# Representación y emancipación de la identidad transfemenina frente a la mirada normativa en *Carmín tropical*, *Casi divas* y *El beso de la mujer araña*

A Dissertation Presented for the

Doctor of Philosophy

Degree

The University of Tennessee, Knoxville

Magnolia Alarcón

August 2026

# DEDICATORIA

*Para mis padres, a quienes amo infinitamente,*

*para mis hermanas, a quienes admiro profundamente,*

*para los sabios que inspiran,*

*y para las vidas valientes que motivan la existencia.*

# AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer al Departamento de World Languages and Cultures el darme la oportunidad de experimentar un desarrollo intelectual y creativo en la literatura y estudios de cine. El apoyo otorgado ha sido crucial para la elaboración de este trabajo. De igual modo, agradezco a las personas que durante el transcurso de la escritura fueron elemento estimulante y generativo de ideas, en particular a la Dra. Maria Stehle quien me compartió espacios en los que desarrollé capacidades teórico-prácticas. Estas personas fueron clave para continuar dando forma a mis reflexiones. Quiero expresar mi gratitud especial a cada uno de los miembros de mi comité. Agradezco a la Dra. Dawn Duke, quien fue fundamental para la concepción y conclusión de este proyecto. Además, agradezco a la Dra. Liliana González por haber brindado su perspectiva innovadora en la aproximación de esta disertación. Quiero agradecer de igual manera al Dr. Harrison Meadows, quien ha contribuido sabiamente a la producción de este trabajo. Agradezco de manera infinita el pilar que significó su apoyo pues me otorgó herramientas de reflexión que favorecieron la prosecución del proyecto. Y ante todo, quiero externar mi inmensa gratitud al Dr. Luis Cano por haberme compartido su conocimiento y haberme guiado en el trayecto de este proceso. Agradezco los recursos proporcionados que ayudaron a germinar las ideas en este trabajo y aprecio que me haya invitado a cuestionar mis propias aproximaciones. Su mentoría ha sido imprescindible para lograr mi objetivo. Estoy eternamente agradecida por su paciencia y por haber sido una fuente de motivación e inspiración para meditaciones ulteriores.

# ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the relationship between space and the gaze as mechanisms that configure the transfeminine identity of Mabel, Yesenia, and Molina, characters in the films *Carmin tropical* (2014) and *Casi divas* (2008), directed by the Mexican filmmakers Rigoberto Perezcano and Issa López, respectively, and in the Argentine writer Manuel Puig's 1976 novel *El beso de la mujer araña*. By examining the dynamics through which space operates in these cultural productions in relation to the transgender identities of their characters, this study argues that the gaze structures both how they perceive themselves and how they are perceived by others. In this respect, culturally constructed expectations surrounding sex generate visual mechanisms of representation as well as their correlates in the literary dimension of the visual, which influence the representation of identities that do not conform to such projections. As a result, these productions reproduce normative forms of characterization, since their cinematic or literary devices operate through the logic of the gaze. They do so in ways that render dissident figures vulnerable to symbolic violence. Through an analysis of the gaze and its symbiotic relationship with the fabrication of space, this project seeks to reassess the mechanisms of depiction through which identities are produced while also reassessment of literary strategies capable of generating readings that render those identities visible. This approach makes it possible to examine the ideologies reflected in cinematic productions while demonstrating the need to revisit literary texts in order to show not only how the identities of these characters may be resignified, but also how critical interpretation can reveal the systems that maintain their invisibility within

dominant interpretive frameworks. More specifically, this dissertation seeks to demonstrate the complexity of trans identities beyond categorical binaries; to explore the ways in which spatial dynamics shape the environments in which these identities operate. It also attempts to demystify prevailing assumptions about what constitutes a trans identity or trans experience; to redefine foundational visual elements involved in processes of representation; and to restructure scopic regimes that organize culturally dominant ways of seeing.

# TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN ..... 1

CAPÍTULO 1 LA EXPERIENCIA EPISÓDICA COMO CONSECUENCIA DE LA MIRADA NORMATIVA FRENTE A LA IDENTIDAD TRANSFEMENINA EN *CARMÍN TROPICAL* ..... 20

1.1 El *yo-Otro* ..... 22

1.2 La metaespectadora intradiegética ..... 25

1.3 La violencia internalizada ..... 27

1.4 La mirada cis ..... 37

1.4.1 La composición enmarcada como dispositivo de jerarquías ..... 41

1.4.2 El bolso como dispositivo de vigilancia de género ..... 45

1.5 El *yo-Otro* representado con el aparato cinematográfico ..... 50

1.5.1 La experiencia episódica ..... 54

1.5.2 El *yo-Otro* como objeto de deseo ..... 62

1.5.3 La memoria en la experiencia episódica ..... 65

1.6 El yo auténtico y la mirada trans ..... 68

1.6.1 La emancipación del yo y la mirada ..... 73

1.7 Conclusión ..... 76

CAPÍTULO 2 ESTEREOTIPOS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD TRANSEXUAL FEMENINA EN *CASI DIVAS* ..... 79

2.1 Los estereotipos que genera la mirada normativa ..... 80

2.2 La comicidad ..... 85

2.3. El azul y el rosa como codificación cromática binaria del género ..... 99
2.4 La sorpresa como mecanismo de cosificación del sujeto trans ..... 107
2.5 La sexualización e hiperfeminización del cuerpo trans ..... 113
2.5.1 La *femme fatale* como figura de desestabilización de la hegemonía ..... 132
2.5.2 La prostituta como modelo de la identidad transfemenina normativizada ..... 149
2.6 Los planos de la mirada normativa ..... 159
2.7 La mirada cis (des)internalizada ..... 168
2.8 Conclusión ..... 190
CAPÍTULO 3 LA REPRESENTACIÓN DE LA EXPRESIÓN DE GÉNERO TRANSFEMENINA EN EL ESPACIO VIGILADO POR UNA MIRADA NORMATIVA EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* ..... 195
3.1 La politización del espacio ..... 215
3.2 La percepción espacial ..... 224
3.3 La animalización como mecanismo de desestabilización normativa ..... 233
3.4 La categorización de los espacios ..... 238
3.5 Conclusión ..... 243
CONCLUSIÓN ..... 246
BIBLIOGRAFÍA ..... 250
VITA ..... 257

# INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación tiene como propósito analizar la relación entre el espacio y la mirada como mecanismos que configuran la identidad transfemenina de Mabel, Yesenia y Molina, personajes en los filmes *Carmin tropical* (2014) y *Casi divas* (2008) dirigida por los mexicanos Rigoberto Perezcano e Issa López y la novela *El beso de la mujer araña* del argentino Manuel Puig (1976) respectivamente. Mediante el análisis de las dinámicas espaciales en estas producciones culturales, se demuestra que dichos espacios operan a través de la mirada, la cual constituye un elemento fundacional de su percepción y recepción. En este sentido, las expectativas culturales en torno al sexo generan mecanismos de representación visual, así como sus correlatos en la dimensión literaria de lo visual, que influyen en la representación de identidades que no se ajustan a tales proyecciones. De manera que fallan en la construcción de caracteres pues los dispositivos fílmicos o literarios funcionan en relación con la mirada y lo hacen de una forma que violenta las figuras disidentes porque producen una imagen conceptual que replica y perpetua las estructuras que las invisibilizan y clasifican como minorizadas. Desde el análisis de la mirada y su simbiosis con la construcción de espacios, el proyecto atiende a la reevaluación de los mecanismos que representan identidades y la revaloración de herramientas literarias que ofrezcan lecturas que las visibilicen. Lo anterior permitirá explorar ideologías que se reflejan en las producciones cinematográficas y la necesidad de revisitar la producción literaria para demostrar que no solo se resignifica la identidad del personaje, sino que se requiere una interpretación que da luz a los sistemas que la mantienen invisible frente a ejes interpretativos dominantes.

En particular, nos ocuparemos de demostrar la complejidad de las identidades trans por encima de binarismos categóricos, de explicar sus dinámicas que influyen los espacios en los que operan. También nos dedicamos en proponer lo que significa una experiencia de identidad trans, de redefinir elementos visuales edificantes y de reestructurar regímenes escópicos conductivos de interpretaciones que se extienden de manera sistemática en una cultura.

**Acercamientos teóricos**

Si bien se comprende que la siguiente lista no es exhaustiva, a continuación, se señalan algunas de las aproximaciones teóricas que enmarcarán el estudio de los tres personajes.

Como guía para la reflexión sobre la manera en que un individuo construye un sentido de identidad a partir de dominios tanto internos como externos, partimos de las ideas de Horton Cooley en cuanto a la construcción del yo a través de preconceptos culturales dominantes. Esta será una de las bases de nuestro estudio pues su concepto de *looking-glass self* cimienta la función relacional entre los parámetros de sujeción que se establecen a priori de una persona sobre la que se ejerce autoridad. De igual forma, el acercamiento de Xavier Zubiri a la noción de espacio permite notar que este configura en varios ámbitos que van desde lo físico a lo abstracto. A este último lo denomina la espaciosidad, otra de las bases del análisis, y señala que, así como los cuerpos habitan el espacio físico, en ella se inscriben conceptualidades. Esta manera de entender el espacio es útil pues se comprende que tal como un grupo de humanos puede ejercer dominio sobre otro en un terreno físico, hay ideas que imperan en la espaciosidad. Además, la

noción reifica los parámetros del espacio al que se estará refiriendo en este proyecto y en el que sitúa una normatividad establecida por la hegemonía. Contextualizándola con la idea de Cooley se cristaliza la relación entre la espaciosidad y el yo la cual sugiere que se adoptan los estándares que se han instituido. Otra base se observa desde la geografía humanista en donde la idea de Yi-Fu Tuan complementa lo anterior pues indica que el "lugar", o la espaciosidad desde su comprensión zubiriana, es el dominio en el que se desempeña la subjetividad la cual comprende los factores fenomenológicos que influencian la percepción e interpretación del mundo y nuestro posicionamiento en él.

También, para reflexionar acerca de las expectativas culturales establecidas en la espaciosidad se usan las herramientas teóricas que proporcionan las obras que se inscriben dentro de la semiótica pues permiten situar a las protagonistas en un terreno hegemónico. Como una de las últimas bases, la investigación cimienta la idea de interpretación de símbolos en la manera en que T.L. Short la comprende la cual nos permite interpretar en capas gradualmente matizadas en donde todo adquiere un valor significativo tanto en lo físico como en la espaciosidad y en sus descripciones literarias.

Ya que las últimas tres aproximaciones teóricas fundamentan el proyecto y la manera en la que comprende el espacio y su relación con la identidad, ellas se explican a detalle a continuación.

Xavier Zubiri explica que "[e]l espacio por sí mismo no tiene estructuras, no tiene más estructuras que las que le imponen los cuerpos que lo ocupan, cada uno en su lugar, y además el sistema de desplazamientos: esto es de índole puramente física. Y los desplazamientos considerados en su pura respectividad es lo que constituye la estructura

del espacio físico" (*Estructuras dinámicas* 115). Desde esta perspectiva, la fisicalidad de los objetos es lo que determina las formas espaciales. Especificando aún más en su teoría, Zubiri señala que

> [e]l espacio geométrico y el espacio físico convergen en eso que he llamado espaciosidad. Ésta no es espacio. El espacio es estructura, es la estructura que real y efectivamente tiene, por un lado, el espacio geométrico y, por otro lado, el espacio físico. Las estructuras topológicas del espacio matemático y las estructuras –las que sean– del espacio físico son las que constituyen el espacio . . . La espaciosidad no es espacio, sino que es principio de espacio . . . (129)

