hombre vestido de mujer, ya.

MUJER II: A ver si es cierto, espero que lo cumplan.

MUJER I: No lo van a volver a hacer, para evitar estas cosas

MUJER II: Porque no creo

MUJER I: Pues ya no los van a dejar entrar. O sea, no están en contra de los homosexuales, que entren, están cordialmente invitados, pero que vayan con su guayabera y su pantalón oscuro, para que ya no haya problemas: ni de que se vayan a meter al baño de nosotras, ni de que a la hora de que les toca a las señoras pararse a lucir su traje ellas estén jalándose su enagua de arriba para abajo haciendo payasadas. (Islas 2005, min 1:19:12)

En esta conversación, se expresa abiertamente una postura excluyente respecto a la presencia de las muxes en espacios considerados femeninos, como el baño de las mujeres o ciertos rituales sociales durante las fiestas tradicionales juchitecas. El argumento de las interlocutoras no gira en torno a su crítica abierta hacia la homosexualidad a la identidad mucha per se, si no hacia una expresión visible y no

normativa: “no están en contra de los homosexuales... pero que vayan con su guayabera y su pantalón oscuro”. Esta frase encapsula la paradoja de la tolerancia en la que se acepta la diferencia siempre que no se note demasiado, siempre que no cuestione o incomode el orden simbólico y espacial establecido.

En este tipo de discursos se revela un mecanismo de desplazamiento sistemático, en el que se niega a las muxes el derecho de habitar plenamente los espacios públicos desde su propia identidad. Se las admiten tanto acompañantes, asistentes, espectadoras, pero no como protagonistas ni como sujetos con agencia propia en contextos rituales, simbólicos y físicos. Se refuerzan así fronteras de género en espacios comunes, como el baño, bajo una lógica biologicista que apela a los genitales como criterio de pertenencia: “por más que van a orinar, tienen pito”. Este tipo de razonamiento no sólo desconoce la identidad de género como una vivencia más allá del cuerpo biológico, sino que activa un discurso de control y normatividad, disfrazado de tradición o respeto a las costumbres.

Además, el diálogo expone una forma de exclusión performativa: se les permite a las muxes asistir a las celebraciones siempre y cuando no “hagan payasadas” ni “jalen su enagua de arriba para abajo”. Es decir, no se rechaza su presencia, pero se espera de ellas una autorregulación constante, una moderación en la expresión de su identidad. De este modo el relato rompe con la imagen idílica de un Juchitán completamente inclusivo, revelando que la libertad del ser y amar como se quiera está aún en disputa. Las muxes, lejos de estar plenamente integradas, luchan constantemente por conquistar espacios simbólicos y físicos dentro de su propia comunidad.

Conclusiones

Las películas objeto de estudio y el anterior análisis confirman que la representación audiovisual del sujeto indígena sexo genérico diversos se encuentra en un estado primigenio y contradictorio. Si bien estas producciones cumplen un rol crucial al visibilizar existencias históricamente silenciadas y al denunciar las violencias estructurales que las atraviesan, lo hacen desde un régimen de representación que, de manera casi hegemónica, la construyen desde el paradigma de la victimización.

Esta elección narrativa y visual, aunque comprensible por la urgencia de la denuncia, termina por reproducir en la mayoría de las piezas, el estereotipo indigenista del “sujeto pasivo” que Christian León identificó en el cine del siglo XX. Al centrarse casi exclusivamente en el dolor, el desplazamiento y el rechazo, las películas consolidan un imaginario donde la agencia, la resiliencia cotidiana, la alegría, la espiritualidad compleja y la capacidad de acción política de estas personas quedan opacadas o directamente negadas.

Esta dinámica es la esencia misma de lo que León (2022) conceptualiza como *telecolonialidad* visual. El dispositivo filmico, incluso dentro del cortometraje dirigido por un integrante de la misma comunidad representada (*Sexilio*), actúa como un mecanismo performático que no solo refleja, sino produce una realidad: la del “indígena diverso” como víctima eterna de su comunidad y de un sistema mayor. Esta representación, al ser repetida y estatizada para su consumo en circuitos globales, refuerza las jerarquías coloniales de la mirada, donde el sujeto representado es un “otro” que necesita ser salvado o explicado, nunca un interlocutor pleno con una complejidad ontológica propia. En consecuencia, se perpetúa un círculo donde la visibilidad se paga con el precio de la simplificación. La potencia de las historias individuales se ve limitada por un marco que no logra escapar a la lógica crítica.

El gran desafío que se desprende de esta investigación para el campo de la comunicación y diversidad, es impulsar y teorizar sobre narrativas que, sin eludir la realidad de la violencia, sean capaces de representar la pluralidad de matices de estas existencias: su vinculación con los saberes ancestrales que desbordan el género binario (*transcestralidad*), su capacidad de re-existencia, y su potencial para imaginar futuros

más allá del dolor, contribuyendo a desmontar el régimen *telecolonial* desde dentro de la práctica audiovisual.

Cabe resaltar que, en su singularidad narrativa, estas obras ofrecen una prueba contundente de que la diversidad no se limita únicamente al campo de las identidades sexo genéricas, sino que se manifiesta de manera más profunda, en la pluralidad de formas de sentir, habitar el mundo desde una humanidad compleja y situada. Así, las protagonistas no encarnan una experiencia trans homogénea, sino trayectorias vitales atravesadas por decisiones, contradicciones, deseos y estrategias de supervivencia distintas. Algunas construyen redes afectivas en contextos urbanos, otras negocian su permanencia o retorno al territorio, mientras que otras elaboran formas propias de resistencia desde el silencio, la espiritualidad y la creación artística.

De este modo, aunque muchas de las piezas reproducen y enuncian desde una estética del sufrimiento que refuerza la figura de “sujeto pasivo”, la lectura comparada de los relatos permite identificar destellos de una narrativa alternativa: una que reconoce la capacidad de estas personas para redefinir sus propias existencias, producir sentido y disputar los modos en que son miradas y contadas. La autenticidad de los personajes de cada historia se convierte así en un gesto político en sí mismo, pues afirma la imposibilidad de reducir estas vidas a una categoría cerrada y reivindica la diversidad como un principio ontológico y ético que atraviesa tanto la identidad sexo genérica en contextos indígenas como la condición humana en su conjunto.

Por otro lado, la falta de información durante el proceso de investigación evidencia que el silenciamiento sistemático y la desinformación en torno a la existencia de personas con identidades sexo genérica diversas en los pueblos indígenas opera como un mecanismo de violencia epistémica con un doble efecto pernicioso. En primer lugar, refuerza y naturaliza un prototipo esencialista del sujeto indígena, reduciéndolo a un arquetipo heterosexual, binario y anclado en una supuesta “tradición” purista, que en realidad es una herencia colonial. Esta homogeneización no solo es falsa, sino que borra la rica historicidad y pluralidad de las identidades de género y sexualidad que existían — y existen— en estas comunidades, invalidando las narrativas de la *transcestralidad*. En segundo lugar, y de manera más concreta, este silencio impide la generación de procesos de inclusión y el acceso a derechos fundamentales en el ámbito del derecho propio o los sistemas normativos internos de las comunidades y resguardos. Al negar la existencia misma del problema, se bloquea cualquier posibilidad de debate interno, reforma legal comunitaria o creación de mecanismos de protección. Esto deja a las personas indígenas

LGBTIQ+ en un limbo jurídico y social: no son reconocidas por el estado nacional bajo criterios culturalmente adecuado, ni tampoco encuentran amparo dentro de sus comunidades, cuyas estructuras de gobierno, influenciadas por el patriarcado colonial, perpetúan su exclusión. Por lo tanto, romper este ciclo de silencio no es solo una cuestión de visibilidad cultural, sino un imperativo ético y político para la construcción de comunidades verdaderamente plurales y la garantía efectiva de los derechos humanos para todos sus miembros.

El análisis fímico revela, además, que la construcción de las identidades trans* indígenas representa una profunda puesta en discusión del ser mujer y de la feminidad hegemónica. Las protagonistas de los documentales no transitan hacia un vacío, sino hacia un ideal de “mujer” preexistente, cargado de significados sociales, culturales y, crucialmente, coloniales. Esta conceptualización de lo femenino, como bien lo analiza Marcela Lagarde (2003), constituye un “cautiverio” de roles y expectativas que, siendo ya limitante y opresivo para las mujeres cisgénero, genera una paradoja fundamental para las mujeres trans* al confrontar los límites de esta estructura narrativa.

La investigación demuestra que la relación con la feminidad es un campo de tensiones y negociaciones complejas. Por un lado, se observa una apropiación táctica de los símbolos más visibles de la feminidad normativa (vestidos, maquillaje, cabello largo) como un lenguaje legible para reclamar reconocimiento ante sus comunidades y ante el Estado. Sin embargo, una mirada más profunda revela que la performatividad de su género no es una mera imitación, sino una resignificación situada. Es por esto que, frente al cautiverio Lagardiano de la *madresposa* sumisa, muchas protagonistas construyen feminidades que se distancian de este ideal por medio de la realización roles tradicionalmente masculinos como el trabajo de campo, la muestran de fortaleza y autonomía desafiando así la pasividad asignada a lo femenino. En el caso de las muxes incluso se resisten activamente a las dinámicas de subordinación conyugal.

La evidencia sugiere que, más que una adhesión sin críticas al cautiverio de la feminidad hegemónica, existe un esfuerzo por descolonizar el ser mujer. Ellas no aspiran simplemente a encarnar un modelo predefinido, sino que, desde su lugar de enunciación trans* e indígena, expanden y reinventan lo que la feminidad puede ser, desafiando sus límites patriarcales y afirmando una existencia que, aunque se nombra “mujer”, está constantemente creando sus propios términos, liberándose de los aspectos más opresivos del género mientras se aferra a su poder identitario.

Para finalizar, el análisis confirma que la autorrepresentación audiovisual constituye una forma fundamental de sustento ontológico para las diversidades sexo genéricas indígenas. Si bien la supervivencia material —el sustento económico— es una urgencia innegable, la capacidad de controlar la propia imagen y narrativa emerge con igual importancia crítica. Frente a la tradición del documental indigenista y la *telecolonialidad* que históricamente ha construido al “otro” desde la lente externa, tomar la cámara o controlar la narrativa significa disputar códigos visuales que han naturalizado la victimización, la pasividad y la exotización. Esto se alinea con lo que Gloria Anzaldúa conceptualizó como la tarea de “hacerse cara”, un acto de autonominación y presencia plena en el espacio público. Las comunidades indígenas sexo genéricas diversas necesitan tanto del alimento para el cuerpo como del alimento para la memoria colectiva: imágenes que afirmen su humanidad compleja, su historicidad *transcestral* y su derecho a un futuro.

Lista de referencias

- ACNUR. 2010. “La protección de solicitantes de asilo y refugiados lesbianas, gays, bisexuales, transgénero e intersexuales.” <https://eacnur.org/es>.
- Aguirre Licht, Daniel, Rubén González Vélez, y Macario Panchí Carupia. 2013. *Karta ebera bedea buu kawabiy ita = Manual de enseñanza y escritura ebera-chamí*. Herramientas de inclusión social, no. 6. Medellín, Colombia: Gobernación de Antioquia, Gerencia Indígena.
- Andrew, Farrell. 2015. “Can You See Me? Queer Margins in Aboriginal Communities”. *Journal of Global Indigeneity* 1 (1). Bronwyn Carlson: 3. <https://www.journalofglobalindigeneity.com/article/33192-can-you-see-me-queer-margins-in-aboriginal-communities>.
- Anzaldúa, Gloria. 2016. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. Traducido por Carmen Valle. Colección Ensayo. Madrid: Capitán Swing Libros, S.L.
- Asprilla, Tatiana. 2024. “En Colombia, la esperanza de vida de una persona trans es de 35 años: Supersalud”. junio 26. <https://consultorsalud.com/colombia-esperanza-vida-trans-35-supersalud/>.
- Baptiste, Brigitte. 2007. “La (I)rrelevancia del género en la perspectiva de la posthumanidad”. *Revista Colombiana de Bioética* 2 (2): 267–81.
- . 2019. “Nada es más queer que la naturaleza”. *Goethe-Institut Kolumbien*, abril. <https://www.goethe.de/prj/hum/es/dos/250/21528411.html>.
- Barbosa, Angie. 2022. “Transcestralidades: trauma, violência e futuro fora do parentesco”. *Ruído Manifesto*. abril 27. <https://ruidomanifesto.org/transcestralidades-trauma-violencia-e-futuro-fora-do-parentesco-por-angie-barbosa/>.
- Barriendos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. En *Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina*, 13–29. https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_35/35_1B_Lacolonialidaddelver.pdf.
- Belaúnde, Luisa Elvira. 2018. *Sexualidades amazónicas: género, deseos y alteridades*. Ensayos. Lima: La Siniestra.
- Benavides, Hugo. 2006. “La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados”. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, nº 24 (enero). Flacso Ecuador: 145–60. doi:10.17141/iconos.24.2006.154.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Carvalho, Renata. 2022. “Manifiesto Transpofágico”. Traducido por Rosangela Fernandes Eleutério. Editora Monstra.
- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Traducido por Carlos Losilla. Buenos Aires: Paidós. <https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vdW9zRWh3Q2RvZk0/edit?resourcekey=0-nCKLOitFuleNjJBByCFpc9g>.
- Cometa Peña, Yulieth, María Realpe Agredo, y Dhanna Ecue Mulcue. 2022. “Orientación sexual en comunidades indígenas”. Tesis de maestría, Popayan: Universidad Cooperativa de Colombia.

