

La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo

Victoria Ramírez Mansilla *

Resumen: Este texto propone delinear una manera de abordar la representación de las mujeres transgénero en la ficción chilena, a través del análisis de cuatro filmes de los últimos diez años: *Naomi Campbell* (Nicolás Videla y Camila José Donoso, 2013), *El diablo es magnífico* (Nicolás Videla, 2016), *La visita* (Mauricio López, 2014) y *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017). Estas obras tienen como protagonistas a mujeres trans y abordan la configuración de la identidad y la discriminación que sufren en contextos adversos.

Las obras mencionadas comparten cuatro características en su propuesta de representación de protagonistas trans en la ficción: la violencia que ejerce el entorno más cercano sobre el cuerpo que aparece como "ilegítimo"; el desdibujamiento entre ficción y documental al ser películas protagonizadas por mujeres que han tenido que vivir su propio tránsito y pueden aportar con su experiencia a la creación de la obra cinematográfica; el interés de los realizadores por reflejar la cotidianidad de las protagonistas, desarrollando un tratamiento audiovisual que invita a que el espectador sea partícipe de la intimidad del personaje; y, por último, la soledad a la que están sometidas las protagonistas que a su vez comparten cercanía con otros personajes que también han sido marginados socialmente. A raíz de este análisis, se propone caracterizar una manera de abordar lo trans en el cine chileno.

Palabras clave: Cine - feminismo - ficción - LGBTQ - transgénero

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 149]

(*) Periodista y Licenciada en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Actualmente cursa el Magíster en Literatura en la misma universidad. Ha escrito en diversos suplementos culturales y se ha desempeñado como asistente de investigación en las áreas de literatura y cine. En 2016 realizó el cortometraje documental "Todos los ríos dan a la mar" sobre la artista chilena Cecilia Vicuña. En 2018 fue becaria del Fondo del Libro y la Lectura. Actualmente trabaja en un proyecto de archivo del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile y en edición y corrección de textos para el grupo editorial Penguin Random House.

Introducción

Durante los últimos diez años se ha evidenciado el surgimiento de filmes chilenos que tienen como temática principal la diversidad sexual e identidad de género. En este contexto se han destacado actrices transgénero como protagonistas en películas que han sido galardonadas en festivales internacionales, formando parte de un circuito que ha aflorado a nivel mundial y que reconoce las identidades trans fuera del modelo binario hombre-mujer. El caso más emblemático en Chile es *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio, que fue merecedora de un Oso Berlínés, el Oscar a Mejor Película Extranjera el 2018 y ganadora en la categoría de mejor película iberoamericana en la 32ª edición de los premios Goya, generando interés en la prensa local por la importancia de los galardones y la deuda histórica en la representación de las diversidades sexuales en la cinematografía nacional. La cinta protagonizada por Daniela Vega fue aplaudida en distintos festivales internacionales¹ y da cuenta de un interés por incorporar temáticas que habían sido marginadas de las cintas chilenas.

El presente trabajo propone un análisis de cuatro películas chilenas que tienen como protagonistas a mujeres trans: *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio, *El diablo es magnífico* (2016) de Nicolás Videla, *La visita* (2014) de Mauricio López Fernández y *Naomi Campbell* (2013), de Nicolás Videla y Camila José Donoso. Se identificaron cuatro características que comparten estas cintas para abordar la representación de la mujer trans en la ficción, estableciendo puntos comunes que ayudan a perfilar una “escena” o una manera compartida de trabajar la identidad de género como temática en la ficción.

En primer lugar, en estos filmes se manifiesta la violencia que ejerce el entorno más cercano sobre el cuerpo que aparece en la ficción como ilegítimo, abriendo la posibilidad de una lectura política del cuerpo. En segundo lugar, es posible observar el desdibujamiento entre ficción y documental, al ser películas protagonizadas por mujeres que han tenido que vivir su propio tránsito y aportan con su experiencia a la creación de la obra cinematográfica, generando una obra híbrida entre modos filmicos, lo que repercute nuevamente sobre las concepciones del cuerpo y de las narrativas. Asimismo, se identifican distintos grados de soledad a la que está sometida la protagonista, lo que la lleva a establecer cercanía con personajes que también han sido marginados socialmente. Esta soledad compartida establece un lazo de solidaridad en un contexto adverso. Se trata de individuos subalternos que intentan fortalecerse y ayudarse. Por último, en estos filmes se evidencia el interés de los realizadores por reflejar la cotidianidad de sus protagonistas, lo que se concreta en la elección de trabajar un tratamiento audiovisual de corte intimista, que permite acceder al día a día de sus personajes, alejándose de los relatos épicos.

Breve historia de la representación de las mujeres y el cine LGBTQ en el contexto chileno

La pregunta por la representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo se enlaza necesariamente a la pregunta por el rol de la mujer en los relatos cinematográficos. Ríos, Espinosa y Valenzuela (2010) recuerdan parte de la historia que ha marcado la representación de las mujeres en las producciones nacionales.

Para el cine chileno en particular, la mujer ha encarnado, entre otras cosas, un conglomerado de valores asociados a la preservación de la nación, un pensamiento que llega al cine a través de las novelas, el teatro y los folletines del siglo XIX. Estas historias se constituyen en torno a una amalgama heroico-amorosa de tono épico, que sirve para reforzar las ideas de patria y valores de contención social, un conglomerado ideológico que convierte a este aparato tecnoestético en uno de propaganda (Ríos, Espinosa & Valenzuela, 2010 p. 15).

