Cuerpo y archivo en movimiento: actos corporalizados y resistencia trans* en *Quebranto* (2013)

Raúl Romo
University of California, Irvine

"Se nos vino el terremoto encima, y párale; Ya no pudimos hacer nada" relata Coral Bonelli al recordar la fatídica mañana del 19 de septiembre de 1985, cuando un terremoto de 8.1 grados de magnitud sacudió la Ciudad de México. Este devastador sismo derribó la unidad habitacional que la protagonista habitaba junto a su familia e igualmente cobró la vida de su hermano Pedro de diecisiete años. Así pues, esa tragedia sería la primera de una serie de sacudidas que marcarían profundamente la historia de la familia García Ortega, pero en particular la de la hoy fallecida Coral Bonelli. El presente artículo analiza el tratamiento narrativo y enfoque etnográfico que emplea el director tamaulipeco Roberto Fiesco en la realización de su ópera prima *Quebranto* (2013). En dicho documental se resume la vida y trayectoria de Coral Bonelli, una mujer transgénero, bailarina y trabajadora sexual originaria de la Ciudad de México.

A lo largo de mi análisis sostengo que Fiesco interviene desde un lente metodológico innovador que incorpora y transforma recursos audiovisuales y archivísticos con los que pretende proyectar de manera biográfica la trayectoria y experiencia de su protagonista. Esta propuesta fílmica se fundamenta en la recuperación del archivo, la oralidad del testimonio y un novedoso trabajo de montaje para recontar la vida e historia de Bonelli, antes y después de su paso por el cine. Para el presente análisis recurro a las investigaciones de Diana Taylor y Sarah Pink con el fin de explorar el modo en que el archivo y el tratamiento documental gestionan de forma concurrente la proyección biográfica y afectiva de la protagonista. Asimismo, enfatizo que la realización de este documental supone un producto híbrido y consciente que invita al espectador a reconocer la resistencia de Bonelli y a su vez a reflexionar sobre los saberes proyectados en los filmes que participa. Del mismo modo, baso mi

análisis en las teorizaciones fundacionales en torno a la construcción de la identidad del sujeto queer, los estudios de performance y de las minorías y el trabajo sexual, entre otros acercamientos que abordo en este artículo. Examino también referencias topográficas a partir de las cuales se construye una cartografía urbana de la vida de Coral dentro del documental, destacando así, el modo en que esta manera de abordar la espacialidad revela referentes discursivos de los cuales se enuncia la voz narrativa.

Este artículo se propone, puntualmente, analizar las estrategias narrativas y audiovisuales que emplea Fiesco para plasmar la trascendencia del sujeto documental.[1] Para ello, investigaré de qué manera opera la espacialidad en la construcción del hilo narrativo y la proyección biográfica de Bonelli. Además, exploraré cómo se proyecta la trascendencia de la protagonista a través del archivo, el repertorio y los actos corporalizados que dan forma a la pieza documental. En resumen, este proyecto tiene por objetivo estudiar la representación de la trayectoria artística y personal de Coral Bonelli a partir de una narración testimonial acompañada del archivo visual que trasciende los límites del cine documental, al mismo tiempo que crea formas innovadoras de proyectar la trascendencia del sujeto cuir y su navegar por el entorno urbano.

Cuiridad y suciedad espacial

Detrás de una vidriera decorada con muñecos antiguos de porcelana y estilo oriental, Coral Bonelli hace su primera aparición, acompañada por un melancólico bolero de Pedro Vargas, "Triste muy triste" (1943). Fiesco la presenta con un plano de seguimiento lateral que introduce el establecimiento y lleva al espectador al interior de una colorida y desolada cafetería, comenzando así a trazar la cartografía de la protagonista partiendo desde el paisaje urbano. Mediante un monólogo que aparece superpuesto a la balada de Vargas, y que se desvanece gradualmente a través de la atenuación de audio, el director centra la atención en la

[1] Pese a que el sujeto documental es la protagonista Coral Bonelli, la representación de su desplazamiento identitario, así como la experiencia urbana que proyecta el documental ofrece también el testimonio de la madre de Bonelli, quien le acompaña en múltiples escenas dentro y fuera del espacio domestico que comparten.

protagonista. De este modo, Fiesco sumerge al espectador en el mundo íntimo de Coral. Así, en la pantalla, Bonelli reflexiona sobre su experiencia como mujer trans y sujeto disidente de género mientras pide una taza de café en la barra: "Al asumir este rol de Coral, sí, sí he sufrido, altas y bajas. Primeramente, pues se gana el que seas tú mismo, ¿no? Como persona, como ser humano" (00:01:36). A través de esta enunciación, expone las vicisitudes y la discriminación sistemática que enfrentan como ella, las identidades trans en México: "Es muy difícil, porque uno acaba mal, pues no tienes familia, o tu familia te rechaza. Tienes el problema de que no hay trabajo, y te ven raro" (00:01:24–00:01:44). En estos primeros minutos de proyección, Bonelli identifica una serie de prejuicios que, perpetuados por la heteronorma, afectan negativamente la formación de la identidad de quienes no se ajustan a los binarismos de género: "Piensan que, porque eres gay, vestida, travesti, homosexual, maricón, joto, o como sea, te van a decir que no hay trabajo; o porque tienes SIDA o porque eres ratero" (00:01:45-00:01:54). Aunque la intervención de Bonelli adquiere protagonismo acompañado por el paneo de la cámara y la música no diegética que sitúa al personaje en un espacio nostálgico, el espectador ocupa también un papel central en la escena, al situarse en un entorno que lo obliga a observar atentamente los antiguos objetos que decoran la anticuada cafetería y a reflexionar sobre el testimonio de Bonelli.[2]

En *Doing Visual Ethnography* (2021), Sarah Pink define la producción del documental etnográfico como un proceso colaborativo y reflexivo, impulsado por atributos sensibles y precisos que conducen al espectador a sentir, simpatizar y comprender la experiencia de los sujetos presentados, ampliando así la reflexión del espectador más allá de la transferencia audiovisual (205-208). Con la cámara enfocada en el rostro de Coral mientras se dirige de la barra a una mesa en el extremo opuesto del restaurante, la protagonista reflexiona sobre los logros en la legislación de su país para reconocer legalmente a las identidades trans, no obstante, advierte sobre los obstáculos que aún persisten para que ella y otros sujetxs trans mexicanxs puedan reconocerse plenamente: "Ahora que también ya hay nuevas leyes para uno, en el aspecto de que ya puedes