- Cruz Salinas, Bisina. 2023. "Múltiples formas de ser muxe: Identidades sexuales y de género de la comunidad muxe de Juchitán, Oaxaca". Tesis de maestría, Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/20104/2/TFLACSO-2023BCS.pdf>.
- Cuervo, Manuela. 2018. "Indígenas transgénero. Nepono". *Universidad Católica de Pereira*, 50. <https://repositorio.ucp.edu.co/server/api/core/bitstreams/0c8d93cc-ca02-4f87-b114-19c0b2c8b143/content>.
- Da Silva Hentzy, Thárcilo Luiz, ed. 2023. "Transmasculinidades e não binariedades em perspectivas originárias". *Revista estudos transviades* 4 (9).
- DiPietro, Pedro Javier (PJ). 2020. "Ni humanos, ni animales, ni monstruos: La decolonización del cuerpo transgénero". *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, n° 34. Universidad del Norte: 254–91. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85469560011>.
- DOAJ. 2015. "Journal of Global Indigeneity". <https://www.journalofglobalindigeneity.com/>.
- Fernandes, Estevão Rafael. 2014. "Homosexualidades indígenas y descolonialidad: algunas reflexiones a partir de las críticas two-spirit". *Tabula Rasa*, n° 20 (enero): 135–57. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1794-24892014000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=es.
- Fischer, Claudia, y Felipe Paz, dirs. 2022. *Wërapara*. Largometraje. Documental. <https://rtvcplay.co/peliculas-documentales/werapara>.
- Flores, Juan Antonio. 2009. "Los cuerpos mediadores o los transgéneros amerindios". En *Retóricas del cuerpo amerindio*, 289–232. Iberoamericana. https://www.researchgate.net/profile/Juan-Antonio-Martos/publication/259970509_Los_cuerpos_mediadores_o_los_transgeneros_a_merindios_PRE-PRINT/links/0deec52ebd54b11b9b000000/Los-cuerpos-mediadores-o-los-transgeneros-amerindios-PRE-PRINT.pdf.
- Galván, Álex(a). 2025. "La resistencia cuir en la comunidad embera katio: arte y organización política". *Voragine*. enero 15. <https://voragine.co/historias/reportaje/la-resistencia-cuir-en-la-comunidad-embera-katio-arte-y-organizacion-politica/>.
- Gómez, Nathalia. 2020. "Sentí Buma Emberá Wera: Identidades de indígenas trans en el municipio de Santuario, Risaralda". Bogotá, Colombia: Universidad del Rosario. <https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/6c48cac9-a7b1-4af1-9365-f380513ed456/content>.
- Gualito, Vic. 2023. "transcestralidades indígenas como ferramenta de resistência contra o genocídio de identidades não binárias na américa latina". *Revista Estudos Transviades*. [https://dn721506.ca.archive.org/0/items/ret-masculinidades-e-na-o-binariedades-em-perspectivas-origina-rias-2023-compressed/RET-MASCULINIDADES%20E%20N%C3%83O%20BINARIEDADES%20EM%20PERSPECTIVAS%20ORIGIN%C3%81RIAS-2023%20\(1\)%20\(1\).pdf](https://dn721506.ca.archive.org/0/items/ret-masculinidades-e-na-o-binariedades-em-perspectivas-origina-rias-2023-compressed/RET-MASCULINIDADES%20E%20N%C3%83O%20BINARIEDADES%20EM%20PERSPECTIVAS%20ORIGIN%C3%81RIAS-2023%20(1)%20(1).pdf).
- Hall, Stuart. 1997. "El trabajo de la representación". En *Representation: cultural representations and signifying practices*, traducido por Elías Sevilla Casas, 13–74. Sage Publications.
- . 2013. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Segunda edición. Quito: Corporación Editora Nacional: Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador).
- Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: consonni.

- Herrera Galvis, Susan, Lina Tatiana Lozano Ruiz, Ana María Ortiz Gómez, Nancy Prada, Bogotá, Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia, y Universidad Nacional de Colombia, eds. 2012. *¡A mí me sacaron volada de allá! relatos de vida de mujeres trans desplazadas forzosamente hacia Bogotá*. Gestión pública. Bogotá (Colombia): Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.
- Horswell, Michael J. 2013. *La descolonización del “sodomita” en los Andes coloniales*. Segunda edición. Quito: Ediciones Abya-Yala. <https://ia801206.us.archive.org/0/items/LaDescolonizacinDelSodomitaEnLosAndesColoniales/La%20descolonizaci%C3%B3n%20del%20sodomita%20en%20los%20Andes%20coloniales.pdf>.
- Islas, Alejandra, dir. 2005. *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro*. Largometraje. Documental. IMCINE – Instituto Mexicano De Cinematografía.
- Keovorabouth, Souksavanh T. 2025. “‘Coming In’ as Indigenous, Queer, and Urban – Utilising Indigenous Queer Standpoint Theory as Methodology”. *Journal of Global Indigeneity* 9 (3). Bronwyn Carlson. doi:10.54760/001c.133941.
- Lagarde, Marcela. 2003. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Colección Posgrado. México: Universidad nacional autónoma de México.
- Lara Martínez, Rafael. 2012. *Indígena, cuerpo y sexualidad en la literatura salvadoreña*. Colección Investigación. San Salvador, El Salvador: Editorial Universidad Don Bosco.
- León, Christian. 2010. *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.
- . 2022. “Telecolonialidad, visualidad y poder. Desafíos actuales de los estudios visuales desde América Latina”. En *Culturas visuales desde América Latina*, 431. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, n° 9: 73–101.
- Marcos, Sylvia. 2021. *Tomado de los labios: género y eros en Mesoamérica*. Madrid: Sylvia Marcos.
- Martínez, Juliana. 2014. “Nancy Prada, Susan Herrera, Lina Lozano y Ana María Ortiz ‘¡A mí me sacaron volada de allá!’, relatos de mujeres trans desplazadas forzosamente hacia Bogotá Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C, y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012, 287 págs.” *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, n° 49: 160–63.
- Mendoza-Álvarez, Carlos, y Saúl Espino-Armendáriz. 2018. “A Critical Approach to Gender Identities in the ‘Muxe’ Case”. *Humanities and Social Sciences* 6 (4): 130. doi:10.11648/j.hss.20180604.16.
- Merino Santi, Enoc. 2024. *Warmipangui: memoria, afectividad, cuerpo y persona en la Amazonía ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Mignolo, Walter D. 2016. *El lado más oscuro del renacimiento*. Popayan: Universidad del Cauca.
- Mott, Luiz. 1997. “Etno-Historia de la homosexualidad en América Latina”. *Historia y sociedad*, n° 4 (enero): 123–44. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/20304>.
- Muñoz Bueno, Ysaí, dir. 2019. *Sexilio*. Cortometraje. Documental.
- Nichols, Bill. 2011. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. 3a. reimp. Barcelona: Paidós.
- O’Sullivan, Sandy, Han Reardon-Smith, Alana Blakers, y Teyah Miller. 2024. “Queer As...: A Deep Dive Into Complex Queer Television”. *Journal of Global Indigeneity* 7 (2). Bronwyn Carlson. doi:10.54760/001c.117488.

- Picq, Manuela L. 2020. "La colonización de sexualidades indígenas: entre despojo y resistencia". *Contemporânea - revista de sociologia da UFSCar* 10 (1): 13–34. doi:10.4322/2316-1329.126.
- Ponce, Patricia, y Guillermo Núñez. 2011. "pueblos indígenas y vih-Sida". *Desacatos*, abril. <https://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n35/n35a1.pdf>.
- Preciado, Paul B. 2019. *Manifiesto contrasexual*. Traducido por Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Cuarta edición. Barcelona: Anagrama.
- Qwo-Li, Driskill. 2015. "Insurrections: Indigenous Sexualities, Genders and Decolonial Resistance". *Journal of Global Indigeneity* 1 (1). Bronwyn Carlson: 2. <https://www.journalofglobalindigeneity.com/article/33193-insurrections-indigenous-sexualities-genders-and-decolonial-resistance>.
- Reardon-Smith, Han. 2023. "Reclaiming the Landbodymind Erotic: Queer First Nations 'Storytelling Wholeness' and 'Some Properly Hot Gay Sex'". *Journal of Global Indigeneity* 7 (2). Bronwyn Carlson: 1–11. doi:10.54760/001c.87441.
- Reardon-Smith, Han, y Sandy O'Sullivan. 2025. "Playing the Colony: Queer Indigenous Masculinities vs the Colonial Project of Gender". *Journal of Global Indigeneity* 9 (3). Bronwyn Carlson. doi:10.54760/001c.133916.
- Rose, Gillian. 2019. *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Ed. rev. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Segato, Rita Laura. 2012. "Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial*". *e-cadernos CES*, nº 18 (diciembre). doi:10.4000/eces.1533.
- . 2021. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Stryker, Susan. 2021. *Historia de lo Trans: Las Raíces de la Revolución de Hoy*. La Pasión de Mary Read Series. Madrid: Con tinta me tienes.
- Sullivan, Corrinne T., Georgia Coe, Kim Spurway, Linda Briskman, William Trewellyn, John Leha, y Karen Soldatic. 2022. "Mobility Tactics: Young LGBTIQ+ Indigenous Australians' Belonging and Connectedness". *Journal of Global Indigeneity* 6 (1). Bronwyn Carlson. doi:10.54760/001c.36064.
- Svampa, Maristella. 2021. "Feminismos ecoterritoriales en América Latina: Entre la violencia patriarcal y extractivista y la interconexión con la naturaleza". *Fundación Carolina*, nº 59: 30.
- Taboada Tapia, Mónica, dir. 2021. *Two-spirit*. Cortometraje. Documental. Guerrero Films.
- UNAL. 2022. "Estado, principal responsable de la trágica situación de La Guajira". *Agencia UNAL*, nº 376. <https://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/estado-principal-responsable-de-la-tragica-situacion-de-la-guajira>.
- Uribe Uribe, Rafael. 1907. *Reducción de salvajes*. Imprenta de El Trabajo.
- Zuluaga Gómez, Víctor. 1991. "Dioses, demonios y brujos de la comunidad indígena Chamí". *Risaralda Cultural*.
- Zuluaga Sánchez, Gloria Patricia. 2021. "Conocimientos sobre el cambio ambiental: el caso de los indígenas productores de café de Karmata Rua, Colombia". *Caderno Eletrônico de Ciências Sociais* 8 (2): 46–69. doi:10.47456/cadecs.v8i2.36075.