En otras palabras, la interacción entre la concepción del espacio y sus formas espaciales da lugar a la espaciosidad, entendida como el ámbito en el que se configuran las perspectivas y las ideas —es decir, la dimensión abstracta— de los sujetos que lo habitan. Por consecuencia, Zubiri define el concepto de espaciosidad

> como el ámbito que nos ofrece el Mundo físico, precisamente para que dentro de él puedan acontecer esos movimientos y esos cambios respectivos que constituyen la dinámica del Universo, cuya estructura e impronta geométrica es el espacio físico. … qué es la realidad como ámbito tratándose del espacio geométrico. Es el momento de realidad fundado en su transcendentalidad respecto de las cosas resales [sic] que hay en la realidad. Y este momento de realidad, como ámbito, es en las realidades espaciosas un ámbito que transciende de ellas y, por tanto, nos confiere libertad de construir. (113)

En el marco de esta reflexión, la espaciosidad puede entenderse como aquello que no se percibe físicamente, pero que pertenece al ámbito abstracto del espacio. Se configura a partir de conceptos no materiales que, al generalizarse, denominamos 'espacio'. Además, la espaciosidad posee un carácter moldeable. Zubiri habla sobre la subjetividad relativa dentro del espacio y propone que esta ocurre dentro del ámbito, el cual es " . . . principio de libre construcción. Pero, tratándose del mundo físico, la realidad como ámbito es principio de otra libertad: es principio de libre movilidad. El universo físico no solamente tiene realidades que están en él, sino que tiene además justamente el ámbito de un posible cambio, mecánico o no, respectivo dentro de él" (114). Es decir, la percepción de un espacio es moldeable por la subjetividad, entendiendo como "realidades" las subjetividades de los individuos. El espacio en su forma pura es un lienzo en blanco, sin preconceptos ni prejuicios. Zubiri detalla la idea argumentando:

> El espacio no tiene un carácter a priori, no tiene unas estructuras anteriores a los cuerpos, a las realidades que lo ocupan. Todo lo contrario. El espacio no tiene más propiedades que aquellas que le confieren las cosas que están en él. Realmente, el espacio no es absoluto en este sentido. Tampoco es absoluto en el sentido de que sea algo en que están las cosas, los cuerpos, sino que los cuerpos no están en ninguna forma respecto del espacio, sino unos respecto de otros. Por donde quiera se lo mire, el espacio es respectivo. No es absoluto ni absolutamente relativo. (116)

De manera que, la espaciosidad es el resultado de los sujetos que existen en él. Zubiri concluye sus ideas estableciendo que

> hay cuando menos tres modos de ser realidad espacial: por ser realidad que ocupa el espacio, por ser realidad definida por el espacio, y por ser realidad meramente presente en el espacio. En otras palabras, la realidad espacial tiene tres caracteres posibles: se [sic] el espacio, estar definido por el espacio y estar presente en él. El espacio tiene las tres posibilidades de ser lo que es la realidad, de ser aquello por lo que se es realidad, de ser aquello en que está presente la realidad. … Estos tres momentos no están, pues, yuxtapuestos, sino que constituyen un sistema, el sistema propio de la espaciosidad del hombre como modo de realidad. Aquello que es espacial en el hombre es su realidad psico-orgánica. Y ser ocupando espacio, estando definido por él y presente en él son tres momentos de la espaciosidad del hombre entero. Es que el espacio es su espacio. … El hombre, pues, es una realidad que ocupa su espacio siendo interno (intra) a él, constituyendo en su internidad su interioridad (interior) para poseerse formalmente como suya (intimus). (186-8)

Entendida de este modo, la realidad de una persona se configura en relación con el espacio a través de tres instancias: existir en él, situarse en él y ocuparlo. Al mismo tiempo, el espacio adquiere sentido a partir de la realidad del ser humano.

Por su parte, Yi-Fu Tuan explica que la experiencia "is a cover-all term for the various modes through which a person knows and constructs a reality. These modes range from the more direct and passive senses of smell, taste, and touch, to active visual perception and the indirect mode of symbolization" (8). Es decir, los sentidos generan la percepción y simbolización de nuestra realidad. A esto, Tuan añade que la experiencia

"implies the ability to learn from what one has undergone. To experience is to learn; it means acting on the given and creating out of the given. The given cannot be known in itself. What can be known is a reality that is a construct of experience, a creation of feeling and thought" (9). Lo que Tuan dice, entonces, es que un sujeto construye una realidad a través de los sentidos que generan una experiencia, la cual es una creación de la combinación del sentir y el pensar, y es aprender de las vivencias, actuar en ellas y crear de ellas. Por lo tanto, la realidad es un constructo de la experiencia. A todo lo anterior, Tuan integra el saber, explicando que el sentir humano

> is not a succession of discrete sensations; rather memory and anticipation are able to wield sensory impacts into a shifting stream of experience so that we may speak of a life of feeling as we do of a life of thought. It is a common tendency to regard feeling and thought as opposed, the one registering subjective states, the other reporting on objective reality. In fact, they lie near the two ends of an experiential continuum, and both are ways of knowing. (9)

Esto es, el sentir y el pensar generan el saber. Conclusivamente, Tuan explica que "[i]n experience, the meaning of space often merges with that of place"[1] (6). Por lo tanto, él diferencía los "espacios" (*space*) y "lugar" (*place*) diciendo que "espacio"

> is more abstract than "place." What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. Architects talk about the spatial qualities of place; they can equally well speak of the locational (place) qualities of space. The ideas "space" and "place" require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom,

> and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place. (6)

Esto significa que el espacio se convierte en lugar cuando un sujeto se familiariza con él y le adjudica valores. Por sus cualidades, espacio y lugar se definen mutuamente a tal grado de concienciar seguridad, estabilidad, apertura, libertad y amenaza. En conclusión, el espacio permite el movimiento, mientras que el lugar implica una pausa: cada vez que el movimiento se detiene, la ubicación se convierte en lugar.

