



Licenciatura en Crítica de Artes, UNA

Proyecto de Graduación. 2018

Docentes: Tatavitto. Bermúdez. **Turno:** Tarde

Miembros del grupo: Casarez Ávalos, Daniel – pueblos.daniel@gmail.com; Ragucci, Laura – laura.ragucci@educ.ar; Rodríguez, Daniela – dandenrod@gmail.com; Wildman, Ricardo – rickwildman@gmail.com

Género trans-mutante: Representaciones de la figura transgénero en el cine

TABLA DE CONTENIDOS

1. Tema del trabajo	3
1.1 Especificación sintética del fenómeno seleccionado:	3
1.2 Justificación de interés para el alumno:	3
1.3 Articulación con el marco temático propuesto:	4
2. Búsqueda de fuentes	4
Estudios de género	4
Lenguaje cinematográfico	4
Cine transgénero	5
3. Situación del tema	6
3. 1. La inestabilidad de la categoría “trans”	6
3. 2. Lo transgénero en el discurso masivo	7
3. 3. Lo transgénero en el ámbito académico	8
3. 4. Un cine, múltiples cines	9
3. 5. Atando cabos sueltos	10
4. Formulación del problema	10
5. Selección del corpus	11
6. Análisis del problema	12
6.1. Propuesta de análisis	12
6.2. Conclusiones del análisis	14
6.3 Cuadro analítico	16
7. Propuesta de ámbitos de emplazamiento	16
Anexo A - Análisis de films	18
<i>Vestida para matar</i> (EEUU, 1980)	18
<i>París en llamas</i> (EEUU, 1990)	20
<i>Mi vida en rosa</i> (Francia, 1997)	22
<i>20 Centímetros</i> (España, 2005)	25
<i>Una Mujer fantástica</i> (Chile, 2017)	27
<i>Mía</i> (Argentina, 2011)	30
<i>Muerte y vida de Marsha P. Johnson</i> (EEUU, 2017)	35

1. Tema del trabajo

1.1 Especificación sintética del fenómeno seleccionado:

El presente trabajo se propone investigar la evolución cronológica de la construcción de los distintos abordajes de la figura transgénero en el cine.

Partimos de la pregunta sobre si es posible identificar tendencias retóricas y/o temáticas en distintas épocas en los films que abordan lo transgénero, y de ser así nos proponemos identificar cuáles han sido los rasgos que han variado y cómo lo han hecho. De acuerdo con ello, intentaremos identificar cómo se articulan esos rasgos en operaciones enunciativas que modalizan la figura transgénero de maneras más o menos favorables. Finalmente, nos proponemos explorar la posibilidad de relacionar las diferencias entre los planteamientos hechos por el cine en distintas épocas con la evolución de los estudios de género como condición de producción.

Los estudios de género han servido, desde su concepción, como marco para reflexionar sobre las construcciones corporales e identitarias de las personas transgénero en diversas expresiones culturales como, en el caso que nos ocupa, el cine. Las representaciones culturales son espacios privilegiados para plantear el análisis de los discursos normativos, en este caso sobre el género y la sexualidad, porque en ellas se materializan tanto los discursos hegemónicos como sus posibilidades de subversión.

En tal sentido, considerar los posibles efectos de los estudios de género como condición de producción de los films posteriores a su concepción, y como marco analítico de los mismos y los previos, resulta crítico para la elaboración de nuestra cronología fílmica

Destacamos la importancia de reseñar explícitamente las distintas series que están en juego en el análisis

- Socio-histórica
- Artística

La relación entre ambas series es muy estrecha. Proponiendo un abordaje desde los planteamientos de Metz, la serie socio-histórica modifica el verosímil social, restringiendo los posibles en el momento de la producción (o forma del contenido) de la artística.

Si bien se planteó inicialmente articular la serie artística con distintas series, a saber, la socio-histórica, la política, y la metacrítica, a la luz de las limitaciones temporales del presente estudio se decidió circunscribir el trabajo a las dos series previamente mencionadas únicamente. Reseñar las series puestas en juego en este análisis, lejos de dar cuenta de una separación entre ellas, tiene como fin resaltar los diálogos entre ambas de manera analítica.

1.2 Justificación de interés para el alumno:

Nuestro interés por el tema tiene distintas justificaciones:

- a) Todos los miembros del grupo tenemos en común la predilección por el lenguaje cinematográfico.
- b) Además tenemos un interés particular por el estudio de las minorías, por lo que la temática transgénero, una minoría dentro de la minoría LGBTQ+, nos parece particularmente interesante.
- c) Como punto congregante de los intereses anteriormente descritos, hemos visto con gran atractivo el impacto que ha generado el triunfo como mejor película extranjera

del film *Una mujer fantástica* en la más reciente edición de los premios Oscar de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Dicho impacto es observable a través de distintas críticas del film, y nos ha impulsado a considerar diferencias con otras ocasiones en las que filmes con distintos niveles de éxito han planteado la temática transgénero.

1.3 Articulación con el marco temático propuesto:

Si bien no es posible determinar una dirección única en las intertextualidades que pueden darse entre la realidad social y las propuestas cinematográficas, la dimensión estética del cine puede ser vista como un factor de regulación de los intercambios sociales con los miembros de grupos minoritarios (en este caso el grupo transgénero), por un lado contribuyendo a su visibilización y poniendo de manifiesto distintos aspectos de las problemáticas que les incumben, y por otro lado proponiendo lecturas sobre las realidades que les atañen.

2. Búsqueda de fuentes

La complejidad del tema que nos hemos propuesto abordar nos obliga a discriminar el tema en tres subcategorías de estudio, y proponer una clasificación bibliográfica de acuerdo con ellas:

Estudios de género

Para abordar la temática transgénero es necesario apelar a textos que nos permitan analizar la problemática del género como construcción social en general y la definición de transgénero en particular. A tal efecto elegimos las siguientes fuentes:

- Balderston, D. y Guy, D. (1998) *Sexo y sexualidades en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, J. (1990) *El Género en Disputa*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, J. (2010) “El transgénero y el espíritu de la revuelta”, en *Minerva*, num. 13, Madrid, Círculo de Bellas artes. Recuperado de: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=376>
- Duque, C. (2010) “Judith Butler y la teoría de la performatividad de género”, en *La manzana de la discordia*, Vol. 5, Nº 1: 27-34, recuperado de: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2675/1/Judith.pdf>
- Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M.L. (2009) “La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas”, en *Sociológica (Méx.)*, vol.24 no.69, recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000100003
- Maffia, D. (2003) *Sexualidades migrantes. Género y Transgénero*, Buenos Aires, Feminaria Editora.

Lenguaje cinematográfico

Dado que parte de nuestro trabajo consistirá en el análisis de las películas desde un punto de vista semiótico, a fin de verificar los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos de los films que integran el corpus, nos parece pertinente recurrir a textos sobre el análisis del discurso fílmico, a saber:

- Aumont, J. y Marie, M. (1990) *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- Barthes, R. (1970) “Introducción al análisis estructural de los relatos” en

Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo

- Bordwell, D. (1996) “La narración y la forma fílmica” en *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós
- Bremond, C. (1970) “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo
- Choi, D. (2014) *Seminario: Encuentros con el cine entre Deleuze y Rancière*, recuperado de:
http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/3654/uba_ffyl_p_2016_art_Seminario_Encuentros%20con%20el%20cine%20entre%20Deleuze%20y%20Ranci%C3%A9re.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Nichols, B. (1997) “El dominio del documental”, en *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- Perez Rubio, P. (2004) “El melodrama y lo melodramático”, en *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós.
- Prada, J. M. (2001) “La apropiación, la obra, el autor”, en *La apropiación posmoderna*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Steimberg, O. (2004) *Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros*, recuperado de:
<http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1361>
- Tasara, M. (2015) *La figura en el cine: Articulaciones de la operatoria figural textual en interacción con poéticas fílmicas*, recuperado de:
http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/3007/uba_ffyl_t_2015_901916.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Todorov, T. (1991) “Los dos principios del relato” en *Los géneros del discurso*, Caracas, Monteavila.

Cine transgénero

Dentro de la gran variedad de textos que tratan la cuestión de género y cine, hemos realizado un recorte, buscando específicamente aquellos en los que el punto central era la figura transgénero. Estos son los títulos que destacamos, sin que la lista sea excluyente:

- Argüero Mendoza, H. (2015) “El cine queer”, en *Literal Magazine*, recuperado de: <http://literalmagazine.com/el-cine-queer-puentes-y-fronteras/>
- Bertran, L. (2012) “La cantidad queer en el cine de Latinoamérica”, en *Imagofagia – Revista de la Sociedad Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, num 6.
- De Lauretis, T. (1992) *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Ediciones Cátedra
- Iadevito, P. (2014) “Teorías de Género y Cine. Un aporte a los estudios de la representación”, en *Universitas Humanistica*, num. 78, pp. 211-237, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Nabal, E. (2015) *Boquitas sin pintar: Lo trans en el Cine Español y Argentino*, recuperado de:
https://www.academia.edu/4829289/BOQUITAS_SIN_PINTAR_LO_TRANS_EN_EL_CINE_ESPA%C3%91OL_Y_ARGENTINO
- Véliz, M. (2015) *Las representaciones de la otredad en el cine gótico contemporáneo*, recuperado de:

http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/2972/uba_ffyl_t_2015_891144.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Viturro, P. (2012) “¿Es posible hablar de arte trans?”, en *Cibertronic* #8, recuperado de: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota02/lo-trans-nota-02-viturro.pdf
- Zurian, F. (2013) “¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual”, en *Actas del II Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación y del Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación*, recuperado de: https://www.academia.edu/34195416/Tiene_la_imagen_g%C3%A9nero_Una_propuesta_metodol%C3%B3gica_desde_los_Gender_Studies_y_la_est%C3%A9tica_audiovisual

3. Situación del tema

3. 1. La inestabilidad de la categoría “trans”

El abordaje teórico de la representación de lo transgénero en el cine presenta desde el inicio una dificultad: mucha de la producción cinematográfica que nos ocupa precede a la teoría que permite actualmente llamar transgénero a lo transgénero.

Como bien ha apuntado el crítico y activista LGBTQ+ español Eduardo Nabal Aragón en su análisis de lo trans en el cine español y argentino, previo a la teoría de género, había existido una tendencia social a unir al homosexual, al transgénero, al transexual y al travesti en una misma categoría. Si bien es riesgoso implicar que el cine se hizo eco de esa indefinición en la realidad social, también es cierto que la evolución de la teoría de género, a partir de la década de 1970 de la mano de pensadoras como Simone de Beauvoir, y más adelante en la década de 1990 con Judith Butler, ha permitido arrojar algo de luz en los últimos años sobre el fenómeno transgénero.

Por su parte Teresa de Lauretis afirma que Laplanche fue el primero en abordar la cuestión del género directamente, puntualizando que el género es múltiple, que diferentes identificaciones de género pueden coexistir en una misma persona, aunque la categoría social del género es binaria, porque el género es asignado de acuerdo a la percepción que los adultos tienen de ello que, a su vez, se basa en la visibilidad del órgano genital externo. Los llamados estudios de género, se desarrollaron en parte como una crítica al feminismo. Los estudioslésbicos y gay se sumaron más tarde probablemente debido a su interés por la sexualidad, y los estudios queer no aparecieron hasta mediados de la década de 1990.

El término inglés *queer* significa bizarro, extraño, enfermo, anormal. Pero no es sino hacia finales del siglo XIX, que dicho término empieza a tomar paralelamente una connotación sexual. En esta acepción corresponde a todo lo que no se ajusta a la norma sexual, todo lo que no es “normal”. Por esta razón, desde entonces se le utiliza para designar, de modo injurioso, a los gays y a las lesbianas. Si el término es un insulto, también lo han utilizado las personas a las que designaba, y éstas a menudo se definían a sí mismas como *queers*, es decir, especiales: diferentes de los demás. En los años veinte y treinta, cierto número de homosexuales se definieron como *queers* en un sentido más restrictivo. Deseosos de disociarse de la imagen social dominante del

homosexual afeminado, muchos de ellos, pertenecientes a la clase media, de apariencia más discreta o más convencional, se designan como *queers*.

De este modo el término posee, antes de la Segunda Guerra Mundial, una variedad de connotaciones sexuales: designación de todos los “anormales”, ya sea de manera peyorativa o por autodesignación de esos “anormales” que quieren diferenciarse de las “locas” afeminadas hasta que De Lauretis con su “Queer theory”; comenzó a ampliar el campo de los estudios lésbico-gays, dominados hasta ese momento por los trabajos empíricos de investigadores de ciencias sociales. *Queer* es entonces una manera de buscar disolver las fronteras a fin de que otras identidades (transgéneros, bisexuales, etc.), y que la variedad de identidades gays y lésbicas (“locas”, “machorras”, etc.), encuentren su lugar en un movimiento que cuestiona las normas sexuales, culturales y sociales por medio de la crítica a los procesos de identidad sexual. Butler sostiene que para la teoría de la performatividad de género, la lucha por el reconocimiento político, jurídico y social del sector LGBTQ+, no es una lucha de carácter identitario, ni por la normalización o el reclamo de tolerancia sino una lucha por el respeto pleno, por el reconocimiento de la diferencia, la diversidad sexual y su desnaturalización.