Anexos

Anexo 1: Diálogos, subtítulos e intertítulos de *Two-Spirit*

La casa es tan sagrada como el cuerpo
Hace 15 años llegué a vivir con estas personas y desde eso no conozco a nadie.
Los vecinos dicen “los que son como ella, son más valorados. Qué tiene ella? Debe tener algo raro”
Es lo que dicen sobre mi
Pero yo no tengo nada raro.
No, no tengo nada extraño.
Sabes quién soy?
Cómo han estado? Quien eres?
Los saludo a todos.
Cómo estas?
Georgina: todo bien ... el único problema es que estoy sedienta
Estoy buscando tu ayuda, puedes ayudarme instalando la electricidad, quiero ver en la oscuridad
Desde que todos vivamos en la misma tierra, debemos ayudarnos entre todos
Señor: así es como tiene que ser, ayudar unos a otros en lo que necesiten
Georgina: los murciélagos se cagan en mi cuando duermo, ellos entran en mi casa
Señor: pobre de ti
Georgina: pero si ellos vieran que tengo luz se sentirían avergonzados
Señor: sí, ellos se sentirían avergonzados
Eso es lo que pasa
(No hay agua en su casa, por lo que sale a conseguirla)
Yo no me meto con nadie, no peleo ni ofendo a nadie.
Se pueden burlar en mi cara
Me pueden ofender o herir
Nunca le reclamo a nadie por eso
Yo solo tengo amor
Mujer: ¿las otras no van a venir?
Eso es lo que es
Aunque Georgina viva aquí, pero no es dueño de la comunidad
Quién dijo eso? De que el agua, ella solo vive ahí
Ella tiene que saber, Georgina es consciente de ello
Si ustedes lo permiten, si ustedes no tiene boca, pero si viene pa acá bueno, yo no respondo
Yo mando en mi comunidad, nadie mas
Geogina verá las consecuencias
A ellos no les gusta lo que yo soy, les da pena porque piensan que soy mujer en el cuerpo de un hombre...
Es lo que dicen a mis espaldas
Como están? bien, me alegra
Señor: de donde vienes? Estaba allá arriba

Georgina: Me preguntaba qué pasaría si le pregunto sobre compartirme la electricidad. Señora: eso pensaste? Georgina: sí esos pensé Señora: claro, puedes instalarla, conecta el cable de la electricidad hasta tu casa Georgina: claro que sí Señora: pregúntales para que corten los postes y los instalen cerca a tu casa Que bueno que viniste a pedir permiso Hubiera esta mal si los instalaras sin autorización
Georgina: Le pregunté “ayúdame por favor” Le dije “ayudamen, la luz será mi compañera Eso fue lo que le dije Señora: mmm el está dormido allí Georhina: estoy esperandolo Me dije a mi misma, ve a preguntar por el, eso me dije, porque no sabia donde estaba Qués sabes de él? Señora: estuvo ocupado en la mañana Georgina: ocupado? Señora: sí, el acabó de llegar hace poco Esta descansado Georgina: y qué estuvo haciendo? Señora: fue al pueblo Georgina: estuvo bebiendo? Georfina: sebastian, oye Sebastián (susurrando)
Antes, fui muy coqueta, pero ahora no Ya no soy útil, ya soy vieja y cercana a la muerte Ya esta dentro, algunos hombres quemaron mi casa conmigo dentro Sin ninguna razón, nunca hubo razón Después de eso, pienso, voy a morir?
Muchas de las cosas que me han pasado por ser como soy, les digo “acéptenlo, no quiero ningún problema, pero si continúan acosándome, me defenderé” No estoy muerta, yo vivo Soy una mujer, eso es todo.
Desde la grabación del documental algunos vecinos y miembros de la comunidad Wayuu han hecho compensaciones con Georgina Colombia continua siendo uno de los lugares mas peligrosos para la comunidad lgbtiq+ en América, en especial con la comunidad trans

Anexo 2: Diálogos, subtítulos e intertítulos de *Sexilio*

¿Ese no es mi papá? Espere un momentico Papi pa donde va? Pal pueblo A llevar un mercado De quine Donde al pueblo? Traiga carne ahora? Cuando suba? Bueno Nos vemos mas tarde Vea, así vivimos nosotros, en casitas.
--

Hey rubencho! Como está? Bien Tiempo sin verte Donde esta alex? Estudiando
Y están durmiendo sin puerta? Que miedo Ajá Ven pues Se estaba bañando? Bañando Rica agua? Ajá Con quien? Con mi mamá Dionde En el rio El ríos esta clarito El rio esta frio Esta frio? Mamá! Papá? Iba bajando la carretera Habló con él? Le di plata para que comprara carne Y el bebé cómo esta? Bien Es una cosita muy linda Cuantos mese tiene? Ya tengo cumplidos ocho meses ¿Tan rápido? Ajá
Aquí están Y las otras donde están? Aquí están. Y estas son las de la graduación Este era él que estaba chiquitico Cual? Este Ciertas fotos tengo acá Estas eran para sacar la contraseña ah en ese entonces yo me llamaba así vea, aquí esta Wilmar. Pero yo en esta cosa, yo lo quiero modificar eso de esto porque quiero que se llame Geraldine eso es lo que yo tengo en mi mente. Y ya no hay mas que contar Pero me da pena mostrar mi foto cuando yo era niño. Ay no
Madre: cuando nació, yo tuve fue un niño. Tuve un niño varón como este. Ya a los 9 años todavía era niño. Estando niño y a la medida que fue creciendo hasta los 14 años todavía era un niño. Estabas estudiando con el profesor oscar cano. Aquí ganaste el

año y te fuiste para Polines a estudiar, cuando viniste de allá fuiste cambiando , ibas cambiando. Los emberas siempre hablaban, se mantenían hablando.

Luego... a partir de eso los grados de usted en Medellín. Perdón en polines, terminaste los grados cuando estabas trabajando con papito y con la tia, y como eras así te duiste a Medellín. Y otra vez después de tantos años viniste cambiada. Y como viniste cambiada... ya usted me dijo a mi, mama ya he cambiado

Mi cuerpo ya no es así, ya no soy como era antes, yo ya cambié mamá.

¿Usted dijo eso y yo dije cómo?

Entonces yo le dije a mi papá que usted iba a venir cambiada, y él dijo ¿cómo va a venir cambiada? ¿Cómo? ¿Por qué? Y entonces que vamos a hacer.

Por eso le dije a su mamita y a su Papito, y papito se enojó.

¿Cómo que va a venir cambiado? ¿Por qué va a venir así?

Entonces le conté a su tia Myriam, a mi hermana Cristina, a mi hermana Diana y mi hermano Orlando, él dice qué vamos a hacer hermana? Si ella viene de esa forma ya que vamos a hacer pues, si mi sobrina tomó esa decisión, tenemos que respetarla y aceptarla como es.

Hasta el sol de hoy mi hermano no me ha vuelto a decir nada.

Mi hermano mayor fue el que dijo que por qué vino así el día que usted llegó. Yo no dije nada, me quedé callada... estuve callada.

Ya... ya... es decisión de ella y mi hermano mayor en estos momentos no me habla.

Por primera vez cuando llegó, este chiquito se puso a llorar mucho por la hermana.

Bueno. Para mí , ya es mi hija. Ya quedo sola, cuando se vaya. Esta bien

Bueno. Ya pues... ya es mi hija.

No importa que la gente hable mal, no haga caso.

Usted salga adelante. Papá Dios está mirando desde el cielo.

Siga adelante buscando sus metas, siga juiciosa luchando, yo siempre la voy a querer.

Gacias mamá por apoyarme y darme esta fortaleza, te quiero mucho, voy a seguir adelante. Gracias por aceptarme y apoyarme en todo. Te quiero.

Geraldine: ¡Trans!

Significa transgénero

Transgénero es lo que yo soy

Lo que me reconozco yo

Me visto como mujer, soy yo

Me siento orgullosa como soy yo

Comunera: A este muchacho Wilmar... pues...

Nosotros le decimos Wilmar porque él nació fue en la comunidad y... pues... y... lo que él dice eso es verdad. Y eso lo analizo también. Qué vamos a hacer... que nuestros hijos salen diferentes. Aunque quiera o no lo quiera la comunidad a ellos nos dijeron el nombre de él es Wilmar. Pero como él acaba de decir que quizá nosotros los de las comunidades no queríamos que él saliera así pero si así fue la voluntad de Dios, nació así, pues no sé. Pero en el momento la comunidad directamente no nos gusta así. El perfil del indígena se debe de querer que el hijo salga sano, la hija sana... perfecta, quizá así él no se vestía así de bata, él no se ponía tacones, para él salirse hacia adelante en su trabajo y su valor. Él salió para que lo valoren, según ya yole entendí la expresión de él. Pero yo digo que sigue llamándose Wilmar por mi parte. Para mi usted seguirá siendo Wilmar, para mí es Wilmar, no Geraldine, allá afuera donde los capunia se puede llamar así, aquí seguirá siendo Wilmar.

Ahora se habla de derechos humanos, se habal de respeto, se habal de valor, está enseñando la ética y el valor, todo eso. Eso es un valor, aunque pues... para mi en el momento no, no es agradable para mí. Porque desde que nació fue un hombre, con su

criadilla, con su pene... normalmente. Ya él aprendió por allá, listo, se hizo crecer el cabello como una mujer, ahora es el derecho, entonces ella dice, él quiso ser como una mujer, aunque no lo es, pero se respeta. Yo no lo voy a incriminar con malas palabras. No le voy a decir, yo lo respeto.

Geraldine: Soy la única, la única que está empezando a pelear por mis derechos. Que quiero ser reconocida en esta comunidad como indígena. Por ser indígena trans

Yo los llamo cuando este en Chigorodó

Igual estén pendientes del teléfono

Anexo 3: Diálogos, subtítulos e intertítulos de *Wërapara*

Canción:

Soy la mujer de barro

¿Por qué soy la mujer de barro?

¿Por qué soy chica trans?

¿soy mujer de barro?

soy mujer de barro

¿Por qué me dirán que soy flor de colibrí?

¿soy mujer de barro?

¿Por qué soy chica trans?

soy mujer de barro

mujer de barro

mujer de barro

Soy la flor que crece con perfume de aroma de mujer de barro

soy mujer de barro

soy mujer de barro

Soy perfume que crece con aroma de mujer de barro

Fragancia dulce

Soy chica transparente

Flor de la tierra

Soy colibrí mujer de barro

Convertida en colibrí

Flor de la tierra

Chica trans

Convertida en flor de colibrí

Perfume con aroma a tierra

Mujer de barro

Flor de la tierra

Mujer con perfume dulce

Con perfume a mujer de barro

Esa soy yo

Marcela: A mí me gusta sembrar café, coger café, fumigar, desherbar.

Mi infancia fue muy dura

Porque mi mama se separaron y mi papá, yo ya sentí solo sin apoyo de una mamá, yo sentía solo.

De trece años me salí de la casa, mi primera andanza fue pal Valle me volví fue caminante, y fui a recorrer, aventurarme.

Y por allá en mi primera andanza, andando, aventurándome, por los lados Del valle, entonces por allá me enamoré.

De trece años me enamoré de un señor de, yo tenía trece años y el señor treinta y ocho años.

Con el señor que me enamoré fue de un jíbaro pa qué, al lado de ese señor yo viví como una reina. Me daba todo lo que yo necesitaba.

Ahí empecé a pintarme, me empecé a pintarme las uñas a arreglarme ya muy mujer, y ya 2 años y medio que yo viví con ese señor. Ya después me empezó a celarme, ya era mala vida, ya después de dos años y medio, tuve que separarme.

Marcela: Hola Cruz, ¿Cómo estás?

Hace días no nos veíamos

Cruz Helena: Hace días que no me venías a visitar.

M: hoy vine, siempre la recuerdo como mi mamá

C: Te extrañaba hijita

Siempre me visitabas como si fuera tu mamá

M: me recuerdas y tienes presente el aprecio

Cruz quiero que recordemos mi infancia. En ese tiempo fuiste como mi madre. Y aún te aprecio como si lo fueras.

C: eso siempre es así, hijo.

M: Cuando yo era pequeño, ¿Cómo se enteró usted de mi vida?

¿Cómo sabía usted eso?

C: Si la niña es lesbiana, si un niño es homosexual. Si son así, como madre, uno los entiende y aprende a convivir con ellos. Yo tengo dos hermanos que son así.

Y tú, por tu hablado, por tu forma de caminar. Eras un niño diferente, y para jugar siempre buscaba las niñas. Y con los niños nada que ver.

Yo pensaba: ese niño es diferente. Qué más da si dios lo formó así en el vientre de la madre.

Esa es su esencia y su estrella.

Yo pensaba así.

Y un día te lo pregunté

Ese día sentiste mucho miedo.

Y con lágrimas en los ojos me respondiste.

¿Tu mamá sabe de todo esto? Te pregunté

Ella solo me hacía comentarios.

Por lo que ella decía, le cogí miedo. No le tenía la confianza.

Para expresar mis sentimientos.

“por favor no le cuentes a mi padre, porque él sería capaz de matarme a punta de garrote”

Ese fue el favor que me pediste.

Yo te sobé la cabeza. -Quédate tranquila- te dije.

Eso tengo que hablarlo con tu padre. Debemos dialogar.

M: después de ese día, mi papá me preguntó.

C: ¿Después de que yo hablara?

M: Luego de volver a Armenia, donde estuve perdido un tiempo.

Ese día me preguntó, quiero sr la verdad, me dijo

¿Es cierto que usted es diferente?

Así me dijo

Sentí miedo y mucho nervio.

Y le pregunté: ¿Cómo así que diferente?

Usted es como Luis, Felipe, Esteban...

Tiene los mismos gustos que ellos, ¿Eso es verdad?

¿Quién le dijo eso?

