

## Una mujer loca y no una loca mujer: la trampa de representar la vida trans-travesti en la televisión colombiana de los 2000

Marcelo Carosi/ Hamilton College

La participación de los personajes trans en la TV latinoamericana ha incrementado significativamente en los últimos años, más que nada ayudada por una mayor aceptación social gracias a las batallas que un sinnúmero de activistas han venido librando en pos de la abolición del prejuicio que ha, a la vez, atenuado el estigma sobre la comunidad. Así esta creciente visibilización en la pantalla chica, dentro del contexto colombiano, está antecedida por mujeres como Laura Weinstein, cuya acción pública puso a circular la realidad de violencia y brutal marginación de muchas mujeres trans. Este artículo posa la mirada sobre *Los Reyes* (2005), uno de los primeros programas televisivos en Colombia en escenificar la vida trans con cierto protagonismo, con el fin de examinar qué tensiones representa ante un público masivo que va reconociendo un personaje trans-travesti de un modo distinto al que usualmente había observado, es decir, más ligado al trabajo sexual. Propongo conectar esta representación con la noción de *trapdoor* (Gossett, Stanley, Burton) que traduzco como “umbral-trampa”, con el fin de pensar la vida trans desde las contradicciones y ambivalencias implícitas en el tránsito de un género a otros y cuyo horizonte es amenazado por diferentes fuerzas que buscan sitiar el cuerpo dentro de una narrativa que lo domestique, según mande la política de respetabilidad imperante. Gracias a esto, a la larga, la comedia falla al considerar el personaje de Laisa como la ejemplificación de una comunidad que hace todo lo posible para parecerse a la sociedad hétero que la persigue y margina.

*Los Reyes* es una adaptación de *Los Roldan*, una telemedia argentina estrenada en 2004 y cuya línea argumental se respeta en gran medida, aunque en la versión colombiana, cabe destacar, se hace un mayor énfasis en el componente melodramático, acercándola al formato de telenovela. Transmitida por RCN, la serie narra una historia de ascenso social instantáneo: Edilberto Reyes (Enrique Carriazo) una noche convence a Mercedes Rubio (Rosita Alonso), una suicida millonaria, de no arrojarse a un precipicio y en agradecimiento ella le cede la presidencia de su empresa, el grupo GER, y obliga a los Reyes a mudarse a su mansión. Edilberto es un patriarca bonachón, desapegado del dinero, verdulero y padre viudo de cuatro hijos. Es ayudado por Yoli (Jackeline Arenal), hermana de su esposa muerta. La hermana de Edilberto, quien cierra el núcleo familiar, hace la transición de Raúl a Laisa (Endry Cardeño) luego de haber vivido en Italia por un año.

Advertimos que ella es un personaje central que funciona como una suerte de reverso de Yoli en el sentido de que, mientras la primera personifica una mujer dedicada a cultivar su apariencia, la segunda es la ama de casa consagrada a la reproducción del hogar y al cuidado de los otros. Esta dualidad se observa en relación no solo con su cuñada, sino, en general, con todos sus parientes. En efecto, Laisa se presenta como el familiar que no termina de encajar en la casa porque mantiene cierta aura de víctima del sistema patriarcal. En la medida en que, a lo largo del programa, será la protagonista de una serie de conflicto con sus sobrinos, su hermano, incluso su cuñada—quien es la más compasiva de todos—, Laisa da cuenta de una persona que sufre la incompreensión de parte de sus seres queridos, aunque esto no haga sino probar que ellos a la larga sí la comprenden a su manera, idealizando la “tolerancia” hétero.

La mudanza obliga a la familia a sellar su destino con los Iriarte de las Casas, un matrimonio acomodado integrado por Emilio (Diego Trujillo) y Katty (Yaneth Waldman), que unidos más por la costumbre y la conveniencia que por el amor, representan la antítesis de lo popular y folclórico detrás de los Reyes: si, por un lado, articulan una lengua culta y son amantes de la ópera; por otro lado, se ven como una familia de trepadores, desconfiados, que harán todo lo posible por desbancar a Edilberto de la presidencia, porque, como si fuera poco, Emilio también trabaja en GER y se considera el heredero natural del grupo empresarial. Aquí es donde Laisa interviene y marca el devenir de la relación entre las dos familias: su principal objetivo será enamorar a Emilio, separarlo de la esposa y compartir una vida juntos.

Aunque *Los Reyes* trae a la pantalla una propuesta típica de la telenovela colombiana que escenifica personajes populares en el contexto de un ascenso social inverosímil, la incorporación de Laisa es novedosa en el sentido de que el choque de clase entre los Reyes y los Iriarte se encuentra atravesado por la figura de una travesti. Esa novedad la ofrece el distanciamiento que supone el personaje de Laisa en relación con las representaciones tradicionales que instalan con obsesión la figura de la travesti en el ámbito del trabajo sexual. Como habitante de la calle, la travesti suele reflejar “a scandalous speaking body to the extent that its performance gets construed as tragic and comic. The transvestite’s body will be always misunderstood as saying something different. (...) Their ‘outing’ is also supposed to mean personal ‘shame’

and tragedy” (Sifuentes-Jáuregui 2002, 35). Estas representaciones en las que la transgresión es el componente mayor, en otro contexto, fácilmente hubieran instalado a Laisa en espacios relacionados con los prostíbulos o el cabaret.