[2] El tono de nostalgia que domina la escena introductoria de la vida de Bonelli se refuerza con la balada "Triste, muy triste" (1943) interpretada por el actor y cantante Pedro Vargas, añadiendo al testimonio un matiz de añoranza.

cambiar de nombre. Antes eras fulano, ahora eres fulana, ya con papeles de identidad, ¿no? La sociedad mexicana no está aún preparada para este tipo de cambios, ni oficiales ni físicos" (00:02:00-00:02:11). Así pues, por medio de esta declaración la protagonista ofrece una perspectiva que invita a los espectadores a entender las condiciones a las que se enfrentan ella y las comunidades trans y no binaria en México que no se ajustan a los modelos establecidos desde la heteronormatividad.

En su ensayo "Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality" (2000), Sara Ahmed explora la percepción y formación de la otredad en relación con los mecanismos de poder que se generan de los encuentros sociales. A este respecto, propongo que la representación de reconocimiento por parte de la protagonista, en la que admite y asume su diferencia, construye un puente de identificación entre el espectador y la actriz, estableciéndose un vínculo relacional entre ambos (24). No obstante, a pesar de que el monólogo de Bonelli pone de manifiesto las dificultades a las que se enfrenta, el director muestra igualmente algunos momentos en los que la protagonista se reconoce a sí misma, dando validez su experiencia y asumiendo el proceso con entusiasmo: "He hecho cosas que me han dado satisfacción, y eso me ha puesto muy feliz. Y ahora como soy, realmente ahora, pues mucho más feliz [...] Sino fuera feliz, no estuviera así. No me hubiera puesto chichis ni había hecho las tonterías que hice. Yo soy feliz. Sí, sí soy feliz, la verdad" (00:02:57). En esta secuencia inicial que introduce al espectador en la vida de Coral, se acentúa el discurso reflexivo de Bonelli empleando el movimiento de la cámara, ajustando el volumen de la música y los diálogos, y recurriendo a transiciones visuales que acompañan las reflexiones de los personajes. A través de estos recursos materializados en el montaje y el tratamiento de edición, el director intensifica la emotividad del ambiente con pausas reflexivas que complementan el mensaje emitido a sus espectadores, quienes en ese momento establecen un vínculo afectivo con la protagonista.

Del mismo modo, en la escena en la que Bonelli aparece lavando ropa interior mientras canta acompañada por la música que escucha a través de sus audífonos, Fiesco consigue que el espectador se sienta inmerso en el espacio doméstico, en el cual la protagonista describe su rutina diaria y cuenta en orden cronológico sucesos significativos familiares como fueron

mudanzas que involuntariamente la orillaron hasta el hogar desde el cual recuenta su vida. Entre las vivencias que Bonelli comparte en su testimonio, la protagonista destaca entre otras cosas el amor que siente por su mascota, 'Bombón', así como su afición por los deportes, recordando con añoranza su incursión en el cine a través de programas de televisión. De modo que la trascendencia de Bonelli se construye dialógicamente a partir de su incursión en el cine bajo el nombre de Fernando García Ortega y con el seudónimo de Pinolito, con el que ganó fama en el ámbito cinematográfico, y al asumirse como Coral, explotando el talento que había heredado de su madre, también actriz, y de su padre, un mariachi ambulante.

Al tiempo que cuelga prendas íntimas en el tendedero que adorna la azotea de su edificio, Bonelli relata su experiencia con el servicio médico, adonde acude regularmente para recibir el tratamiento que controla su diagnóstico de diabetes. Acompañada por una toma grabada desde una cámara al hombro y que aporta una sensación de inmediatez y espontaneidad, la protagonista relata el impacto de la enfermedad en su vida diaria: "Tengo ocho años con la diabetes, es algo que no se lo deseo a nadie. Cuando te dicen que tienes cáncer o tienes diabetes, sientes que se te acaba el mundo [..]pero pues ya la tengo, ya qué" (00:05:22-00:06:01). De esta forma, a pesar de abordar el tema con seriedad, Coral añade un toque de humor al recordar cómo recibió el diagnostico inicialmente: "Al principio, cuando me dijeron que tenía diabetes, era que se me abría el piso, (como sí) se me caía el mundo encima. ¿Cómo a mí me va a pasar? Bella, hermosa y con diabetes, imagínate (ríe). Pero pues ya, total, ya la tengo" (el énfasis es mío, 00:06:03-00:06:18). Por consiguiente, la protagonista a través de su testimonio personal ante la diabetes que enfrenta con una actitud animada y entre risas proyecta un optimismo que se manifiesta en esta y en otras escenas, consolidando la relación de empatía entre el espectador y el personaje.

Para realizar la transición al siguiente momento clave del documental, Fiesco enfoca la cámara en objetos derruidos, antiguos anuncios y paredes desgastadas, a medida que Bonelli desciende por unas escaleras oscuras las cuales sugieren una salida a las tareas cotidianas que realiza para sobrevivir. Así, una vez fuera del espacio doméstico, el espectador la acompaña en su viaje a bordo del último vagón del metro de

su ciudad, para luego adentrarse hacia el interior de un local en el que Bonelli coordina el vals de quince años de una joven rodeada de ágiles chambelanes.[3] Al compás de un vals tradicional que las jóvenes escogen para el baile que las presenta en sociedad como mujeres, el cuerpo y la maestría con la que Bonelli guía a los bailarines, demuestra su capacidad de proyectarse como mujer trans.[4] Al finalizar el ensayo la cámara regresa momentáneamente al hogar de Coral enfocando a una puerta pintada con el emblema del Cruz Azul que, se abre por completo y muestra a Bonelli salir de su departamento, portando uno de los trajes que utiliza como imitadora.[5] A través de este viaje simbólico que atraviesa la ciudad y presenta las actividades que la protagonista lleva a cabo con el fin de sobrevivir, Fiesco refleja la hibridez identitaria de Bonelli a través de los matices que cuestionan los estándares de lo femenino y la masculinidad, creando un enlace visual entre estas últimas, a partir de la experiencia cuir.