Dentro de una perspectiva un tanto más actual, leemos la voz de Beatriz Preciado elaborando una especie de manifiesto contrasexual donde declara que contra-sexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros. En este “diálogo” los cuerpos se reconocen a sí mismos y a los otros, no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, renunciando así a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente.

Teniendo en cuenta este marco teórico, se ha utilizado la teoría de género para el análisis de las distintas operaciones de representación de lo transgénero en las artes, y en este caso particular en el cine. La adopción de nociones estéticas y teóricas relativamente nuevas dentro de los estudios de género, como el camp, la masculinidad femenina, la despatologización de la transexualidad y el transgenerismo, proporciona nuevas claves para interpretar la producción cinematográfica. Es así como se ha hecho posible clasificar la producción cinematográfica previa a la teoría, de manera que pueda determinarse qué films abordan la temática transgénero y cuáles no. Sin embargo, muchos casos siguen siendo tema de discusión, y por ende persiste algo de confusión en la clasificación.

3. 2. Lo transgénero en el discurso masivo

Hemos considerado pertinente hacer algunas aclaraciones previas sobre como abordan el tema transgénero publicaciones referidas al lenguaje cinematográfico de circulación masiva, como la digital Filmaffinity, o la misma Wikipedia, para expresar que si se busca en Filmaffinity el género “transgénero”, el resultado nos remite al tópico denominado “Transexualidad / transgénero”. La palabra “transexualidad”, a pesar de no ser la adecuada, es la que figura primero. En el descriptor de este tópico se lee “películas sobre la transexualidad o protagonizadas por transexuales”. Ahora bien, a continuación aclaran “no se incluyen aquellas en las que la transexualidad pueda suponer un spoiler en el argumento. Tópico relacionado: homosexualidad.” En esta breve descripción se aprecia claramente la confusión que aún existe sobre la figura transgénero. Hay que tener en cuenta que Filmaffinity es uno de los principales buscadores cinematográficos en la Internet. Entre las 10 mejores películas del tópico

(las 10 más votadas), aparecen mezcladas películas que sí corresponden a la figura del transgénero, tal como se la describe hoy siguiendo los estudios de género: 10) *Una mujer fantástica*, 9) *Tomboy*, 7) *Desayuno en Plutón*, 6) *Hedwig and the angry inch*, 5) *Transamérica*, 2) *Los Muchachos no lloran* y 1) *La Chica danesa*; aunque en esta misma lista se incluyen películas en las que el rol protagónico no es de un transgénero: 3) *La Ley del deseo*, 4) *Las Aventuras de Priscilla, reina del desierto* (en la que el trío protagónico es formado por un caracter transgénero y dos homosexuales, todes drag queens) y 8) *¿Reinas o reyes?* (remake de *Priscilla*).

En Cinemanía hay un artículo bajo el título “15 Películas transgénero alejadas del tópico”. El primer film que presentan es *Mario Banana* (1964), los cortos de Warhol sobre un travesti comiendo una banana. También incluye *Las Aventuras de Priscilla, reina del desierto* (1994), describiéndola como una roadmovie protagonizada por tres drag queens.

En Wikipedia la confusión es mayúscula. Existe un anexo titulado “Películas de temática transgénero” donde se afirma que, desde las primeras películas de cine mudo, el tema trans ha estado presente. En la recopilación de films titulada “Cine transgénero” (como temática principal), aparecen sin orden aparente películas de los más diversos géneros. En primer lugar aparece una película alemana de 1920 de la cual poco se conoce. Inmediatamente después *Glen o Glenda* (1953), un docudrama semi-autobiográfico de Ed Wood, cuya temática gira en torno a un travesti. La tercera de la lista es *Das Wirtshaus im Spessart* (1958), en la que una joven aristócrata se viste de hombre para salvar a sus amigos. En cuarto lugar encontramos el film de Melvin Frank *A funny thing happened on the way to the forum* (1966), una comedia de enredos situada en la antigua Roma, que incluye amoríos de varios tipos, pero a ningún caracter transgénero. Cierra la lista de las cinco primeras *In like Flint* (1967), segunda en la saga de Flint, un ex-agente secreto que descubre un complot femenino para apoderarse del gobierno mundial. Si alguien acude a esta lista para entender la categoría transgénero en el cine, quedará más que confundido. Resulta irónico encontrar en otra lista de cine transgénero como elemento secundario, películas en las que el tema central es la cuestión de género y el transgénero en particular, como es el caso del documental *D’amore si vive* (1984) y *En soap* (2006), junto a *Piratas del Caribe* (2003), o *Las vacaciones de Mr. Bean* (2007).

3. 3. Lo transgénero en el ámbito académico

Podría plantearse que las fuentes analizadas en el apartado anterior no tienen ningún viso de seriedad en cuanto al tratamiento de la cuestión de género. Sin embargo, al ingresar en el buscador de Google académico las palabras “cine + transgénero”, las confusiones no cesan. Los resultados aparecen clasificados por orden de relevancia y se han excluido citas y patentes, para obtener textos y o artículos académicos completos. En primer lugar se lista el texto “Repensando la transgresión del género”, un título prometedor. Lamentablemente el enlace está dañado. Sin embargo, la breve descripción que sigue al título dice “Proyecto de Estudios de las Mujeres”, para luego referirse a la moral religiosa, que habría impedido la discusión de temas de transgénero. Inmediatamente hay cuatro enlaces al mismo texto, bajo distintos títulos: “Desde el cine...”, “Boquitas sin pintar” y “Boquitas sin pintar: lo trans en el cine español y argentino”, en el segundo enlace se agregan los años (1960-1990). Se trata de un texto en el que se analizan películas diversas, no todas de temática trans, sino también de gays y travestidos, provocando una mescolanza, en un período

bastante limitado (30 años). Lo limitado del análisis se pone de manifiesto cuando se lee el apartado sobre Latinoamérica, en el que la única película que puede con justeza considerarse trans es la argentina *Mía*. Las otras películas reivindican ciertas formas de travestismo. El documento de Eva Giberti “Transgéneros: síntesis y aperturas”, que se ubica en 5to lugar, analiza el concepto de persona, a partir de los trabajos de instituciones como Press for Change y la Red Transgénera de PFLAG. El propósito del trabajo es esclarecer acerca de la identidad de género. Luego de una breve introducción, en el apartado sobre “¿Quiénes son las personas trans?”, Giberti, psicóloga, psicoanalista y trabajadora social, que hace años ejerce la docencia universitaria, da la siguiente definición de transgénero: “Las personas transgénero incluyen transexuales (los que sienten que nacieron con el sexo físico equivocado) ya sean preoperados/as, postoperados/as y no operados/as; crossdreseros/as, (anteriormente llamados travestis o travestidos/as), los que usan la ropa del sexo opuesto con el fin de expresar mejor una identidad interior de crossgénero; personas intersexuales (anteriormente llamadas hermafroditas) y muchas otras identidades demasiado numerosas como para enumerarlas aquí”. Cabe destacar que el texto forma parte de una compilación titulada Sexualidades migrantes editada por Feminaria editora en 2003. La compiladora, Diana Maffia, es Doctora en Filosofía y Directora del Observatorio de Género en la Justicia del Consejo de la Magistratura. Ambas mujeres son reconocidas activistas feministas. El siguiente documento en la búsqueda, titulado “Dos casos de intersexualidad en el cine argentino”, publicado en la revista Sexualidad, Salud y Sociedad Número 14 en 2013, fue escrito por Santiago Peidro, licenciado en psicología y becario del CONICET. Peidro analiza los films de Lucía Puenzo *XXY* (2007) y *El último verano de la boyita* (2009), de Julia Solomonoff, a partir de conceptualizaciones anatomopolíticas que Foucault describe en sus cursos “Los anormales”, “Defender la sociedad” y en su libro Historia de la sexualidad. En su análisis se equiparan los personajes de ambos films a partir del término “intersexuales”.

Con toda la búsqueda anterior, parece evidente que, incluso en el ámbito académico, la confusión de términos y teorías persiste en torno a la fenomenología transgénero, y esa tendencia parece estar estrechamente vinculada con el desorden de clasificaciones de la cinematografía en los lugares y páginas especializados en cine.

3. 4. Un cine, múltiples cines

En este estudio de la representación de lo transgénero en el cine se presenta una dificultad adicional: existen diferencias significativas de abordaje sobre la figura transgénero entre el cine anglosajón comercial, el anglosajón independiente, y el europeo y latinoamericano. Algunos teóricos han analizado temas más amplios con conclusiones aplicables al tema que nos ocupa, como el teórico de las artes argentino Mariano Veliz, que ha analizado las licencias que se toma el cine anglosajón independiente en la relativa naturalización de la representación de la otredad, que le permite derribar ciertas barreras enunciativas propias del cine clásico (donde la otredad siempre es abordada como enfermedad o monstruosidad).

Nuevamente Nabal Aragón apunta, por su parte, la dificultad de afirmar que el cine europeo y latinoamericano hayan tomado mucho de los modelos del cine anglosajón independiente en su representación de lo trans, sino por el contrario han buscado personajes e historias locales propios, caracterizados por la tensión entre viejas y nuevas ideas. Se hace preciso, entonces, caracterizar las distinciones entre

unos y otros, aprovechando las matrices analíticas del estudio semiótico del lenguaje cinematográfico que han aportado autores como David Bordwell, Oscar Steimberg y Mabel Tassara. Esto nos permitirá elaborar una cronología que agrupe similitudes en lugar de resaltar diferencias, a fin de establecer variaciones epocales que comprendan la producción cinematográfica estadounidense, europea y latinoamericana con algo de sincronía.

3. 5. Atando cabos sueltos

Finalmente, un desafío adicional para nuestro estudio es la notoria escasez de bibliografía específica sobre la figura transgénero en el cine. La mayor parte de la literatura especializada en cine sobre estudios de género aborda la producción cinematográfica desde el feminismo, pero son pocos los textos que abordan el análisis exclusivo de la figura transgénero en el cine. Así, los pocos análisis existentes privilegian el estudio de aspectos relativos a la diferenciación o la representación de la otredad de lo transgénero en su contexto socio-cultural, limitando su enfoque sólo a películas puntuales o momentos específicos de la producción cinematográfica. Para avanzar en ese sentido, proponemos la necesidad de estudiar las operaciones del cine en distintas épocas para restringir o habilitar distintos universos temáticos y enunciativos en el abordaje de la figura transgénero, para poner de manifiesto cuáles han sido los rasgos variables.

4. Formulación del problema

Luego de explorar la producción filmográfica en la que la figura del transgénero tiene un rol fundamental, buscamos estudiar cómo en distintas épocas se han habilitado o restringido ciertos abordajes enunciativos a dicha figura. Metz, en *El decir y lo dicho en el cine*, señala que el efecto de corpus surge, debido a que “las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos (a menos que hayan sido explícitamente formuladas en un discurso especial: arte poética u otro similar)”. En el mismo texto propone que, a raíz de lo antes dicho “... lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa” una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: sólo «pasarán» entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores.” De modo que las variaciones en los abordajes enunciativos son el resultado del diálogo entre los distintos verosímiles que se van planteando, en un movimiento dialéctico que va exponiendo diversas facetas, para luego integrarlas en síntesis superadoras.

En el análisis del corpus hemos podido verificar que, tal como afirma Metz en el texto antes citado “Lo Verosímil, (...), es cultural y arbitrario: entendemos por esto que la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que retiene (y a los que hasta concede una verdadera promoción social), varía considerablemente según los países, épocas, artes y géneros.” Esto explica por qué resulta tan difícil establecer un movimiento de avance continuo en la evolución de la representación de la figura trans, dado que los avances se han dado en distinto grado y a distintos ritmos según los países, los momentos y las filmografías analizadas.

También buscamos analizar si hay evidencia de intertextualidades entre los rasgos enunciativos predominantes en los films y la instalación social de la temática

transgénero a la luz de los estudios de género. De Lauretis propone como campo posible de trabajo para el feminismo el análisis de las diferentes «tecnologías de género» que operan socialmente produciendo (siempre de forma precaria e inestable) sujetos de enunciación y de acción.

Partimos de la pregunta sobre si es posible identificar tendencias retóricas y/o temáticas en distintas épocas en los films que abordan lo transgénero, y de ser así nos proponemos identificar cuáles han sido los rasgos que han variado y cómo lo han hecho. Tal como indica Verón en el texto antes citado, "para reconstruir el repertorio y estudiar las combinaciones posibles en un tipo particular de comunicación, el investigador no tiene otro punto de partida que los mensajes mismos. El método no puede consistir entonces en otra cosa que en el sistema de reglas de transformación que hay que aplicar a los mensajes para describir las operaciones de combinación y selección realizadas por la fuente al emitirlos." Es por eso que nos abocamos a un estudio profundo de las construcciones retóricas de los films del corpus y de los esquemas actanciales, para ver cómo van variando los rasgos, priorizando unos aspectos y relegando otros.