Así, Laisa provee del material que, en concreto, llamó en más de una ocasión a la disputa de los sentidos sobre el cuerpo trans-travesti cristalizados en una realidad simplista y bajo la mirada heteronormativa. La prensa del momento señalaba para algunos la amenaza de humanizar a “un travesti” que seduce “a la audiencia, en un horario familiar” cuando tal cosa obliga a “tener que explicarles a los niños de 8 y 10 años lo que es un travesti” (2005, b), según dicen desde la redacción de *El Tiempo*. El solo instalar a Laisa en un horario *prime* y sobre todo como parte de una familia de orígenes humildes sin buscar criminalizar su identidad es toda una decisión política que hace circular su nombre, por lo que la vemos como un problema que desorienta.

Pensemos que esta disputa de sentidos también está informada por una agenda política trans que ha hecho visible a lo largo de los años demandas urgentes, consecuencia del maltrato que, según Laura Weinstein, es multidimensional y, ante el cual solicitan una aproximación que evite generalizaciones, es decir, situada en el cuerpo en el cuerpo de cada mujer trans. Es más, el reduccionismo al cual la vida trans se ve sujeta, y del cual periódicos como *El Tiempo* participan activamente, requiere intervenciones que faciliten, dicen Nikita Dupuis-Vargas, Ximena Chanaga Jerez, José Fernando Serrano Amaya y la misma Laura Weinstein, una “justicia epistemológica” que permita desandar “dispositivos de saber-poder que establecen una jerarquía simbólica y material al designar los lugares y las formas en que las personas *trans\** pueden movilizarse, interactuar y participar, incluso en la producción teórica” (71). En este sentido, se insta por abandonar las lógicas binarias y justamente allí *Los Reyes* fallan, en tanto que, si bien la serie expone la vida trans como protagonista por primera vez dentro de la TV colombiana del horario *prime*, también no deja de recurrir a una visión obtusa y a la larga conservadora, debido a que la representación de Laisa se ajusta a las convenciones heterosexuales.

*Los Reyes* se emitió entre mediados de 2005 y finales de 2006, contó con 241 episodios que marcaron un *rating* promedio de 13,3 puntos de audiencia, alrededor de 1,3 millones de personas (*El Tiempo* 2020) —a causa del gran éxito fue retransmitida en dos oportunidades más (2017 y 2019) que también captaron un gran público. No es coincidencia pues que la propuesta inaugura una serie de telenovelas, comedias y *reality shows* en las que la vida trans toma una visibilidad sin precedentes, cuando hasta hacía no mucho tiempo estaba explícitamente criminalizada por los códigos contravencionales. En el medio televisivo, programas como *Chepe Fortuna* (2010), *Casa de Reinas* (2012) —en los que también participa Cardeño, aunque en roles menores—, *Colombia Tiene Talento*

(2013), *Nadie me quita lo bailado* (2018), *La agencia* (2019), *Lala’s Spa* (2021), entre otros, son fiel prueba de sus efectos.

Dicho esto, también cabe la mención de que, sin salvedades, estas producciones, incluida *Los Reyes*, mantienen una clara obsesión por presentar la vida trans-travesti en oposición a la realidad de la grandísima mayoría de las integrantes de este colectivo que a lo largo de América Latina sufre la violencia que Sayak Valencia llama “(trans)femicidal machine” (2019), ese entramado político y cultural que apunta al exterminio de la vida trans desde múltiples frentes, entre ellos, el laboral, el policial, el sanitario y el informativo. En el contexto colombiano, según afirma Nancy Prada (2012), la comunidad trans se encuentra dentro de uno de los segmentos más afectados por el terrorismo de Estado de los años 2000. Del mismo modo, el exterminio ha forzado a muchas a la prostitución y con ello al control policial que lleva a la vigilancia, extorción, violación y, no en pocos casos, al asesinato (Fundación Santamaría 2013). El enfoque televisivo de vestir la travesti de glamur no es otro que el que presenta su vida lejos de la comunidad LGBTI y cerca de un estereotipo que la cataloga como “hiperfemenina”. Una subjetividad/cuerpo sanitizada con el objeto principal de presentarla al gran público de las 8pm. Por tal motivo, no es raro que la travesti necesite pasar hasta cierto punto como una mujer biológica, o al menos, que entrañe la duda de que lo sea.