En cuanto a la teoría de interpretación, basada en la "triada del signo" de Charles Sanders Peirce, T.L. Short la reformula y explica que, "R interprets X as sign of O if and only if (a) R is or is a feature of a response to X for a purpose, P, (b) is based on a relation, actual or past or apparent or supposed, of X to O or of things of X's type to things of O's type, and (c) O's obtaining has some positive bearing on R's appropriateness to P" (158). Mi lectura de lo anterior es la siguiente, la respuesta (R) de un sujeto consiste en la interpretación de un suceso (X) — sea este un evento o una persona—como un determinado signo (O) si se presenta una de las tres posibilidades: 1) el intérprete es la respuesta o tiene una cualidad — que cumple un propósito (P) — que es respuesta al suceso; 2) hay una relación atemporal aparente o supuesta entre un suceso y el signo; y, 3) el signo tiene relevancia positiva para el hermeneuta. Las variables R, X, O y P son los símbolos que representan los valores cambiantes dentro del planteamiento lógico de Short. No me adhiero a la fórmula de Pierce porque ella mantiene solo R, X, y O, excluyendo P, la cual Short incluye en su interpretación. Short esclarece las variables

diciendo que "X [must not necessarily] be a sign … in order to be interpreted as being a sign. Misinterpretation – mistaken interpretation – is a form of interpretation. Any definition of interpretation that did not allow for misinterpretation would be defective" (157).

Se comprende pues que los errores de interpretación son permisibles, y este dato adquiere relevancia en este estudio porque hay personajes que entienden de manera negativa la identidad transgénero, cuyo caso es un error de interpretación influenciada por los preconceptos que gobiernan la espaciosidad. Short expande diciendo que el signo no necesita ser un objeto físico y explica que el exégeta no es una persona, sino un sentimiento, un pensamiento o una acción a través de la cual un suceso es interpretado:

> O is the object that R interprets X to signify. O must be taken broadly: it need not be a physical object. R is not a person or other sign-interpreter; nor is it an interpretation; rather, it is that, such as a feeling, a thought, or an action, by which or in which X is interpreted. It is what Peirce named an 'interpretant'. As 'I would be confusing, I have chosen to represent the interpretant by 'R', for 'response'. For any interpretant is either a response to the item interpreted or a feature of such a response. Responses are purposeful actions, though not always bodily movements. That does not mean that they always are deliberate. (157)

Entonces, O es el significado, R es la intencional respuesta emocional, mental o corporal interpretante, o una característica de la misma, y X es el objeto a interpretar. Esta formulación es conveniente en el análisis porque las novelas detallan las emociones, los estados mentales y las acciones de los personajes en respuesta a sus interpretaciones de lo

que ocurre en la espaciosidad que es la idea que Tuan explica sobre "lugar". Short concluye: "[S]igns [X] and interpretants [R] can be objects signified [O], and interpretants may themselves be signs" (157). En consecuencia, un suceso y una respuesta interpretativa en sí mismos pueden ser un signo, y una respuesta interpretativa puede ser un suceso. Tal caso permite interpretar en capas gradualmente matizadas donde todo adquiere un valor significativo en la espaciosidad.

Continuando con los marcos teóricos a los que el análisis recurrirá, las ideas de Peter Barry son útiles pues el autor plantea que la teoría *queer* se relaciona con la liminalidad, en la cual el sujeto conscientemente resiste la hegemonía de las normas y las fronteras (151). En el contexto de lo trans, la idea de Barry contribuye terminología de la consciencia que ocurre en la espaciosidad, caso que veremos en los personajes.

A falta de una definición concreta de teoría trans, nos aproximamos a las palabras de Marlene Wayar quien intenta definir una teoría de forma que sea funcional y propone considerar elementos como la "disidencia sexual/de género" y la revisión histórica a través de lo trans para constituir formalmente una teoría que genere conocimiento desde el punto de vista desde las disidencias. Su definición reconoce la presencia y recupera las realidades de los cuerpos marginados que se han representado en diferentes medios y los cuales le dan forma a la teoría (256). La conceptualización de Wayar es útil porque es una herramienta para explorar la manera en la que se marginalizan los personajes de los textos. Además, es útil porque es el punto de partida en el que se revisita la lectura de Molina en *El beso* desde un eje de la orientación que lo define como hombre homosexual y se desarrolla una resignificación de su identidad desde un punto de vista de género.

La teoría de la recepción proporciona una base con la que se define a los personajes como "metaespectador intradiegético". Esto es porque Robert Stam señala que el espectador se considera un "sujeto activo y crítico … que constituye el texto y a la vez es constituido por éste [el texto]" (286) y el análisis considera a los personajes como espectadores. Por ello el desarrollo por parte de Charles Fabre de la idea de la mirada de Laura Mulvey nos permitirá explorar las estructuras de una mirada dominante y los mecanismos de su construcción, además de que será la mirada el punto de referencia con el que se definan los dispositivos de significación que producen nociones de las identidades. Estas últimas intenciones de aproximación teórica serán las que sirvan al andamiaje de este trabajo dado que contextualizan las maneras en las que entendemos las identidades de los personajes.

También, como complementos teóricos, se recurre a las ideas de Jack Halberstam sobre la relación del género en el espacio. Se toma la aproximación de Michael Foucault para explicar el significado del espacio en *El beso de la mujer araña* y su relación con una expresión de identidad transgénero. De igual forma, se usa la idea de Jean-Paul Sartre sobre el deseo como significado de una falta de ser frente a lo que se desea, así mismo se aborda su concepto del objeto como extensión del yo. Complementándolo, se incluyen las aproximaciones de S. Christian Wheeler y Christopher J. Bechler.