Finalmente, nos proponemos explorar la posibilidad de relacionar las diferencias entre los planteamientos hechos por el cine en distintas épocas con la evolución de los estudios de género como condición de producción. Oscar Traversa, en su texto titulado Cine, el significante negado, afirma que "Un texto presupone a otros. Tanto en su composición, en la cual incluye a aquellos que lo precedieron, como en sus mecanismos de argumentación, a través de los cuales sostiene o refuta a sus antecesores. Más allá de su propósito explícito, todo texto se constituye a través de ese juego de inclusiones y exclusiones: allí radica el trabajo textual." Esta cita está en consonancia con lo afirmado por Verón en su texto referido a Ideología y comunicación de masas, en el que plantea que "La función normativa de la ideología, a saber, el refuerzo de cierto universo de pautas sociales, es sólo un caso particular de la función conativa propia de todo mensaje en virtud de su transmisión en una situación concreta. Ahora bien, uno de los puntos centrales del estudio de la comunicación ha consistido en subrayar que la clave para comprender cómo los mensajes controlan la conducta está en la organización de los mensajes y no en su contenido explícito. Dado que la estructura de los mensajes, por definición, no es manifiesta, conviene entonces advertir que el carácter no manifiesto de la función normativa o conativa de los mensajes ideológicos deriva de las propiedades mismas de la comunicación. No resulta de ninguna presunta intencionalidad de ocultamiento o disimulación, como ha sido planteado generalmente en los estudios clásicos sobre ideología." De acuerdo con ello, intentaremos identificar cómo se articulan esos rasgos en operaciones enunciativas que modalizan la figura transgénero de maneras más o menos favorables.

5. Selección del corpus

Ha sido esencial para este recorte la selección de films en los que la figura del transgénero tenga un rol fundamental. Luego de establecer un criterio cronológico para el análisis de la figura transgénero en el cine, se hace posible dividir la producción cinematográfica en dos grandes momentos, tomando como punto de corte la consolidación de los estudios de género como condición de producción (principios de los '90), ya que es entonces cuando se hace posible definir con mayor claridad qué

films tienen temática específica y distintivamente transgénero, lo cual marca un antes y un después. El segundo momento puede ser subdividido en tres, de manera que hemos identificado en total cuatro etapas a partir de las diferencias en la manera en que el cine aborda la figura transgénero. Privilegiamos la selección de films que muestran los cambios que se han ido sucediendo, escogiendo aquellos que permiten subrayar las tendencias retóricas, temáticas y enunciativas que corresponden a cada etapa. Asimismo, en la construcción de esas etapas se ha tomado en cuenta que la producción cinematográfica de distintas procedencias geográficas den cuenta de similares variaciones, por lo que se ha privilegiado la selección de textos que permitan observar esa variedad de procedencia (cine estadounidense, europeo y latinoamericano). Finalmente, se han incorporado al corpus dos documentales, para dar cuenta de la variación entre los dos grandes momentos también en el cine de no-ficción.

PRIMER MOMENTO:

Etapa 1:

- *Vestida para matar* (EEUU, 1980) de Brian de Palma, ilustrará esta primera etapa en el cine de ficción.
- *Paris en llamas* (EEUU, 1990) de Jennie Livingstone, ilustrará el primer momento en cine documental.

SEGUNDO MOMENTO:

Etapa 2:

- *Mi vida en rosa* (Francia, 1997) de Alain Berliner, dará cuenta de esta segunda etapa.

Etapa 3:

- *20 Centímetros* (España, 2005) de Ramón Salazar, permitirá ilustrar esta etapa.

Etapa 4:

- *Una Mujer fantástica* (Chile, 2017) de Sebastián Lelio, servirá para ilustrar la última etapa.
- *Mía* (Argentina, 2011) de Javier Van de Couter, nos permitirá abordar una mirada argentina enmarcada en la misma etapa.
- *Muerte y vida de Marsha P. Johnson* (EEUU, 2017) de David France, ilustrará todo el segundo momento en el cine documental.

6. Análisis del problema

6.1. Propuesta de análisis

Se trazaron comparaciones entre cada una de las etapas de acuerdo con cuatro ejes de análisis que reportan diferencias significativas:

1) Por el grado de oposición del actante transgénero al sujeto del film en el esquema actancial (eje retórico). Esta oposición puede ser también al verosímil del “tejido social” construido en el film:

En la primera etapa, la figura transgénero en el cine de ficción corresponde al oponente en el esquema actancial, y su objetivo implica la destrucción del verosímil de

tejido social de alguna manera: enfermos mentales, asesinos seriales, ladrones, espías, y otras formas de amenaza para ese verosímil. Es el caso del film que utilizamos para ilustrar esta etapa, *Vestida para matar*, donde la patología del personaje transgénero lo lleva a fungir a la vez como sujeto y oponente. En cuanto al cine documental, en *París en llamas*, si bien no parece haber una oposición a otro sujeto claro, la caracterización de los actantes implica en sí misma una oposición al verosímil social como conjunto, que los convierte en personajes marginales, fuera del sistema social. En una segunda etapa, el cine presenta personajes como Ludovic de *Mi vida en rosa*, sujetos en el esquema actancial con los cuales parece buscarse generar empatía con el público. Sin embargo, sus acciones aún generan una disrupción importante para el verosímil de tejido social, aun cuando el pasaje de la instancia de rechazo a la de reconocimiento, al final del relato, se expresa satisfactoriamente dentro del verosímil social. Muy distinto es el caso en la tercera y cuarta etapa: Marieta, personaje central en *20 Centímetros*, es el sujeto cuyo objetivo es la realización personal, sin que ello genera mayor daño al verosímil social. Lo mismo ocurre con Marina, personaje central de *Una mujer fantástica*, o con Ale en *Mía*. Sus niveles de oposición al verosímil de tejido social son mínimos, pero siguen habiendo aun rasgos de marginalidad y desacuerdo a lo establecido como “normal” en esos verosímiles. En el documental *La Muerte y vida de Marsha P. Johnson* el caso es curioso: el rol central es de Victoria Cruz, una activista buscando justicia, y aún así sus actos se oponen al *statu quo* del verosímil social, caracterizado por un sistema judicial disfuncional. Es así como su caracterización no parece ser de oponente, pero aún así genera algo de conflicto dentro del verosímil construido (un conflicto positivo, por describirlo de algún modo).

2) Por el nivel de definición de las categorías sexuales y de género que aparecen tematizadas en el film (eje temático):

La indefinición es notoria en la primera etapa: en *París en llamas* los caracteres centrales son fácilmente identificables con las categorías LGBTQ+ (categorías que apenas nacían en esos días), pero no se tematiza en manera alguna la categorización o lo distintivamente transgénero como parte de la problemática que se aborda; en *Vestida para matar* aparece un esbozo clasificatorio de lo transexual, pero es tematizado como patología conductual, no como abordaje de lo transgénero como categoría. Esto cambia en la segunda etapa con *Mi vida en rosa* donde se plantea la problemática de Ludovic, que se identifica como niña y no entiende las reacciones de su entorno familiar y barrial, pues naturaliza su identificación como niña lejos de verlo como algo extraño. La categorización va ganando claridad conforme avanzamos por las etapas, hasta llegar a los casos de *Una mujer fantástica* y *Mía*, donde se tematiza lo distintivamente transgénero como construcción social (en la muestra más clara de proximidad intertextual entre el tema que se construye y la teoría de género). En el caso del cine documental, el paso entre los dos momentos es más marcadamente abrupto, de la indefinición a la categorización.

3) Por el nivel de articulación de los motivos en temas específicamente transgénero y la centralidad de los mismos para la trama del film (eje temático):

En parte, tal vez, por la misma indefinición señalada en el punto anterior, en la primera etapa los motivos presentes en el film no articulan en temas específicamente transgénero (tanto en *Vestida para matar* como en *París en llamas*), y por ende los motivos presentes caracterizables como transgénero no se organizan de forma central

sino periféricamente en otros temas. En la segunda etapa, ilustrada por *Mi vida en rosa*, ya se evidencia la presencia de motivos que estructuran en temas específicamente transgénero, y estos se erigen en tema central del film (el deseo de reconocimiento transgenérico), pero aún no con tanta claridad como en la tercera etapa con *20 Centímetros*. Sin embargo, en la cuarta etapa (tanto en *Mía* como en *Una mujer fantástica* y en *La Muerte y vida de Marsha P. Johnson*), es clara la articulación de motivos en temas de lo transgénero, pero esos temas cumplen un rol secundario en la totalidad de los films, cediendo la centralidad a otros temas (la búsqueda de una estructura familiar en *Mía*, la historia de amor en *Una mujer fantástica*, o la resolución de un crimen en *La Muerte y vida de Marsha P. Johnson*).

4) Por el grado de modalización negativa con el que se representa a los personajes transgénero (eje enunciativo):

El resultado de la articulación de rasgos retóricos y temáticos parece marcar una evolución desde la modalización más negativa posible, que evidencia la enunciación de los films de ficción en la primera etapa, hasta una connotación bastante menos negativa (mas no por ello positiva aún), en las etapas siguientes. En el cine documental es algo distinto: *París en llamas* presenta rasgos enunciativos que parecen construir una modalización no tan negativa como la del cine de ficción, y progresa hacia la modalización más positiva hasta ahora, con la construcción enunciativa de caracteres transgénero como justicieros en búsqueda de igualdad ante la ley en *La muerte y vida de Marsha P. Johnson*.

6.2. Conclusiones del análisis

Para el análisis, aplicamos el esquema a cada uno de los films (ver anexo A: análisis de films), y obtuvimos categorías esquemáticas que pueden ser aplicables a otros films que comparten la misma periodización de los films seleccionados para el corpus. A manera de conclusión esquemática, articulamos las categorías de análisis de la siguiente manera:

1. Eje retórico:

Figura transgénero en el verosímil social: análisis del esquema actancial.

1.1. Sujeto: se evidencia una progresión desde personajes patológicos y marginales en la primera etapa, a otros más adaptados al verosímil social planteado en la última, pasando en las etapas medias por personajes que definiríamos como “en vías de adaptación”.

1.2. Objeto: se evidencia una progresión desde objetos referidos al cambio genital como esencia de lo transgénero en el primer momento (denotando apego a la definición genital del género), a objetos más relacionados con la autorrealización personal a través de la vivencia performática del género autopercebido en la última etapa (denotando apego a la definición performativa del género). En las etapas medias, los objetos evidencian cualidades ambivalentes: el sujeto persigue objetivos que implican el cambio genital como vía hacia la autorrealización personal, que ultimadamente se expresa como la vivencia del género autopercebido.

1.3. Oponente: se observa una progresión de oponentes estructurales e insalvables en las primeras etapas (la sociedad como estructura fungiendo como oponente, o psicopatías irreversibles, por ejemplo), hasta oponentes circunstanciales y superables en la última etapa (la falta de dinero, o actitudes hostiles de personajes

puntuales que pueden ser modificadas a través del aprendizaje), pasando en las etapas medias por oponentes aparentemente estructurales que resultan superables (actitudes hostiles de grupos sociales que pueden ser modificadas mediante el aprendizaje, por ejemplo).

2. Eje temático:

2.1. Indefinición/categorización: identificación de la articulación de los motivos presentes en el film en torno a sexualidad/género en temas distintivamente transgénero, o no. Acá se evidencia una progresión desde de la indefinición extrema que caracteriza a la primera etapa (donde se cubre lo transgénero, lo transexual, lo homosexual, lo *queer*, y otro sinfín de definiciones bajo el mismo paraguas: lo patológico, lo marginal, lo distinto a la norma), hasta la categorización clara que se presenta en la última etapa (donde están diferenciadas las categorías homosexual, transgénero, transexual, intersexual, *queer*, etc.), pasando en las etapas medias por las categorías ambiguas (inestabilidad evidente de conceptos donde se tiende a confundir lo transgénero con lo transexual, por ejemplo, o donde las definiciones no aparecen con claridad).

2.2. Centralidad temática transgénero: descripción de los temas centrales del film siguiendo el mismo esquema de motivos y temas. Acá la progresión es desde la articulación de motivos en temas periféricos en la primera etapa (lo transgénero aparece como motivos que apuntalan otro tema central, pero no llegan a construirse como tema definido, o terminan resultando un tema periférico a la trama). En las etapas medias, la temática transgénero adquiere centralidad (se convierte en tema general de los films, en su sustancia de contenido, siguiendo las definiciones de Metz). En la última etapa, si bien hay una articulación clara de temas transgénero, estos pasan a ocupar un rol secundario (el tema central de los films es otro: la búsqueda de pertenencia, la resolución de un crimen, la búsqueda de la autorrealización; lo transgénero tiene indiscutible importancia para la trama, pero no es lo central).

3. Eje enunciativo:

Descripción de la modalización enunciativa de la figura transgénero de acuerdo con la descripción de los ejes retórico y temático. En este punto, se observa la evolución desde una modalización negativa o muy negativa en la primera etapa, a una modalización mucho más positiva, pasando en las etapas medias por modalizaciones un tanto ambiguas.