Me lo contó cruz elena

Primero le dije a mi padre: Si por esto me vas a echar de la casa, me voy lejos. Como ya aprendí a sobrevivir lejos de la casa, me voy. Y el me respondió: usted es mi hijo. Me abrazó con lágrima en los ojos. No tengo por qué discriminarlo. Ante dios usted es mi hijo. Y lo acepto como es. Esas fueron las palabras de mi papá.
Esta soy yo cuando tenía mis 13 años, pero más mi familia no sabía, mi papá más que todo en esta época, no sabía que yo era gay. Pero si yo sentía muy mujer ya. Y ya acá, iba liberándome de la mujersísima que yo soy. Y acá ya me sentía extrovertida. Ya salía del closet Y acá ya era muy vagabunda, cuando ya empecé a trabajar en Medellín.
Llegó un momento en que un compañero mío me hizo, hacer una cagada. Me fui a la cárcel, tuve allá también unos tropeles en la cárcel, con unos otros carceleros, me ban a violar a las malas, y no los dejé y tuve que defenderme. Ya me puse a pensar, a sentar cabeza, cuales son mis amistades que yo iba a tener, con los amigos con los que me iba a juntar, y sí ya al último que yo me fui otra vez pal Valle, allá conseguí una pareja, ya estable, con el que ya vivo 20 años. Y ya vivo acá en la comunidad, y fui el primer travesti que la comunidad mía, con mi pareja.
A los 5, 6 años mi mamá había fallecido, yo crecí a la vez con mis hermanos, claro que sí, esos como un crecer al lado de otro hermana, el siempre me criaba. Pasamos untas de verle como morían a mi papá, a mi mamá, a unos hermanos, resistíamos de esas crisis que pasábamos, en cada día. Como a los 13 años yo me di cuenta que yo era así, tuvo que contarle a mi hermano juntos, comentábamos eso, y de esa época, comenzábamos a hacer con ropas, o muñecas con ropas. Después que fui sabiendo más, conté a mis tías, mi abuela. Ellas quedaron muy sorprendidas. Las primeras como pasan a todos, claro que a uno lo discriminan, le echan de la casa, al tiempo ellas también le dan como. No sé mi mamita fue quien nos crio ella fue como que quedó muy dolida, y nos recogió otra vez. Después fue que mi abuela nos habló, al último que no importa que al final ustedes pueden ser lo que sea, ustedes son mis nietos.
Jaima: Abuela, ¿cómo veía usted a esas chicas trans? ¿en ese tiempo las maltrataban? ¿La gente era más o menos agresiva con ellas? Elisenia: sí, Porque eran como ustedes. A esos hay que matarlos decían. J: cuando eras joven, ¿A cuántos mataron? E: mataron al hermano de Luís. J: ¿Él quien era? E: Se llamaba Juvenal, lo mataron en Armenia También mataron a Felipe J: ¿Y A quien más? E: a Fabián también J: ¿en dónde lo mataron? E: Por este lado, en la casa de la mamá. También mataron al hermano de la difunta Esperanza, estaban. Ellos eran transexuales como ustedes. J: Mamita, cuando nos volvimos así, ¿Sentía mucha preocupación por nosotros? Cuando íbamos a andar al pueblo, ¿Pensaba que los blancos avisarían de nosotros? O que ¿seríamos víctimas de algún tipo de violencia? ¿O que nos discriminarían? O que ¿Nos matarían?

¿Como era esa preocupación?

E: Ahora me preocupo más cuando se van y no llegan a dormir.

Miro a la cama a ver si amanecieron en la casa o no. Paso las noches en vela pensando:

¿Dónde estarán? Si no llegaron, me preocupo, claro que sí.

Gina: yo antes era una persona muy grosera y todavía soy, pero si he cambiado un poquito, he controlado mis rabias, porque me lo ha pedido Roxana, y todas las compañeras.

Luselba: y yo

G: sí, sobre todo mi mamá también.

L: es que yo le di consejo, ha luchado y estoy feliz porque en verdad que ha cambiado un poquito más, y en este día también me puso a llorarme, no quiero ánimos, es mejor dejarlo y yo le dije no, así como usted esta yendo es pa acá, eche pa lante, como pobre yo le apoyo, no le doy nada pero el amor que le estoy dando tiene que apoyarle y siga pa delante. En verdad estoy ya contenta con él.

Y este es ya un muchacho que desde chiquita se puso a ponerse vestidos de las hermanas, la mayora que tenía, vestía y la otra hermana también le gustaba se amaba. Colocaba los ropitas así como, como un pelo. Arreglaba y le gustaban los vestidos de la hermana, así la batica, era feliz, era así, cuando llegaba algo, jugando con las muñecas, con las ropitas y yo le dije, hasta yo tengo unas fotos de pequeñita como era él.

Un día yo el pegué mucho, le pegué y me puse a sentarme, yo le dije ¿qué mas se va a hacer? Uno tiene que aceptarlo, porque uno no puede cambiarlo, con golpes no puede ser, pero qué más hace uno, tiene que aceptar. Pero gracias a dios yo soy feliz en verdad.

G: Por mi forma de ser, no podían entender de lo que fui, o de lo que soy, pero con el tiempo mi mamá me tuvo que aceptar, mis hermanos pues, prácticamente toda la familia.

L: como yo le acepté, yo era cuando joven, cuando yo era joven, era amiga de gays. Yo tenía 4, cuatro amigos, era super hermanos para mí. Eran responsables, yo quería a esos muchachos, todavía cuando me casé, hay dos personas, el otro se murió, me puso a sufrir porque lo quería como un hermanito.

Hoy estoy de cumpleaños.

Roxana: ¿ay, en serio?

L: sí, ni me acordaba, yo y la otra niña, yo cumplo y la otra muchacha, la misma fecha.

G: estas fotos las que tengo acá son unos viejos recuerdos que tengo de mi infancia.

Esta foto esta mi persona, que ve con un ojo dañado, esta mi hermanito y mi otro hermano. Y en esta, esta mi papá y mi mamá, los dos, mi mamá me tiene a mí en brazos y mi papá a una prima mía y en esta otra foto, esta mi hermano, mi hermana, mi prima y mi persona.

Gina: esas chicas se quedaron atrás hablando bobadas. Voy a seguir sola.

Mis pobres zapatos, me voy a caer.

Roxana: Buenas tardes, Alexa.

Muchacha: hola, mira mis pobres zapatos.

Alexa: Me gusta hacer así como cerámica, me gusta la agricultura, uno hay que saber cultivar la comida y a uno le enseñan desde pequeña los padres los abuelos a uno le enseñan como sembrar la comida, en que meses. Para sembrar la comida también tiene sus meses, entonces todas las cosas tienen sus meses y sus tiempos, sus días pa sembrarse. Que uno tenga una finca propia, una tierrita propia, uno se vive, y chévere, a mí me encanta vivir a mi en mi territorio, en mi tierra porque una vive más fresca uno puede comerse unas frutas porque en la ciudad usted todas las cosas tienen que ser comprada.

Para mí la riqueza es la tierra y la gente le quiere como destruir a las cosas por solo ambición de dinero. Y el dinero, puede haber mucho, mucho dinero en este mundo, pero el dinero no le paga el daño que hacemos a la tierra. Nunca, no lo vamos a pagar.
Alexa: Yo estuve trabajando en una finca cogiendo café y él vino con una empresa de fumigamiento y ahí nos conocimos. Nos entendimos de lo que nosotros éramos, me gustó y me enamoré de él, por la parte de que él es muy responsable conmigo, y muy respetuoso. Quisimos romper el récord de vivirnos delante de la sociedad. Hemos vivido en las buenas y en las malas así. Ya vamos viviendo pa tres años.
Roxana: cuando yo no demostraba tanto mi forma de ser, como trans, en un tiempo la suegra de mi mamá me vio que yo estuve farreando por allí con los hombres, con mis amigas, entonces le dejaron escuchar por chisme que su hija o su hijo es gay o es una travesti o una marica me trataban así, entonces, yo desde ahí cuando mi mamá una tarde, yo estábamos tejiendo, me preguntó: hijo usted por qué no tiene novia, cada que habla usted con sus primos o sus amigos escucho que ellos tienen novia y usted no y yo le respondí: no mami yo le voy a contar la verdad que yo no soy un hombre, yo soy una mujer, a mí me gustan los hombres, a mí me gusta que me penetren, o sea yo soy una mujer, así le expliqué a ella, y lloró, me dijo que me iba a volver hombre, que me iba a llevar a las putas si algo, pero yo le dije que no.
Gilma Rosa (mamá de Roxana): Desde que era Chiquita le gustaba jugar mucho con las amiguitas, con muñecas. Pes yo tampoco sabía que él iba a crecer así, bueno entonces al modo de él que va creciendo yo ya, uno le va notado a los hijos. Muchas amigas compañeras decían que su hijo está creciendo así, así bueno yo al ver a mi hijo yo le despreciaba mucho a él pero mi hermano que es gay medio el consejo, sepa entender que esto no es de otro mundo que esta no es primera vez que somos así, me lloré por él también, porque una vez yo le desprecié y le, hasta yo le di muy duro a él también porque yo nunca no lo acepté a él y pues mi hermano e dio mucho consejo. A veces con mi hermano nos sentamos ahí con él y me dice “aunque la mamá de nosotros nos olvidó, pero yo les doy consejo como hermano mayor.
Marcela: primero yo hablé con ella, cuando me enteré de la vida de ella, entonces yo le dije: no, cómo vamos a discriminar, si yo, mi vida también soy así, ella tiene que aceptarlo porque tiene un hijo así, y hablamos con la hermana mía, tuvo que aceptarlo. Y ahí está.
Y esto yo ya voy para la registraduría, y yo le averigüé, el señor m dijo si eso ya era en cambiar el nombre, yo le dije a ella que haga vuelta eso, que el señor le hace el favor de cambiar la cédula el Roxana.
Marcela: Me gusta ser lo que soy, la palabra muy abierta, dicen que son homosexuales, pero en la cultura Embera de nosotros le decimos Werapa, Werapa que es chica mujer gay. En mi espíritu tengo el águila y el tigre y la culebra. Uno cree que uno tiene a la vez espíritu de mujer y tiene espíritu de hombre, entonces tengo ambos elementos, ambos poderes, como tanto de hombre y de mujer tengo que tener los 2 espíritus para ser fuerte.
Marcela: Yo no pensaba ser Jaibaná. Cuando por primera vez usted me hizo la curación, ahí me hizo jaibaná. Usted me formó en el mundo espiritual, gracias. Cruz Elena: Así es. Los agradecidos siempre saben agradecer, hay personas que en vez de agradecer solo se burlan. M: eso es verdad. Cuando usted me decía que me volviera Jaibaná, ahí fue que yo pensé que quería vivir con mi cuerpo sano y con defensa espiritual. Ese fue siempre su consejo. Cada vez que me curaba y me daba defensa espiritual, me orientaba. Me ayudaste a defenderme, sino, ya estaría muerto.

C: desde muy jovencita intentaron quitarte la vida.

M: no todos los hermanos lo aborrecen a uno. Recuerdo muy bien que su hermano y finadito Carlos Niaza quería muchísimo a sus hermanos.

Podían ser lo que fueran. El no discriminaba a los hermanos.

C: mis hermanos no discriminaban, pero mi madre sí.

M: tenía una casa de balcón muy bonita, hecha de tablas y madera.

Allí los veía bailar vestidos de mujer.

C: esas eran las fiestas que armaban.

M: Y nunca supe que ellos eran Jaibanás, yo no sabía. Yo no sabía que el finadito Martín era Jaibaná. También el finadito Sebastián.

C: si ellos fueron Jaibanás

M: Jaibanás de los sabios más superiores. ¿En ese tiempo había mujeres Jaibanás?

C: No, ni las abuelas. Me contaban mi madre y mi hermano, que hubo una mujer Jaibaná espiritualmente muy superior.

M: la única Jaibaná.

C: la única mujer muy superior.

Ella después de hacer una curación, tenía la costumbre de ir a bañarse al río usando su vestido tradiciones, paru wera. Salía de su casa con su paru wera y en el camino se lo quitaba. Se lo colgaba al hombro como si fuera un poncho.

Era una mujer de buen cuerpo, al caminar, movía sus caderas y sus nalgas al aire libre. Y os que la veían solo decían: quiero ser como ella, caminar sin pudor con ese cuerpo al aire.

Ella decía: ser mujer no me hace diferente. No tengo por qué taparme por delante y por detrás.

Esta soy y así seré.

Marcela: Estas son las plantas curativas de Jaibaná

Este se lama en idioma de nosotros llama “Orquidúa”y esta plantas hacen las plantas sabiduriosa y esta es otra planta también, se ve que es bonita como jardín, pero también es una planta que también es curativa y es también una planta sabia, que uno necesita para hacer rituales, y para ser bien.

Y esto el bejuco, el bejuco de esta misma planta sirve como para el último para sacar el mal de la persona que ya estaba embrujada, hechizado, ya para sanar del todo.

Marcela: Pues el maestro que me enseñó no, me dijo que usted tenía un bonito espíritu, tenía un bonito don, que iba a ser un buen curandero y yo pues en mí, yo cuando empecé a hacer esos tratamientos yo pensé que yo no era capaz y los maestros me dijeron, usted es capaz, lo que usted aprendió es para hacer curar, practíquelo.

Marcela: la energía uno espiritualmente invocamos los espíritus de más allá, espíritus de la selva, de los animales de la selva, los más fuertes, entonces los espíritus, esos lo van ayudando a uno en dar más fuerza a uno en el momento que uno esta haciendo en su tratamiento del enfermo y cada vez que uno corta las plantas hay que pedir permiso que para qué uno lo va a llevar, que ayuda le va a dar a esa persona, que le ayuda a curar. Ahí la planta también tiene vida y uno ya también ahí en esa planta uno está llevando el espíritu de la planta, le ayuda a levantar.