Esta realidad se extiende a la literatura del siglo XX, que representó a la mujer en un rol doméstico y secundario a los grandes relatos protagonizados por hombres. En el ámbito de la dirección cinematográfica existieron mujeres que se posicionaron a pesar de los prejuicios, aunque sus aportes han sido silenciados por el canon. Gracias a ellas fue posible cuestionar la imagen de lo femenino asociado a marcados estereotipos. Una de las pioneras en la dirección cinematográfica en Chile fue Valeria Sarmiento, que estrenó en 1972 el documental *Un sueño en colores*, en el que retrató a mujeres que trabajaban en dos de los cabarés más conocidos en la época de la Unidad Popular. Sus siguientes películas fueron realizadas en codirección con Raúl Ruiz, *Los minutereros* (1972), *Poesía popular, la teoría y la práctica* (1972) y *Nueva canción chilena* (1973). Tras el golpe de Estado en 1973, Sarmiento se radicó en Francia, donde continuó trabajando temáticas relacionadas a la mujer. En 1982 estrenó *El hombre cuando es hombre*, filmado en Costa Rica, que profundizaba en las relaciones de violencia en que se encontraba la mujer latinoamericana. Esta es quizá una de sus producciones más interesantes, donde da cuenta de una realidad que es vigente hasta el día de hoy y atraviesa temas como el machismo en la adolescencia, los estereotipos de la mujer, las prácticas normalizadas de infidelidad y los femicidios. Así, el aporte de Sarmiento es relevante para pensar la representación de la mujer en el cine chileno.

La incorporación definitiva de la mujer a la dirección cinematográfica con la llegada a la democracia en 1989 en Chile paulatinamente permitió la apertura hacia temáticas ignoradas, como la diversidad sexual. Este fenómeno ha ido enlazado a un nuevo planteamiento de valores e inquietudes acordes al siglo XXI. Sumado a eso, los estudios de cine desde una perspectiva feminista constituyen un campo nuevo a nivel mundial y ha posibilitado nuevas narrativas fuera del ojo masculino. En su ensayo *Feminism and film* (1998) Patricia White da cuenta de la importancia de cuestionar el rol de la mujer dentro de las obras cinematográficas y destaca el aporte que significa la teoría feminista aplicada a los estudios de cine, un campo que describe como relativamente joven y politizado.

La imagen de lo femenino –lo femenino como imagen– ha sido una característica central del cine y los medios visuales; en la crítica y la teoría del cine, hacer del género el eje del análisis ha implicado una reconsideración profunda de las películas para, por y sobre las mujeres, y la consiguiente transformación de los cánones de los estudios de cine. (White, 1998, p. 115).

En Chile las películas dirigidas por mujeres han aumentado significativamente. Conscientes de esta realidad, un grupo de chilenas creó el Festival de Cine de Mujeres FemCine en 2011, ante la necesidad de generar un espacio de reflexión sobre la sociedad y la experiencia cinematográfica desde una perspectiva que ayudara a complejizar lo concebido como femenino y masculino. A pesar de esta iniciativa, aún son escasos en el país los trabajos que aplican teorías de género a los estudios de cine. A nivel internacional, la difusión de términos desde los estudios de género ha posibilitado la teorización en torno a obras cinematográficas que tienen interés por temáticas LGBTQ. En su ensayo, Doty (1998) explica los inicios de lo que se ha llamado «New Queer Cinema», un movimiento cinematográfico que se anunció luego de que películas de temática queer como *Paris is Burning*, *Tongues Untied*, *Poison*, *My own private idaho*, entre otras, fueran reconocidas como parte de un movimiento, tras el Festival de Cine de Sundance y el Festival de Cine de Toronto en 1991 y 1992, respectivamente.

Las cintas tenían la particularidad de estar dirigidas a una audiencia no heterosexual y además incluyeron material sexualmente explícito. Para Doty, los usos de la palabra queer en el cine tienen un objetivo, que es “Recolectar y yuxtaponer posiciones y lecturas para construir una gama de enfoques no heterosexuales (es decir, *queer*)” (1998, Doty). Desde allí en adelante las oportunidades para exhibir cine LGBTQ ascendieron de manera significativa. Así lo explica Loist: “En la década de 1990 y 2000, la escena de festivales de cine LGBT /Q ha crecido exponencialmente, cubriendo la mayoría de las regiones del mundo con aproximadamente 230 eventos activos en el circuito de hoy” (2014, Loist, p.12). Se ha abierto de esta forma un nicho que año tras año crece.

Paralelamente al ingreso de temáticas queer a la cinematografía, se ha producido una revolución en la forma de hacer cine, en el traspaso del celuloide a los formatos digitales. El abaratamiento de los costos facilitó de manera significativa el trabajo de una nueva camada de cineastas. Las nuevas posibilidades, económicas y tecnológicas, han permitido el desarrollo de nuevas narrativas y la irrupción de sujetos que históricamente habían sido marginados de los espacios de representación en el cine. Un ejemplo de esto es el cortometraje chileno *Locas perdidas* (2015), merecedor de la Queer Palm en el Festival de Cannes en 2015, realizado por estudiantes de Cine de la Universidad de Chile, que utilizaron los equipos disponibles en la universidad para realizar este trabajo. Por su parte, las mujeres realizadoras han jugado un rol fundamental en posicionar nuevas temáticas, especialmente en el documental, y así lo explicitan Bossay y Peirano:

Las condiciones de producción en Chile han cambiado en las décadas recientes y el campo documental se ha expandido, a pesar de su precariedad, de muchas formas gracias al liderazgo de mujeres. Los profesionales han parado la olla del documental chileno desarrollando estrategias de solidaridad y liderazgo en el rodaje, distribución y exhibición. (Bossay y Peirano, 2017, p.71).

Bossay y Peirano analizan el uso de la olla común durante la dictadura militar chilena, actividad en la que vecinos y comunidades se reunían a cocinar y compartir en torno a una misma olla. Comparan esta realidad como una metáfora de la precariedad que vivió el

cine chileno en la década de los 70' y 80', esto en contraste con la fuerte tradición del documental chileno en el movimiento conocido como Nuevo Cine Chileno en la década del 60. Las autoras afirman, sin embargo, que la precariedad a la que estaban expuestas cambió significativamente en las últimas décadas, gracias al trabajo de realizadoras y productoras.