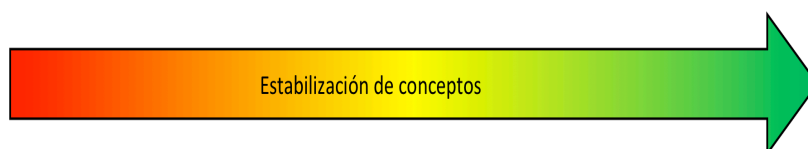
6.3 Cuadro analítico

De este modo, proponemos el siguiente cuadro para esquematisar este análisis:

Análisis del problema

		MOMENTO I		MOMENTO II				
		Etapa 1		Etapa 2	Etapa 3	Etapa 4		
		Ficción	Documental	Ficción			Documental	
		Film ejemplo	Vestida para matar (1980)	París en llamas (1990)	Mi vida en rosa (1997)	20 Centímetros (2005)	Mía (2011)	Una Mujer fantástica (2017)
Nivel retórico	Sujeto	Patológico-marginal	En vías de adaptación	Adaptado				
	Objeto	Genital	Ambivalente	Performático				
	Oponente	Estructural-insalvable	Medio	Circunstancial-solucionable				
Nivel temático	Categorización	Indefinición	Categorías ambiguas	Categorías claras				
	Centralidad tema trans	Periférico	Central	Secundario				
Nivel Enunciativo	Modalización	Negativa	Ambigua	Positiva				

Leyenda		
Patológico-marginal	En vías de adaptación	Adaptado
Genital	Ambivalente	Performático
Estructural-insalvable	Medio	Circunstancial-solucionable
Indefinición	Categorías ambiguas	Categorías claras
Periférico	Central	Secundario
Negativa	Ambigua	Positiva



7. Propuesta de ámbitos de emplazamiento

1) Serie de talleres críticos para estudiantes del Bachillerato Popular Trans Mocha Celis: la propuesta consiste en explorar los films que conforman el corpus de este trabajo junto con los estudiantes, planteando un recorrido del corpus a partir de nuestros ejes analíticos. El objetivo es brindarles un espacio de reflexión crítica y abordar la evolución de los rasgos enunciativos en el cine sobre la figura transgénero, en un ámbito que nos permita al mismo tiempo aplicar en la práctica las destrezas críticas adquiridas en la carrera para guiar la mirada de los participantes. Se sugieren cinco talleres, uno en torno a cada uno de los films de ficción que componen el corpus. La selección de este bachillerato responde a su carácter de “espacio educativo inclusivo y no excluyente, con orientación en diversidad de género, sexual y cultural”, como se autodefine. Entregable: programa de contenidos del ciclo de talleres con desagregado por sesión.

2) Grupo de Estudio y Experimentación en la Facultad de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes: Este Grupo de Estudio propondrá lecturas de las obras fílmicas de temática transgénero vinculándolas con los estudios de género, la construcción de políticas identitarias y la vida social. Esta instancia permitirá abordar distintos objetivos que, por limitaciones de tiempo, no fue posible incorporar al presente estudio, pero que igualmente representarían un aporte académico relevante en el estudio de las relaciones entre cine y género. Así, por ejemplo, se podrá examinar si hay evidencia de intertextualidades entre

los rasgos enunciativos predominantes en los films y la instalación social de la temática transgénero a la luz de los estudios de género; proponer un análisis metacrítico sobre los cambios registrados en la crítica de los films de temática transgénero, en su relación con cambios socio-políticos; y profundizar el análisis del *New Queer Cinema* y su relación con las teorías del posgenerismo y los movimientos de disidencia sexual. Entregable: propuesta del Grupo de Estudio y Experimentación.

3) Festival de cine transgénero en *Casa Brandon*: Se privilegiará la discusión en formato cine-foro de los films del corpus, y se planteará extender la grilla fílmica con películas que quedaron fuera del corpus de este trabajo, pero que también ilustran la evolución cronológica en las maneras en las que se presenta a la figura transgénero en el cine. La elección de Casa Brandon, un centro cultural LGBTQ+, tiene el fin de ampliar el público a esta comunidad dentro de la cual el específico transgénero sigue siendo una minoría y, por ende, también la visualización y tratamiento de sus problemáticas y manifestaciones culturales específicas. Entregable: guión curatorial del festival.

4) Póster académico: Se considera la elaboración de un póster académico que dé cuenta del análisis del corpus a través de los ejes de estudio propuestos, para ser presentada en un congreso que incluya el tema de las artes LGBTQ+. Un ejemplo posible es el Congreso Internacional y Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales, de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (INAV), el cual incluye un eje temático sobre narrativas identitarias que resultaría idóneo para la incorporación de este póster. Con esta intervención se haría un recorrido cronológico de las representaciones de lo transgénero en el cine, focalizando en los films que forman parte de nuestro corpus de trabajo. En un apartado, se haría un breve recorrido paralelo de la evolución cronológica de la categorización LGBTQ+, los estudios de género, y la visibilización social de lo específicamente transgénero, enfatizando que, si bien existe una intertextualidad entre la fenomenología social y la mirada del cine, no se intenta establecer una relación causal entre ambas. Entregable: póster académico.

5) Videocrítica para Internet: En reconocimiento de la investigación realizada por otro equipo de la cursada de Proyecto de Graduación, se propone la realización de una videocrítica para Internet de uno de los films de ficción del corpus, bajo una de las modalidades identificadas en ese estudio. La videocrítica privilegiará la contextualización histórica del tema central del film (en este caso, evidentemente, la temática transgénero). Entregable: guión técnico de la videocrítica.

Anexo A - Análisis de films

***Vestida para matar* (EEUU, 1980)**

1. Eje retórico

1.1. Esquema actancial

Sujeto: Bobbi, parte femenina de Robert Elliott, un sujeto transgénero, que quiere concretar su transformación. A tal efecto ha consultado al doctor Levy, para que autorice su operación. Odia su parte masculina, a la que culpa por no poder llevar a cabo su cambio de sexo y por eso ataca a todas las mujeres que lo excitan, alejándolo de su femineidad. Se traviste de mujer, con peluca y lentes y ataca a las mujeres que se interesan sexualmente por el doctor Elliott.

Objeto: lograr la operación que lo convertirá en mujer.

Destinador: librarse de su parte masculina.

Destinatario: el mismo doctor Elliott, que se convertirá finalmente en mujer.

Ayudantes: El doctor Levy, psicólogo, podría ayudarlo, pero no concreta la ayuda, porque ve que su personalidad es muy inestable.

Oponentes: su principal oponente es el doctor Elliott, su parte masculina, quien contacta al doctor Levy para advertirle de lo inestable de la personalidad de Bobbi y sus sospechas de que sea el asesino de una de sus pacientes. El doctor Elliott es un reconocido psicólogo y se presenta como un ser ético y profesional. El doctor Elliott no es consciente de esta otra personalidad, que se comunica con él a través de mensaje en su contestador telefónico. Robert Elliott da terapia a varias mujeres. Cuando ellas se le ofrecen, siempre contesta que es un profesional y está felizmente casado. Su masculinidad no es puesta en duda.

Eje del saber: Si bien el espectador llega a sospechar del doctor, las conversaciones telefónicas con Bobbi y el hecho de que busque y solicite al doctor Levy que no acceda a operarlo, llevan a dudar de esta sospecha. Liz sabe que vio a una mujer rubia, con lentes oscuros en el ascensor, igual que el espectador, pero los demás, que no la han visto, no le creen. La testigo y el hijo de la primer mujer asesinada comparten su saber y tratan de dilucidar la identidad de la asesina. El policía no comparte su saber con nadie. Sobre el final de la película se advierte que entendió desde un principio que hay algo sospechoso en la personalidad del psicólogo.

Eje del deseo: El deseo de Bobbi de convertirse en mujer genera tensión y una división de la personalidad del doctor en dos: el serio psicoanalista y la asesina serial.

Eje del poder: Bobbi trata de forzar al doctor Elliott a apoyar su decisión de transformación, pero sin éxito. El doctor Elliott a su vez no puede dominar a la personalidad de Bobbi, que asesina sistemáticamente a todas las mujeres por las que él se interesa, evitando que logre liberar su tensión sexual. El policía, que sospecha del doctor, no tiene el poder para solicitar sus registros o interrogarlo. Es por eso que apela a Liz, la prostituta, quien es la que menos poder tiene dentro de la trama. Su profesión la coloca en una posición de gran vulnerabilidad.

1.2. Figura transgénero en el verosímil social:

El personaje de Bobbi casi no se muestra en la película y lo poco que sabemos sobre su psicología, proviene de las cintas de la máquina contestadora en la oficina del doctor, que sólo insisten en su deseo de operarse. Por otra parte sí vemos al psicólogo en diferentes acciones. En todo momento se nos presenta como una persona controlada, un profesional cabal y un doctor responsable. De hecho crea empatía con el hijo de la

víctima y con la testigo del crimen, a los que ofrece su ayuda genuina. Su preocupación al escuchar las cintas de Bobbi es sincera, tanto que busca al psicólogo que lo atiende y le cuenta que Bobbi ha robado su navaja y, probablemente, ha atacado a una de sus pacientes.

El doctor Elliott encaja perfectamente con el verosímil social, mientras que su otra personalidad, Bobbi, es percibida por todos como psicopática y enferma. El mismo doctor Elliott se refiere a ella como peligrosa y sospecha que ha asesinado. El hecho de que el doctor Elliott termine en un manicomio, una vez repuesto de la herida de bala que le infringe el policía, no es un hecho menor.

En un programa de televisión se habla de una mujer transexual, que trabaja como reportera de guerra. Se muestra varias veces una foto de su figura como hombre. La mujer nombra profesiones de transgéneros famosos: son todas de alto riesgo – piloto de combate, policías, etc.. El conductor resalta que la entrevistada estuvo casada como hombre dos veces y es padre de 3 hijos. Se ridiculiza la figura del transgénero, al que se insiste en presentar como una persona que no sabe qué quiere. Se lo ve como un enfermo sexual.

Una vez que se ha descubierto la doble personalidad de Elliott, la joven prostituta explica, somera y brutalmente, el proceso que debe seguir un hombre transgénero, para convertirse en mujer. Detalla que hay que cortar el pene en dos para introyectarlo y crear una vagina, eliminar los testículos, etc. Una señora algo mayor, que está en una mesa contigua, hace gestos horrorizados. Se presenta el cambio de sexo como algo brutal y digno de reprobación.

El psicólogo, Levy, hace responsable a la pulsión por el cambio de género de la patología Bobbi. Se refiere a transexual y no a transgénero.

2. Eje temático

2.1. Indefinición/categorización:

Los motivos que se articulan en torno al motivo principal del amor patológico son varios, a saber: la mujer ninfómana, el joven científico, brillante pero encerrado en su mundo, la prostituta buena, el/la psicópata, el policía prejuicioso, la peligrosidad de la noche, las pandillas violentas, el policía que no sigue las reglas, el detective amateur, el profesional inmutable y el transexual psicópata.

2.2. Centralidad temática transgénero:

La trama se articula en torno al doctor Elliott, que atiende a personas con distintas patologías sexuales. Inicia así con Kate, la ninfómana, sigue con Liz, la prostituta, que ya por dedicarse a una actividad sexual como trabajo es vista como una persona falaz, poco creíble y que tiene un problema. A través de la máquina contestadora conocemos a Bobbi, que parecería ser un viejo paciente. A pesar de que Bobbi menciona obsesivamente su deseo de operarse, no puede decirse que este sea central a la trama, hasta que se devela como el motivo oculto de todo.

El tema principal de la película es la asesina misteriosa: develar su identidad, sus motivos y saber cómo elige a sus víctimas. Resulta evidente que todo gira en torno a la figura del psicoanalista, pero no como personaje central, sino como punto de encuentro de personas con desviaciones sexuales. El motivo del transgénero es uno más entre tantos otros. De hecho las escenas en que vemos a Bobbi son pocas y en su mayoría, breves. Liz, la prostituta, tiene un rol mucho más central y ocupa la pantalla en muchas escenas.

3. Eje enunciativo

La modalización enunciativa de la figura del transgénero es muy negativa. Bobbi aparece de la nada y sin motivo, siguiendo a Kate, la paciente ninfómana, en una de sus aventuras, luego que ésta ha tratado de seducir al doctor Elliott durante la consulta. La vemos como una figura muy artificial, porta en interiores lentes oscuros, lleva el cabello rubio suelto y viste un impermeable negro. Este vestuario, que dificulta su reconocimiento y no revela características personales, no cambia a lo largo de la película.

El asesinato es frío y sádico, Bobbi corta repetidamente a la mujer. El director nos muestra los chorros de sangre que tiñen las paredes, la navaja clavándose en su rostro. Desde la introducción del personaje mismo, no de su imagen, en la trama, a partir de las grabaciones, Bobbi es presentada como una figura amenazante, en principio contra el doctor, al que primero le recrimina su ausencia y luego conmina a no tratar de evitar su operación. Bobbi acecha luego a la testigo, la persigue, siempre navaja en mano, como el director se encarga de resaltar, a través de primerísimos planos del arma (como cuando la cámara sube desde sus zapatos hasta su mano, a la entrada de la casa de Liz).

En ningún momento se nos muestra la parte humana de Bobbi, sus sentimientos, sus ilusiones. Sólo nos dice que está triste, por no poder operarse aún.

El doctor Elliott en cambio es un hombre afable, bien adaptado, un psicólogo capaz y que se preocupa por sus pacientes. Se lo muestra como la personalidad opuesta a la de Bobbi. Es por eso que la escena final, cuando Liz sueña que el doctor asesina a su enfermera y va a su casa a matarla, nos impacta aún más. Vemos que Bobbi y el doctor son uno, el asesino es el doctor, sin disfraces. Vemos la sonrisa en su rostro mientras estrangula a la enfermera y ya no se nos muestra travestido. La reconciliación de ambas imágenes: la del perfecto doctor y la asesina salvaje son irreconciliables hasta ese momento, en el que se han mantenido cuidadosamente separadas una de otra.