Como hay plantas para hacer el bien como tal para hacer el mal también, pero mas uno busca para que haga el bien, no para hacer el mal.

Esto dizque antes era lleno de Karmata Rúa, todo era lleno de Karmata, de esa pringamoza

Entonces la indígena de esa época lo nombraron a cristianía Karmata Rúa que porque era mucha de pringamoza con esa razón lo nombraron, y disque antes nos trajeron era el mohán después que nos trajo esa personaje y que pusieron a vivir y a enraizarnos acá

ya disque no nos quería ir de este comunidad ya eran luchando por esta comunidad porque antes que los colones, los españoles, los arrebatában, lo ahuyentaban, le decían que se fueran, que esta es la tierra de ellos. En esa época decían que mataban gente, que por recuperar la tierra y mataban gente era por no dejar recuperar, para que se asustaran y se iban.

Me comentan los abuelos y mis papás a nosotros para que queden como una historia a nosotros, y yo creo que era para que contara también esta historia.

¿Hola Pame como esta? ¿Como van?

¿Bien Pame y usted? ¿Qué hace?

Pame: haciendo muchos trabajos atrasados

Otra chica: ¿Pame dónde consiguió esa arcilla?

Pame: la arcilla es de donde siempre la traemos, de allí abajo.

Y la mezcla la traigo del pueblo, de los lados del batallón.

Otra chica: suena

¿Suena? sí tan bonito

Yo estaba cuando Ana lo estaba moldeando

Pamela: este territorio es inmenso, Karmata rúa es grande, en esa época, solo convivieron como 15, 10 familias, en un solo sitio pues digámoslo que es, o sea lo conocemos como cristianía ancestral porque fue la primera, el primer pedacito de territorio de acá en Karmata rúa que ocupábamos pues los primeros, las primeras familias. Entonces eso, pocas familias empezaron a sentir la necesidad porque la familia empezaron a crecer ya años por años empezaron a aumentarse más hijos y pues se emberracaron a tener hijos y ya se vio la necesidad de abrir pues terreno. Pero resulta que esa época nada fue fácil porque ya los terrenos que les pertenecían en esa época ya los habían robado ya los habían quitado, entonces ya el señor Libardo Escobar en esa época, era en único terrateniente acá que había quitado pues o robado las tierras de los Emberás, si entonces el embera puso a pensar de que necesita esos terrenos y ya, se tomó la decisión de poner a luchar por esas tierras, no fue fácil porque mucha gente, o sea perdió vidas, hubo mucho maltrato físico a niños, mujeres, hombres, ese señor no tuvo piedad con mi gente en esa época, y entonces se pusieron de acuerdo, crearon grupitos de mujeres, desde ahí viene la lucha, o sea la lucha femenina en el resguardo.

Pamela: pues teniendo en cuenta de que soy, todo mi sentir es muy femenina, deseaba criar a un niño, tenerlo, cuidarlo, porque igual pues siempre fue mi sueño y después de este niño si dios me da la oportunidad, adoptaría otra bebe que fuera una niña sí, porque ya ese es un niño me gustaría una niña, más adelante no se cuándo.

Y entonces es algo, es algo que, algo muy bonito porque yo lo deseaba mucho y de verdad me siento muy bien, le doy gracias a dios porque de verdad gracias a él también hubo un cambio, un cambio super grande en mí, porque antes de que el niño llegara a nuestra familia, yo fui una de las personas como ahora una de mis amigas me decía del cambuche a las andanzas, sí, antes de llegar Manuel andábamos mucho, de finca en finca.

Entonces cuando Manuel legó a nuestras vidas,

Yo ya dejé esa rutina de andar, me dedique a ser más la parte de la artesanía, dedicarme a mis trabajos así de campo. Bueno el deporte, algo que sí es bien para uno, en mi pensar es de que cuando esté grandecito, tiene 3 años con 6 meses, cuando este ya grandecito es que termine sus estudios porque yo no lo pude hacer por tras razones que bueno, de todas forma lo que yo no pude hacer desde esa época entonces yo quiero que el niño tenga su educación, buena educación, cosa que yo no tuve entonces yo anhele todo lo mejor para el niño.

En el 2009 me integraron a la selección municipal de Jardín, en el momento la profe se enamoró de m forma de jugar fue porque a pesar de lo que soy yo, la delicades cuando soy Pamela lo llevo siempre cuando de jugar se deporte que tanto amo se trata, dejo mi delicadeza a un lado y entonces tengo que ser competente con los mismos jugadores que están en el terreno de juego, entonces eso es algo que los compañeros de juego también miran y se preguntan ¿usted cómo hace? Usted debería estar en un grupo femenino y yo digo no, porque no he cambiado mi documentación y todo eso, no me permiten. Lo haré más adelante, me gusta jugar con ustedes porque se siente bien, me siento bien, mi físico me exige estar en adrenalina junto con ustedes.

Marcela: Admiro la fuerza y la valentía de ustedes las mujeres. La verdad, desde pequeño valoro mucho a la mujer, siento y comparto su pensamiento. Tengo el pensamiento de una mujer.

Cruz: Así es.

M: Yo le agradezco mucho a usted mayora, por su capacidad, mas que todo ustedes son capaces, usted ha sido curanderas buenas.

C: parteras, y todavía sigo siendo partera.

M: usted no es solo curandera, ni solo Jaibaná, Usted tiene dos creencias y tiene dos virtudes.

¿Hola cómo están?

¿Bien y usted Marce? Siéntese.

¿Qué cuentan de bueno?

Estamos Hablando de viajar al Huila. Ya que por acá se acabó el trabajo.

Eso está en ustedes dos.

Yo les quería decir que me devuelvo para Armenia.

¿En serio? ¿Cuándo te vas para Armenia?

Viajo en 15 días. Yo conozco bien por allá.

¿Como están? Muy bien

¿Y ese milagro que las tres satánicas visitan mi casa?

No diga así, más respeto.

Todos están enfocados en buscar trabajo en el Huila.

Pamela: Sobre eso vine a hablar. En el huila no es lo mismo.

Allá no nos podemos echar labial.

No nos podemos poner las blusas que nos gustan

Allá son diferentes las cosas.

Diferente cultura en cada departamento.

Y digamos que aumento de orden social critico

Roxana: ¿Entonces que hacemos?

Pam: Hay mucha violencia hacia nosotras. Además, inseguridad que esta desbordada.

En vez de eso, acá podemos trabajar nuestra tierra en equipo.

Sabemos de la artesanía y podemos trabajar juntas.

No podemos seguir callando. No somos pendejas.

Debemos hacer escuchar nuestra voz, estamos aquí reunidas hablando sin estar esperando la voluntad del cabildo a ver si nos ayuda o no.

Toquemos puertas de apoyo.

Participemos en asambleas y en planeación, tenemos voz y voto.

Para hacernos notar debemos participar. Hay que tocar puertas y hacer sentir de qué es capaz uno, lo que somos capaces sí.

En un mañana espero que, así como hay estamento deportivo, estamento grupo asociación de mujeres. Debemos trabajar para tener ese espacio de inclusión. Y no solo

de lucha constante por la necesidad de un comunero o comunera, si veo alguna irregularidad peleo mucho, y no tanto por nosotras, es por todos.
 Hagamos magia con nuestro arte, con las manos y lograr un estamento.
 Así como hay grupos de caña, debemos luchar por lograr una organización.
 No podemos estar pensando en estar bellas, esa no puede ser nuestra prioridad.
 Debemos pensar en salir adelante, seguir en la lucha constante.
 A parte de sernos trans, debemos ser unas personas educativas, o sea dar ejemplo, educar a la gente.

Pamela: Werapara traducido al español es mujer falsa, entonces no me considero ser una persona falsa, soy una persona real.
 Yo personalmente gusto de que o sea, a mí me digan Werakeracawa en vez de ser Werapara, Werakeracawa entonces traduciendo al español es mujer animosa, mujer trabajadora.

Roxana: ¿Recuerdas cuando ellas vinieron? ¿Y lo que hicimos?
 Los tejidos de chaquira que se llevaron se vendieron
 Otra chica: ¿Cuál venta?
 R: los que tejí para ella. Con eso hizo vestidos y los vendió
 Ese proyecto sigue
 Vamos a hacer más piezas para vestidos.
 Seguimos juntas con usted, con mi tía marcela, Alexa, Kennedy, Jaima y como Pamela esta alejada del grupo, no sé. Noto que no le interesa tejer chaquira.
 Con este proyecto nos vamos de viaje. Nos llevan a Londres, fuera de Colombia ¿Me oyes?
 ¿Me entiendes? ¿Ahora si me entiendes?
 ¿Cómo te sientes con esta noticia?
 Imagínate: un viaje en avión fuera de aquí
 Otra chica: sí, me gusta la idea.

Mamá de Roxana: Por mí fue que el ya conoció a doña Laura, que en ese día yo me iba pa Bogotá a vender artesanía con la otra compañera, entonces yo no pude porque con quien dejar a mis hijos, entonces yo le dije a ella, Roxana si es posible vaya usted a lo mismo que yo estoy con las mujeres en el grupo, usted tiene derecho, y cuando con esa sorpresa ella me va diciendo mami, yo encontré una amiga aquí en Bogotá, una artesana.

Roxana: pues para las chicas, ellas siempre han estado conmigo entonces a través de estos conocimientos y esta oportunidad que pude lograr tejiendo yo sola antes, entonces ya mire que ya las pude invitar, dando trabajo porque ellas siempre las he visto allá, pues una de las que ha trabajado en el campo es ella, entonces ella es una de las que ha trabajado mucho en el campo, es nueva tejiendo, entonces yo siento que para ellas y para mi es un trabajo relajado, un trabajo digno, sin estar maltratando en el sol, o sea, para mi es como algo que se puedan beneficiar con estas oportunidades también

Marcela: La chica blanca que quiere trabajar con nosotros se llama Laura, ella conoce la espiritualidad embera.
 Está enferma y vamos a buscar las plantas para curarla.
 Necesitamos las plantas para el ritual de iniciación.
 Cada planta es para algo específico, ellos saben que es una forma de curar sus males, y saben que les podemos ayudar con el ritual de sanación.
 Reconocen nuestra cultura Emberá, y saben que les podemos ayudar y les vamos a ayudar.
 Planta sagrada, dame permiso para adquirir el poder de la sanación, permíteme compartir tu sabiduría. El trago que beberemos de nuestro sagrado espíritu, irás conmigo para este ritual.

Irás con nosotros para hacer el bien a la mujer blanca. Hasta que la curemos nos acompañarás.

No te estoy haciendo daño, te necesitamos para hacer el bien. Vamos a curar a un ser especial, devolveremos el alivio a su cuerpo.

Serás la luz en la oscuridad.

vámonos. Ya encontramos las plantas que necesitamos. Dale, no nos podemos demorar mucho aquí.

Es un sitio sagrado y los espíritus que habitan aquí pensarán que venimos a invadir su espacio.

Ya tenemos suficientes plantas.

Laura: Esto que están viendo acá es el detrás de escenas de un proyecto que lleva más de dos años, yo digo que más que un desfile es un diálogo creativo que venido teniendo con la comunidad. A mí siempre me ha interesado de cierta manera la contracultura, digamos el lado b de las cosas, y pues como yo digo ya son parte y todo de este gran mapa entonces es también trabajar como con esos espacios que de pronto aún no están catalogados por la sociedad y entonces de cierta manera no tienen la visibilidad digamos como ese espacio entre lo que los humanos definimos como una cosa u otra, ese en medio es el espacio que a mí me interesa y yo creo mucho como en la capacidad transformadora del poder creativo.

Liliana: Hay un evento en Inglaterra que se llama International fashion Showcase, es un showcase donde los países ponen los diseñadores, este año me volví involucrada como curadora de este proyecto, pues de Colombia para este proyecto y para mí lo interesante de la moda colombiana no es que se parezca a Inglaterra sino es la parte que no existe en otros lados, hice mi investigación y la que estaba más interesada fue cuando supe que Laura estaba trabajando con una comunidad trans Emberas. porque solo con eso ya no había más que decir y también sabía que no había ningún otro país que pudiera presentar ese tipo de diseño, de colaboración en términos de moda.

Gulsum: For me the most interesting parts of it, when we were like it engaging with the pieces by piece for his favour going to make it because Liliana in the meantime was explaining some big words and their necklaces kind of all those kind but we didn't know even what we're going to do with it but I was like maybe we can do something up and then when they arrive this is around their body because it was there over time the makers well I know what does it mean when you create things by hand and it's really important your emotion, your love, your hate, your tears everything goes in it every single places you may be complete got on history I mean it's valuable for you but another dimension country that's why they were so happy but that was the most important part of it.