Asimismo, el regreso al espacio doméstico se plasma con la aparición del archivo fotográfico en blanco y negro que aparece en forma de transiciones y que sugiere una recapitulación tanto el pasado de la familia, así como del nacimiento y la infancia de Fernando. De tal manera que, estas imágenes superpuestas se desvanecen al ritmo de un tango nostálgico que cierra con una cortina negra y señala el título del documental, llevando al espectador de nuevo al interior del departamento que la protagonista comparte con su madre, Lilia Ortega. Empleando una técnica de grabación de plano de seguimiento en travelling lateral, la cámara de Fiesco enfoca objetos arrumbados al borde de una ventana

[3] Pese a la fugacidad de esta escena señala un momento transitorio efímero, la inclusión de este espacio semipúblico sirve como identificador de un espacio de significativo para la formación de la identidad cuir, de acuerdo a las investigaciones de Andrés Álvarez quien además argumenta que el último vagón se convierte en un lugar contextualizado que permite la convivencia, la creación de comunidad y propicia el encuentro erótico, así como la exploración identitaria de lxs sujetxs disidentes de género.

[4] El vals *"Bombones de Viena,"* interpretado por Reynolds Muller y su Orquesta Vienesa, es una de las piezas musicales tradicionales más utilizadas en fiestas y celebraciones, especialmente en las de XV años. Este vals tiene como objetivo presentar a la joven festejada en sociedad, marcando su transición de niña a mujer.

[5] Cruz Azul, conocido también como "La Máquina," es uno de los equipos de fútbol más emblemáticos y populares de México. Fundado en 1927 por la clase obrera de la Ciudad de México que laboraba en la planta de cemento homónima, ha cultivado una amplia base de aficionados, predominantemente hombres y mujeres de sectores populares. Estos seguidores ven en el equipo un símbolo de lucha y perseverancia. Su emblema se ha transformado en un ícono cultural que encarna un sentimiento colectivo de resiliencia y pertenencia.

repleta de frascos de medicamento caduco, estampas religiosas y documentos guardados entre las protecciones de hierro. Así, se presenta a Doña Lilia, una señora mayor que se levanta de la cama en medio de este ambiente sucio, antiguo y desordenado.

En *Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic* (2014), Deborah R. Vargas emplea el concepto de 'lo sucio' como un marcador que, si bien conserva su connotación negativa, también sugiere un marco analítico que comprende la 'suciedad' como una manifestación dual. Es decir, este planteamiento alude tanto al estado físico de los objetos como a una forma alternativa de navegar y sobrevivir a la experiencia de marginación, partiendo del contexto social y las limitaciones de los grupos sexo-divergentes.[6] Siguiendo esta lógica, a través del encuadre de la secuencia, Fiesco presenta a la figura materna acompañada de tomas intermitentes y estáticas de relojes sin baterías, al igual que decoraciones de porcelana, imágenes enmarcadas y figurines empolvados que evocan el paso del tiempo y la vejez de ambos personajes por medio de la puesta en escena y los subtextos que enmarcan la narrativa.

Consecuentemente, a medida que madre e hija se preparan para salir de casa a cumplir quehaceres habituales, la cámara enfoca los rincones del hogar en los que el archivo cobra protagonismo. De forma que, las paredes aparecen cubiertas por cintas en video y casetes minuciosamente etiquetados que aportan a la escena una atmósfera tumultuosa. Asimismo, la imagen de estos elementos se refleja en el espejo de un tocador saturado de artículos de belleza en el que Coral y Lilia se disponen a maquillarse. Para ello, Fiesco recurre a un primer plano del rostro maquillado de Bonelli, buscando establecer un vínculo emocional con el espectador. De manera que, esta técnica se acentúa con la colocación de Bonelli frente al espejo, orientando al espectador hacia un encuentro ético con la otredad. Al conectar través del encuadre sostenido en el espejo que refleja la mirada de Bonelli, Fiesco invita al espectador a reconocer la subjetividad de la protagonista, sugiriendo por medio de este cruce atemporal de miradas, un reconocimiento del otro que, desde el otro lado de la pantalla, le observa.

[6] Pese a que el término que emplea Vargas aparece inicialmente con relación a la comunidad de lesbianas latinas, utilizo esta reapropiación crítica para ofrecer una lectura de los ambientes del documental que dan contexto a la identidad de Bonelli.

Apoyándose en la idea del archivo desordenado que propone Manalansan con el fin de entender el desorden estético como una 'forma de ser en el mundo', en *Touching Alterity: The Women of Casa Xochiquétzal* (2024), Juana María Rodríguez sugiere que la acumulación dispersa de elementos materializa la desobediencia de las identidades cuir y los sujetos que transitan el trabajo sexual. Según Rodríguez, el desorden de los ambientes que habitan estas identidades no siempre alude a condiciones de pobreza o descuido, sino que también señala momentos de vitalidad, placer y esplendor (147). De este modo, la aproximación al espacio doméstico ofrece al espectador una comprensión profunda de la dinámica afectiva entre los personajes, mostrando no solo una estrategia de supervivencia, sino también una cercanía y complicidad que resalta el vínculo afectivo y el apoyo mutuo en medio de las dificultades a las que se enfrentan las protagonistas de la historia.

Desde un punto de vista similar, en *Messy Mismeasures: Exploring the Wilderness of Queer Migrant Lives* (2018), Martin Manalansan sostiene que los métodos de evaluación y categorización, a través de mediciones estandarizadas y hegemónicas resultan insuficientes no solo para lograr una comprensión sensible de las realidades cuir, sino que también marginan a las disidencias sexuales y a la cultura cuir urbana contemporánea de los consensos generales (492). Por lo tanto, a través del enfoque visual y narrativo de los objetos, así como de la espacialidad del entorno íntimo, Fiesco ofrece un método para materializar y percibir la experiencia del sujeto cuir marginalizado mediante la convivencia entre estos ciudadanos periféricos cuyo reconocimiento es atípico en las comunidades normativas en que operan, viven y persisten.