No llama la atención, pues, que Juan Manuel Cáceres, del equipo creador de *Lala’s Spa* (RCN), asegure que su serie “no es una historia de gais. Es una historia sobre una mujer trans, una mujer que es diferente” (*El Tiempo* 2021). En este marco, ser “una mujer que es diferente” no es ser otra cosa que la representante de los ideales heteropatriarcales defendidos por la dirección de estos canales de televisión, los cuales acceden a incorporar a su programación un modo de vida que, si al principio nada tiene que ver con justamente la familia “tipo”, luego terminan defendiéndola. En relación con *Los Reyes*, y sobre tal contrariedad, la misma Endry Cardeño subraya que al idear su personaje:

Quería que mi Laisa tuviera un poco más de dignidad y sobre todo no caer en el estereotipo que conoce la gente del homosexual o de la loca, por llamarlo de alguna manera. Sin embargo, es una telenovela con visos de comedia y el personaje debe tener ciertos matices de ese estilo. Estoy tratando de manejarla como si fuera una mujer cómica, no la Loca cómica. (*El Tiempo* 2005a)

Una “mujer cómica” y no una “loca cómica” desborda los límites de representación tradicionales de aquellos años esperados para su cuerpo, pero al punto tal que, como se observará en más detalle, encasilla al personaje dentro del estereotipo del cual se buscaba alejarse y así mitiga la política visual que proponía su participación en la serie.

Es de esta manera que estudiar la representación de Laisa en los términos sugeridos por el concepto de *trapdoor* llama a reflexionar sobre los umbrales que pueden terminar limitando lo que anticipaban como un cambio. Para Reina Gossett, Eric Stanley y Johanna Burton, si, por un lado, los *trapdoors* (entiéndase como performances, museos, películas, personajes, etc.) se pueden comprender como umbrales, es decir, puntos de fuga hacia lo desconocido, pasajes que conducen a nuevas formas de vivir el cuerpo que “acknowledges the other but refuses to be held to them” (2017, xx). Estas puertas rápidamente pueden conducir, como su nombre lo sugiere, a callejones sin salida, formas tradicionales que aprisionan, en este caso, la vida trans-travesti en el estereotipo que, en gran medida, la atrapa en un sujeto hipersexualizado. Por tal motivo, en la ambigüedad del *trapdoor* reside su fuerza y al mismo tiempo su debilidad. En otras palabras, la visibilidad y reconocimiento de la vida trans en la cultura de masas se encuentra siempre al acecho de los mecanismos que la pueden terminar normalizando y, en tal sentido, despolitizando a ojos de un público que la consume de manera irreflexiva. Situar en el mundo un cuerpo trans es explorar una realidad afectada por los discursos que generalizan su experiencia de vida y que, por tal motivo, perpetúan la demonización y exclusión de personas como Laisa. En este contexto, el *trapdoor*, como sugieren sus proponentes, puede “force [trans bodies] to hew to hegemonic modalities” (xxiii) y así terminar construyendo una figura que refleja el opuesto de la política de la vida trans.

Laisa, sostengo, termina atrapada en este callejón sin salida si observamos las formas en que ella se sitúa en el mundo tanto de ascenso social, en general, como en el de la intimidad de la familia de los Reyes, en particular, vemos que Laisa nunca fue imaginada para cuestionar ideas preconcebidas

sobre diferencia sexual o de género ya que su interés mayor es el de alcanzar un arquetipo de mujer solo expresado en una apariencia ultrafemenina asida a los ideales burgueses de belleza y uso del cuerpo de la mujer. De allí se entiende, por ejemplo, el tipo de vestuario que pocas veces varía. Los vestidos de Laisa remarcan la figura de *femme fatale* que utiliza su hermosura y sexualidad como arma de manipulación, como vemos con Iriarte y los enredos detrás de un hombre que Laisa manda al psicólogo. Para *Los Reyes*, ser travesti condena a una mujer a mostrar un exceso de atributos corporales, como si tal cosa fuese necesaria para no ofrecer sospechas sobre su sexo biológico y trabajar lo que RCN sigue trabajando desde hace 15 años, luego con el papel de Lala (Isabella Santiago), protagonista de *Lala's spa*, como “mujer diferente”.

Desde un primer momento, Laisa gravita dentro de una constelación de conflictos que hablan de un personaje sexualizado y restringido a la búsqueda de un amor que la llevará a lo largo de los 241 capítulos a conseguirlo, pero a costa de abandonar el crecimiento en otros aspectos que podrían haber iluminado mejor las complejidades de la vida travesti en la Colombia de mitad de los 2000. Laisa no tiene fisuras. Exhibe, al menos, un halo de mujer obsesionada por un amor imposible que no le permite reconocer otros intereses. Así, su personaje reduce la transformación que otros en la serie sí consiguen, a una muy limitada capacidad de actuar ante cambios dentro del arco general de la trama. Sus conflictos están subsumidos a, más que nada, ocultar que ha nacido hombre, de allí que en la relación que irá construyendo con Iriarte recaen la gran mayoría de sus dichas o miserias porque, cabe la mención, será su enamorado el último en enterarse de su sexo biológico, en el último capítulo de la serie.