“Las recientes transformaciones en el campo documental han permitido la expansión del trabajo de mujeres, que de hecho tiende a seguir historias más íntimas y a explorar formas ensayísticas, afirmando la subjetividad de las directoras” (Bossay y Peirano, 2017, p. 71).

Esta apertura ha sucedido tanto al nivel del documental como de la ficción. En esta incorporación de la mujer al cine fue clave el rol que cumplieron los primeros centros de formación para cineastas, evidenciado en el nacimiento de instituciones como el Instituto Filmico de la Universidad Católica (1955, cerrado en 1979 por autoridades militares en la dictadura), el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1957, cerrado en 1973 tras el golpe de Estado) y la creación de la carrera de cine de la Universidad Católica de Valparaíso (1968, también cerrada tras el golpe de Estado). Una vez recuperada la democracia se fundó la Escuela de Cine de Chile en 1994 y más adelante la Escuela de Cine de la Universidad de Chile, la Universidad de Valparaíso, la Universidad del Desarrollo, la Universidad Mayor, Arcos, entre otras entidades. Esta profesionalización del cine incentivó la existencia de nichos y festivales para temáticas específicas. Es así como se han posicionado certámenes chilenos enfocados en la diversidad sexual, como el Festival de Cine Movilh (desde 2008), el Festival de Cine de Mujeres FemCine (desde 2010), Festival de Cine Amor (desde 2016), entre otros. Estas instancias han abierto espacios para pensar las distintas identidades sexuales y han relevado sujetos que habían estado fuera de la pantalla grande, como es el caso de las personas *trans*.

Corro (2012) propone el concepto de «poéticas débiles» para referirse a las nuevas narrativas cinematográficas de la década de los 2000. Corro identifica en esta época un interés por los argumentos cotidianos que escapan de los conflictos épicos. Para él, el cine chileno actual se desprende de tintes históricos y le da protagonismo a los roles femeninos por sobre los masculinos. La debilidad que observa Corro en las narrativas chilenas contemporáneas se traduce en la elección de lo impreciso o en un desdibujamiento de los roles actanciales. Se presenta así la imagen cada vez más ambigua de las identidades, permitiendo el ingreso de sujetos marginados en la narrativa tradicional cinematográfica. Esto además va acompañado de una estética particular traducida en la propuesta de desarrollo audiovisual: “Llamamos debilidad a esta preferencia por las acciones a baja intensidad, al interés por los segundos planos, a la reivindicación del sonido con dimensión rica en sugestiones y refractaria a las literalidades, al gusto del fuera de campo como margen deliberado para la intervención imaginaria del espectador” (2012, p. 217).

De igual manera, la socióloga Larraín sostiene que las nuevas tendencias del cine chileno permiten la apertura de campos, historias y personajes tradicionalmente obviados en los roles protagónicos: “En otras palabras, amplía la posibilidad de acceso a tener ‘voz’ y visibilidad en el campo cinematográfico, a ejercer y dar cuenta de nuevos espacios, perspectivas, puntos

de vista, estilos, estéticas, historias y protagonistas” (Larraín, 2010, p. 164). Así, las posibilidades del cine contemporáneo descritas anteriormente han posibilitado el ingreso de nuevas temáticas y actores en el cine, y al mismo tiempo de estéticas, puntos de vista y estilos. Por último, para efectos de este texto se aclarará qué se entiende por transgénero. En las siguientes páginas se ocupará la noción de transgénero empleada por la filósofa estadounidense Butler (2006):

El transgénero se refiere a aquellas personas que se identifican con o viven como el otro género, pero que pueden no haberse sometido a tratamientos hormonales u operaciones de reasignación de sexo. Los transexuales y las personas transgénero se identifican como hombres (caso de los transexuales de mujer a hombre), como mujeres (caso de las transexuales de hombre a mujer), o como trans, esto es, como transhombres o transmujeres, ya se hayan sometido o no a intervenciones quirúrgicas o a tratamiento hormonal; y cada una de estas prácticas sociales conlleva diferentes cargas sociales y promesas. (Butler, p. 20).

La violencia focalizada en el cuerpo

Como se indicó al inicio de este trabajo, se intentará delinear cuatro características comunes para representar a la mujer trans en la ficción chilena de los últimos diez años. Para ello se analizaron las siguientes películas: *Una mujer fantástica* (2017), *El diablo es magnífico* (2016), *La visita* (2014) y *Naomi Campbell* (2013). La violencia a la que está sometido el cuerpo de la protagonista es un eje común en estas obras cinematográficas, que comparten como escenario un entorno que niega la expresión de la identidad de género. En estas películas las mujeres trans son rechazadas por múltiples actores –familia, compañeros de trabajo, peatones, amigos cercanos, vecinos– que tienen actitudes punitivas hacia el cuerpo, que se entiende como “ilegítimo” para la sociedad, abriendo una posible lectura política del cuerpo.

Probablemente la película de esta muestra que tuvo mayor éxito de taquilla en Chile fue *Una mujer fantástica*, película dirigida por Sebastián Lelio y protagonizada por Daniela Vega. Según datos de la Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (CAEM) esta cinta tuvo 43.872 espectadores durante 2017, siendo solo superada por la película *Se busca novio... para mi mujer* (2017). Daniela Vega interpreta a Marina, una joven mesera trans con aspiraciones de ser cantante. Ella y su pareja, Orlando, quien es veinte años mayor, mantienen una relación sólida, con planes y proyecciones a futuro. No obstante, todo eso se ve truncado cuando Orlando muere repentinamente a causa de un aneurisma. Al ocurrir esto, Marina se ve inmersa en un proceso de duelo tras la pérdida de su novio, que es aún más duro por la discriminación y los hostigamientos que sufre por parte de familiares del fallecido.