París en llamas (EEUU, 1990)

1. Eje retórico

1.1. Esquema actancial:

Sujeto: Colectivo de personajes que identifican como puntos comunes el ser negros, pobres y homosexuales (donde la homosexualidad funciona como paraguas que incluye distintos subgrupos LGBTQ+). Se identifican con claridad al menos seis caracteres principales transgénero: Pepper LaBeija, Dorian Corey, Venus Xtravaganza, Octavia Saint Laurent, Brooke Xtravaganza y Carmen Xtravaganza.

Objeto: Si bien cada uno de los caracteres expresa distintas modalizaciones de sus deseos, pueden identificarse deseos comunes a todos: acercarse a lo que tienen como noción de lo socialmente deseable, a saber, ser blanco, rico, famoso, y en varios casos mujer; calzar en los estereotipos sociales de éxito que se observan en televisión y en las revistas; sentir orgullo en la expresión de sus sexualidades.

Destinador: El destinador es, justamente, esa necesidad de reconocimiento, de pertenecer, de sentirse completos y aceptados por lo que son, incluso si ello implica cambiar lo que son para amoldarse a los estereotipos de éxito.

Destinatario: cada uno de ellos individualmente, pero también la colectividad que los agrupa y cada uno de los subgrupos de pertenencia (sus "casas").

Ayudantes: Sus “casas”, que funcionan como familias donde pueden identificarse figuras “maternas” que los apoyan y guían. Esas “madres” poseen saberes y características de liderazgo que les ubican en posiciones privilegiadas dentro de la subcultura formada por este colectivo, y desde donde pueden impulsar a sus protegidos.

Oponentes: La sociedad en conjunto, o incluso la realidad misma. Este colectivo se agrupa en la escena de los *balls* precisamente para crear una “realidad” paralela, donde pueden sentir que son lo que quieren ser. El resto de la sociedad (la Norteamérica blanca, exitosa, rica, cisgénero) se presenta a la vez como objeto de aspiración y como oponente, desplegando su poder para marginar, pero al mismo tiempo erigiéndose como modelo a emular.

1.2. Figura transgénero en el verosímil social:

Los personajes transgénero son agrupados dentro del mismo colectivo, que no hace grandes distinciones entre ellos y otros personajes homosexuales, *drag queens* o travestis. Como se mencionó anteriormente, el verosímil social que se construye en el documental es el de una sociedad que hace una clara división entre lo aceptado como modelo de éxito (ser blanco, rico, bien vestido, cisgénero y heterosexual) y lo que no lo es. El esquema actancial apoya retóricamente esa división, donde la figura transgénero (como parte del colectivo no exitoso) representa la ajenidad, la indeseabilidad, la ruptura de la imagen estereotípica de lo que debe ser Norteamérica. Como colectivo, si bien aspiran ser como los otros, constantemente subrayan la imposibilidad de serlo, y por ende la necesidad de crearse una realidad paralela. Hacia el final del documental, se reseña cómo lo que le es propio culturalmente a este colectivo, el baile conocido como *voguing*, es lo que logra romper la barrera entre la realidad paralela que han construido y la sociedad blanca exitosa, dando entrada a estos personajes a un sistema de lo aceptado. Sin embargo, inmediatamente después se reseña el asesinato de Venus Xtravaganza, visto con cierta naturalidad por las otras figuras transgénero como “lo esperable”, subrayando el carácter contrario a la norma de las figuras transgénero dentro verosímil social.

2. Eje temático

2.1. Indefinición/categorización:

Los motivos presentes en torno a la sexualidad y el género se articulan en el tema de la aspiración a la “normalidad”, y a la figura femenina como deseable en tanto la feminidad sirve para manipular y ascender socialmente. No hay articulación con una temática específicamente transgénero: si bien se menciona específicamente el deseo de algunos personajes de someterse a cirugías de reasignación de género, algunos otros personajes efectivamente lo hacen, y otros expresan su rechazo a esa práctica, la transexualidad y el transgenerismo aparecen como vías de normalización, de mezclarse más convincentemente con la sociedad cisgénero y heterosexual. Sin embargo, para quienes optan por esta vía, no existe una categoría específica, salvo cuando se menciona que, a las transgénero que logran pasar por mujeres de manera efectiva se las conoce como “*femme queens*”.

2.2. Centralidad temática transgénero:

El tema central es la necesidad de pertenencia, y el *ball* como construcción de una suerte de realidad paralela donde los que normalmente son rechazados por la sociedad (amparados bajo la definición genérica de negros pobres homosexuales)

pueden aspirar a ser lo que sueñan ser. Las figuras transgénero se mezclan en ese caleidoscopio de personajes rechazados, pero los temas específicos que les atañen no llegan a construirse como tema central.

3. Eje enunciativo

La modalización enunciativa de la figura del transgénero, enmarcada en el colectivo genérico de homosexuales pobres, es ambigua. No es del todo negativa. Por un lado, documental está ordenado en episodios señalados por carteles que proponen un recorte de la realidad paralela que ha construido este colectivo, tratando de presentarla al espectador de manera asimétrica, desde un saber que los actantes desean compartir con el espectador, de manera que sus aspiraciones, historia colectiva y maneras de vivir sean comprendidas. La enunciación, en ese sentido, es opaca y didáctica. Sin embargo, durante todo el documental se subraya enunciativamente la conciencia de este colectivo de ser “los otros”, lo socialmente indeseable. La barrera que separa a este colectivo del resto de la sociedad no sólo es evidenciada, sino incluso naturalizada: se la asume como normal. En tal sentido, estas figuras no parecen amenazar el *status quo* del verosímil social, pero es así porque se asumen como inferiores. En las tomas en que interactúan los personajes de este colectivo con otros personajes de esa sociedad blanca, rica, cisgénero y heterosexual, es notorio que son ignorados, y expresamente se da cuenta de cómo es el deseo de muchos mezclarse sin ser notados. Si bien por un lado se está abriendo la puerta al espectador a comprender la realidad de este colectivo, permanentemente se establece una barrera (naturalizada por los personajes) que impide la “normalización”.

Mi vida en rosa (Francia, 1997)

1. Eje retórico

1.1. Esquema actancial:

El personaje de Ludovic se mueve en dos planos, en el de la realidad y en el de la fantasía.

Sujeto: Ludovic (Ludo) niño de siete años, femenino, que vive con su familia: Padre, Madre, dos hermanos varones y una hermana. Él es el menor de los cuatro. También se encuentra su abuela materna pero que no vive con ellos. Le gusta mucho pintarse, ponerse vestidos, jugar con muñecas y quisiera casarse con Jérôme (compañero de colegio vecino de barrio) cuando sea grande y “deje de ser varón”. Sus días transcurren entre su casa y el colegio. Muy afecto a un programa infantil: Le monde de Pam (una suerte de Barbie francesa) que conforma su mundo de fantasía.

Objeto: llegar a ser mujer-casarse con Jérôme cuando llegue a “ser mujer”.

Destinador: querer ser visto como una niña-poder casarse con Jérôme.

Destinatario: Ludo mismo.

Ayudantes: su abuela que ayuda para que Ludo se comprendido, su maestra, la psicóloga y Pam (finalmente sus padres).

Oponentes: Todo el barrio al que llegan a vivir, su familia a medida que las cosas se complican, los padres de alumnos del colegio a través de su director, sus amigos.

Eje del saber: a partir de la sensación de querer ser una niña manifiesta a través de vestirse y pintarse como una de ellas, Ludo va recibiendo diferentes tipos de informaciones, saberes desde los que considera puede explicar sus preferencias, varias veces son contrarios a sus deseos, como el religioso y el biológico que él desde su

imaginación intenta adaptar a su realidad y conjuga así en su pensamiento ciencia y religión, dos instancias discursivas aparentemente irreconciliables.

Eje del deseo: A partir de la diferente información que Ludo va recibiendo y que él va adaptando, su deseo de ser una niña se le manifiesta más real aunque él cree que es una cuestión de tiempo, que cuando sea grande será una niña sin explicación mediante. A partir de su comprensión de lo que le sucede a Ludo, su abuela lo comprende y comienza a ayudarlo a medida que las cosas se le van complicando. En principio hay un deseo de comprensión por parte de sus padres, su madre sobre todo, pero se irá desvaneciendo a medida que las situaciones familiares se vayan complicando como consecuencia del rechazo de la sociedad y su conducta hipócrita.

Eje del poder: Ludo está desprovisto de poder, solo tiene la absoluta convicción de lo que quiere ser. A pesar del poder que habilita el saber de la psicóloga, finalmente se torna ineficaz frente a la voluntad manifiesta de Ludo de continuar hablando con ella. A pesar de que en varias oportunidades Ludo satisface los deseos de su padre sobre todo accediendo, por ejemplo, a ir a jugar al fútbol como otro intento por modificar la conducta de su hijo que finalmente no puede ser revertida. Solo la comprensión que se observa al final del relato, por parte de sus padres, permite pensar que se podrá efectivizar la aceptación del deseo de Ludo.

1.2. Figura transgénero en el verosímil social:

Ludo vive la vida de un niño de siete años, con sus pensamientos e inquietudes solo que las de él son llegar a ser una mujer cuando sea grande. De hecho su vida de niño está afianzada por la visión fantasiosa que promueve su programa de televisión favorito: El mundo de Pam, que de alguna manera lo ayuda a sobrellevar y avalar sus sensaciones y sentimientos. Pam es una especie de "hada" moderna que otorga deseos y ayuda, reproduce junto al amor que comparten con su compañero Ben, la relación heterosexual. Viven en un mundo ideal donde la tolerancia y la comprensión son parte de esa realidad. Ludo no conoce la posibilidad de la operación de cambio de sexo posiblemente por su edad, por ende no la contempla y no se habla de ella en profundidad, aunque el tema de la transexualidad circula en el film solo una vez y a modo de comentario, por boca de una de las vecinas del barrio. También se plantea la conducta de Ludo como una fantasía, relacionada igualmente con su edad y que seguro con el tiempo se esfumará. Esta posibilidad la propone su abuela a efectos de aligerar los inconvenientes que producen la conducta del protagonista. La maestra juega el rol esperado de una educadora, intenta contener a Ludo y hacer que sus compañeros no lo excluyan por su forma de sentir hablando sobre la importancia de la comprensión de las diferencias. Se muestran pequeñas acciones que evidencian el rechazo incluso de sus genitales masculinos: sentarse para orinar como una niña o usar el bóxer con los botones del orificio por donde se saca el pene para orinar, para atrás.

2. Eje temático

2.1. Indefinición/categorización:

La indefinición está planteada a partir de la edad de Ludo, los saberes de los que él dispone, de los que él carece respecto de la temática transgénero y de los intereses propios de su edad. Los motivos que se explicitan en el film son el deseo de ser mujer cuando crezca que tiene Ludo y la conversión que lo llevará directamente a materializar su deseo de casarse con Jérôme, su amigo y compañerito de colegio. La

alternativa más parecida a su deseo es por el momento vestirse de mujer. El motivo de lo religioso que ve como pecaminosa la conducta de Ludo, motivo de perdición de su alma: Jérôme pide cambiarse de banco, compartía el pupitre con Ludo, y cuando la maestra la pregunta el por qué, éste le contesta que porque no quiere ir al infierno. Ludo se asusta y sale llorando mientras corre a preguntarle a su hermana si él va a ir al infierno (30' 03"). Hay una empatía entre ambos pero los padres de Jérôme le impedirán que siga relacionándose con Ludo. Siempre trata de conciliar saberes como para explicarse a sí mismo y a los demás lo que le sucede como en la secuencia donde trata de que la ciencia, a través de la biología, y la religión, coinciden: su hermana le explica que dos cromosomas X dan como resultado una mujer y el par XY un varón. Pero él pregunta si eso definitivamente no lo decide dios y su hna. le responde que si (42' 07"). En el plano inmediato Ludo imagina a dios mirando un libro donde él lleva anotados los nombres de las personas y el sexo que corresponde a cada uno. Al lado del suyo dice: "niña". Tira entonces 2 X y una Y, y una de las X rebota en la boca de la chimenea y cae en un tacho de basura y eso explica que él haya nacido varón cuando en realidad es una nena diciendo al final de la secuencia: "Ahora sé qué pasó con mi otra X". En otra secuencia más adelante, conversando con Jérôme en el baño del colegio, le dice que él es un niño/niña, le cuenta la anécdota de los cromosomas y le dice que dios va a arreglar ese malentendido y le enviará una X y se podrán casar. El otro gran ejemplo es otra conversación con su hermana sobre la menstruación (desde 45' 35"). De este modo, puede verse cómo Ludo presenta las características de un naciente carácter performativo femenino. La identificación y autopercepción de Ludo como niña es tematizada durante todo el film.

2.2. Centralidad temática transgénero:

Tal como se vio en el punto anterior, el tema central del film es la autopercepción de Ludovic como niña, todos los motivos presentes en el film se articulan con ese gran tema central, donde el carácter performativo y autopercebido del género son notorios.