Yo pienso en eso también, yo ser diseñadora, tener mis máquinas, y todas esas cosas, mis instrumentos, me gustaría mucho, y yo pienso pues lograrlo yo y gracias a mis amigas también lograr ese sueño que yo pienso

Marcela: Para mi sentido la moda es como por ejemplo usted encuentra una camisa o una pulsera, usted le vio bonito tanta gente que ya le han puesto, entonces a uno parece como una moda que están poniendo en el mercado, entonces claro la moda pasa pero la imagen de todas maneras ahí queda.

Es una cosa que uno en la vida no pensaba de hacerlas, y uno se los hace, y es una etapa en donde uno siente una alegría uno mismo, porque uno ni imaginaba de uno hacerlos esos modelajes que una cosa que uno se es en los televisores entonces uno sueña a veces de hacer esas cosas, pero a veces los sueños cumplen, nunca es tarde para uno soñarse.

Lo más bonito era que Roxana me haya invitado a trabajar con ella porque después que yo tuve un accidente horrible, no quisiera recordarlo, me tuve que alejar un tiempo como siete meses de la vereda llegué y Rosana me llamó me convidó a trabajar con ella y si gracias a ella vamos luchando todas

Anexo 4: Diálogos, subtítulos e intertítulos de *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro*

	Mampomuxe, Mexengola, Muxe winy dependiendo, si es chico, Muxewini, si es grande Mexengola. O sino Muxenguic, muxeuna, como yo estoy muxeuna. Pues a mí, yo quiero ser mujer ----- En Veracruz le dicen Choto, en espinal le dicen Bello, y salina cruz pues maricon, mariposón, choto, o sino dicen: mira ahí va uno que le gusta la mojarrita en caldo. Ay mira: ahí va otro que le gusta el arroz con pollo ----- La voz este Muxe viene del castellano colonial Muxer, se pronunciaba “Muyer” que en latín es mulier, de ahí viene la palabra muxe para los homosexuales del itsmo. ----- Me gusta ser gay, me gusta ser puta, me encanta ser muxe, me encanta ser muxe ----- Intrépida, para mí es ser este atrevida, rebelde, sin temor a nada y pues la mayoría de los muxes se sienten intrépidas, se identifican como intrépidas.
Intertítulo: ser o nacer muxe	Yo recuerdo que me gustaba jugar con las cosas de las niñas, me gustaba más jugar con mis hermanas y mi papá era el que siempre me regañaba de que me juntara con mis hermanos. Por mi forma de hablar, por mi forma de caminar, por mis gustos y todo eso. Si me echaba para atrás este, tratar de hacer el papel de un niño normal heterosexual, o sea no, no iba conmigo, no la iba a poder hacer y tampoco puedo ser mujer, me di cuenta que soy diferente, qué hago, o me voy hacia adelante o regreso a reprimirme porque qué otra cosa si lo que eres no lo puedes dejar de ser, entonces tomé la decisión de seguir adelante y enfrentarme a lo que viniera. ----- Nosotros nacemos, no nos hacemos, nadie se hace, nacemos Desde que vine al mundo, yo ya fui así, yo no me hice ni me hicieron, yo ya vine así. Desde que tuve seis años, siete años, yo ya sabía que era así porque no me gustaba jugar con los varones, con puras niñas y cumplí siete y más me gustaba con niñas, yo nunca iba al baño de varones iba al de las niñas. Cumplí ocho, nueve, diez a los 11 no puedo decir eso, muchas cosas sucedieron. Cuando ya tuve 13 me inclinaba más por los varones, pues me fui, un hombre me dijo te vas conmigo y me fui, me llevó, me prometió muchas cosas y fueron, no voy a hablar de eso ----- La situación que viví era de cariño, de amor tal vez de que ciertas personas por decirlo así, se acercaban conmigo pero de una manera muy diferente que después descubrí no sabía que era esa situación,

		no podía estar con un niño sino con una persona por decirlo de ambos sexos, hombre y mujer, y yo cunado lo descubrí me sentí culpable, me sentí muy mal, mal porque descubrí que sí me estaban gustando esas caricias, cuando yo descubrí que estaba mal, ya no lo quise hacer y tampoco ellas se acercaban así. Me cuesta mucho trabajo olvidar, me cuesta mucho trabajo perdonar, pero lo he tratado de hacer para el bien de mí y para el bien de mi familia también. ----- Me encantó me encantó mi infancia como gay y pues a temprana edad me di cuenta de todo eso porque yo era muy despierto todo el tiempo, y mi mamá lo que decía “hijo de la chingada” me decía mi mamá, cabrón, tenías doble personalidad. Mi abuela platicaba conmigo pues sabía de mi ambiente, me preguntaba con quién andaba que si era un buen muchacho, en serio, mi abuela fue muy jotera conmigo. A mi papá te digo, siempre me revelé con él, sí porque yo le decía: tu te vas a morir y yo voy a quedar y hoy es mi vida. ----- Él sabía que yo era homosexual por cierto, tuvimos en nuestra vida común cierto, teníamos un poco de fricción porque él pensaba equivocadamente que, es que estábamos en la misma escuela.
Rechazo aceptación	y	Yo ya de chiquita ya yo era así, la cuestión era que aceptaran mis papás, mi mamá desde chamaco siempre me, mi papá desde que era mas chico no quería aceptarlo, pero yo le dije, cuando crecí le dije a mi mamá, le dije pues de qué se queja, tiene cuantos hijos. Pero él tiene otro hijo que es mi otro medio hermano que lleva su nombre de él, yo le dije: de qué te quejas, ya tienes una mujer y un hombre le dije, pues sí. “Pues no solamente mi mamá, todos mis hermanos, todo mis hermanas me pegaban pero de a feo, hasta llevaba un pedazo de pellejo”
Enagua pantalón	o	Mama: ¿Me permites decirlo? Muxe: pues sí mamá, dilo en zapoteco. Pues mi mamá dice que pues, como era mes de mayo y soy el hijo primero y mi papá pues se ilusionaba porque yo era el hijo primero, y de ahí me puso su nombre Es una herencia, todos los hermanos son putos Solo yo me visto de mujer
		Primero empecé con vestido, minifaldas. Cuando yo era muy muy niño, estaba en primaria, no me gustaba que me dijeran muxe en la calle, me daba mucha pena, me daba, quería que me tragara la tierra acá y me sacara tres cuadras adelante. Iba yo a salir a un baile, en ese entonces hacían bailes en el parque revolución y el dije: papá voy a air al baile, imagino que vio donde guardé el enchinador de mi hermana, me dice por qué estabas usando esto, para qué? Pues le dije para enchinarme las pestañas, y me dice ¿por qué te las enchinas? Pues porque soy homosexual le dije, ¿no te has dado cuenta acaso que soy homosexual? Yo pensé que me iba a soltar un bofetón, pero no lo hizo, ya lo sabía, lo que

	quería era, quería saber hasta dónde llegaba mi valor o mi aceptación a mí mismo. Nunca, yo no fui de ese tipo, ni de pintarme, yo siempre fue mi tipo varón, yo voy a hablar algo que nunca he dicho, yo la putería la traía en los ojos no en la ropa, y hasta ahorita en los ojos la tengo. A mí no me gusta vestirme de mujer, me gusta ser así como soy, y dijera yo si me viera yo bonita, bueno. Se me hace mucho trabajo no, estarte cuidando, estarte agarrando, estarte pintando y este calorcito no deja mucho así que digamos. Acercarte a lo femenino, y eso a mí nunca eso me ha gustado, para empezar no soy mujer, me gustan los hombres pero no me comparo con ellas tampoco. Las mujeres para mí, mi madre y mis hermanas, mis respetos, la mujer es la culminación de dios de la creación, para mí.
Contratravestis I	Mujeres cis hetero critican a las muxes, hablan de discreción, el hecho de que se vayan a estudiar fuera tiene más mundo, ya no se esconden.
Contratravestis II	Mira todo, los medios de comunicación pasan que las mujeres esto concurso de belleza, yo como mujer y no estoy de acuerdo con que. dice mi abuelita: estén jugando a las mujeres así, ahora resulta que si eres bonita si te pintas mucho si te haces muchas cirugías eres más mujer que la otra que esta en su casa, dime tu ¿quién es más mujer? La que trabaja desde temprano para dar de comer a sus hijos que se desvive por su casa, por ellas por su familia, apoya a su esposo, que la que anda na más exhibiéndose, haciéndose tubo tubo, no manita y los homosexuales ahora eso es lo que quieren ser. Por qué ninguno se quiere parecer a esas mujeres chingonas, a Josefa Ortiz de Domínguez, a ver ¿por qué no quieren ser como Josefa Ortiz? Que, aunque era feíta pero era una chingona. No, ellos quieren ser como Barbie, eso quieren ser ellos. Que se parezcan a las mujeres chingonas, a las que van a estudiar, a las que tienen un lugar dentro de la historia, pero no, solo se quieren parecer a la que se pinta más bonito y tiene las chichis más grandes y más arriba.
Madre solo hay una	Un muxe le hace el traje a su mamá Es el regalo del día de las madres, a los 12 años me enseñó a tejer Pienso mucho en mi mamá, en mi mama na mas dejarla sola, yo me muero Hay varios padres que no reciben a su hijo, así como mi hijo, no reciben, no lo quieren ver porque salió gay, hasta les digo, hasta les platico por qué son así con ellos, con tu hijo, nunca maltrates a tu hijo, te va a querer y este te va a ver. así como yo tengo uno, mi orgullo es para él, lo tuve que voy a hacer, yo no lo voy a maltratar, o le voy a decir a su papá, “no” le dije a su papá nunca desprecies a mi hijo. Mi mamá era la que siempre me protegía no, mi mamá siempre le decía: pues ya déjalo, él no puede cambiar, no lo puedes cambiar, si le vas a pegar pues no lo puedes cambiar, porque dios ya nos lo mandó así, entonces vamos a aceptarlo como es. Yo siempre tuve el