Del mercado a la pantalla grande

El testimonio de doña Lilia surge desde la intimidad del hogar cuando se sienta en el borde de la cama para rememorar la historia familiar y la vida de su difunto esposo, el cual se ganaba la vida como cantante de mariachi en mercados y calles del centro histórico de la Ciudad de México. Por otro lado, su narración también evoca la infancia de Coral, al recordar como esta sustituyó juguetes por visitas al mercado y mostró un mayor interés en los espectáculos, a los cuales accedía a través

del televisor que un vecino suyo le permitía ver, a cambio de unos centavos. De modo que, en programas televisivos de variedad que presentaban la música de Raphael,[7] el entonces joven Fernando vislumbraba un posible futuro en la imitación, que inesperadamente, al ser descubierto por su madre, lo llevaría desde las carpas de talentos hasta los rodajes del Nuevo Cine Mexicano.

Análogamente, el carácter documental del filme y la versatilidad de la cámara conducen al espectador al hogar donde Fernando, conocido en el medio artístico como Pinolito, despertó su interés por la imitación. Este enfoque a cuadro introduce otra ubicación topográfica en la vida de la protagonista, al incorporar la vecindad que habitó en su niñez a través de un paseo sugerido por medio del lente de Fiesco. Desde el interior de este inmueble en el que la humildad y el desgaste se hacen evidentes, Lilia, la orgullosa madre, comparte con una de las inquilinas: "De este departamento salió mi hija para ser artista. ¿Cómo no voy a querer esta casa?" (00:19:49-00:19:53). La madre de Pinolito continúa su testimonio evocando el momento en el cual descubre el talento de su hijo cuando éste imita al ícono de la balada romántica, Raphael. Las fotografías de este recuerdo en la vida de Bonelli se intercalan en el documental con la música no diegética y en modo de imágenes que retratan su juventud y la imitación que hacía de su ídolo.

Otro de los espacios que Fiesco incluye para cartografiar la vida y formación artística de Bonelli es el paseo de las protagonistas por las instalaciones de los Estudios Churubusco.[8] Haciéndose paso entre los callejones de los estudios, madre e hija guían al equipo de grabación y al espectador, al mismo tiempo que rememoran su primera visita a las instalaciones que habían conocido a principios de la década de 1970. En este centro de grabaciones cinematográficas, el joven Fernando incursionó como actor infantil al protagonizar su primera escena en un segmento dirigido por Jorge Fons para la trilogía de la película *Fe, Esperanza y*

[7] Raphael, cantante español tuvo un impacto significativo en la escena musical mexicana durante las décadas de entre 1960 y 1980. La fuerza de su voz y el estilo resonaron con el público, convirtiéndose en un icono de la balada romántica. Su presencia en festivales y programas de televisión contribuyeron a consolidar su estatus como un referente cultural y un enlace entre la música en español entre México y España.

[8] Desde su fundación en 1945, los Estudios Churubusco han sido el epicentro de la comunidad cinematográfica en México. Sus instalaciones que cuentan con una extensión de 160 mil metros cuadrados han dado forma a la vasta producción del cine nacional.

Caridad (1974).[9] El documental presenta el testimonio de Fons, que recuerda vívidamente la llegada de Pinolito al estudio de grabación y lo describe como el candidato ideal para interpretar el personaje de un niño en situación de pobreza que sufre maltrato sistemático por parte de su madre: "Tenía la edad perfecta, el tipo perfecto, flaco, desnutrido. Con una cara muy peculiar, muy característico. El rostro de todos los niños de la calle" (00:29:01–00:29:12). El comentario de Fons pone en evidencia el tipo de personajes a los que Fernando se ajustaba en sus audiciones, ya que su perfil quedaba relegado exclusivamente a representaciones de sujetos marginados, una realidad de la que el joven actor era consciente y que asumía fuera de la pantalla.

Una de las secuencias más emotivas en el documental tiene lugar cuando Coral muestra el libreto impreso de su primera película y recuerda con lágrimas en los ojos su colaboración con la actriz Katy Jurado, quien interpretaba a Eulogia, su madre en pantalla. Este guiño al archivo personal de Bonelli se amplifica con el trabajo de montaje de Fiesco que intercala una escena del segmento *Caridad* en el documental, junto al testimonio de Fons y el de Bonelli. En este caso, no es Fernando quien aparece en el encuadre, sino Coral, quien se entrelaza intermitentemente con la escena que Jurado protagonizó para el componente dirigido por Fons.

Mediante este juego visual que fusiona ambas producciones se proyecta una autovaloración de la protagonista, desafiando la lógica tradicional del tiempo y que además yuxtapone, visualmente, las distintas formas de feminidad encarnadas por ambos personajes. Asimismo, a través de atributos tales como el vestuario que reproduce el atuendo de Jurado y el recorrido por las mismas calles y edificios, marcados cada uno por la modernidad de su época, la recreación mantiene una coherencia espacial que trasciende la linealidad temporal, destacando el contraste entre la Ciudad de México de los años setenta con el paisaje urbano contemporáneo. En palabras de Diana Taylor, en *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (2004) y José Esteban Muñoz en *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*

[9] Es una trilogía de cortometrajes dirigidos por Luis Alcoriza, Alberto Bojórquez y Jorge Fons lanzada en 1974 en la cual se narran tres historias distintas que resuenan con la corriente realista del nuevo cine mexicano. Festival Internacional de Cine de Morelia. "Fe, esperanza y caridad". Festival Internacional de Cine de Morelia, 2024. https://moreliafilmfest.com/.

(1999), este acto encarnado de desidentificación implica una autoevaluación del sujeto minoritario que, al tiempo que opera para reactivar formas alternativas de interacción social a través del documental, también cuestiona la supremacía hegemónica de la esfera pública mayoritaria generando, registrando y transmitiendo conocimientos al espectador (Taylor, 57; Muñoz, 5). Así, la reconfiguración de la relación tiempo-espacio como técnica de montaje ofrece una reinterpretación del espacio urbano, resaltando la temporalidad fragmentada a través de un paneo que sigue el recorrido de las artistas por el centro de la misma ciudad.