Imagen 1



Imagen 2

Vestida de “platónica”, “pura”, “romántica”, “poética”, *Los Reyes* juegan a instalar una relación profiláctica que aplaza indefinidamente la consumación bajo la excusa de que ambos (Laisa e Iriarte) no están preparados ni el uno ni el otro para desarrollarla de manera plena, es decir, con besuqueos, caricias y sexo, tal como se observa en los otros personajes (es más, Iriarte jamás la besará, ni siquiera en la escena final). Esta no consumación es quizá el elemento generador de contenido más persistente y a la vez eficaz de toda la telecomedia porque abre una incontable serie de intrigas, roces, malentendidos, en fin, se entiende como un dispositivo que, por un lado, va a ir informando el gradual cambio de Iriarte como alguien más complejo de lo que parecía ser, y por otro lado, atará a Laisa a un personaje que, si existe, lo hace para intentar arrancar a Iriarte de su esposa y vivir junto a él como una “mujer”.

¿Qué es lo que hace que Laisa pase como mujer cisgénero para Iriarte y, en cambio sea una mujer trans (o “un hombre vestido en ropas de mujer”, como muchas veces se observa) para el resto del mundo? En primera instancia, podríamos sostener que el *trapdoor* emerge como una condición que

sí permite “enfleshing elements of her environment within herself” (2017, 269). Como Eva Hayward postula para la mujer trans que se sitúa en el mundo a través de la mimesis, en Laisa “expressing part of her self into the social” (269) sirve como un dispositivo para observar un mundo que, por lo general, no busca reflejarse en ella. Si Laisa pone en evidencia a un Iriarte que ignora su género, esto no hace otra cosa que, primero, insistir en el patetismo de la mujer trans que no puede escapar de su pasado y, segundo, identificar la humanidad de Iriarte que al desconocer su “verdad”, la desea francamente. Es la unión con Laisa la que nos muestra un costado desinteresado y bondadoso, radicalmente opuesto al que vemos cuando se trata de perjudicar a Edilberto. Por cierto, a causa de que Laisa mantiene una presencia constante y vehiculizadora del argumento central de muchos capítulos, su posición como impostora es compleja y a veces difícil de sustentar. Sin embargo, también queda claro que será Iriarte quien se encuentra dentro del grupo de engañados, cosa que reduce el papel de Laisa a un personaje que no hará sino postular su historia como un *coming out* que no se termina de cuajar.



Imagen 3



Imagen 4

Julia Serano y Jack Halberstam nos recuerdan que las mujeres trans, en el contexto del mundo anglófono del neoliberalismo temprano de los años 1990 y 2000, solían tomar la figura del “impostor”, tal como sucede en la película *The Crying Game* (1992) de Neil Jordan. Apañados en la mujer transgénero que pasa como una mujer cis, los personajes como el de Laisa “generally act as unexpected plot twists, or play the role of sexual predators who fool innocent straight guys into falling for other “men” (Serano 2013, 227). En esta revelación vemos que ellas encierran un secreto que a la larga se revela ante los incautos como “a moment of truth”, un momento que, por un lado, ofrece una nueva información (el personaje ha nacido hombre y no mujer)”, y por otro lado, cimienta la figura de un engañado, quien es representado como el hombre hétero que al desconocer tal verdad pasa a ser una víctima de las circunstancias.

Así, ayudada por una apariencia que la hace pasar como una mujer biológica, su principal víctima es Emilio Iriarte. En la desesperación de encontrar una pareja que la ame (nunca fue amada), Laisa presenta la clara función de seducir a Iriarte y abrir una serie de conflictos que apelan a las jerarquías de clase, principalmente la de una mujer de estrato bajo que llega a robarle el hombre a una mujer de estrato alto. Iriarte poco a poco irá cayendo en la “trampa” de una mujer trans que esconde su sexualidad hasta que, en el capítulo 58, tiene la posibilidad concreta de saber que Laisa nació hombre, momento que, no por nada, se enmarca en el contexto de una detención policial en la que ella debe presentar su cédula. A lo largo de toda la telecomedia se cuentan más de 150 escenas en las que Laisa se sube al automóvil de Iriarte, ya que es uno de los pocos puntos de encuentro en los que cierta intimidad es posible, y digo cierta porque el automóvil

también explica una relación que no deja de estar expuesta al ojo público, o al menos, amenazada por él. En la mencionada escena, un policía se aproxima a la ventanilla y, para sorpresa de los dos, pide la cédula de ambos. Cuando Laisa entrega la suya el policía pregunta quién es Raúl, Laisa entra en pánico y la escena se corta abruptamente para luego saber, unos 60 capítulos más adelante, que Iriarte nunca supo de Raúl porque habían conseguido convencer al policía de que esa era la cédula de su hermano.