También se acude a las nociones de Lisa K. Libby y Richard P. Eibach sobre la relación entre memoria y el yo porque son útiles para explicar la construcción de la mirada y la identidad transgénero como su objeto de observación. Para el tratamiento de la relación de dominación en la espaciosidad, la idea de la diferencia sexual de Emma

Heaney sirve como contextualización. La teoría de *performance* de Judith Butler permite abordar el análisis desde una perspectiva de construcción de identidad de género pues ella la aproxima como una serie de códigos culturales aprendidos. Esta es una idea con la que este proyecto dialoga puesto que coincide en que existen códigos, pero difiere en que ellos son la constitución de la identidad. Mas bien, aquí se la entiende como una cualidad ontológica inherente del ser humano y que los códigos son una manera de establecer una hegemonía.

Tomado esto en consideración, se hace referencia a la idea de *passing* o pasabilidad como un mecanismo que valida identidades en un marco normativo. También hacemos uso de la noción de *policing* o vigilancia de género para mostrar cómo se sujeta al individuo a conceptualidades categóricas a partir de a tecnologías que establecen un orden de superioridad. Para el tratamiento del conjunto de rasgos que sexualiza cuerpos recurrimos, también, a los perfiles de la *femme tale* y la prostituta; los planteamientos de Anne Kaplan y Sergio González Rodríguez respectivamente complementan la aproximación a esos fenómenos.

**Las obras estudiadas**

*Carmín tropical* es un drama del cine contemporáneo mexicano que explora la exclusión social y violencia hacia las identidades marginadas a través de técnicas narrativas y audiovisuales. Las técnicas cinematográficas atienden a dispositivos narrativos de suspenso y horror que se manifiestan de manera psicológica, creando capas del largometraje que muestra la violencia contra las identidades transgénero. El filme representa la internalización de la mirada cis por medio de la protagonista Mabel además

de mostrar estructuras de poder que organizan el mundo en el que habita. La historia narra las dinámicas sociales a las que se sujeta la protagonista *muxe* mientras cuestiona el trabajo carente de profundidad investigativa por parte de la policía del pueblo para encontrar al asesino de su amiga que también era mujer transgénero.

*Casi divas* destaca dentro del amplio repertorio de producciones de su directora, guionista y productora mexicana, Issa López. Conocida en el ámbito angloparlante como *Road to Fame*, es una de sus películas prestigiosamente valoradas. La popularidad del filme se debe a la gran escala del proyecto, el cual Columbia Pictures produjo y para el cual Hans Zimmer, ganador de dos premios Oscar, diseñó la banda sonora. La comedia es el género que sobresale en la trama del filme, sin embargo, esta se equilibra con la inclusión de segmentos dramáticos presentados en un estilo narrativo documental. La cultura de México sirve como el contexto cultural de *Casi divas*, abordando críticamente diversas estructuras sociales que incitan y mantienen la discriminación y las normas de la autoimagen, la edad, el feminicidio, el clasismo, el racismo y la identidad de género. La trama se basa en un concurso nacional televisado para seleccionar a la protagonista de una futura película basada en una telenovela de gran popularidad. Aunque numerosas jóvenes participan, la narración fílmica se concentra en la trayectoria de vida y experiencia de cinco de ellas, Eva, Catalina, Ximena, Francisca y Yesenia. las cuales provienen de regiones muy distintas de México.

Publicada en 1976, *El beso de la mujer araña* es la cuarta novela del argentino Manuel Puig. El autor cede el espacio textual para que los personajes construyan la historia a través de sus propias palabras con un estilo directo, haciendo de la obra una

novela dialogada. Los capítulos ofrecen múltiples puntos de vista como la voz propia de los protagonistas o la voz epistolar del sistema político y el resultado es una simulación—a través de fuentes directas—de la realidad que permite recrear las formas operativas de sus partes. El narrador solo interviene en las notas a pie de página para presentar teorías de la sexualidad porque, de los dos protagonistas, a Molina se le entiende como homosexual.

**Organización**

Este proyecto se compone de dos partes; la primera, corresponde al análisis visual atento de *Carmín tropical y Casi divas*. Esta sección consta de dos capítulos se atenderá al espacio y la mirada para mostrar cómo el aparato cinematográfico construye una identidad trans de Mabel y Yesenia respectivamente dentro de parámetros normativos de género. Se explora cómo ello reproduce estereotipos en la presentación de las protagonistas.

El capítulo uno aborda la mirada y el espacio tal como el aparato cinematográfico los representa en *Carmín tropical*. Mediante la examinación de la puesta en escena, el sonido, el montaje y las técnicas de cámara, se explora cómo el cine construye un personaje transgénero, el cual internaliza una mirada que normativiza la expresión identitaria sexual y de género. A partir de ello, se precisa el concepto de la mirada al integrar la noción de un sujeto que hace del yo un Otro, a lo que se refiere como el *yo-Otro* dentro de un proceso de desplazamiento desde la mirada cis hacia una mirada trans. Esto conduce a Mabel a ser espectadora de ella misma, concepto que se denomina como *metaespectadora intradiegética*. De esta manera, se efectúa un seguimiento de cómo a

través de la construcción de espacios que simbolizan violencia contra cuerpos disidentes de dicha norma se internaliza una mirada cisnormativa. Este capítulo aborda la composición enmarcada y pone de relieve su papel en la configuración de relaciones de poder. En este marco, se explora de qué manera el bolso funciona como un dispositivo de vigilancia de género. También se teoriza el concepto *La experiencia episódica*, estableciendo que el el *yo-Otro* es un objeto de deseo para el espectador, tanto diegético como extradiegético. Se profundiza esta idea a través de la memoria para explicar el proceso en que ocurre la experiencia episódica. Finalmente, se exploran las nociones de un yo auténtico y la mirada trans como consecuencia de una emancipación de la identidad frente la hegemonía.