3. Eje enunciativo

La escena enunciativa nos muestra a un nene cándido con la preocupación constante de ser una nena, que es lo que siente y como se siente a pesar de algunos momentos donde manifiesta conductas contrarias a su deseo pero que tienen que ver exclusivamente con conformar a sus padres aun cuando en una escena su madre le dice a Ludo: "me gusta la gente que sabe lo que quiere" ante la negativa de él de cortarse el cabello (19' 31"). Estamos frente a un narrador heterodiegético que presenta empatía con su personaje, el de Ludo, a pesar de los numerosos inconvenientes por los que éste transita en su búsqueda de explicaciones y no deja de ser un nene que en definitiva busca la aprobación y el cariño de sus padres: "Dicen que me niego a cambiar y que solo les causo problemas...pero quiero que me quieran igual" dice Ludo a su abuela conversando sobre sus padres.

Este narrador distribuye la información epistémica, religiosa, psicoanalítica y de sentido común a través de los personajes del film que son poseedores de diferentes y específicos saberes de acuerdo a roles particulares. En ese sentido, ninguno de los personajes sabe más que el narrador y todos contribuyen de alguna manera a esclarecer o ensombrecer la temática que los une: el deseo de Ludo de ser una nena y sus consecuencias sociales. Es este mismo narrador el que nos informa sobre las fantasías del personaje central que presenta dos constituciones: como imaginación

cuando Ludo está despierto y como sueño, solo una vez al final del film, cuando está durmiendo. Todas remiten a un futuro deseado aun cuando en ambas instancias sigue percibiéndose como un niño travestido y no como una mujer adulta. La mayoría remite a su relación o casamiento con Jérôme. Al comienzo del film la cámara nos muestra de forma fragmentada, planos medios inferiores, planos medios sin el rostro hasta desembocar en un plano general, la primera aparición de Ludo en el relato vestido de princesa que a través de un primer plano inmediato su rostro no parece comprender que lo “miren” con asombro. Todos los invitados, vecinos del barrio, creen que es una nena hasta que aparece su hermana mayor y se dan cuenta que es el tercer varón del que había hecho mención su padre cuando presentaba su familia. Hay otra marca antes de esta escena, con función catafórica, cuando su madre comienza a buscar los zapatos que se iba a poner para la reunión y no puede encontrarlos. Inmediatamente en un cambio de plano, se hace un primer plano de ellos en los pies de Ludo. Con respecto al mundo de fantasía que es paralelo en Ludo al real, es un mundo de cuento de hadas, pero en el que solo habitan Pam y su novio Ben. Ella es presentada como una “mujer” rubia, bonita y cándida (una Barbie francesa) siempre dispuesta a ayudar a Ludo a soportar su propia realidad. De esta manera el narrador nos ofrece un relato con formato de cuento de hadas donde la realidad irrumpe para distorsionarlo. Consideramos una clara referencia a la inocencia de la niñez. Claro que la realidad de Ludo no representa la de la mayoría de los niños pero también es una forma en que el enunciador nos propone una visión menos trágica de una situación que en ese momento podía ser vista con mucha renuencia por la sociedad francesa de la época. Un intento de desdramatizar un acontecimiento sin quitarle la seriedad que conlleva y tratando de exponer los diferentes puntos de vista que éste puede adquirir dentro de una sociedad determinada.

20 Centímetros (España, 2005)

1. Eje retórico

1.1. Esquema actancial:

Sujeto: Marieta, mujer transgénero que se dedica a la prostitución para ahorrar dinero para su operación de reasignación de género.

Objeto: La cirugía de reasignación de género. El título del film refiere al miembro de Marieta, que considera como sobrante, y su fin último es deshacerse de esos 20 centímetros.

Destinador: Por una parte, la necesidad de que el cuerpo físico corresponda con su autopercepción de género. Marieta se siente mujer en el cuerpo equivocado, y si bien la terapia de sustitución hormonal le ha otorgado ciertas características femeninas, el pene representa todo lo que desea eliminar de su vida para lograr esa correspondencia.

Destinatario: Marieta misma, su autorrealización.

Ayudantes: Hay varias figuras que juegan roles de ayudantes y oponentes alternativamente. Marieta está rodeada de actantes que conforman su círculo “familiar”. Tomás, con quien convive sin que medie una relación afectiva distinta de la amistad, le apoya en su transición, pero por una mala inversión de dinero que Marieta le presta, eventualmente funge como oponente. También se plantea la existencia de una suerte de comunidad de prostitutas (tanto mujeres cisgénero como transgénero) que conforman una suerte de coro (en el mismo sentido del teatro griego), a ratos como red de apoyo, a ratos como meras comentaristas, a ratos como

chismosas/opponentes que no causan mayor daño sino aportan una mirada irónica a las escenas. Finalmente, Berta, una vecina cuyo hijo Marieta cuida ocasionalmente, se convierte en la mayor ayudante, al obtener una suma de dinero importante por medio de una actividad dudosa nunca aclarada (se presume relacionada con tráfico de drogas) y premiar a Marieta por cuidar al hijo con el monto completo necesario para la operación.

Oponentes: Como se mencionó, Tomás se vuelve eventualmente oponente, al invertir mal el dinero que Marieta le presta, y que constituye todo lo que ha ahorrado para su operación, obligándola a comenzar de nuevo. Otro oponente es el reponedor del mercado, que entabla una relación sexual y afectiva con Marieta: si bien representa el interés afectivo de ella, su carácter puede leerse como el de un homosexual pasivo, cuyo interés sexual es ser penetrado por Marieta. Su fetichismo con el pene de Marieta se plantea como oposición a su deseo de someterse a la operación de reasignación de género. Sin embargo, Marieta no duda, eligiendo dar un paso al costado para llevar a cabo su sueño. Otro oponente claro es la narcolepsia de Marieta: se queda dormida muchas veces en situaciones de trabajo. Como prostituta, esto ocasiona que no le paguen o incluso le roben lo que tiene encima. Cuando consigue trabajo como personal de limpieza en la estación de tren (como hombre), se queda dormida vestida de mujer, lo cual ocasiona su despido. Estos episodios son escollos que debe superar para poder continuar ahorrando para su operación. Finalmente, el sistema legal español aparece como oponente: el no tener una ley de identidad de género que le permita a Marieta cambiar su identificación antes de someterse a la operación de reasignación, impide que consiga un empleo mejor que el de limpieza (“disfrazada” de hombre para que su identificación coincida con su identidad), y eventualmente la fuerza a volver a la prostitución.

1.2. Figura transgénero en el verosímil social:

El verosímil social construido en el film parece bastante liberal, permitiendo la incorporación de Marieta sin mayor resistencia. Marieta, al igual que otras figuras transgénero en el film, interactúa con el resto de los personajes (cisgéneros y heterosexuales) con naturalidad. El reponedor (su novio eventual) la presenta en su familia sin reparos, y sus constantes interacciones con otras mujeres en el vecindario, el mercado, etc., no la excluyen de una suerte de complicidad femenina. Ella es tratada como otra mujer, sin distinciones. Marieta no representa una oposición al tejido del verosímil social construido por su condición transgénero. Si en algunos momentos representa alguna forma de oposición es más por su condición de prostituta que por transgénero.

2. Eje temático

2.1. Indefinición/categorización:

El film es rico en motivos en torno a la sexualidad y el género que articulan en temas muy específicamente transgénero: desde la terapia de sustitución hormonal hasta la operación de reasignación de género, pasando por el ejercicio de la sexualidad de la figura transgénero y su sexualización extrema por parte de quienes tienen ese fetiche. No hay espacio para la indefinición: la categoría específicamente transgénero aparece con absoluta claridad, e incluso se aborda detalladamente el problema que representa el vacío legal en el que se encuentran las personas transgénero que no han pasado por la cirugía de reasignación de género. El hijo de Berta permite igualmente, a través de

sus preguntas, articular con el tema de la naturalización de la fenomenología transgénero: si bien Marieta es considerada y aceptada como mujer, hay un saber sobre su genitalidad que no representa mayor misterio para el niño que, incluso, le pide ver su pene para una tarea de la escuela. Así, no sólo se naturaliza a la figura transgénero, sino se naturaliza igualmente la no correspondencia de la genitalidad con el género. También se presentan motivos de solidaridad femenina donde Marieta es considerada otra mujer, y se tematiza la fortaleza del género femenino como contraposición a la debilidad del masculino. Un ejemplo es cuando Berta le pide a Marieta que deje de llorar, porque llorar es cosa de hombres: no sólo reconoce a Marieta como mujer, sino asigna al hombre la característica de “sexo débil” que estereotípicamente se endilga a la mujer. También aparece el motivo de la religión, en una escena en una iglesia donde Marieta reza en voz alta para que Dios la ayude en su propósito de operarse, y una anciana le llama la atención: por un momento piensa que es por rezar en voz alta, y se habilita humorísticamente interpretar que la anciana está escandalizada por la petición que Marieta le hace a Dios, pero luego la anciana revela que lo que le causa molestia es el olor del pescado que Marieta lleva en una bolsa. De este modo, parece tematizarse que la religión y el ser transgénero no están en contradicción, y que incluso una persona puede perfectamente ser transgénero y religiosa.

2.2. Centralidad temática transgénero:

Todos los motivos del film articulan en temas distintiva y específicamente transgénero, convirtiéndose en eje central de la trama. Se exploran distintas aristas de un mismo tema principal: la búsqueda de correspondencia entre el género autopercibido y el físico.

3. Eje enunciativo

La modalización enunciativa que se desprende de los elementos retóricos y temáticos es preponderantemente positiva. Como se ha dicho, el film presenta una visión hipersexualizada de la figura transgénero, pero ello no tiene tintes negativos (ni necesariamente positivos): la sexualidad se asume como natural en este verosímil social. El trabajo del género musical a lo largo del film es un fuerte rasgo de opacidad enunciativa que presenta a la figura transgénero no sólo como un sueño posible, sino además alegre e incluso divertido. Los episodios musicales (que ocurren cada vez Marieta se queda dormida por su narcolepsia) adquieren la forma de una suerte de escapes momentáneos de la realidad, donde la figuración de Marieta es 100% femenina, revelando que su ser interior corresponde con esa figura hiper-femenina, que el resto del film se esmera en alcanzar, y que finalmente logra para cerrar con una alegre coreografía al ritmo de *I want to break free*. Esa liberación que se alude habilita una lectura de la figura transgénero como una persona presa en su cuerpo, a la que se le ha presentado la posibilidad científica de la libertad.

Una Mujer fantástica (Chile, 2017)

1. Eje retórico

1.1. Esquema actancial:

Sujeto: Marina, mujer joven transgénero, cantante de boleros, también acude a lecciones de canto lírico. Trabaja de mesera en un café (o casa de té). Se viste de

manera femenina y moderna, usa maquillaje discreto, es callada y tiene una mirada muy potente. Se evidencia un claro cambio en su vestimenta y actitud desde el comienzo de la película hacia el final. En la primera escena Marina viste colores, accesorios llamativos, flores en su cabello, canta boleros y muestra una actitud más superficial y alegre. En la escena final la vemos vestida con un estilo “andrógino” y elegante, canta lírica, su mirada es la de una persona más madura y seria. Ya no se presenta en bares, sino en un ambiente mucho más selecto y sofisticado.

Objeto: Ante la muerte de su pareja (Orlando), el primer objetivo de Marina es asistir a su funeral para poder despedirlo. Otro objetivo es que le devuelvan a Diabla (la mascota de la pareja que el hijo de Orlando le quitó). Quizás podrían considerarse también otros objetivos de fondo que tienen que ver con pasar el duelo y aprender a sobrevivir sola sin la ayuda y protección que le brindaba su pareja en vida.

Destinador: Es su personalidad, su tenacidad – Marina tiene la fuerza del mar, pero también su serenidad, hay escenas que la muestran estando sola y practicando boxeo con objetos diversos o tirando piñas al aire y otras en la que ante agresiones responde con notable pasividad. Se simboliza mucho el tema de la fuerza y su relación con las olas o los caudales de agua de las cataratas (imagen que abre la película, cuadros dentro de la película). Por otro lado, el destinador puede también tener que ver con el componente fantástico de la película. El objetivo de Marina es despedir a su amor que la vida le arrebató de un momento al otro y que los familiares de este no le permiten ver, entonces la aparición fantasmagórica de Orlando se presenta en reiteradas ocasiones, hasta que lo hace por última vez, para poder despedirse. Esta última escena de encuentro con lo fantasmático lleva a Marina a seguirlo por largos pasillos del cementerio, hasta que por fin lo alcanza, se besan y se despiden. Luego el fantasma de Orlando sigue su camino dejando que Marina cruce una puerta que le permite tener su primer encuentro con lo real, ve el cuerpo sin vida de Orlando, llora y presencia su cremación. Cumplió su objetivo.

Destinatario: Se beneficia ella misma, porque al perderlo todo (su amor, su perra, su auto, su casa, su alegría...) necesita tomar las riendas de su vida y aprender a vivir sola sin la protección de un hombre. Este hecho puede evidenciarse en la escena en la que Marina sale a trotar y termina observando el horizonte desde las alturas, junto a su amada perra Diabla.

Ayudantes: Marina es muy respetada y aceptada en su ámbito laboral. Su hermana y su cuñado parecen estar siempre dispuestos a darle un espacio en su hogar para ayudarla y también le brindan información acerca del lugar donde se realizará el velorio de Orlando. Por otro lado, tiene una muy buena relación (un tanto paternal) con su profesor de canto. El hermano de Orlando parece respetarla a medias, ya que la reconoce como mujer, pero desaprueba que asista al funeral. Estos son todos personajes que en alguna ocasión ayudan a Marina, pero la figura que más la ayuda a seguir adelante, a decirle con la mirada mucho más de lo que se puede decir con palabras, es la presencia fantasmagórica de Orlando.