Por consiguiente, salirse de la concepción lineal y normativa del tiempo permite, como postula Muñoz en *Cruising Utopia* (2009), desafiar el tiempo heterosexual y vislumbrar un futuro posible para el sujeto cuir: "To see queerness as horizon is to perceive it as a modality of ecstatic time in which the temporal stranglehold or straight time is interrupted or stepped out of" (32). Así pues, el performance desidentificatorio de Bonelli sugiere una transformación narrativa que, al revivir su paso por el cine, también aspira a vivir libremente asumiendo su identidad como mujer trans. De modo que, el tratamiento visual de la escena que construye Fiesco en el espacio urbano orienta al espectador hacia una profunda reflexión sobre la vida de la protagonista y de las comunidades trans, a través de un recorrido cotidiano recreado cuyo resultado interrumpe las lecturas tradicionales del tiempo y el género. Además de que este enfoque evoca un futuro posible que apunta hacia la trascendencia artística y personal de Bonelli.

Mambo, ritmo y recuerdo

En el documental de Fiesco, el paisaje urbano adquiere protagonismo al trazar losmovimientos cotidianos de Coral y su madre, principalmente por el Centro Histórico de la Ciudad de México. Con un plano fijo se sitúa al espectador en la esquina del Eje Central Lázaro Cárdenas y la calle Mina, mientras el paneo horizontal de la cámara trasporta a la audiencia a la explanada del legendario Teatro Blanquita. Precisamente, el legendario recinto supuso un punto crucial en la carrera artística de Bonelli después de atestiguar el final de su exitoso y fugaz paso

por el cine. En este espacio, que alberga la escultura en homenaje a 'La Sirena de México' María Victoria, Bonelli rememora su llegada al teatro y sus inicios en el cabaré, acompañada de su antigua compañero de baile.

Durante la década de 1980, la escena cinematográfica mexicana se reinventó y experimentó una importante transformación con la llegada de un nuevo estilo cinematográfico, el "cine de ficheras". Dicha tendencia se centraba en exaltar la sensualidad de los cuerpos femeninos a partir de narrativas cómicas que incluían desnudos alusivos a la escena del cabaré. Al no encontrar cabida en estos espacios, y, en vista de la falta de oportunidades en la actuación, el entonces joven Fernando buscó nuevos espacios para expresarse y ganarse la vida. Una vez más, impulsado por los contactos y negociaciones de su madre, se dirigió al Blanquita, donde comenzó su carrera como bailarín a partir de 1983. Sin embargo, el testimonio de Bonelli se aleja de las inmediaciones del teatro, regresando al archivo fotográfico que reaparece en forma de transiciones en las que se desvanecen unas en otras, acompañando a la voz en off de la protagonista.

Así, sumergido en el entorno de las puestas en escena que recuenta el archivo,[10] el joven Fernando, encuentra en la danza un medio de supervivencia permitiéndole así entablar relaciones con reconocidas figuras de la farándula mexicana, tal y como lo atestiguan fotografías en las que aparece en compañía de Sasha Montenegro, Toña La Negra, Lynn May, entre otras. De modo que, la superposición del archivo fotográfico compartido por Bonelli recupera en el documental, un repertorio de emociones y deseos en su paso por el cabaré. Su inclusión en el documental permite revivir estos momentos de esplendor, que funcionaron como métodos de resistencia y de autoformación personal. En estas fotografías se capturan momentos de libertad y extravagancia que, aunque podrían considerarse "imperceptibles", de acuerdo con la perspectiva de Manalansan, representan instancias significativas de auto reconocimiento (Manalansan 502). Por lo tanto, el trabajo de edición realizado por Fiesco al presentar el testimonio de Bonelli acompañado de

[10] La misión del Archivo Memoria Trans-México es conservar, celebrar y difundir relatos y vivencias que dignifican la vida de lxs sujetxs trans. El Fondo Coral Bonelli resguarda fotografías donada por la familia de Bonelli al fallecer está en 2019, su archivo retrata el paso de Coral por la escena del cabaret y los salones de baile en diferentes espacios de la República Mexicana: https://www.memoriatrans.mx/fondo/coral-bonelli

las fotografías de archivo invita al espectador a reconocer el talento y la trayectoria de la protagonista, al tiempo que transmite la importancia de esta experiencia y los saberes asociados a las identidades trans.

Después de veinte años de la última colaboración de Fernando junto a sus compañeros de escenario en el 'Blanquita', antes de ser despedidos, Fiesco convoca al ya envejecido grupo para realizar una puesta en escena del talento coreográfico de los bailarines y amigos. A partir de un plano fijo que sitúa al espectador en la vía pública, y empleando la técnica del dolly-in para acercarse gradualmente a los cuerpos que bailan al ritmo de Pérez Prado, Fiesco regresa al espectador al interior del colorido local que, como academia de baile, en donde el grupo de bailarines se prepara para ensayar la pieza. Así, mientras Bonelli completa una serie de estiramientos preparatorios, la voz de superpuesta de sus compañeros relata sus recuerdos del teatro, narrando interacciones con coreógrafos, bailarines y reconocidos personajes de la variada escena teatral.

Ya de vuelta en la minúscula y rosada academia de baile, el claquetero del equipo de grabación de Fiesco da el pistoletazo de salida al número en el que Bonelli y sus compañeros demuestran su destreza y experiencia al bailar, girando enérgicamente con saltos y movimientos agiles al ritmo del mambo. A través del acercamiento de la cámara, Fiesco se introduce de nuevo en el espacio, acercando al espectador a la destreza de los talentosos bailarines mientras reviven la coreografía aprendida veinte años antes. Si bien Taylor reconoce la capacidad del repertorio para transmitir la experiencia encarnada de lo efímero a través de la materialización del archivo; la académica sugiere también que el *performanc*e requiere un esfuerzo colectivo de transferencia, que parte desde el escenario y se apoya en el espectador para completar la transmisión de conocimiento: "El escenario material, contribuye a que los espectadores entiendan de lo que se trata el performance, son, en conjunto con la práctica corporalizada una relación metonímica que define el ambiente y posibilita la reflexión del evento y el sujeto reflejado" (Taylor 67-68). A través de este acto realizado para el documental, Fiesco capta no solo la destreza técnica y la pasión contagiosa de los bailarines, sino también la nostalgia y el poder transformador de la danza que perduran en el tiempo.