La violencia en esta película es expresada en dos niveles. Por una parte, la violencia a nivel verbal, que está presente durante toda la trama. Al morir Orlando, Marina es cuestionada como pareja, siendo objeto de frases despectivas por parte del doctor que le debe comunicar su muerte e incluso siendo cuestionada a causa de su nombre, que el doctor califica

como un apodo. Tras la muerte de Orlando, Marina es visitada por una comisaria de la Policía de Investigaciones, que cuestiona el consentimiento de su relación con Orlando, aludiendo al comercio sexual. La obliga además a hacerse una constatación de lesiones y permitir que saquen fotografías de sus genitales. Marina se siente humillada, pero esta es solo una de las primeras situaciones embarazosas que tendrá que vivir durante la película. Los insultos y la violencia verbal más intensa vienen de parte de la familia de Orlando. El hijo del fallecido incrimina a Marina al visitarla en el departamento que compartía con su padre: "estabas con él y se te murió", le grita. Luego de esta declaración le pregunta "¿tu te operaste? es que no entiendo qué eres" y la amenaza para que deje el departamento. Algo similar sucede cuando se reúne Marina con la ex mujer de Orlando, Sonia, quien la increpa: "Cuando te veo no sé lo que veo" y continúa: "Cuando me casé éramos bien normales. Yo pienso que en esto hay pura perversión". Ambos familiares de Orlando niegan la dimensión corporal de Marina, la invalidan como sujeto y la asemejan a un monstruo. En la misma escena, la ex mujer de Orlando amenaza a Marina para que no vaya al funeral e incluso utiliza su nombre pasado, en un claro gesto para desautorizarla como mujer. La protagonista, sin embargo, va igualmente al velorio y la echan con violencia de la iglesia. El atrevimiento de asistir al velorio tiene un castigo que ocurre en la última tercera parte del film. El hijo de Orlando, junto a dos hombres, persiguen desde una camioneta a Marina mientras ella camina por la calle. La suben al vehículo y allí la insultan, le escupen, la golpean y le amarran boca y ojos con cinta adhesiva, en un secuestro de una tarde, hasta que finalmente la abandonan en un lugar desolado de la periferia de Santiago. Algunos de los insultos que se escuchan en esta sección son "maricón pintado", "andai de mina por la vida y tienes piernas de futbolista", entre otros. Tras el altercado, Marina se observa en el vidrio del auto y ve su rostro desfigurado por la cinta adhesiva, en una imagen monstruosa. La superación de esta Marina afligida ocurre al final de la película, cuando va al funeral de Orlando y es capaz de manifestar su rechazo a la familia con claridad y fortaleza. En ese sentido, se trata de un personaje que logra superar la adversidad, luego de pasar por una serie de humillaciones. En un plano menos evidente, Marina es enfrentada a la violencia social que no acepta que camine libremente por el espacio público. Una escena en la que queda de manifiesto es cuando Marina ingresa a los baños turcos para llegar al casillero de su novio. Para entrar a la sección de hombres Marina debe mutar, esconder lo que la distingue como mujer y aparentar una masculinidad que le es incómoda, por miedo a no ser aceptada. En *El diablo es magnífico* (2017), por su parte, la protagonista es Manuela Guevara. La película narra la cotidianidad de la vida de Manu, una chilena trans que vive hace años en París y que se encuentra en la encrucijada de retornar o no a Chile. Manu nos muestra sus vivencias, reflexiones y recorridos por la ciudad francesa, donde conoce a Mathias, un ciudadano sueco con el que mantiene un breve encuentro romántico, pero que al enterarse que Manu es trans, una vez que ha dejado su cuerpo al descubierto, expresa desconcierto y rechazo. La negación del amante al cuerpo de la protagonista es un punto alto de tensión dentro de la película y obliga al espectador a tomar posición. Nuevamente nos encontramos ante el rechazo del cuerpo, que se manifiesta en la genitalidad del personaje principal. En un nivel menos obvio, Manu siente violencia de su propio país que la rechazó, que no pudo darle una vida digna, y busca un nuevo horizonte en París. Este autoexilio somete a

Manuela a una permanente sensación de no pertenecer a ningún lugar. Nos encontramos frente una mujer incómoda y errática, que se debate en una permanente búsqueda identitaria, y cuyo origen de desplazamiento reside en la discriminación y rechazo sufrido en su país natal. Este es un retrato coherente con la realidad que viven las personas trans en Chile. Una de las escenas en las que se exhibe esta violencia con ahínco es cuando en plena calle un desconocido ataca físicamente a Manuela durante la noche, mientras recorre las calles de la ciudad parisina.

En tercer lugar, analizaremos *La visita* (2014) dirigida por Mauricio López Fernández y también protagonizada por Daniela Vega. El personaje principal es Elena, una joven trans que vuelve a casa para el funeral de su padre militar. Su madre se enfrenta a la nueva imagen de su hijo, que ha regresado como mujer y pide el reconocimiento como tal. El regreso de Elena agita el mundo familiar en la casa de campo de la patrona de su madre. Allí, en un espacio íntimo y cotidiano, la protagonista revela incomodidad en pequeños gestos y busca la aceptación de su entorno más cercano en la identidad que manifiesta. En el caso de esta cinta, se trata de una violencia menos evidente, que se escabulle en las paredes de la vieja casa y que se deja entrever en gestos y diálogos. La madre siente vergüenza, disculpándose frente a la patrona por la identidad trans de su hija. Una escena clarificadora es que, al llegar Elena, la madre la recibe sorprendida, corriéndole la mejilla cuando ella intenta saludarla. Al inicio del film la madre le enseña la casa, la trata como hombre y le revisa la ropa interior que lleva en la maleta. Incluso se aventura a dejarle ropa de hombre sobre la cama. En otra de las escenas, la madre sorprende a Elena maquillándose y la mira con reproche, sobrepasada por la realidad.