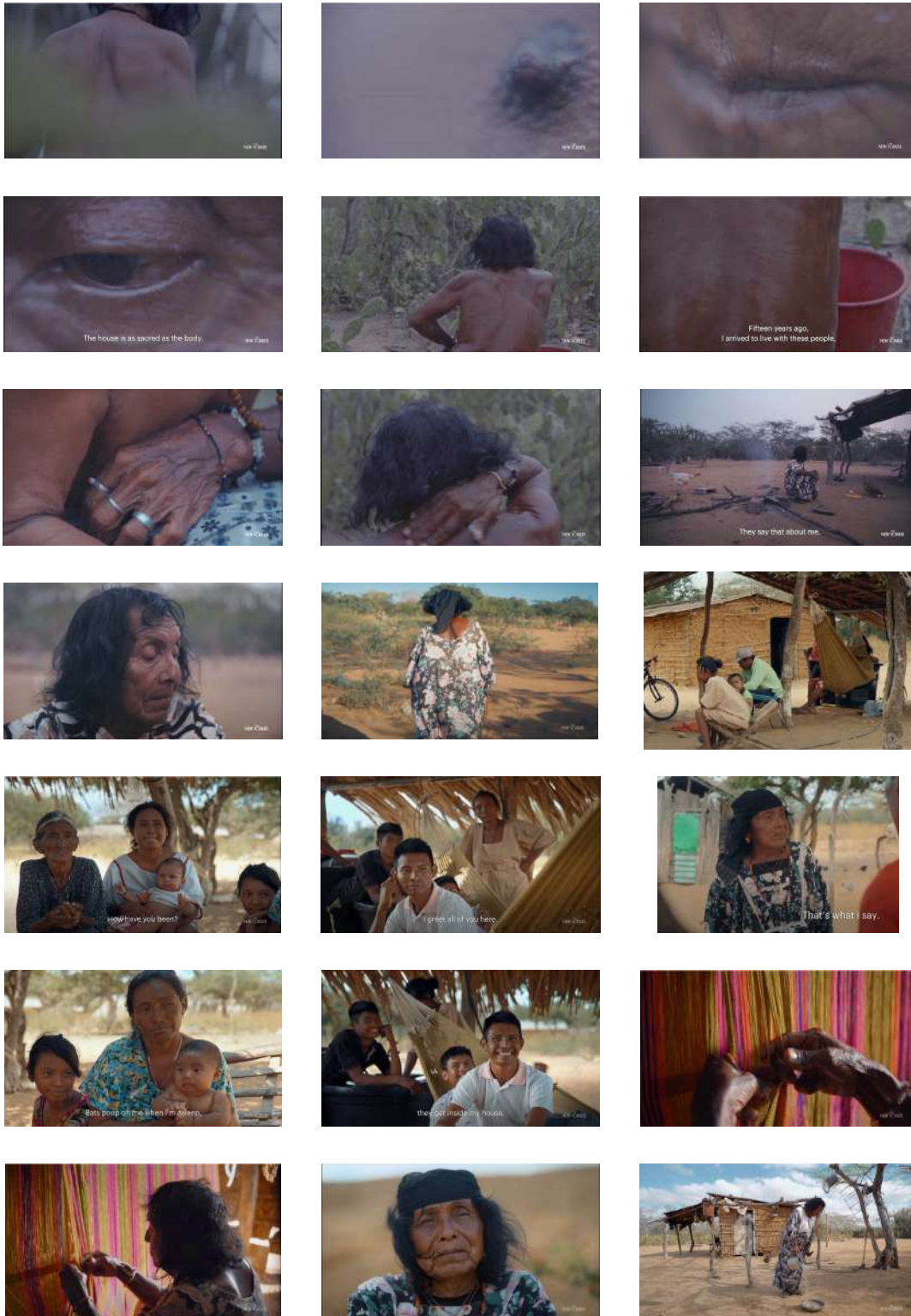
		apoyo de mi mamá, posteriormente mis hermanos cuando crecieron” Me emociona mucho hablar de mi mama, ella fue para mí algo grandioso, siempre he dicho que fue el motor de mi vida, y siempre quiero pensar de que está, de que sigue viva, por eso voy muy pocas veces al panteón me pone muy melancólico hablar de mi madre. Entonces ella entendía bastante bien la situación, pues nunca le extrañó, nunca puso un pero cuando llegó a entender de que tenía un hijo gay, ella entendía y sabía cual era la situación. ¿Mamá como estas? Bien, te traje flores del 10 de mayo. Madre qué más te puedo decir, quisiera abrazarte, te fuiste. No se cómo voy a pasar esto. No tengo con quien platicar, no tengo con quien quejarme, estoy solo Tengo que luchar, tengo que ser yo, así me dijiste Señor de la exaltación, recíbeme y anda conmigo en todos Los rumbos que camine. Oh padre mío te lo suplicaré una vez más: Sostén a mi hermana, fortalécela, animala, papá, y te ofrendaré Una misa. Tómalala, valórala y júzgala: si le encuentras alguna Deuda que la pague; y si no, tú sabes lo que haces. Tú eres el único señor de la exaltación Tú eres grande padre mío ante tus pies vengo a dejar Todos mis dolores y angustias. Tómate te lo suplicó y guía Mis pasos. Te lo vuelvo a pedir. Protégeme. Ay padre mío
Oficios beneficios	y	En toda generación hay una muxe Hacen de todo y se lo gastan en los maridos Empecé haciendo vestidos de barbies, encontraban un pedazo de tela, hacia mis camisas a mano, después mi papá me dio una máquina de coser, así empezó, Hago carros alegóricos, arreglos para las fiestas. Gracias a dios tengo este trabajo, tejer, en las tardes vendo quesos, perfumes Siempre me ha gustado el trabajo, no soy de las personas que están esperanzadas en una sola cosa, pongo mi negocio por mí, por mi cuenta, empecé a comprar mis cosas (peluqueras) En Juchitán hay comida muy sabrosa y exótica, en el mercado encuentra de todo. Me metí a la cocina, así empecé, hacia caldo de camarón, yo era delgado, era muy guapo, yo no fui a la escuela. De ahí decidí ser maestro, cada día me levanto y se ven cosas bonitas, con niños soy amoroso, cariñoso, al ver sus alegrías sus tristezas. Yo les digo: ¿Qué otra posibilidad hay de ser mujer? No solamente tu mama plancha y lava, ¿qué otras cosas hacen? Ahora invéntenme una canción, una ronda donde me quiero casar, con una mujer que ¿qué? que sepa pensar, que sepa trabajar, que sepa manejar, que sea atrevida que sea grosera.

	Qué ventajas y desventajas hay de ser o no ser niño y niña
Virginidad y boda: ritos y mitos	Y ahora el éxito de que el muxe tenga vida sexual muy activa por la tradición o la costumbre acá de robarse a la mujer y querer que la mujer llegue virgen al matrimonio. Se crea una costumbre de que jóvenes que despiertan a la sexualidad, su primea vez sea con un muxe. A lo mejor ahora ya no lleguen vírgenes, ahora una por ahí pero otras pues no, aunque ya se hayan comido la torta antes de recreo peo si quieren ver sangre, les enseñan sangre y se hace el ritual. “Escucha madre ya encontraste tu compañero. Has de saber que no puedes salir sin su permiso: Le tendrás que pedir su autorización para ir a algún lugar. Sí te lo permite asiste, sí no, no vayas. Procura no tener dificultad. Para que puedas vivir en paz escuchar las opiniones de tu marido. Y así mismo, cuándo el te diga que desea ir a algún lugar, le dirás: Vete, pero regresas temprano. No llegues tarde, no me aflijas” Beber agua de sangre Estamos celebrando el nacimiento de una nueva célula familiar, una boda.
	A veces no les dura el matrimonio, para mis los hombres son para un rato, Para que quiero marido, si mis amigas tienen La convivencia mata el amor, convivir no, es aburrido A mi me gustaría tener una pareja estable, ese sería el estado ideal del muxe. Entre mas viejo es mas puto uno No estoy a favor del matrimonio, ni de la pareja monogámica Me gustaría casarme en la iglesia Tan bonito es de verse así, cada quien en su casa, y que no tengas que lavar ropa, planchar, darle de comer, no que güeva, que se lo haga su madre. Ahí pues ya el amor se va por otro lado, porque ya tienes que estar cuidando, planchando, atendiendo porque los hombres están acostumbrados de que la mujer los atienda. No, yo tengo que trabajar, no tengo tiempo para eso, por lo mismo no me embarazo. Casarme no, estoy decepcionada de los hombres. Ya estoy cansada de mantener hombres, de que me roben
Mayates, mayuyus, chichifos y otros	Soplanuca, mayuyu, el que le vende sus caricias al gay. Chichifos, los que cobran, viven de ti, después del amor cada uno a su casa. Sida
El amor en los tiempos del VIH SIDA	Centro de atención a la diversidad. Hay gente asustada por el sida En un principio fue localizada como una enfermedad de los muxes, sino de la gente que migra El grupo de intrépidas buscadoras de peligro, ahora intrépidas de lucha contra el sida. Sentimos como hombres, el corazón de mujeres

	Y el culo de puto
	Por qué nos tienen que discriminar más a los gays
La muerte del cisne: en memoria de julio bustillos	De sida se murió carla, mi compadre José, etc. Yo lo tuve en mi casa, en su casa lo despreciaron, la gente me dejó de comprar comida por eso.
	A mi mamá le da mucha tristeza, porque yo salgo en la noche
	Ella llora cuando ve a mis amigos enfermos, ella dice que si me pasa algo se muere
Intrépidas (muxes) vs Zaragoza (hombres)	Partido de basquetbol
Contra travestis III	Yo puedo ser amigos de tales, porque no roban mi espacio, están invadiendo el lugar de las mujeres, el baño
	Que ya no vayan al tiempo
	Ya no los van a dejar entrar, con los gays no hay problemas si van con su guayabera y pantalón.
Reinas de la noche	En todos los concursos que salí, gané
	Cuando yo dije que iba a ser reina, me daba ilusión, mi deseo es ser reina y tengo que hacerlo como sea.
	Yo fui la primera reina
¿Es Juchitán el paraíso de los muxes?	Preparen los mayuyos
	Qué hacen cuando te ven pasar? Se mofan
	No te dejo entrar si vienes vestida con nuestro vestido
	Aca se viste de mujer, que por que no la dejan entrar a una fiesta la están reprimiendo.
Misa de la vela de intrépidas	Padre: no debe de haber discriminación, aquí la cultura tiene un alto grado de humanización, entonces se le da un lugar a todas
	Mujeres y hombres confundidos
Conjuros y adornos para la vela	Limpias
	Diseño de traje
	Fiestas del pueblo
	Reinado
Lavada de olla y nueva mayordomía	
Algunos sueños muxes	Quiero una pareja, quiero enfrentarme a la vida como mujer, que mi papá me acepte, seguir disfrutando del mar
No fue niño, ni fue niña, resultó siendo muxe.	

Anexo 5: Capturas de manera cronológica de representación de la mujer y abandono Estatal en el cortometraje *Two-Spirit*