Para las identidades queer de color, así como para las minorías, la desidentificación es en algunas ocasiones una estrategia de supervivencia para negociar los aparatos de poder que establecen sistemas de subyugación racial y sexual (Muñoz 1999:161). Por consiguiente, la escena de baile en cuestión es un acto corporalizado de resistencia colectiva, pues genera a partir del baile y la convivencia una nueva posibilidad de validar la experiencia de los cuerpos marginalizados y excluidos de los estándares institucionales y de los modelos de ciudadanía neoliberal.

Vivir de noche

El cambio en la temporalidad y la espacialidad del relato se manifiesta constantemente hasta conducir al espectador a un momento crucial en la historia de Bonelli: su salida del closet, narrada a través de los testimonios de su círculo más cercano. Este momento íntimo se narra desde distintos espacios de la ciudad, pero es en la cocina de su casa en donde el espectador se sumerge en la intimidad familiar. Es allí donde las protagonistas rememoran el momento de la revelación en el cual Bonelli regresa vestida de mujer, tras realizar número como imitadora de Lucha Villa en uno de los bares que frecuentaba entonces. De este modo, Fiesco recrea en formato de testimonio la reacción de la madre de Bonelli, quien, al recordar la confesión, comparte las emociones que experimentó en el momento en que Coral se sincera con ella: "Fue un golpe muy duro ... Sentí muy feo. No me quedaron palabras" (00:54:24–00:54:30). Por otro lado, Bonelli recuerda el momento empoderada y acompañada de una transición fotográfica que refleja su trayectoria en la escena del cabaré y los salones de baile donde interpretó una identidad de mujer que había permanecido oculta, hasta el día en que se sinceró públicamente.

La voz en off de Bonelli se superpone a un plano picado que muestra a la protagonista en su habitación rodeada de un armario abarrotado con vestidos coloridos y tacones avejentados. En este espacio, recuerda su revelación: "¿Sabes qué? Me vale gorro la gente. Y a partir de este momento se acabó fulano y empieza fulana. Si quieres, y si no, lo siento" (00:55:52–00:55:58). Describe el momento de esta conversación con su madre: "Estaba como en una olla de frijoles, a punto de explotar" (00:56:25–00:56:29). Al pronunciarse y asumirse abiertamente como

sujeto trans por primera vez frente al otro, Coral devela su realidad identitaria, y es a través de esta proclamación como modela y proyecta un futuro posible.

A pesar de la reacción positiva con la que Lilia asumió la transición de su hija, su testimonio también describe las dificultades y recuerda los ataques de transfobia que Bonelli sufrió con frecuencia: la negación de servicios de atención médica, la imposibilidad de encontrar empleo y los retos para integrarse en la sociedad. Para Lilia, la transición de su hija trajo consigo una cadena de limitaciones que apagaron el brillo de su trayectoria profesional: "Me preocupaba, en donde se fue a meter. Después de ser un ídolo, caer en un charco de agua sucia y no saber nada. ¿Qué ha hecho ahora que es mujer? Nada, nada. ¿Qué hizo cuando estuvo de niño y fue de jovencito? Muchas cosas, muchas cosas" (00:58:56–00:59:15). La opinión de Lilia sobre las decisiones de Coral es una muestra del amor que siente por su hija, y a su vez pone de manifiesto la influencia de la percepción normativa que invalida cualquier experiencia que no se ajuste a las lógicas tradicionales y que descalifica el trabajo sexual como empleo digno.

Así, una vez compartida la experiencia reveladora de Coral, el documental regresa a los escenarios de la ciudad para presentar otro acto de transmisión, aprendizaje y conocimiento. Esta vez desde el interior del Bremen, un bar de variedades situado a pocos metros de la casa de la protagonista, donde Coral actúa como imitadora. Rodeada de luces neón, paredes cubiertas de espejos y un público atento en el escenario, Bonelli se presenta como Lucha Villa, la fallecida e icónica cantante de mariachi y baladas rancheras. Ataviada con sombrero blanco con bordados dorados, complementado por un atuendo de mariachi y maquillaje excesivo, Bonelli aparece en la plataforma central realizando una impecable sincronización labial de la canción "Las Ciudades" (1988). A esta sucesión de gestos y movimientos manejados por el sujeto documental mientras se mueve ágilmente entre los comensales, el espacio adopta una atmósfera viva y atractiva que opera como imaginario cultural desde el que se proyectan los conflictos, el aprendizaje y el conocimiento transmitido simultáneamente entre la protagonista y el espectador (Taylor 48). Con ello, el uso de planos de seguimiento hacia atrás muestra la destreza de Coral en su movimiento por el escenario, subrayado por el juego de luces

que enfatiza el rostro de la imitadora entre momentos de oscuridad y destellos brillantes que resaltan la teatralidad del ambiente. En cierto modo, el escenario de Bremen es una plataforma de validación que opera desde el espectáculo para hacer visible lo que ya estaba allí; la experiencia identitaria y el talento de Bonelli como artista trans, construida silenciosamente bajo la imitación, primero interpretando a Raphael durante la infancia, y luego como mujer mariachi al ser Lucha Villa y ella misma. Tal como propone Taylor, el repertorio permite reconceptualizar los procesos históricos y sugiere una reestructuración basada en el acto encarnado. En ese sentido, la actuación de Coral propone una identidad nacional alternativa que transgrede los binarismos de género, empleando la música de mariachi y su interacción con el público como estrategia para transformar la imagen de 'lo nacional' (57). La tarima del bar es entonces un espacio en el que a imitación revela, desde lo teatral, la interioridad del sujeto actuante que encuentra en esta transferencia con el público, una forma de reconocer su experiencia identitaria.