A Iriarte nunca se le ocurre cuestionar el entredicho de la cédula porque Laisa trabaja la ambivalencia entre lo exótico y lo popular, pero en la medida en que la sexualidad o el género terminan como un ruido de fondo, como un mecanismo que genera suspenso en los momentos adecuados en los cuales se estira la historia. Presentada de esta forma, la travesti como problema de representación, se vuelve una apuesta menos arriesgada a la hora de escenificar una subjetividad que en efecto se encuentra hartamente criminalizada por el Estado. Es llamativo que los espacios que Iriarte visita junto a su amada, como parques, vestuarios, baños públicos, el automóvil, si bien hablan de la vigilancia que la pareja sufre, tan solo explican la amenaza de que alguien lo vea a él, un hombre casado, junto a ella, y no de la violencia de los dispositivos policiales sobre el cuerpo trans. Por tal razón, *Los Reyes* trivializan a un extremo el rol policial y la mirada de una sociedad mojigata y transfóbica para reducir los mecanismos de control y disciplina sobre la vida trans a meros artilugios escénicos que aceitan y, así, avanzan con el desarrollo de la trama. En otras palabras, su clase parece estar más criminalizada que su género.

La telecomedia destaca a la burguesía como tradicionalmente se la ha narrado, es decir, como una suerte de guardianes de las diferencias de género, de la feminidad atada a la exaltación del cuerpo refinado, por un lado, y, por otro, a la masculinidad de hombres que defienden esos mismos valores en las mujeres. No sorprende que con el tiempo, Laisa se convirtiera en una diva-presentadora de televisión en competencia con Katty, quien también trabaja en RCN y conduce un programa femenino. Laisa no solo “le robará” el marido a Katty, sino también su show, que actualizará con segmentos vinculados a la música popular. Como personaje público, ella podría recordar la figura de la travesti que Sifuentes-Jáuregui cataloga como sinónimo del absurdo o la paradoja dada en la teatralidad excesiva. Dicho esto, desde el momento en que Laisa deja atrás su pasado como Raúl y se vuelve esa “mujer loca” y no “una loca mujer”, emerge su faceta como presentadora, que atará al personaje aun más a la híperfeminidad: si Katty sirve como el punto de comparación que necesita ser superado y así probar lo buena mujer que es para Iriarte, al mismo tiempo sirve para que Laisa se acerque más a los ideales de las clases burguesas y no populares. Lejos de que Laisa concuerde con la idea de Severo Sarduy (1987) del cuerpo travesti no como copia, sino como simulación de lo que la cultura llama mujer, *Los Reyes*, subraya, plantea mirar a las mujeres trans como copias de un original biológico que

perpetúa ideales heteropatriarcales sobre su cuerpo, como si este original fuera un modelo real y no también una construcción social.

Recordemos que la literatura colombiana de principios del siglo XXI también explora la dimensión de lo público del cuerpo trans-travesti apelando a la figura de la diva. Según analiza Hernández Gutiérrez, en relatos como *Al diablo la maldita primavera* (2002) de Alonso Sánchez y *Locas de felicidad* (2009) de John Better, la representación de travestis “inspira nuevas feminidades” (2017, 120) a la hora de apoderarse de una imagen anclada en el estereotipo y hacer visible una política del exceso, la liberación y la belleza:

Las divas constituyen una sutil e inteligente amalgama entre la mujer que desea el patriarcado y aquella que propició la liberación femenina: se manifiestan como bellezas altamente estereotipadas por el *glamour* del espectáculo, pero al mismo tiempo como hábiles fieras devoradoras. Son fantasías encarnadas que, a través de su artificial parafernalia e insinuantes ademanes, evidencian con orgullo el carácter construido de la feminidad, pues de manera similar al travestido, hacen uso del maquillaje, las prótesis, las cirugías, las tinturas, las pelucas, los atuendos de moda y demás recursos de la industria de la belleza. (2017, 120)

Como si tal término fuese una palabra nefanda, es decir, aquello que no debe ser mencionado por indigno o indecoroso, “travesti” se encuentra desterrada del vocabulario de la comedia —incluso, ni siquiera se la usa como insulto— y en su ausencia se utilizan una serie de expresiones que mal que bien la sustituyen, como lo son “eso”, “persona rara”, “abominación”, claro, siempre de boca de villanos que ven en Laisa una amenaza unida a la llegada de los Reyes. Ni siquiera la familia menciona la palabra, solo se equivocan de vez en cuando con el pronombre (“él” por “ella”) o la llaman por su nombre de cédula. Por otro lado, la palabra “trans” se menciona una sola vez también en la última semana como el prefijo de una palabra que no se termina de mencionar, aunque suponemos que es “transexual”, cuando Laisa está ensayando cómo le va a decir su verdad a Iriarte.