Representación visual de la mujer

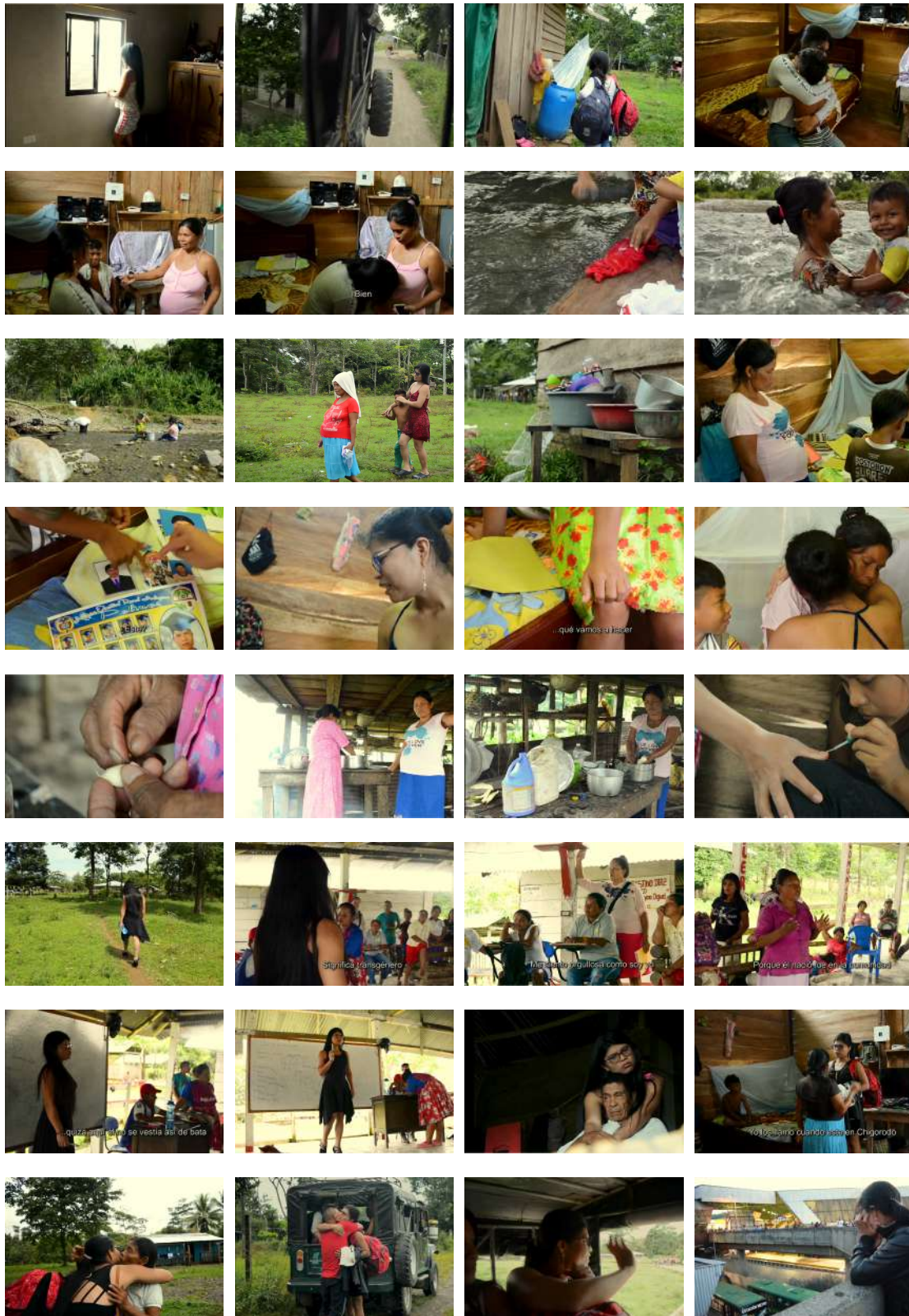




Representación visual del abandono estatal



Anexo 6: Capturas de manera cronológica del cortometraje *Sexilio*

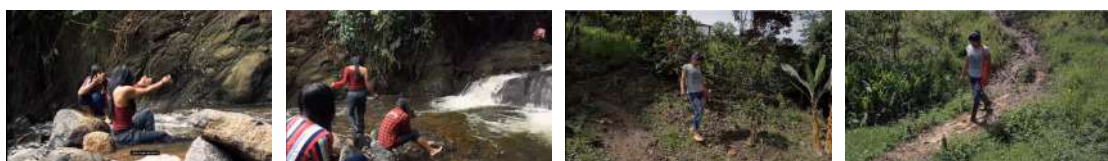


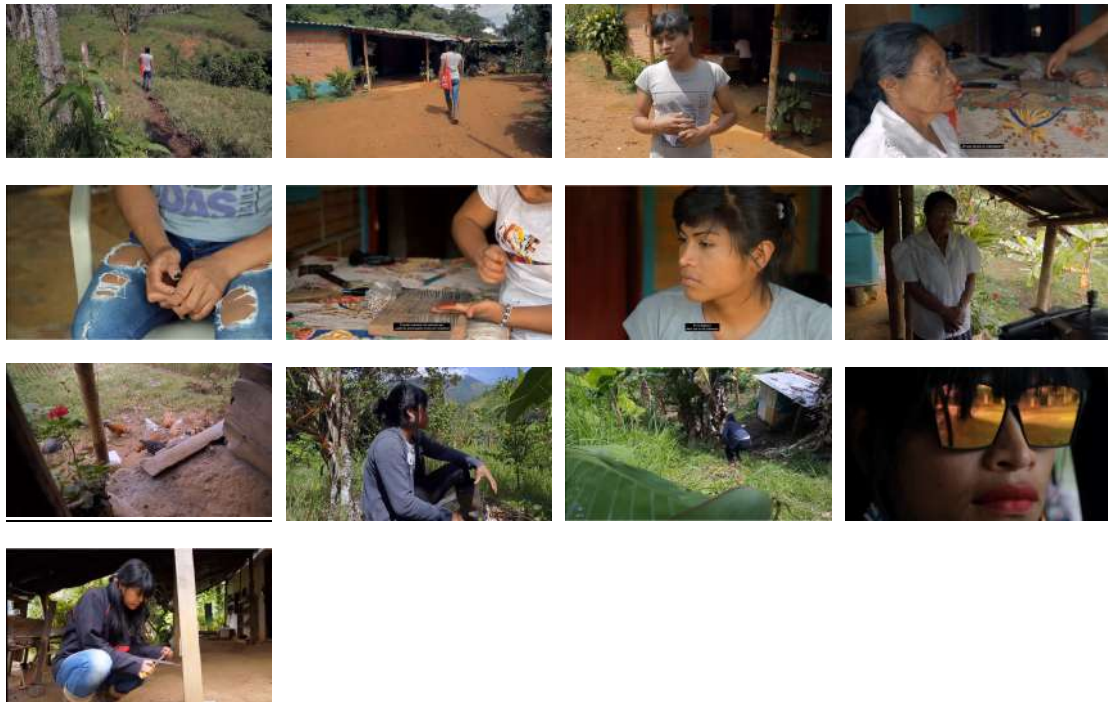
Anexo 7: Capturas divididas por personaje del largometraje *Wëräpara*

Marcela:

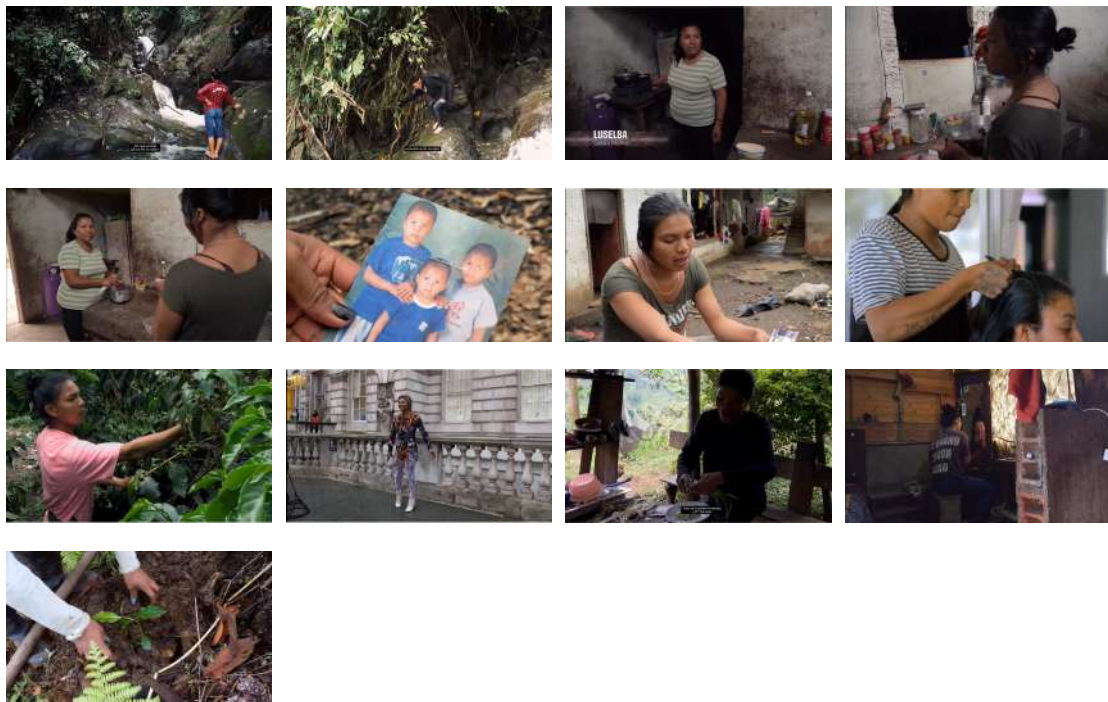


Jaima



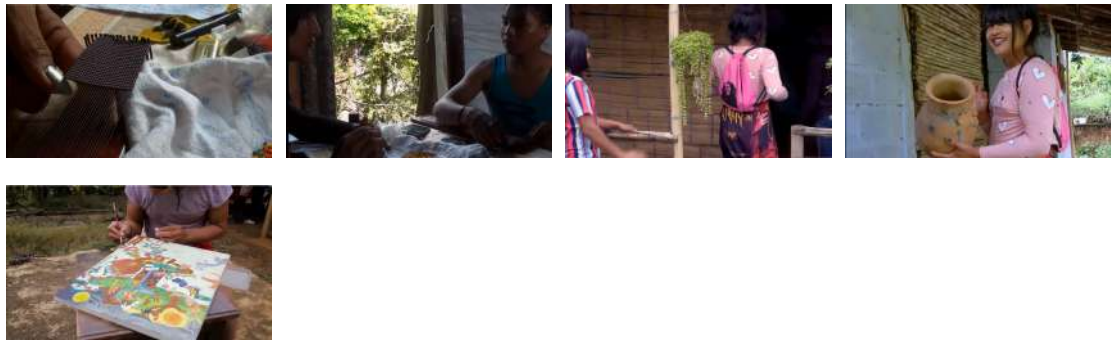


Gina:



Alexa





Pamela



Pamela



Desfile



Anexo 8: Capturas por bloques temáticos del largometraje *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro*

Secuencia #1





Secuencia #2





Secuencia #3



Secuencia #4





Secuencia #5

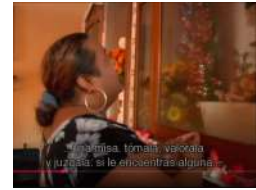


Secuencia #6



Secuencia #7





**OFICIOS Y
BENEFICIOS**





Secuencia #9



Secuencia #10



The grid contains six stills from the film 'Mayates, Mayuyus, Chichifos y otros':

- Top Left:** A black title card with white text: 'MAYATES, MAYUYUS, CHICHIFOS Y OTROS'.
- Top Middle:** A man in a white t-shirt and glasses sits in a blue chair outdoors, looking off-camera.
- Top Right:** Two men sit at a table outdoors; one in a white shirt and the other in a red patterned shirt.
- Bottom Left:** Two men sit at a blue table outdoors, one wearing a green shirt and the other a white tank top.
- Bottom Middle:** A man in a white tank top wears a brown paper bag mask, with his hand near his face.
- Bottom Right:** A man in a green shirt wears a brown paper bag mask, looking down.

The grid contains the following thumbnails:

- Top Left:** A black title card with white text: "EL AMOR EN TIEMPOS DEL VIH-SIDA".
- Top Middle:** A man in a black shirt standing in a library with tall bookshelves.
- Top Right:** A man in a black shirt surrounded by many white balloons.
- Middle Left:** A woman in a white shirt and glasses next to a large white ghost costume with a wide smile.
- Middle Center:** A close-up of the white ghost costume with a wide smile.
- Middle Right:** A group of people sitting on the floor in a room, possibly for a community meeting.
- Bottom Left:** A man in a white shirt reading a newspaper.
- Bottom Center:** A logo for "Los Intrepidos" with stars and a figure.
- Bottom Right (Left):** A woman with red hair in a purple shirt speaking.
- Bottom Right (Right):** A woman in a purple shirt interacting with a group of people in a room.



Secuencia #13



Secuencia #14

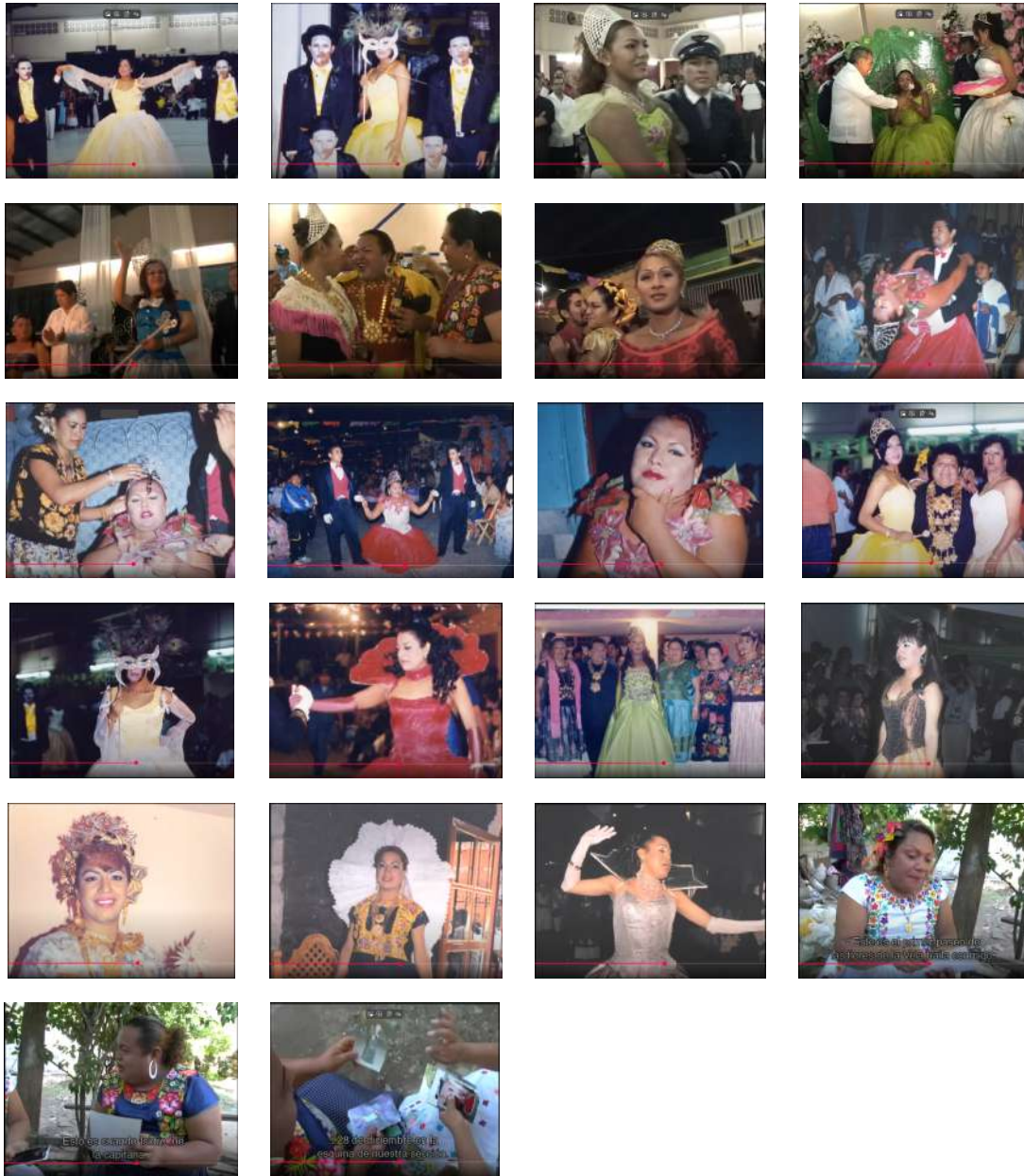


Secuencia #15



Secuencia #16





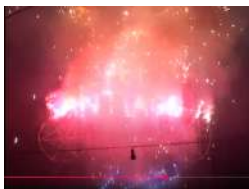
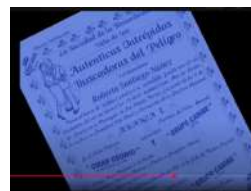
Secuencia #17



Secuencia #18

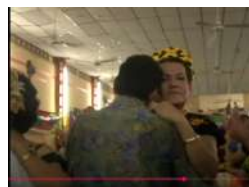
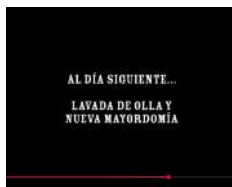


Secuencia #19





Secuencia #20



Secuencia #21