Oponentes: Hijo y familiares de Orlando, fiscal a cargo de la investigación. La policía y las autoridades en general. En ellos se evidencia un problema que tiene raíces en la “transfobia” – no reconocen su nombre de mujer, creen que es apodo, le dan importancia a la identidad sólo teniendo en cuenta el nombre que dice su documento y nada más. También existe un fuerte prejuicio asociado a que al tratarse de una chica trans sea prostituta y su relación con Orlando haya sido netamente sexual y apegada a intereses económicos.

1.2. Figura transgénero en el verosímil social:

No vemos problema alguno con la sexualidad de Marina hasta que su pareja muere y se desata todo tipo de trámites y situaciones que habilitan a los policías e investigadores a cuestionar acerca de su nombre en documento (escena en la que Marina responde “ese asunto está en trámite”). En su ambiente laboral, Marina es aceptada y respetada, así como también por su pareja, su profesor de canto, su familia y personas que se cruza durante la película. La familia de su pareja sí la considera como una figura amenazante. Esto también puede leerse desde una óptica de “amante”, con lo cual se entendería el rechazo que le tienen, pero de todas formas el problema de su hijo y otros hombres de la familia de Orlando es con su condición de transexual, quieren saber si está operada, si no lo está, la tratan de degenerada, de anormal, etc. De igual forma la ex mujer de Orlando, que le expresa abiertamente su opinión acerca de que para ella toda esa relación tiene solo tintes perversos y que cuando la ve, no sabe lo que ve... que no es normal, a lo que Marina en vez de mostrarse ofendida responde con cierta ironía “usted es normal, usted está bien...”

2. Eje temático:

2.1. Indefinición/categorización:

En el film existen motivos tales como la problemática que conlleva vivir en un país donde aún no es vigente la Ley de identidad de Género, (que permite a las personas entre otras orientaciones sexuales, trans, ser inscritas en sus documentos personales con el nombre y género de elección). También motivos que tienen que ver con la mirada prejuiciosa de la sociedad, pero que no hacen a la temática principal de la película y se convierten en temáticas secundarias o tangenciales. Marina se siente muy segura de sí misma, no se muestra como un personaje cuya meta en la vida sea ser considerada mujer, ya se siente de este modo, de hecho lo rectifica en reiteradas ocasiones dando a entender que no importa lo que diga su documento, o si está operada o no, ella es Marina y se siente mujer. Hay muchas escenas frente a espejos, como en la que coloca uno sobre sus genitales que reflejan su rostro. Este gesto, que le niega cierta información al espectador funciona para dar a entender que lo que prima es su identidad de género y no su genitalidad.

2.2. Centralidad temática transgénero:

Los motivos de la película no articulan netamente en temática trans. De todas formas hay motivos acerca de su situación de mujer trans pero no llegan a articular en un relato cuya temática sea solamente esa. El tema central del film es la pérdida del amor, la expulsión del área de confort, la necesidad de aprender a vivir de otra manera y a convivir con la soledad. Marina debe luchar contra las adversidades de la vida para convertirse en lo que es; una mujer fantástica, pasional, que sale adelante y logra lo que se propone, ser una cantante respetada y vivir junto a su perra sin el sostén de una pareja.

3. Eje enunciativo:

La modalización enunciativa de la figura transgénero no es negativa. Enunciativamente la película “condena” la actitud de aquellos que ven a Marina como una persona amenazante por su condición sexual. La construcción enunciativa de Marina es entonces muy positiva, ella es femenina, usa poco maquillaje, es muy discreta y

sencilla, se arregla las manos, usa accesorios delicados, vestimenta moderna y tiene un trabajo en el que es respetada y querida. Enunciativamente se la construye (tal cual su nombre lo indica), como una persona que tiene mucha fuerza y serenidad a la vez. Se la muestra en reiteradas ocasiones desde su lado más “masculino” (apegado a su lado más “agresivo”) cuando golpea objetos o cuando se sube al techo del auto de los familiares de Orlando y salta encima para exigir que le devuelvan a Diabla. En la escena final viste de rosa, saluda tiernamente a su mascota y golpea con fuerza una pequeña bolsa de boxeo. La vemos muy elegante, con maquillaje marcado pero sobrio a la vez, cantando lírica, mirando a cámara (por segunda vez) con un gesto muy sereno, no es una sonrisa, tampoco es tristeza, es su madurez.

Desde el punto de vista actancial, se la construye como una persona fuerte, fantástica y capaz de lograr sus objetivos. La película juega con muchas tomas frente a espejos, característico del melodrama, pero en este caso para reforzar su identidad de mujer. Por otra parte, hay una escena bastante particular en la que Marina se apoya contra una pared del hospital al que lleva a su pareja y esa pared tiene un cartel que dice “Área sucia”, puede interpretarse como que Marina salió de su zona de confort, ahora nadie la protege, se encuentra sola y debe enfrentar los prejuicios de los médicos, los familiares de Orlando y la policía. En las escenas siguientes a la muerte de Orlando, Marina se muestra de acuerdo a como la ven (sospechosa) se queda sólo con los objetos personales de Orlando en una bolsa y sale corriendo. Sabe lo que se le viene y el lugar que ocupa para las autoridades y los familiares de su pareja recién fallecida. Con el correr de la historia va ganando confianza en sí misma, se aleja de su pasividad, saca su lado más salvaje, pero conservando su femineidad, para comenzar a defenderse y luchar para lograr sus objetivos.

Mía (Argentina, 2011)

1. Eje retórico

1.1. Esquema actancial:

Se pueden diferenciar dos esquemas actanciales que se desarrollan en paralelo. Es por eso que Mia debe ser considerada como una película de transición.

Por un lado, el esquema que aplica sólo a Ale:

Sujeto: Ale – mujer transgénero joven (unos 27 años), que vive en la villa llamada “La aldea rosa”. Ale es modista e intercambia lo que cose por otras mercancías con los otros habitantes de la villa. Cirujea o se prostituye para ganar algo de dinero. En el transcurso de la película se la ve vestida con jeans (gastados), musculosas y gorrita, la mayor parte del tiempo. Sólo en unas escenas sobre el final, se viste con un vestido blanco de Mía.

Objeto: maternidad – ayudar a un niño o niña.

Destinador: expresar su amor maternal.

Destinatario: hija de Mía, que está tratando de elaborar la pérdida sin ayuda, porque el padre está tan dolido, que no puede ocuparse de ella, ni de sí mismo.

Segundo destinatario, ya partida la hija de Mía, el bebé que una de las habitantes de la aldea rosa abandonó.

Ayudantes: la misma Mía y su hija. Mía a través de sus escritos, que la ayudan a aprender a leer, a comprender la situación a crecer como ser humano. Su hija, que nota que su interés por ella es genuino y desinteresado y la invita a entrar y formar parte de su vida.

Oponentes: el padre, que malentiende el interés de Ale por su hija, los compañeros de la aldea rosa, que ven lo peligroso de la situación. La sociedad, que no acepta ver a Ale, vestida de mujer en un restaurante elegante.

Eje del saber: Ale recibe información privilegiada a partir de la lectura del diario íntimo de Mía, esa información es compartida con el espectador. El espectador sabe que Ale es una buena persona, los otros personajes de la aldea también, pero el padre desconoce todo sobre ella, por eso en un principio la rechaza, hasta que finalmente, viendo sus actitudes, la acepta.

Eje del deseo: Ale se muestra abúlica hasta que se topa con el diario de Mía, que le abre la posibilidad de ayudar a su hija, en ese momento tan especial. Ese diario aviva su deseo de expresar su amor maternal. El diario además la moviliza en cuanto a su deseo de mejorar como persona. El deseo de la niña es recibir ayuda, está sola con un padre devastado y con personas de limpieza que sólo le ponen límites y no le permiten expresar su dolor.

El padre no sabe cómo procesar ese dolor, se siente perdido solo con su hija, a quien tampoco sabe cómo consolar. Desea que lo ayuden, pero no reconoce en Ale a la persona que puede ayudarlo a mejorar su situación y llama a su madre.

Eje del poder: Ale no logra ningún apoyo, salvo su propia voluntad y la actitud abierta de la hija de Mía. Ale, que logra vencer todos los prejuicios, se muestra incapaz de rebelarse ante el padre de la niña, cuando él decide apartarla de ella. A pesar de toda su fuerza y empeño, Ale tampoco tiene poder. Todos se oponen a su proyecto y tratan de disuadirla, con mayor o mejor fuerza. La niña no tiene poder alguno dentro del ámbito familiar, por su corta edad y lo incontrolable de su temperamento.

Por el otro, el esquema que afecta a la comunidad Aldea Rosa como tal.

Sujeto: la comunidad de marginales que vive en la villa de emergencia llamada Aldea Rosa.

Objeto: ser reconocidos como comunidad y que se defiendan sus derechos

Destinador: vivir según sus propias reglas, sin ser juzgados ni maltratados

Destinatario: los mismos sujetos que integran la comunidad

Ayudantes: un joven activista político, que los incita a firmar peticiones y armar la resistencia

Oponentes: la policía, que los hostiga constantemente y el juez que dicta la orden de derribar las casillas con topadoras.

Eje del saber: desde un principio sabemos que la aldea rosa es un asentamiento ilegal y que, como tal su situación es precaria. Durante la trama, varios relatos nos informan sobre la violencia que ejerce la policía contra sus miembros. Uno de los amigos de Ale termina internado, a causa de los golpes recibidos. Hay mucha impotencia.

Eje del deseo: El deseo de los miembros de la comunidad es vivir su vida según sus propias reglas, lejos de la mirada crítica de los moralistas de turno.

Eje del poder: los integrantes de la comunidad no tiene poder alguno, son marginales, han sido expulsados o han decidido apartarse de la sociedad. Salvo la persona que fundó la aldea, ningún integrante se muestra agresivo, todos parecen resignados a la situación. La policía, con o sin orden del juez, tiene todo el poder. Los hostiga, les quita cosas y finalmente los expulsa del lugar en que se han asentado.

1.2. Figura transgénero en el verosímil social:

Trama principal: El personaje de Ale no representa un peligro para nadie. Se la muestra acostumbrada a su situación, yendo de un lado al otro con su carrito. El carrito mismo denota una gran creatividad y cierto grado de inocencia por parte de Ale: decorado con globos, su nombre escrito en el lateral con telas de colores. Ale es modista, ayuda a otros, cuando cirujea busca cosas no sólo para sí, sino que tiene en cuenta las necesidades de sus compañeros en la aldea rosa. Su forma de ser es dulce y tranquila cuando está con la niña, sabe ganarse su confianza. Tiene un gran sentido del humor, que le permite aún reírse de sí misma. El único momento en el que Ale se muestra violenta es cuando, vestida con la ropa de Mía, va a comer a un restaurante elegante y es agredida verbalmente por un hombre joven en el baño. Esa demostración de fuerza física y carácter refuerza la sensación de que Ale no es una amenaza, sino una persona tranquila y gentil, que no agrede a los demás por convicción, no porque no tenga condiciones físicas para ello. En su trato con el padre, que al principio la rechaza con mucha violencia, Ale es comprensiva, quizás porque habiendo leído el diario de Mía entiende su dolor. No lo antagoniza ni trata de imponer su presencia en la casa, sencillamente sigue ofreciendo su ayuda todo el tiempo, hasta que la aceptan (ejemplo: cuando el padre no quiere que vaya a buscar a la niña a la escuela).

Sin embargo Ale y todos los miembros de su comunidad son presentados como marginales, que no encajan en la sociedad y son discriminados y agredidos (en el caso de Ale, es agredida dos veces: una por el padre y otra por un hombre desconocido en el baño, ambas veces en forma verbal).

Trama secundaria: el grupo de marginales, en su mayoría miembros de la comunidad LGBTQ+ no son violentos, tienen una buena convivencia, son solidarios unos con otros. La única que expresa más firmeza y la intención de resistir hasta el final, es la fundadora del asentamiento. La misma Ale expresa su deseo de vivir una vida normal (quizás en un hotel modesto). Ninguno representa una amenaza, son las víctimas de una sociedad que no los acepta ni valora. Entre ellos hay una joven, que fue dejada en la calle por su familia, al enterarse de su embarazo. Los miembros de la comunidad la acogen y alimentan, aunque no es miembro de la comunidad LGBTQ+.

Se los presenta como marginales, ilegales, que no tienen derechos. El joven activista político trata de organizarlos para que resistan al poder policial, pero no lo logra.

2. Eje temático

2.1. Indefinición/categorización:

Trama principal: motivos que se articulan en el motivo principal: el marginal que trata de sobrevivir dentro de su precariedad. La maternidad no concretada; la vida humilde pero plena, vida sana, la solidaridad entre compañeros de desgracia, la mujer que lo tiene todo pero es infeliz, la niña rebelde con causa, el padre abrumado por la paternidad en solitario, el hombre que ahoga sus penas en alcohol, la buena samaritana, el despertar de la conciencia sexual (relato de cómo se dio cuenta de que era mujer), la reacción ante la violencia, la renuncia por amor.

Trama secundaria: el motivo principal sigue siendo el mismo, pero se articula en base a otros motivos menores: la vida humilde pero plena, la solidaridad entre compañeros de desgracia, la ayuda desinteresada, la necesidad de unión ante la amenaza, la indefensión ante el poder represivo del estado.