Pero la escena más evidente de rechazo es cuando Elena vuelve a casa de noche tras haber estado esperando una cita infructuosa. La madre la acusa y la enfrenta «¿Andas vestido así?» y comienza a golpearla, hasta que Elena la empuja y se cae, ocasionándole a su madre un esguince en el tobillo y un golpe en la cabeza. Al igual que en *Una mujer fantástica* y *El diablo es magnífico*, el cuerpo es un punto de inflexión, donde se concentra el rechazo hacia lo trans. Tras este incidente, Elena se ve en la obligación de cuidar a su madre, curarla y alimentarla. En este escenario, toma la decisión de volver a vestirse como hombre, y previamente llora en la ducha, evidenciando el dolor que provoca este giro en ella. Como resultado, Elena intenta normarse como hombre cis, cediendo en su vestimenta para ser aceptada.

En la última sección de la película, Elena vive abusos por parte de los patrones de la casa. Por una parte, descubre al patrón observándola con lujuria cuando ella está en el baño. Por otra, la patrona se acerca a ella por la espalda, mientras lava la loza en la cocina, y comienza a tocar sus genitales. Elena queda paralizada, sin saber qué hacer, en una escena de violencia explícita. Al final de la película Elena y su madre conversan sobre la vestimenta que llevará al funeral, y la madre le dice que lleve falda, algo que Elena agradece, dando a entender que la madre comienza un proceso de aceptación de su cuerpo.

En cuarto lugar, *Naomi Campbell* (2013) es una película dirigida por Nicolás Videla y Camila José Donoso. Videla es el mismo director de *El diablo es magnífico*. Este filme retrata la vida de Yermen, una transexual treintañera que trabaja como tarotista y vive en la población La Victoria, un barrio pobre y emblemático de izquierda, ubicado en Santiago. La protagonista intenta por distintos medios realizarse una cirugía del cambio de sexo, pero

se encuentra con obstáculos económicos y una sociedad que la rechaza constantemente. Para cumplir con el sueño de cambio de sexo, Yermen decide probar suerte en un programa de televisión. Allí conoce a una inmigrante que desea operarse para ser como Naomi Campbell. La violencia hacia el cuerpo trans es explícita en la calle, donde recibe miradas de desprecio e insultos fortuitos, sin ninguna provocación. Yermen es, a todas luces, un personaje marginado, que no encuentra su lugar en la sociedad y que siente frustración por no contar con los recursos para poder operarse, situación potenciada bajo un sistema de salud pública precarizado. No solo es marginada por su identidad de género, sino por su clase y sus condiciones económicas.

En estas obras hay diversos grados e intensidades de violencia presentes, que a su vez, están determinados por las miradas políticas de sus directores. Como eje común, las protagonistas son rechazadas fehacientemente en su vestimenta y la expresión de género que mantienen. Es allí donde sus familiares y personas queridas los rechazan, donde no encuentran la empatía o la comprensión necesarias, y donde parecen concentrar sus esfuerzos en normar lo “anormal”. En esta línea, la idea del cuerpo como campo de batalla se vuelve necesaria para pensar la re-presentación de la mujer trans en el cine chileno.

El desdibujamiento entre ficción y documental

La realidad representada en estas cuatro películas tiene a menudo características propias del documental, y vuelven a recordar el entendido del cine como «reflejo de la realidad», mediado por la mirada del cineasta que lleva a la pantalla su subjetividad. En las cuatro propuestas las protagonistas son mujeres transgénero en la vida real y pudieron incidir en la escritura de los guiones, aportando con su propia experiencia a la creación de la obra cinematográfica. Este dato de la preproducción de la obra es importante para entender los procesos que tuvieron que vivir las actrices al llevar a cabo su papel. Esta retroalimentación de las actrices para la ficción se da tanto en el plano del contenido como en el plano del lenguaje audiovisual de la obra, que toma recursos propios del documental.

Quizá uno de los ejemplos en los que está más patente el cruce entre ficción y documental es en *Naomi Campbell*, donde se le pidió a Yermen que llevara una cámara para escenas nocturnas y que grabara lo que deseara. Así surgieron algunas de las escenas más decididas de la película. La cámara en mano, recurso tradicional del documental, es aquí utilizado a consciencia, en una inteligente apuesta de los directores. Yermen introduce al espectador a su propias experiencias y puntos de vista a través de una cámara casera, con la que filma su realidad cotidiana: conversa con los perros de la población, deambula de noche, reflexiona a solas. Así, el espectador logra tener la sensación de ser un testigo más de la acción, acompañándola en su velada. *Naomi Campbell* fue resultado de una investigación que incluyó conversaciones entre la actriz que interpreta a Yermen y los directores. A partir de estos diálogos se configuró el guión, en un trabajo que intentó dar a conocer su testimonio. “No hay pretensiones de actuación sino de exponer la realidad de tantas personas que viven en este limbo identitario, en cuerpos que sienten ajenos y en sociedades que no se esfuerzan por darles espacios de reconocimiento” (Estevez, 2013).