De allí que sea tan trágico el pasado travesti: el deseo de ocultarlo a como dé lugar atrapa a Laisa dentro de la telaraña de un closet que, si alguna vez se abrió para que surgiera quien ahora lucha por Iriarte, se revela que nunca formó parte de la comunidad trans. Lo que hoy se oculta ante otros es un pasado que la delata como integrante de un grupo de farsantes. Ergo, en una de las escenas más larga de la serie, en la que Cheo (Diego Vélez), el padrino de Laisa, ofrece el recuento más detallado sobre el antes, durante y después de la transición de Laisa, este insiste con gestos y comentarios a media voz en lo duro que fue, y es, aceptar que su ahijado hoy no sea el hombre que fue, ese muy habilidoso para el

fútbol que decide viajar a Italia y probarse en las divisiones inferiores del *Milan*, donde en efecto queda como parte del plantel. Allí juega hasta que el entrenador se aprovecha de él y hace la transición a mujer. La violación como puerta hacia la transición no hace sino recalcar un acto excepcional y violento, atado a un proceso traumático y para nada liberador que enfrasca los albores de la experiencia trans como un acto que puede revertirse si se cura el trauma. Para Cheo, Laisa nunca será ni siquiera una travesti porque ella es el resultado de una serie de eventos desafortunados que no reflejan ninguna identidad. Podríamos advertir en el comentario sobre este tipo de transformación escabrosa que se intenta negar de un plumazo cualquier umbral posible, incluso cuando este lleve al callejón sin salida que habita Laisa.

Si bien es cierto que este cuerpo que no se encuentra atado a una intencionalidad totalmente hétero, escenas como la de Cheo hablan de cómo intervenir la historia de su transición y ayudan a cancelar la crisis existencial que, según Eva Hayward, las personas cis podrían experimentar ante la presencia trans. Para Hayward una de las características más notables de lo umbrales, según explica es la posibilidad de:

To be trapped in the body, then, is about building-out, unraveling, and unknitting, so as to rework the territory of embodied self, to speak and receive ranges of sensuous input from one's environment. To some degree, being trapped in a body is an existential crisis for all of us, trans or not. This is another mind/body split; rather our bodies are not endlessly available to intentionality. Bodies exceed intentions, even as our intentions are always predicated on embodiment. We may belong to our bodies but our bodies do not necessary belong to us. (273)

En concreto, Cheo ni si quiera permite umbral alguno cuando, al usurpar el relato, muestra una estrategia para contener un cuerpo que por naturaleza atenta contra los límites que la sociedad heteronormativa busca trazarle.

Dicho sea de paso, no escasean las oportunidades que demuestran que, para los guionistas del programa, ella es “una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre” como diría Hayward, un cuerpo que a veces amenaza con su fuerza, gestos o actitudes que escapan sin proponérselo. Son constantes los gestos que inducen a una fuerza que no deja de recordarnos que detrás de Laisa habita Raúl, quien tiene “vozarrón” y no “voz chillona”, según señala una de las trabajadoras domésticas para marcar una diferencia entre ella y Katty, y quien engrosa la voz cuando grita Hilda o hace alarde de una mano pesada cuando golpea a Leonardo (Julián Román), el segundo hijo de Edilberto. Hay una escena en la que levanta de la solapa a un admirador que busca un autógrafo. El tío Raúl es una amenaza en determinados momentos cuando Laisa está

obligada a demostrar autoridad y con esto a develar aquello que siempre amenaza con regresar.

Aquí, el pasado trans, como suele suceder, se reconstruye desde una voz heterosexual que hace duelo sobre ese “hombre” que ha pasado a la clandestinidad. Es una de las instancias que verifica que Laisa nunca está en control de su narración cuando se trata del pasado del cual parece huir a lo largo de toda la serie. Despojada de la habilidad de la palabra que le permita iluminar el proceso que la lleva a transitar entre el Raúl que viaja a Italia a volverse futbolista profesional y la Laisa que regresa a Colombia a emprender una nueva vida como mujer, solo queda el asombro y la melancolía de otros hombres. Por ello, Cheo desvía la atención de los televidentes de la complejidad implícita en el proceso de transición reduciéndolo a un momento misterioso y trivial ayudado por el chiste fácil del futbolista que termina “cambiando los guayos por zapato de tacón puntilla” y de “novia del entrenador” a quien Cheo buscará “demandar por lo que hizo”. Esto en definitiva da pie a otros familiares o amigos para interpretar el pasado e introducir nuevos personajes que habiendo habitado en ese espacio vergonzoso regresan al presente para asediar a Laisa.

El pasado vergonzoso también tensiona la relación entre ella y Emilio, al punto que se observa una necesidad de que su unión no sea vista como una entre hombres gays. De allí que Laisa llame a Iriarte incansablemente “macho de telenovela” y a sí misma “la mujer más mujer”. En este contexto, distanciarse de otros personajes *queer* la llevará a sacar del closet y denunciar como depredadores sexuales a otros personajes LGBTI, perpetuando sin excepción estereotipos característicos de relatos homófobos. Hacia el capítulo 110 conocemos a Patricio, un empresario argentino que llega como muchos a hacer negocios con GER y entra en contacto con el folclore de los Reyes. Laisa es la primera en notar que Patricio se siente atraído por Edilberto, o como ella misma exclama, “se le moja la canoa” por él, y se lo advierte a Iriarte con el fin de ponerlo en evidencia y así detener cualquier tipo de avance. Iriarte duda de lo que dice y le pide una prueba, cosa que lleva a Laisa a vestirse de hombre para volverse el chofer de la familia y terminar desenmascarando a Francisco cuando este se encuentra con un desconocido. Esta escena confirma dos cosas: primero, que la misma Laisa se encuentra irremediablemente excluida de la comunidad *queer* y, segundo, que cruzar las líneas entre distintos géneros obliga, en este caso al personaje trans, a ser una suerte de policía sexual que hace cumplir la ley patriarcal.