Por otro lado, al ser impulsada por la necesidad de mantenerse y continuar con su vida sexual, Bonelli, al igual que un gran número de mujeres trans en Latinoamérica, encuentra en la prostitución un modo de supervivencia, a pesar de los riesgos que este oficio conlleva. En la mayoría de los casos, como lo señala Lohana Berkins en *Travestis: una identidad propia* (2008), la vía pública es un escenario clave para la construcción de la identidad de las personas trans y travesti que recurren al trabajo sexual como forma de vida, ya que la calle es para este colectivo, el ámbito desde el cual se vinculan entre sí, posibilitando alianzas y operando políticamente desde lo colectivo (23). Al proyectar la importancia que desempeña la calle en la vida de las trabajadoras sexuales, Fiesco documenta la presencia de Bonelli desde la oscuridad de la zona roja de la ciudad, presentando a la protagonista junto a sus compañeras de calle como *identities-in-difference,*[11] a la espera de las transacciones de placer y tacto solicitadas por los usuarios y que operan fuera del marco institucional.

[11] En *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Muñoz emplea este concepto siguiendo las conceptualizaciones del feminismo de la tercer ola, para referirse a las identidades minoritarias y marginalizadas que no se adaptan a la categorización normativa dominante.

Así, en una calle que carece de alumbrado y donde se reúne con sus compañeras, Bonelli enumera algunos de los espacios públicos en los que se moviliza en la ciudad, "Ahorita me están invitando a Revolución, o me voy a Cabeza de Juárez, o a Tlalpan, o a Insurgentes, dependiendo. O si no en el metro, ahí hay conquistas, jaja" (01:24:42 - 01:24:53). En el artículo, *Encuentros Homoeróticos y Homosociales: Una Lectura de Los Detectives Salvajes* (1998) de Roberto Bolaño (2018), Jorge Sánchez Cruz sugiere que la sensualidad minoritaria que se hace visible en el espacio público tensiona las estructuras de normatividad social dominante, generando prácticas de resistencia a partir de la experiencia corporal (36). En ese sentido, la grabación de esta escena con una cámara al hombro permite al equipo de Fiesco captar la dinámica de estos cuerpos disidentes, desde una espacialidad donde se generan formas de resistencia, autogestión y supervivencia.

Dicho espacio de encuentro, situado en una de las entradas del metro Revolución, es otro punto cartográfico que Fiesco localiza para acercar al espectador a la vida de Bonelli, que opera en uno de los muchos rincones oscuros para posibilitar vínculos socioespaciales basados en la precariedad. Como sugiere David M. Tenorio en *Queer Nightscapes: Touching Nightlife in Neoliberal Mexico* (2023), *dichos* paisajes urbanos cuir "provide a transnational queer of color analytic to look, touch, and sense from below, it encounters and fondles with a queer sensorium in the shadows" (Tenorio 364). No obstante, estos ambientes operan como un espacio de convivencia y un entorno alternativo para la adquisición de capital, a pesar de no estar exentos de las atrocidades y la violencia a las que se ven sometidas las mujeres trans y las trabajadoras sexuales. La lente de Fiesco, junto con el testimonio oral de Bonelli y sus compañeras materializa a través de la narrativa, la oscuridad de estos lugares, donde la violencia, la muerte y el placer se entrecruzan ominosamente.

El monstruo y los escenarios

En el ensayo de Joseph M. Pierce, *Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America* (2020), el autor postula que, al adoptar la figura del monstruo mediante la transformación, las identidades trans y travesti adoptan materialidades fluidas que funcionan

al margen de las configuraciones de genero tradicionales y subvierten las políticas neoliberales de reconocimiento e inclusión. De este modo, se permite la construcción de la identidad a partir de la reinvención y el deseo (Pierce 317). Esta transformación se hace evidente hacia el final de *Quebranto*, en una escena rodada en el interior de la estación del metro Auditorio. Antes de salir a la superficie, Bonelli se detiene a observar una de las vitrinas que exhiben la muestra temporal en conmemoración de los 50 años de trayectoria de Raphael, su carismático ídolo y a quien imitó fervientemente durante su infancia.

Tras ese momento de enmarcado en una atmosfera de serendipia y nostalgia, sellado con una sonrisa que captura el primer plano de la cámara girándose para enfocar la fotografía de Raphael, sirve como transición a la última actuación aspiracional del documental. En esta, Bonelli imita al cantante español una vez más, aunque también recuerda su infancia, al refugiarse en la imitación para encontrar y asumir su identidad. Siguiendo el ritmo de "Mi Gran Noche" (1967) y portando una peluca que acentúa su parentesco con el artista, el lente de la cámara se dispone a seguir los movimientos enérgicos de Bonelli, quien desplazándose por el sombrío vestíbulo de la casa convierte el espacio domestico en un escenario que consigue recrear, como apunta Muñoz, un acto solitario que además evoca "a world of queer language, lyricism, perceptions, dreams, visions, aesthethics and politics. Solo performances speak to the reality of being queer at [that] particular moment" (1999:1). Esta proyección individual mediante el performance de Bonelli además resuena con la letra de la canción, que reconoce la noche como un momento que posibilita la exploración de los sentidos irrealizables a la luz del día: "Hoy, para mí, es un día especial / Hoy saldré por la noche … Podré cantar una dulce canción / A la luz de la luna / Y acariciar y besar a mi amor / Como no lo hice nunca". Asimismo, plantea la noche como un momento clave donde los deseos y la exploración de la experiencia cuir encuentran libertad suficiente para manifestarse abiertamente: "Será, será esta noche ideal / Que ya nunca se olvida / Podré reír y soñar y bailar / Disfrutando la vida". Finalmente, aunque la canción no postula el entorno nocturno como un espacio utópico, libre y seguro, esta selección musical propone la noche como una pausa al impasse cotidiano al que se enfrentan los sujetos disidentes diariamente: "Olvidaré la tristeza y el mal / Y las

penas del mundo / Y escucharé los violines cantar / en la noche sin rumbo".