El capítulo dos corresponde a los estereotipos como proyecciones de las nociones que se generan por una mirada normativa y se observa cómo son aplicados en la creación de las composiciones cinematográficas que constituyen la narración visual de *Casi divas*. Mediante la exploración de dispositivos de interpretación como la comicidad, la codificación cromática y la sorpresa, se reflexiona sobre la manera en la que las construcciones prescriptivas sujetan la identidad de Yesenia dentro de mecanismos que la cosifican. También, se observa la sexualización e hiperfeminización del cuerpo y se atiende a arquetipos como la *femme fatale* como figura de desestabilización de la hegemonía y la prostituta como modelo caracterizador normativizado de la identidad transfemenina de Yesenia. En este capítulo se hace relevante profundizar la experiencia episódica a través de la expansión de la mirada, la cual la sitúa en el marco de la espaciosidad y se teoriza como poseedora de capas en las que operan diferentes niveles

de normatividad a partir de quién es el espectador del *yo-Otro,* indicando que la figura es comprendida de maneras diferentes dependiendo del punto de vista ya sea extradiegética o diegética. Finalmente, se explora la noción de la desinternalización de una mirada normativa.

La segunda parte corresponde al análisis literario sobre asuntos de calidad visual en *El beso de la mujer araña*. Tomando la primera parte como punto de partida para el desarrollo de esta, en un capítulo se atenderá a la aplicación escrita de mecanismos que se refieren a aspectos visuales que efectúan representaciones de la expresión transfemenina de Molina dentro del espacio vigilado por un sistema político.

El tercer capítulo analiza la politización del espacio de manera que se explora la categorización de las expectativas de su uso. En ellos, los discursos de Molina y de Valentín modifican la manera en que se perciben los usuarios a partir del vocabulario. Determinamos, entonces, que hay una relación entre el discurso y la espaciosidad. Se analizan también la idea de la animalización como mecanismo a través del cual se desestabilizan las normas. Finalmente, tomando como punto de partida el enunciado de Molina, se explorar distintas configuraciones del espacio—físico y abstracto, cautivo y libre, interior y exterior, diurno y nocturno—, así como las nociones que los inscriben en ideologías específicas de uso.

En la sección final, se propone una serie de conclusiones relacionadas con el estudio de cada una de las obras. En primera instancia se concluye que, a través de la puesta en escena, el sonido, la edición y la cinematografía, *Carmín tropical* representa la opresión de género y sus implicaciones en la construcción del yo a partir de la violencia simbólica.

Se observa que Mabel adopta una posición de espectadora y se percibe a sí misma como *Otro* en su memoria o en su reflejo. Con este objetivo, se genera nomenclatura para definir los fenómenos *yo*-*Otro* y la experiencia episódica. Desde un enfoque que podríamos señalar como la mirada normativa se presentan dispositivos mediante los cuales se ejerce una sujeción de género. Se observa una necesidad de precisar la definición de la mirada comprendida desde un eje de estudios de género, determinándola en marcos normativos.

A continuación, se procede a llamar la atención sobre la forma en que *C*asi *divas* recurre a la figura de generaciones pasadas para representar el arraigo ideológico sobre la diversidad actual que existe en las maneras de identificar el ser. Yesenia, un modelo de oposición a partir de la adopción de nociones dominantes, conduce a repensar las cuestiones dominantes de la cultura que reproducen parámetros que restringen las maneras en que un individuo define su identidad como los estereotipos. Se determina que el mecanismo de la mirada es el dispositivo a través del cual se interpretan los conceptos que imperan en la diégesis. Se establece que el cine crea tres campos visuales que aproximan el acto de ver como un puente que posibilita una variedad de interpretaciones de la identidad de Yesenia.

En el caso de *El beso de la mujer araña*, se señala la necesidad de revisitar el personaje de Molina y reinterpretar la manera en la que se observa su identidad. Es así como se reivindica la representación trans en la novela pues se caracteriza desde un eje que la visibiliza. De igual forma, se evidencia la vigilancia de género como medio que impone el acato normativo y que además politiza los espacios que demeritan lo trans.

Esto también determina que el vocabulario establece convenciones que cuestionan el orden. La novela propone que las estructuras normativas espaciales pueden moldearse cuando hay exposición a un agente que desestabilice la hegemonía.

En conjunto, el proyecto expone cómo el individuo transgénero se adapta pero al mismo tiempo transforma el espacio para producir una resistencia frente a las estructuras ideológicas dominantes. El análisis observa la necesidad de reconsiderar los esquemas con los que se representan las identidades disidentes en las producciones culturales. De tal manera, se apunta hacia una dirección de emancipación del ser disidente y los mecanismos que constituyen espacios dentro de parámetros hegemónicos en las producciones culturales. Finalmente, el proyecto ofrece un campo de ideas con las que dialogar desde diferentes puntos teóricos, lo que ayudará a expandir el conocimiento en el área de estudios de género.

# PARTE I

## “ESTÁS VIENDO…”

# CAPÍTULO 1

# LA EXPERIENCIA EPISÓDICA COMO CONSECUENCIA DE LA MIRADA NORMATIVA FRENTE A LA IDENTIDAD TRANSFEMENINA EN *CARMÍN TROPICAL*

> Creas una película entera en tu mente, y en ella tú eres el director, el productor y el protagonista. Todos los demás tenemos papeles secundarios. Es tu película.
>
> —Miguel Ruíz, *Los cuatro acuerdos*

Este capítulo aborda la internalización de la mirada cis tal como el aparato cinematográfico la representa en el cine. Mediante la examinación de la puesta en escena, el sonido, el montaje y las técnicas de cámara, se explora cómo el cine representa a un personaje trans que internaliza la mirada cis a través de la violencia y/o la sexualización. El argumento desarrolla y precisa el concepto de la mirada al integrar la noción de un sujeto que hace del yo un otro (*yo-Otro*) dentro de un proceso de desplazamiento desde la mirada cis hacia una mirada trans. La formación del yo funciona como marco teórico, en tanto propone que la mirada puede actuar como un factor determinante en la construcción del yo. Para examinar la dinámica del *yo-Otro*, se presenta una observación detallada de las películas *Carmín tropical* (Rigoberto Perezcano, 2014) y *Casi divas* (Issa López, 2008), desarrollando el argumento de manera individual.