Unos 20 capítulos más adelante Pinzón, el contador de la empresa, es chantajeado porque se descubre que tiene la “debilidad” de acostarse con prostitutas trans. Pinzón se muestra como un hombre enfermo de culpa (tal como a veces se muestra también Laisa) que va a llegar a traicionar a Edilberto antes de permitir que Iriarte arevele su secreto. Es de notar que otra vez se omite cualquier tipo de término que las

identifique como travestis si bien sabemos que las trabajadoras sexuales son mujeres trans porque a Pinzón se lo llama sodomita. Por el contrario, el contador de la empresa pillado infraganti da fe de que ambos mundos deben mantenerse a distancia uno del otro, incomunicados, porque de lo contrario el deseo invade la subjetividad, de tal forma que Pinzón termina sexualizado y con el suicidio como única ruta de escape. Otra vez aquí se ve que la narrativa del pasado *queer* está en manos de personajes heterosexuales que sí le dan voz, lo cual demuestra la necesidad de control sobre qué y cómo se dice aquello que estigmatiza.

El último capítulo confirma esta separación entre el mundo *queer* y el cisgénero cuando evidenciamos que la unión amorosa es solo posible si Laisa e Iriarte son desterrados del mundo en que vivían, no sin antes “morir” ante los otros. A todo esto, ambos se han refugiado en una finca porque Iriarte



Imagen 5

Ese “alcanzar la libertad juntos” remite un final al estilo de *Thelma y Louise*: luego de ser cercados por la policía, la pareja, a bordo de un BMW, se lanza al vacío. La diferencia entre el filme y la serie es que en *Los Reyes* el automóvil cae sobre un lago. Hay un corte y la telecomedia avanza 3 años en el futuro: ahora el televidente encuentra a Iriarte tomado de la mano de Laisa, en una playa solitaria, finalmente unidos y lejos de las miradas de todos aquellos que, en efecto, piensan que están muertos. Iriarte demuestra ser el personaje que más cambia a lo largo de la serie, pero de Laisa podríamos decir que es el que menos. La única salida hacia una relación juntos evitando la trampa social que conlleva la vida trans-travesti es otra trampa aun mayor: la clandestinidad extrema, abandonarlo todo y esconderse en un lugar remoto y deshabitado. Esto reconoce al menos dos efectos: el primero que el clóset, en cierto modo, continúa de la mano de un pasado que confunde el sexo asignado al nacer con la desacreditación de

es perseguido a causa de que se le imputa haber robado dinero para comenzar una nueva vida junto a Laisa. En estas circunstancias la audiencia se enfrenta finalmente a la repugnancia de Iriarte al descubrir que Laisa es una mujer trans, repitiendo una escena anterior en la que también descubre a Laisa desnuda tomando una ducha y recuerda todo (aquella vez Iriarte sufre una crisis nerviosa que le provoca amnesia). De buenas a primeras decide abandonarla hasta que, una vez en el automóvil, ve a la policía aproximarse y se arrepiente con la misma rapidez que había tenido para abandonarla, la busca y escapan los dos. En una primera instancia se especularía que “alcanzar la libertad juntos”, como en un momento exclama para sí Iriarte, pone en un mismo plano el escapar de la prisión por el robo y el vivir junto a ella. En otras palabras, no hay redención posible: su amor está destinado a conservarse lejos del ojo público, pues es indisoluble del delito.



Imagen 6

una sociedad que al identificarla la mandaría a la cárcel. El segundo está asociado al *trapdoor*; que funciona como dispositivo de aislamiento, es decir, Laisa conserva el estatuto que mantuvo a lo largo de toda la serie y que se traduce en el personaje *queer* sin comunidad.

Atrapada sin otra opción que la de ser una “mujer loca”, “más mujer que la mayoría de mujeres”, como dice en un momento Leo, el mayor de Edilberto, Laisa carece de toda oportunidad de cultivar una subjetividad más allá de la sexualidad. *Los Reyes* insiste en tejer el personaje trans y travesti como un dispositivo que genera siempre el mismo contenido asociado a cómo y cuándo Iriarte se dará cuenta de que Laisa fue asignada al sexo masculino al nacer porque, en última instancia, ella nunca dejó de ser Raúl, metáfora de un pasado vergonzoso que tensiona la trama de principio a fin sin que se tenga control sobre él.