2.2. Centralidad temática transgénero:

Trama principal: Ale describe, brevemente, cómo se dio cuenta de que se sentía mujer, pero no hace mucho más que eso. El resto del tiempo sencillamente actúa como una mujer. Una mujer que se conmueve de la niña y su situación familiar y quiere ayudarla. Una mujer que muestra empatía para con Mia, que se siente desbordada y decide terminar con su vida. Jamás se aclara si Ale desearía operarse o no, si está en sus planes. No hay travestismo, siempre está vestida en forma neutra. Lleva el pelo largo, pero generalmente cubierto por la gorra. Su sexualidad se plantea a partir de pequeños gestos. No hay ningún encuentro sexual en toda la película.

El motivo central es la evolución del personaje de Ale, que aprende a leer, se hace cargo de la casa y no se resigna a no ser madre.

Trama secundaria: Todos los miembros de la comunidad pertenecen a la comunidad LGBTQ+ y, si no es evidente, por su aspecto físico, lo declaran (como en el caso de Juan, que enviudó, pero declara cómo fue a vivir a la aldea rosa). Los únicos que no pertenecen realmente a esa comunidad son el joven activista y la chica embarazada. No se habla en ningún momento de operaciones o de la necesidad de una transformación a nivel físico, tampoco hay genitalidad expuesta o gestos sexuales. Ese no es, evidentemente, el tema en torno al cual gira la trama, sino la precariedad de su condición y el asedio de la policía.

El motivo central es la defensa de la aldea rosa como un lugar de acogida para miembros de la comunidad LGBTQ+, que no son aceptados por su condición.

3) Eje enunciativo

Trama principal: la modalización enunciativa de la figura del transgénero es muy positiva. La escena inicial, en la que Ale se nos presenta a partir de su carrito de cirujeo como un pájaro estático, con las alas desplegadas, pero incapaz de volar, dice mucho con respecto a las características que asumirá el personaje durante el desarrollo de la película. Este carrito denota una gran creatividad y detalle en su decoración, y a su vez, el espíritu algo inocente de su propietaria. La ropa de Ale en la primera escena representa no sólo su pobreza, sino también cierta indefinición, dado que un jeans y una musculosa pueden ser portados por un hombre o una mujer por igual. El rostro de Ale se nos presenta en un plano dorsal semi-subjetivo. Ale y nosotros, los espectadores, vemos la misma escena: una niña pequeña llevándole la torta de cumpleaños a su mamá. Ese objeto del deseo, la niña, su sonrisa, el cálido abrazo con que rodea a su madre, es observado desde afuera: un vidrio nos separa de toda esa alegría de la que sólo podemos ser espectadores. El rostro reflejado en el vidrio es ambiguo, como el nombre (Ale es diminutivo de Alejandro y Alejandra por igual) y la ropa que viste, pero los gestos de su mano son evidentemente femeninos.

Ale se presenta como una mujer joven, delgada (quizás por su mucho caminar tirando de su carrito), que se alimenta de manzanas y toma agua mineral. Es evidente que sus hábitos son saludables, salvo por el hecho de que se levanta tarde, porque trabaja de noche. Ale cuida su cuerpo y su apariencia. La vemos lavando y colgando ropa. En su casilla hay algo así como una ducha.

El interior de la casilla es femenino en su decoración, cortina de dijes de colores, la cama tiene un respaldo de capitoné, la lámpara está decorada con una borla, la cama está tendida y todo está prolijamente ordenado, a pesar de su precariedad. En otra escena se nos muestra el exterior, decorado con plantas que cuelgan del alero en latas y bidones en desuso.

Cuando reconoce el valor afectivo de la caja que ha recogido, trata varias veces de devolverla. El dije es de plata, podría venderlo y comprarse algo de lo mucho que necesita, pero es una persona honesta, que no quiere sacar ventaja de un momento de debilidad del padre.

Sabemos que es una analfabeta funcional y que es su interés por saber más sobre Mia, lo que la hace volver a leer, de lo que se pueden extraer dos conclusiones: es curiosa y tiene voluntad.

Todo esto sucede antes de los títulos.

Ale es una persona generosa, ofrece su casilla a un compañero al que “no le han dejado ni el colchón” y piensa en sus amigas cuando cirujea. Recoge cosas para ellas, les busca ropa y accesorios. También cose y arregla algunas ropas, para que les queden mejor.

Por la lectura del diario y las situaciones de las que es testigo, decide que la niña necesita de su ayuda. Trata de alegrarla haciéndole caras desde la acera. Cuando la niña se quema el brazo, le enseña cómo usar una hoja de aloe vera que hay en el jardín, para aliviar el ardor. Ale y Julia hacen un picnic en el jardín, Ale evita entrar a la casa. El padre la insulta (loco hijo de puta, no marica, no puto, loco). El padre la ve como una amenaza, pero no por su sexualidad, sino porque Julia, que ha perdido a su mamá, está muy sola y vulnerable. Aun cuando ya la ha contratado y la lleva hasta la entrada de la villa es evidente que no aprueba su estilo de vida. Su cara lo delata cuando ve como Ale se aleja abrazada a sus compañeras de la aldea rosa.

Casi al final, Ale relata cómo “se le despertó la mariquita que tenía adentro”, cuando vio una revista de moda en el campo, donde vivía con su abuela. Unos hombres en la mesa vecina se burlan de ella, le tiran besitos. Ale lo ataca en el baño “vos no me vas a humillar delante de mi hija”. Así se revela que Ale siente a Julia como una hija y que está dispuesta a todo por ella, incluso a renunciar a ella, dejándola ir al sur, con su abuela, tal como quiere el padre.

Trama secundaria: los miembros de la comunidad GLTBQ+ se muestran en todo momento como víctimas de la violencia y discriminación de la que son objeto. Las primeras tomas de la aldea rosa nos muestran un lugar rodeado de pastizales altos, cerca de Puerto Madero, las calles son de tierra, los alambres tienen trapos de colores atados, a modo de decoración. Las casillas son pequeñas, pero están bien armadas. Flamea la bandera gay, hay mucho movimiento. Los vecinos están reunidos. Un joven de lentes les habla de la posibilidad de conseguir que los alojen en un hotel y les den un subsidio. Antigua, la trans que fundó el asentamiento se expresa en contra, pero sin violencia. Dice que ese es su lugar, que allí tiene su casa y su marido. El joven insiste y dice que tienen que evitar que la policía los maltrate. Se presenta a todos como víctimas del maltrato, un hombre con acento cordobés, cuenta que le han roto todo y le han sacado hasta el colchón. Cuando se ducha se aprecian los moretones que cubren su cuerpo. En otra toma la policía entra a la aldea y se lleva a algunos de los habitantes. Pedro, el gay cordobés, evita que Ale salga. En otra escena un joven travesti cita al arzobispo de la ciudad de Buenos Aires, quien habría dicho: “Los maricones y los travestis tienen que vivir en una isla, para no molestar a la gente decente”. Se hace evidente que son discriminados y que saben que nadie los defiende. A lo lejos se ve la imagen de una virgen. Ellos tienen fe, a pesar de que la iglesia los rechaza. En otra escena, Pedro cuenta que es paraguayo, que vivió en la calle, que tenía pareja, pero murió. El fue uno de los primeros en la aldea rosa. La chica embarazada también llegó casi muerta, por los golpes y la falta de comida. Se los

muestra también en la calle, prostituyéndose. En ningún caso se ve a los transgénero en actitud agresiva. Tampoco se relatan los enfrentamientos. Sí queda claro que las ambulancias no entran a la aldea, por lo que deben llevar a los compañeros lastimados hasta el puente, para que los lleven al hospital. Se abre la pregunta de por qué podrían tener miedo de entrar, dado que no hay agresión en ningún momento, salvo por parte de la policía. Es evidente que el miedo es infundado y se basa en un prejuicio.

Todos en la aldea van relatando sus historias de abandono. El diario de Mía favorece la catarsis en el grupo.

El grupo de habitantes se vuelve a juntar, el joven de lentes les pide que firmen una nota en la que se pide que se discuta su situación, que ellos quieren negociar, pero no pueden ir a un hotel, porque viven del cirujeo. Ale se expresa en contra: lo que tengo es una casa sin agua, sin luz, sin gas. Quizás esto sea una oportunidad para vivir una vida normal.

Finalmente la aldea es arrasada, las casillas son derribadas y, ni aún en esas circunstancias se ve agresión por parte de los habitantes, que siempre se muestran pacíficos, resignados y solidarios.

Muerte y vida de Marsha P. Johnson (EEUU, 2017)

1. Eje retórico

1.1. Esquema actancial:

Sujeto: Victoria Cruz, mujer transgénero que trabaja como voluntaria defensora de víctimas de crimen para el Proyecto Contra la Violencia LGBTQ.

Objeto: Esclarecer el asesinato de Marsha P. Johnson antes de retirarse, por ser un caso icónico de la impunidad de miles de muertes y otros crímenes de odio cometidos anualmente contra personas transgénero.

Destinador: Su propia sed de justicia a favor de la comunidad transgénero.

Destinatario: La comunidad transgénero en general, que podrá dar al esclarecimiento de este crimen el valor simbólico que requiere la lucha por una justicia efectiva en los casos de crímenes de odio.

Ayudantes: Quienes conocieron a Marsha, que tienen interés en que el caso se cierre y aportan la información que tienen o recuerdan. Sylvia Rivera es presentada como la más furibunda ayudante de la causa, por su estrecha amistad con Marsha, y por su historia de activismo por la comunidad específicamente trans.

Oponentes: El sistema de justicia en general, tanto por lo burocrático de los procesos para trabajar en el caso y obtener información, como por los muchos actores en este sistema que abiertamente se oponen a la investigación o que intentan encubrir a otros actores potencialmente involucrados en este crimen, otros similares, o en la obstrucción de la justicia al momento del asesinato, 25 años antes.

1.2. Figura transgénero en el verosímil social:

El verosímil social construido es el de una sociedad con un sistema de justicia disfuncional a la hora de investigar delitos contra la comunidad LGBTQ+, ante la mirada indiferente del resto de la sociedad. En tal sentido, en la reconstrucción de la historia del activismo LGBTQ+ que se hace en el film, se presenta esta comunidad como constantemente acosada y maltratada por el resto de la sociedad, y el subgrupo

transgénero como el más afectado y a la vez el que más denodadamente ha presionado por igualdad de derechos. Así, se construye a la figura transgénero como rupturista del *status quo* a lo largo de su historia. La lucha de Victoria Cruz por justicia viene a sumarse a esa tradición rupturista.

2. Eje temático

2.1. Indefinición/categorización:

Todo el documental es rico en motivos que articulan en temas específicamente transgénero. De hecho, los múltiples episodios en los que se reseña la discriminación del subgrupo transgénero dentro de la colectividad LGBTQ+ subrayan las diferencias históricas entre las personas transgénero y el resto de la comunidad bajo cuyo paraguas se les suele incluir. Esto da cuenta de un nivel de categorización muy alto que se tematiza con mucha especificidad.

2.2. Centralidad temática transgénero:

Si bien la reconstrucción de la historia del activismo transgénero es un tema muy importante en el film, puede decirse que el tema central del documental es el esclarecimiento de un crimen y la búsqueda de justicia. Se exploran todas las circunstancias y aristas que rodean el crimen, y el componente de activismo transgénero reviste una importancia indiscutible, pero el tema central es, ultimadamente, la búsqueda de justicia.

3. Eje enunciativo

La construcción de la comunidad transgénero como colectivo social a lo largo de todo el documental se presenta bajo una luz antagónica, pero positiva. Si bien busca la ruptura del *status quo* social, lo hace en búsqueda de igualdad y justicia. En particular la modelización enunciativa que reciben las figuras de Sylvia Rivera y Victoria Cruz parece especialmente significativa: se muestran de la primera sus rasgos personales más recalcitrantes, pero el montaje la contrapone a la figura de Victoria Cruz, físicamente disminuida por el paso de los años, con gestos amables, pacientes y cálidos. El progreso del documental en la revisión de la historia de ambas termina ubicándolas en el mismo extremo de la lucha: ambas son construidas como justicieras, con estilos distintos, pero justicieras al fin.

Las conversaciones telefónicas de Victoria Cruz con muchos de los actores del sistema de justicia que tratan de obstruir su investigación construyen una figura transgénero casi heroica luchando contra “fuerzas malignas” que quieren impedir la efectivización de la justicia. El uso de la música apoya con mucha opacidad esta construcción: música grave de instrumentos de cuerdas para acompañar las escenas donde esos oponentes actúan, música más aguda también de instrumentos de cuerda, piano y campanas para acompañar a Victoria Cruz en su búsqueda de justicia. También es importante destacar el trabajo de montaje paralelo de escenas de la actualidad con imágenes de archivo de la época en que Marsha vivía, mientras se acompañan las imágenes con testimonios que dan cuenta del carácter de Marsha y de las muchas injusticias que los personajes transgénero vivieron y siguen viviendo. Todos estos detalles apoyan la modalización enunciativa de la colectividad transgénero como víctimas permanentes de la injusticia, y de la opresión del resto de la sociedad (no sólo cisgénero y heterosexual, sino también del resto de los subgrupos que conforman el colectivo LGBTQ+).