*Carmín tropical* es un drama del cine contemporáneo mexicano. Según Paul A. Schroeder Rodríguez en "El cine latinoamericano en el siglo XXI", estas producciones de drama se caracterizan por el suspenso porque "es una estrategia narrativa y audiovisual que se presta muy bien para explorar la precariedad política, económica y social del

momento histórico presente" (367). En el caso de *Carmín*, se explora la precariedad social, una que minoriza y violenta a un grupo. Así lo muestra el filme a través de las estrategias narrativas y audiovisuales. No obstante, este filme se ha catalogado como drama, pero las técnicas narrativas ofrecen un suspenso y un horror que se manifiestan de manera psicológica, creando capas del largometraje que muestra la violencia contra las identidades transgénero.

*Carmín tropical* representa la internalización de la mirada cis por medio de la protagonista Mabel. En la tesis *La mirada cis representada en el cine* (*Le regard cis reflété au cinéma*), Charlie Fabre desarrolla el término mirada cis, acuñado de manera informal por la fotógrafa Sophia Banks en 2014 mediante el hashtag #CisGaze, el cual dio inicio a un debate digital sobre sus parámetros definitorios. Considerando los modos en que el público general ha empleado el término, Fabre propone una definición operativa y formal: "La mirada cis es un concepto que caracteriza la manera en que las personas trans son representadas en el cine con el fin de intrigar al público cis y a la mirada cisnormativa, sin cuestionar la hegemonía de dicha mirada y conformándose con los estereotipos establecidos sobre la existencia tolerada de las personas trans en la sociedad". (*'Le cis gaze est une notion qui caractérise la manière dont les personnes trans sont représentées, au cinéma, afin d'intriguer le public cis et le regard cisnormé tout en ne remettant pas en question l'hégémonie de ce regard et en se conformant à des stéréotypes établis à propos de l'existence tolérée des personnes trans dans la société'*, mi traducción; 146). En esencia, Fabre propone que la mirada cis se refleja en los medios a través de representaciones estereotipadas de personajes trans, cuyas figuraciones se

ajustan a la hegemonía, sin cuestionar las cisnormas. Este trabajo lo hace y busca abrir un espacio para la transnormatividad, concebida desde las experiencias trans. Manteniendo la idea de los estereotipos, la siguiente sección desarrolla cómo la mirada funciona como un lente a través del cual se construye el yo.

### 1.1 El *yo-Otro*

Al explicar el concepto de "yo" en su entrada "Self-Other" en la *International Encyclopedia of Human Geography*, Joni T. Vainikka afirma: "[t]he comprehension of self is formed in different sites, situations, and social spheres and through the feedback from others", pero existe "the impossibility to view the self as one, clear, and comprehensive narrative if constructed solely as a reflection of others" (137). La esencia de la explicación de Vainikka es que los contextos sociales influyen en el yo, pero también se constituye a partir del sentido propio e independiente de otras personas, de la identidad social, de la personalidad y de las creencias del individuo. Desde esta perspectiva, este estudio argumenta que los contextos sociales cisnormativos y violentos influyen en la construcción del yo de Mabel, la protagonista[1]. En otras palabras, Mabel se

---

[1] La reconstrucción del yo se ha explorado en el cine, pero desde la experiencia cisgénero. La película finlandesa *The Man Without a Past* (Aki Kaurismäki, 2002) es un ejemplo en donde un hombre pierde la memoria después de ser brutalmente golpeado. El individuo debe reconstruirse usando su nuevo contexto como cimiento de la nueva personalidad. *Carmín tropical* y *Casi divas* ofrecen el espacio para explorar un concepto similar, pero desde la experiencia transgénero.

encuentra en situaciones que favorecen la cisnormatividad y la internaliza. Esto moldea su sentido del yo, generando uno cis que excluye su característica transgénero. Como consecuencia, el personaje ajusta la identidad social, la personalidad y las creencias para adecuarse a la cisnormatividad. Un ejemplo de esto es cuando Mabel reflexiona sobre las prácticas de relacionarse sentimentalmente con una persona: "Parece que en el enamoramiento todo se repite, los mismos códigos, las mismas palabras, las miradas de siempre. Pero sobre todo, no se puede dejar de pensar en el otro y desear que ese otro esté justo en este momento también pensando en ti" (01:04:10-30). Examinando la palabra *códigos*, la reflexión afirma que Mabel entiende las relaciones desde el punto de vista cis. Es decir, Mabel no encuentra diferencia entre una relación entre dos personas cisgénero y otra donde una de las personas es trans.

Habiendo introducido el aspecto del *yo* dentro del binomio *yo-Otro*, procedemos a examinar el concepto de *otro*. Sobre la idea, Vainikka explica: "[q]uite often the other is seen as something negative, a stereotype outside the remits of one's own identity or even a nonagent formed outside the subject. Excluded from the self, the other defines the limits of the self" (138). Vainikka plantea que la identidad social, la personalidad y las creencias son determinados por "un" agente externo a uno mismo. Por eso, cuando es configurado por un agente externo, el yo se convierte en un reflejo de la subjetividad de la persona externa, ignorando las experiencias del primero. Vainikka conceptualiza esta proyección en términos de *marker*, o marcador en español, al afirmar: "[t]he act of othering normalizes the characteristics of the other into blunt descriptions or stereotypes that can, in time, become identity markers for the other" (138). La explicación de

Vainikka contextualiza la teorización del *yo-Otro*, pues aclara que un marcador del yo, delineado externamente, puede ser adoptado de manera inconsciente por la persona para quien fue elaborado dicho estereotipo. En palabras de Vainikka: "rational subjects reason their relation to the world and assimilate social structures to toselves" (138). En otras palabras, los individuos pueden conformarse a creencias y normas como parte del proceso de adaptación social.