### Bibliografía

- Bustamante, Walter. 2008. *Homofobia y agresiones verbales. La sanción por transgredir la masculinidad hegemónica. Colombia 1936-1980*. Medellín: Todográficas Ltda.
- El Tiempo*. 2005. “Me gustaría ser como amparo Grisales”. 19 junio 2005. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1957225>
- . 2005. “Mi voto por Laisa Reyes”. 11 julio 2005. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1960352>
- . 2010. “Endry Cardeño reaparece en cine, teatro y TV”. 6 agosto 2010. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7847055>
- . 2020. “Telenovelas repetidas que volvieron a ser un éxito en rating”. 8 agosto 2020. <https://www.eltiempo.com/cultura/gente/pasion-de-gavilanes-y-otras-novelas-repetidas-que-volvieron-a-ser-un-exito-525788>
- . 2021. “Escribir la novela ‘Lala’s spa’ fue un canto a la tolerancia”. 16 mayo 2021. <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/escribir-la-novela-lala-s-spa-fue-un-canto-a-la-tolerancia-588900>
- Galindo, Marco Antonio, y Mario Ribero Ferreira. 2005. *Los Reyes*. Bogota: RCN.
- Gossett, Reina, Eric A. Stanley and Johanna Burton. 2017. “Known Unknowns: An Introduction to Trap Door”. En *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, editado por Reina Gossett, Eric A. Stanley y Johanna Burton, xv-XXVI. Cambridge, MA: MIT Press.
- Halberstam, Jack. 2013. “The Transgender Look”. En *The Transgender Studies Reader 2*, editado por Susan Stryker y Aren Z. Aizura, 119-129. New York: Routledge.
- Hayward, Eva. 2017. “Spiderwoman”. En *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, editado por Reina Gossett, Eric A. Stanley y Johanna Burton, 255-280. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hernández Gutiérrez, Diana Marcela. 2017. “La fantasía de la diva travesti en *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad*”. *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 40 (enero-junio): 111-126.
- Montero, Jorge, Eduardo Ripari, y Diego Suárez. 2004. *Los Roldán*. Buenos Aires: Telefé.
- Prada, Nancy. 2012. “A mí me sacaron volada de allá”. En *Relatos de vida de mujeres trans desplazadas forzosamente hacia Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Santamaría Fundación. 2013. *Marineras en búsqueda de tierra firme*. Informe de Derechos Humanos de Mujeres Trans 2005–2011. Cali: Asdi/Forum Syd, PNUD y Santamaría Fundación.
- Sarduy, Severo. 1987. *Ensayos generales sobre el barroco*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Serano, Julia. 2013. “Skirt Chasers: Why the Media Depicts the Trans Revolution in Lipstick and Heels”. En *The Transgender Studies Reader 2*, editado por Susan Stryker y Aren Z. Aizura, 226-233. New York: Routledge.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. 2002. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature*. New York: Palgrave.
- Valencia, Sayak. 2019. “Necropolitics, Postmortem/Transmortem Politics, and Transfeminisms in the Sexual Economies of Death”. *Transgender Studies Quarterly*, vol. 6, núm. 2 (May): 180-193.
- Weinstein, Laura Frida. Nikita Dupuis-Vargas, Ximena Chanaga Jerez y José Fernando Serrano Amaya. 2017. “Conocimientos, activismos trans y justicia epistemológica como reparación colectiva en Colombia”. *Jangwa Pana: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 16, núm. 2 (julio-diciembre): 69-85.



---

**Notas**

1. *Los Roldán* se acerca más a una típica comedia de situaciones (sitcom) que resalta el humor y el chiste y no tanto los episodios dramáticos que apelan a las emociones del espectador como vemos en *Los Reyes*. Aunque ambas series construyen sus argumentos a través los equívocos y las constantes coincidencias improbables, *Los Reyes*, por ejemplo, da más cabida a la sentimentalidad con el uso de música melancólica o sobreactuaciones, como las que muchas veces vemos con Laisa.
2. No fue sino hasta 1981 que se deroga el Decreto 572 de 1971 que instruyó el código policial que penaba con 6 meses de cárcel el uso de prendas femeninas por parte de personas asignadas al sexo masculino al nacer (Bustamante 2008). Dicho esto, cabe destacar que la derogación del decreto de ninguna manera se tradujo en la disminución del maltrato policial que sufre la comunidad de manera diaria.
3. Basta recalar en los comentarios posteados bajo los videos de YouTube que muestran algunas de las escenas de la serie para advertir la cantidad de televidentes que ignoraban que Endry Cardeño era en efecto una mujer trans.
4. Entre los ejemplos más llamativos de la cultura de masas de aquellos años que apelan a la figura del impostor podemos citar, además de *The Crying Game*, a *Ace Ventura: Pet Detective* (1994) de Tom Shadyac. Allí, a quien la mujer trans engaña, se lo representa como la verdadera víctima, que humillado ante tal descubrimiento reacciona de manera “justificada” y violenta.
5. Por ejemplo, Luz Dari (Thana Carvajal), sobrina del mismo Cheo y que a pedido de este fue novia de Laisa cuando todavía se reconocía como hombre ante los otros, amenazará con contar la historia de Raúl en el programa de Katty.