A pesar de que los otros tres largometrajes no se caracterizan por un lenguaje audiovisual como el descrito a propósito de Naomi Campbell, sí destacamos algunos elementos del documental que son utilizados en estas ficciones, especialmente la incidencia de las protagonistas para la escritura de los respectivos guiones de sus películas, basándose en sus propias vivencias para perfilar la trama que vive su personaje. Durante la escritura de *Una mujer fantástica*, sus guionistas –Sebastián Lelio y Gonzalo Maza– se percataron que necesitaban trabajar con una actriz trans y no con una actriz cisgénero, porque de acuerdo a su criterio, no trabajar con una persona trans en los tiempos actuales habría sido un “anacronismo estético” (García, 2017). A partir de allí el guión fue incorporando elementos de las propias experiencias de Vega, apostando por un filme que no es biográfico, pero que sí se compone de una atmósfera argumental inspirada en vivencias de la actriz y, por tanto, en situaciones extraídas desde su acontecer diario. La película es una mezcla entre una anécdota hipotética ficcionada por los guionistas, que se basa y responde a una realidad patente y que por lo mismo se complementa con las experiencias de Daniela Vega.

También hubo colaboración por parte de Manuela Guevara para el guión de *El diablo es magnífico*. El nombre –Manu– es mantenido dentro del filme y muchas de las situaciones y reflexiones que se presentan son fruto de las dudas y cavilaciones que la actriz experimentó y que pudo conversar con los realizadores. Para el cineasta y crítico de cine Doveris, esta película logra que el espectador ingrese a un «código inestable, el de la ficción construida a partir de retazos documentales» (Doveris, 2017). Todos estos elementos adelgazan la línea entre ficción y documental en estos largometrajes.

El cruce documental de las identidades representadas se acompaña además por un lenguaje audiovisual sugerente que reivindica al sonido como un elemento relevante del relato. Este punto puede observarse de manera brillante en *La visita*, donde la utilización del silencio es clave para dar cuenta de la tensión que vive la protagonista con el resto de los personajes. El sonido se utiliza para sugerir, para enfatizar, para envolver a la protagonista y perderla en los sonidos de la casa. Es un film donde hay poco diálogo y donde los ruidos que ocasionan los objetos tienen un rol fundamental. Se utilizan además segundos planos y en numerosas ocasiones planos fuera de campo, otorgando un tono intimista al relato, lo que nos lleva a un interés por reflejar la cotidianidad de las protagonistas, el siguiente punto en común de todas las obras.

Cotidianidades reflejadas

Estas cuatro películas se enmarcan dentro de un cine que se interesa por los argumentos cotidianos, escapando de los tintes históricos y los grandes conflictos épicos. Esta realidad es una tendencia en el cine chileno hace más de dos décadas. El espectador tiene la posibilidad de acceder al mundo cotidiano de la protagonista: su trabajo, su familia, sus romances, sus actividades diarias. En contraste a las décadas anteriores en que la mujer transgénero solo aparecía como figura marginal del comercio sexual, en estas cuatro películas se intenta abordar la dificultad de expresar la identidad de género, mostrando a las protagonistas con sus matices y obstáculos en la vida cotidiana.

En *Una mujer fantástica*, el énfasis del largometraje se centra en la pérdida del ser querido y la discriminación posterior de la sociedad y la familia de su pareja. Lo trascendente es la libertad con la que Marina y Orlando pueden llevar su relación y el cese que luego esto supone, poniendo el acento sobre el tratamiento de la ficción, narrada desde la mirada del cotidiano en la vida de los personajes. Es así como podemos conocer el trabajo de mesera de Marina, el rechazo que vive de parte de la familia de su novio y sus hostigamientos constantes, el momento en que Marina lava el auto, su llegada al departamento vacío tras la muerte de Orlando o sus clases de canto, todo ello enmarcado en un doloroso proceso de duelo que tiene que sobrellevar sola. Estas características corresponden a lo que Corro denominó poéticas débiles. «Se da una inversión entre lo que resultaba relevante y lo supuestamente banal: los gestos triviales se tornan realidades de las que podemos extraer indicaciones» (Corro, 2012).

La visita también es una película en la que la cotidianidad toma un rol protagónico. Las escenas suceden en los dormitorios de la casa de campo o en la cocina, nunca se sale de ese espacio salvo cuando los personajes recorren el jardín. Este número reducido de locaciones da la sensación de encierro y de secreto, acorde con el tono intimista de la película. Las escenas con mujeres son mayoría en la película y ellas actúan mostrándose en su intimidad: se maquillan, se arreglan el pelo, doblan toallas, cocinan, sirven el té o simplemente descansan recostadas. Es en la cotidianidad donde se revelan los dolores y las complicidades. Se suma, además, un montaje lento que permite la observación de los actos de los personajes.

En tercer lugar, en *Naomi Campbell* el espectador acompaña a Yermen en su vida cotidiana, en su trabajo como lectora del tarot y en sus prácticas religiosas, católicas y no católicas, manifestando cierta liquidez de sus creencias, así como de la noción de género que cuestiona permanentemente. El espectador puede conocer, además, la frustración que vive Yermen cuando va al doctor para preguntar por la posibilidad de un cambio de sexo. Yermen camina por la población y muestra su realidad: sus veredas, sus plazas, sus vecinos. Como se dijo anteriormente, la cámara en mano es esencial para dar cuenta de esta cotidianidad. Por su parte, el lenguaje audiovisual escogido se enriquece por segundos planos, fuera de campo y otros elementos propios de las poéticas débiles identificada por Corro.

La soledad de las protagonistas

En el último punto de este análisis es necesario dar cuenta de la soledad en la que se encuentran las protagonistas de las cuatro películas y la cercanía que se produce en consecuencia con otros personajes que han sido marginados socialmente, generando lazos de solidaridad y apoyo que ayudan a soportar el ambiente hostil que intenta normar el cuerpo de las protagonistas. Así sucede en *Naomi Campbell*, donde la soledad está ambientada en escenarios nocturnos. Yermen deambula por las calles de la ciudad sola, apenas acompañada con su cámara. Esta soledad está agudizada por las miradas de reproche que recibe en la población donde vive. Se suma, además, la frustración de Yermen que no puede tener una relación estable, pues sale con un joven que solo busca encuentros sexuales

con ella y no logra verla como una pareja, como ella desea. En el transcurso del film se encuentra con la que parece ser su única amiga, una vecina mucho mayor que ella, con quien conversa ocasionalmente. Se trata de una compañera ocasional con quien comparte risas y ratos de dispersión, además de poder reírse de su situación amorosa, entre otras peripecias que debe pasar la protagonista.