Así, la proyección del talentoso repertorio de Bonelli actúa a través del lente de Fiesco y del trabajo de posproducción como un constructor visual de una memoria corporal, en la que el acto encarnado, los movimientos, la danza y el testimonio se reconocen como una propuesta que transmite conocimientos y emociones que recibe el público espectador. Su presencia, como afirma Taylor, es en este caso indispensable para asegurar el reconocimiento y la trascendencia de la protagonista, de modo que el público del documental asume a su vez, cierta agencia al presenciar el acto de transferencia (Taylor 56). Hacia el final del acto de imitación que Bonelli presenta en el pasillo de la unidad habitacional, Fiesco regresa por última ocasión al hogar de las protagonistas, encontrándolas sentadas una junto a la otra y dando la espalda a la cocina. Esta es una imagen de cierre, que, si bien parece dejar la historia inconclusa, también genera una sensación de incertidumbre respecto a la longevidad restante y la trascendencia de estxs sujetxs.

Finalmente, en la fecha exacta del trigésimo segundo aniversario del terremoto que acabó con la vida de su hermano, Coral se convierte nuevamente en el epicentro de otro temblor y sobrevive a una nueva sacudida. El sismo de 2017 que con 7.1 grados cobró al menos doscientas y treinta vidas y redujo, al menos por tiempo indefinido, el presupuesto destinado a una posible reactivación del Tetro Blanquita, reciento desde donde construyó una identidad como mujer trans. Así, Bonelli muere en 2019 a los cincuenta y cinco años, después del cuarto aniversario de la muerte de su madre y antes del primer aniversario de bodas con su amado José Antonio, quien acompañó a la protagonista durante sus últimos años de vida. El documental de Fiesco trasciende los limites narrativos tradicionales, generando a partir de una práctica hibrida del documental etnográfico, un enfoque para celebrar y reconocer la trayectoria de Coral Bonelli. Mediante la inserción del archivo cinematográfico y familiar, así como el montaje y la banda sonora del filme, se sugiere un enfoque afectivo que evoca al pasado de Bonelli, su infancia y transición, así como su paso por el cine, los salones y las calles del México de finales del siglo XX y principios del XXI. Por consiguiente, el documental de Fiesco, opera desde una temporalidad estratificada, validando el archivo y el repertorio que

compila la vida de la protagonista. Asimismo, con su opera prima *Quebranto* y con el trazo de una cartografía urbana, Roberto Fiesco proyecta la experiencia de los sujetos marginalizados y la cultura cuir contemporánea de la Ciudad de Mexico. Así, podemos afirmar que el filme ofrece una mirada atenta a la realidad de las identidades trans, partiendo desde la intimidad del testimonio oral y la aparición pública en diferentes puntos de la ciudad, materializándose por medio del archivo y el repertorio, yuxtaponiendo la transformación y convocando al espectador a entender la trascendencia de Bonelli desde distintos tiempos, espacios y actos corporalizados.

Obras citadas

Ahmed, Sara. "Introduction: Stranger Fetishism and Post-Coloniality." *Strange Encounters*, Routledge, 2000, pp. 11–27, https://doi.org/10.4324/9780203349700-7.

Berkins, Lohana. "Travestis: una identidad propia." *Escrituras, polimorfias e identidades*, compilado por Paula Viturno, 1ª ed., Buenos Aires, 2008, pp. 17-24.

Estudios Churubusco. "Nuestra Historia." Estudios Churubusco, https://estudioschurubusco.com/nuestra-historia/. Accedido el 19 de Junio de 2024.

Festival Internacional de Cine de Morelia. "Fe, esperanza y caridad". Festival Internacional de Cine de Morelia, 2024, https://moreliafilmfest.com/.

Fiesco, Roberto, Dir. 2013. Quebranto. Mexico: Mil Nubes.

Manalansan, Martin F. "Messy Mismeasures: Exploring the Wilderness of Queer Migrant Lives." *The South Atlantic quarterly* 117.3 (2018): 491–506. Web.

Memoria Trans México. Fondo Coral Bonelli. https://www.memoriatrans.mx/fondo/coral-bonelli Consultado el 11 de Junio de 2024.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications : Queers of Color and the Performance of Politics / José Esteban Muñoz.* University of Minnesota Press, 1999.

---. Tavia Amolo Ochieng' Nyongó, and Ann Pellegrini. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity / Jose Esteban Munoz ; with Two Additional Essays by the Author and a Foreword by Joshua Chambers-Letson, Tavia Nyong'o, and Ann Pellegrini.* 10th Anniversary edition. New York: New York University Press, 2019. Print.

Pierce, Joseph M. "I Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America." *Latin American Research Review* 55.2 (2020): 305–321. Web.

Pink, Sarah. *Doing Visual Ethnography / Sarah Pink.* Fourth edition., SAGE Publications, 2021.

Raphael. "Mi Gran Noche." Al Ponerse el Sol, Hispavox, 1967.

Rodríguez, Juana M. "Touching Alterity: The Women of Casa Xochiquetzal." *Puta Life: Seeing Latinas, Working Sex*, Duke University Press, 2023, pp. 140–79. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/j.ctv37c06pq.8. Accessed 2 June 2024.

Sánchez Cruz, Jorge. "Encuentros Homoeróticos y Homosociales: Una Lectura de Los Detectives Salvajes (1998) de Roberto Bolaño." *Mester (Los Angeles)* 47.1 (2018): n. pag. Web.

SusansaChiron. "Raphael: Exposición en el metro de México" Youtube, 10 Mayo. 2009, https://www.youtube.com/watch?v=_KlR5KLzm2w

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio : el cuerpo y la memoria cultural en las Américas / Diana Taylor ; traducción de Anabelle Contreras Castro.* Trans. Anabelle Contreras Castro. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014. Print.

Tenorio, David. "Queer Nightscapes: Touching Nightlife in Neoliberal Mexico." *The Routledge Companion to Gender and Affect*. 1st ed. Routledge, 2023. 357–365. Web.

Vargas, Deborah. (2014). Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic. American Quarterly. 66. 715-726. 10.1353/aq.2014.0046.

Vargas, Pedro. "Triste, muy triste." El gran Pedro Vargas, RCA Victor, 1943. Spotify.

Villa, Lucha. "Las Ciudades." Las Ciudades, Discos Ramex, 1982. Spotify.