Por su parte, la Marina de *Una mujer fantástica* también deambula sola por las calles, no teniendo con quien hablar o manifestarse. Marina enfrenta el duelo de su novio en soledad, sin compartir su dolor con amigos o conocidos. Sigue trabajando en el restaurant como garzona, donde no le cuenta a nadie de la muerte de su pareja, ni siquiera a su jefa, con quien mantiene una relación cordial. Marina concentra su frustración en ella misma, viviendo el duelo por su cuenta. Su único interlocutor es tíbiamente su profesor de canto, a quien visita en una oportunidad de la película y con quien cruza escasas palabras. Este personaje mucho mayor que Marina apenas sale de su casa, pero disfruta de su compañía. Se deduce además que tuvieron algún encuentro amoroso en el pasado, pero que hoy mantienen una amistad. Es uno de los escasos momentos de la cinta donde Marina se ve relajada y es contenida por un otro. Por otra parte, hacia el final de la película aparece como apoyo su hermana, quien la recibe en su casa. Sin embargo, Marina no se siente cómoda con la relación de pareja de su hermana y pronto buscar otro lugar donde vivir. En síntesis, el único oído con el que cuenta Marina es su profesor de canto, un hombre que no la juzga pero que ve ocasionalmente. Es allí donde encuentra la distracción y contención que busca. *La visita* es quizá donde mejor se nota la imposibilidad de comunicarse de la protagonista, que tiene una relación tensa con su madre y el resto de los personajes. Elena apenas se comunica con monosílabos y el silencio es utilizado para intensificar la situación. Elena no habla abiertamente de su transexualidad con nadie, todo se traduce en gestos, en su vestimenta y en la referencia a sí misma con su nombre de mujer. Recibe de los demás habitantes de la casa la desconfianza y la sospecha. La patrona es un ejemplo de esto, pues apenas ha llegado Elena le pide a la criada que la vigile para que esté alejada de sus hijos. Elena solo encuentra hacia el final de la película algo de entendimiento de su madre, luego de haberla cuidado. Su madre es a su manera un personaje también marginado, que ha quedado viuda y que demuestra infelicidad viviendo en la casa de la patrona, siendo silenciosa, pasiva y obediente.

Como es evidente, todos estos protagonistas encarnan la soledad y se sienten incomprendidas por su familia, amigos y conocidos, salvo excepciones muy breves dentro de los largometrajes. Encuentran un halo de empatía en aquellos que han sido marginados al igual que ellas, mujeres y hombres solos que buscan compañía. Estas relaciones en contextos de adversidad ayudan a establecer una red de solidaridad y permite tener esperanza respecto a la comprensión que pueden encontrar en un hombre cercano, para más adelante fortalecerse.

Comentarios finales

En este análisis se identificaron cuatro características comunes al abordar la representación de la mujer trans en la ficción chilena de los últimos diez años. Por una parte, la violencia que ejerce el entorno más cercano sobre el cuerpo que aparece como “ilegítimo”,

el desdibujamiento entre ficción y documental, el interés de los realizadores por reflejar la cotidianidad de las protagonistas y, como último punto, la soledad a la que están sometidas, motivando la cercanía con otros personajes marginados socialmente. Estas características nos permiten delinear una manera de representar a la mujer trans en el cine, como un personaje que sufre discriminación y que debe sortear obstáculos para poder vivir en tranquilidad con su cuerpo. Así, estas películas dan cuenta de una sociedad que no comprende y está marcada por prejuicios y estereotipos de lo que debe ser una mujer. Sin embargo, aparecen personajes solidarios en este camino, que también han sido marginados socialmente y que son capaces de generar un lazo con las protagonistas de estas películas. Si bien son casos aislados, alienta una perspectiva positiva para el futuro.

Esta idea nos invita a pensar que irán cambiando las representaciones de lo trans en coherencia a los cambios que puede vivir la sociedad chilena. El hecho de que se realicen películas que tengan como protagonistas a mujeres trans define un interés por realizadores jóvenes y de mediana edad que encuentran en la diversidad sexual temas de interés para sus películas. Incluso la afluencia de público y los premios nacionales e internacionales son señales de un cambio en el mundo profilmico. Para Carolina Larraín, vivimos un cambio en las actuales producciones nacionales:

“Lo innegable es que nos encontramos ante una transformación múltiple de nuestro circuito cinematográfico, tanto por los avances tecnológicos, como por cambios sociales, culturales y cinematográficos que nos han afectado en los últimos veinte años. En términos del cine, somos más, hablamos más fuerte y tenemos más que mostrar y los medios para hacerlo” (Larraín, 2010, p.170).

Este interés por la diversidad sexual se relaciona a las discusiones que hoy se están dando en la agenda nacional, como la posibilidad de un matrimonio igualitario, la ley de identidad de género, la aprobación del aborto libre y el debate en torno a la adopción por parte de parejas homoparentales. Son demandas que avanzan en la misma dirección de igualdad de derechos para la comunidad LGBTQ. Por último, vale la pena destacar que resulta interesante evidenciar que se abre un campo con bastante potencial para los estudios de cine, cruzados desde una perspectiva de género. Es posible pensar nuevas narrativas que ayudan a complejizar y derribar mitos y estereotipos, con miras a una sociedad más tolerante y equitativa.

Nota

1. *Una mujer fantástica* (2017) obtuvo el Oso de Plata al Mejor Guión en el Festival Internacional de Cine de Berlín, 2017; Teddy Bear, Mejor Largometraje, Festival Internacional de Cine de Berlín, 2017; Mejor película Festival Internacional de Cine Lésbico, Gay, Bisexual, Transexual e Intersexual MOVILH, Chile, 2017; Premio Goya a Mejor película iberoamericana, España, 2018; Premio Oscar a Mejor película extranjera, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, EEUU, 2018; Mejor película, Mejor director, Mejor Guión (para Lelio y Gonzalo Maza), Mejor Dirección de Montaje, Mejor Dirección y Mejor Interpretación Femenina (Daniela Vega), Premios Platino del Cine Iberoamericano, 2018.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Bossay, C., Peirano, M (2017). “Parando la olla documental: Women and contemporary Chilean Documentary Film”. En *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*, pp.70-94. London and New York, I.B. Tauris.
- Butler, J. (2006) *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós.
- Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G (CAEM), (2017). «El cine en Chile en el 2017» Recuperado de <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/25-el-cine-en-chile-en-el-2017>. [Fecha de consulta: 2019-03-03]
- Castillo, A. (2015) *Imagen, cuerpo*, Buenos Aires, La Cebra.
- Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno*. Santiago, Editorial Cuarto Propio: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Doty, A. (2000). “Queer Theory”. En *Film Studies: Critical Approaches* pp. 146-150, Reino Unido, Oxford University Press.
- Doveris, R. (2017). “El diablo es magnífico” En *La Fuga*. [Fecha de consulta: 2019-03-03] Disponible en <http://2016.lafuga.cl/el-diablo-es-magnifico/855>
- Estevez, A. (2013) “Naomi Campbell”, de Camila José Donoso y Nicolás Videl» en *Cinechile*. [Fecha de consulta: 2019-03-10] Disponible en: <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/naomi-campbel-de-camila-jose-donoso-y-nicolas-videla/>
- García, B. (2017) “Sebastián Lelio, triunfador en Berlín: El mundo del cine le está poniendo atención al cine chileno” [Fecha de consulta: 2019-03-15] Disponible en: <http://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/sebastian-lelio-triunfador-berlin-mundo-del-cine-le-esta-poniendo-atencion-al-cine-chileno>
- Larraín, C. (2010) “Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital” En *Revista Aisthesis*, nro. 47, pp. 156-171 [Fecha de consulta 2017-10-07]. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100011
- Loist, S. (2014). *Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals*. Tesis para obtener el título de Doctor en Filosofía por la Facultad de Humanidades en la Universidad de Hamburgo. [Fecha de consulta: 2019-03-15] Disponible en: <https://d-nb.info/1071948296/34>
- Ríos, M., Espinosa, P. & Valenzuela, L. (2010). *Cine de Mujeres en Posdictadura*. Valparaíso, Cultura.
- Sinclair, J. (2015). “La visita” En *La Fuga*. [Fecha de consulta: 2019-03-03] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-visita/752>
- Vargas R., V. (2017), “La historia de Manuela Guevara, la inmigrante trans que desafiaba al amor heteronormado”. En *El Desconcierto*. [Fecha de consulta: 2019-03-03] Disponible en <http://www.eldesconcierto.cl>
- White, P. (2000). “Feminism and film” En *Film Studies: Critical Approaches*, pp. 115-129 Reino Unido, Oxford University Press.

Abstract: This article proposes ways of tracing the representations of transgender women in Chilean fiction, through the analysis of four contemporary films, shot during the last decade: *Naomi Campbell* (Nicolás Videla & Camila José Donoso, 2013), *El diablo es magnífico* (Nicolás Videla, 2016), *La visita* (Mauricio López, 2014) y *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017). All these works have transgender women as lead actresses and explore their identity configuration and the discrimination that they suffer in adverse circumstances. These films share four characteristics in their proposals of representing trans lead-roles in fiction: the violence that their closest environment exercise over a body that appears as “illegitimate”; the blurring between fiction and documentary modes, as the films are starred by women that have had to live their own transit and therefore they can contribute with their experiences to the realization of the cinematographic work; the filmmakers’ interest in reflecting the everyday life of the main characters, developing an audiovisual treatment that invites the spectator to take part in the character’s intimacy; and, finally, the solitude to which the main characters are subjected to, and, at the same time, share closeness with other characters that have also been socially marginalized. On this basis, we propose to characterize a way of addressing transgender issues in Chilean contemporary film.

Keywords: Film - feminism - fiction - LGBTQ - transgender.

Resumo: Este artigo pretende delinear uma forma de abordar a representação do transgênero em mulheres ficção chilena, através da análise de quatro filmes dos últimos dez anos: *Naomi Campbell* (Nicolas Videla e Camila José Donoso, de 2013), *O diabo magnífico* (Nicolas Videla, 2016) *visita* (Mauricio Lopez, 2014) e *uma mulher fantástica* (Sebastián Lelio, 2017). Esses trabalhos têm mulheres trans como protagonistas e abordam a configuração de identidade e discriminação que sofrem em contextos adversos. As obras compartilham quatro características mencionadas na sua proposta de representação trans de personagens na ficção: a violência exercida pelo ambiente imediato sobre o corpo que aparece como “ilegítimo”; a indefinição entre ficção e documentários a ser realizado por mulheres que tiveram de viver a sua própria trânsito e podem trazer seus conhecimentos para a criação da obra cinematográfica; o interesse dos cineastas por-ajar Refle as vidas diárias dos protagonistas, desenvolvendo um tratamento audiovisual que convida o espectador a ser um participante na intimidade do personagem; e, finalmente, a solidão a que os protagonistas são submetidos, que por sua vez compartilham a proximidade com outros personagens que também foram marginalizados socialmente. Como resultado desta análise, propõe-se caracterizar uma forma de abordar o trans no cinema chileno.

Palavras chave: Cinema - feminismo - ficção - LGBTQ - transgênero

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