De una forma análoga, las ideas de Vainikka sobre el yo construido por normas y creencias externas, la teoría *looking-glass self* de Charles Horton Cooley en *Human Nature and the Social Order* sostiene: "the social reference takes the form of a somewhat definite imagination of how one's self—that is any idea he appropriates—appears in a particular mind, and the kind of self-feeling one has is determined by the attitude toward this attributed to that other mind. A social self of this sort might be called the reflected or looking-glass self" (183-4). Llamando como *looking-glass self* el yo desde una mirada externa, Cooley dice que el ser humano se determina por la manera en que otra persona construye una percepción del primero. Desde esta posición, Cooley continúa: "in imagination we perceive in another's mind some thought of our appearance, manners, aims, deeds, character, friends, and so on, and are variously affected by it" (184). De esta manera, el individuo se percibe desde el punto de vista de otra persona. Finalmente, Cooley propone tres principios que intervienen en la construcción del *looking-glass self*: "the imagination of our appearance to the other person; the imagination of his judgment of that appearance, and some sort of self-feeling, such as pride or mortification" (183-4). En la película, Mabel experimenta un yo constituido por la cisnormatividad, incongruente

con su subjetividad trans. Un individuo trans cuyo sentido del yo se somete a los parámetros establecidos genera una discordancia que proyecta una imagen mental a la que en este proyecto se le refiere como *yo-Otro*.

**1.2 La metaespectadora intradiegética**

Así, cuando Mabel revive sus recuerdos, se observa un yo que incluye su característica trans como una proyección de sí misma que se externaliza a través de su reflejo o en la memoria ya que estas dos circunstancias permiten a Mabel asumir una posición de *metaespectadora intradiegética* cisnormativa. Recordemos que el yo adoptado es constituido por convenciones dominantes y provee una perspectiva excluyente. Esta posición puede remitir a reflexionar que el yo se convierte simultáneamente en sujeto y objeto de la mirada. Desde una perspectiva lacaniana, puede entenderse como la internalización de la mirada del Otro, aquella que regula los modos de verse y ser visto dentro de un régimen visual cisnormativo. La protagonista revive sus recuerdos desde una exterioridad impuesta, observando su propia imagen a través de los códigos que excluyen su subjetividad trans. En este proceso, Mabel no solo se mira, sino que se ve a sí misma como la cisnorma la vería, reproduciendo una escisión entre su yo vivido y el yo percibido. La metaespectadora intradiegética, entonces, encarna el conflicto entre el deseo de autoafirmación y la interiorización de la norma, evidenciando cómo la subjetividad trans se constituye dentro de un sistema visual que simultáneamente la niega y la define.

Desde ese panorama, el aparato cinematográfico en *Carmín tropical* representa el fenómeno de *yo-Otro* mediante dos procesos fílmicos. El primer proceso consiste en un

*travelling avanti*, generando la impresión de que alguien observa al personaje desde la espalda[2]. Esto es porque Mabel remite a una posición reflexiva del sujeto frente a su propia imagen, donde la mirada no solo se dirige hacia el otro, sino que retorna sobre el yo como objeto de observación. Esta mirada adopta un carácter cisnormativo, pues está mediada por la internalización de una estructura visual y simbólica que regula los modos de reconocerse. Así, la protagonista deviene metaespectadora intradiegética cisnormativa en tanto que reproduce la lógica del *gaze* hegemónico que condiciona su percepción de sí. Fundamento que es Mabel quien se observa a sí misma porque la técnica de la experiencia episódica se utiliza en estas escenas[3]. El segundo proceso se denomina *experiencia episódica* en donde "experiencia" hace referencia a la subjetividad y "episódica" alude el entretenimiento visual que ocurre en episodios. Este concepto explica el "film-look", o cualidad fílmica de la memoria de la protagonista. Considerando

---

[2] Opuesto a la cámara situada en posición fija, "los movimientos reales de la cámara, a su vez, pueden referirse al movimiento de la cámara en cuanto tal, que es desplazada horizontalmente en cualquier dirección (sobre unos rieles fijos o a mano *[travelling]* o sobre un soporte con ruedas *[dolly]* o verticalmente *[grúa]*), o bien al movimiento de la cámara fija sobre su eje vertical o *tilt*" (Carmona 98). Es, pues, que el *travelling avanti* se refiere a que la cámara y el sujeto, dando la espalda a la cámara, avanzan hacia la misma dirección.

[3] El concepto del *gaze* se describe en la sección "1.5.2 El *yo-Otro* como el objeto de deseo".

lo anterior, la película implementa el *mise en scène*, el sonido, el montaje y la cinematografía para representar efectivamente la internalización de la mirada cis a través de *motifs* que aluden a la violencia física y simbólica, su internalización, y la representación de la experiencia episódica[4]. Para examinar el *yo-Otro*, presento observaciones detalladas de dos escenas. En la primera analizo a Mabel caminando por un pasillo, con un ángulo de cámara que sugiere que ella es el objeto de la mirada cis. En la segunda, analizo las técnicas cinematográficas utilizadas en la representación de la memoria de Mabel y argumento que ellas constituyen la experiencia episódica, donde el yo de Mabel se posiciona como metaespectadora intradiegética con una mirada cis internalizada y observa el yo de su memoria como el otro, lo cual es un símbolo del yo trans[5].

**1.3 La violencia internalizada**

En *Carmín*, la transición de sonidos no-diegéticos a diegéticos se convierte en un tema auditivo recurrente que anuncia violencia[6]. Asimismo, hay accesorios visuales o

---

[4] La experiencia episódica se pormenoriza en la sección "1.5 El *yo-Otro* representado con el aparato cinematográfico".

[5] La idea del yo trans se explora en la sección "1.6 El yo auténtico y la mirada trans"

[6] El sonido no-diegético o extradiegético se refiere a que "la fuente no tiene nada que ver con los elementos de lo representado" (Carmona 107), de manera que este sonido no pertenece a la diégesis y los personajes no lo escuchan. Un ejemplo es la voz del narrador en *Amelie* porque los personajes no escuchan su voz cuando describe las escenas. Por

actuaciones que acompañan el sonido que integran la misma temática de violencia. En este sentido, los *sound bridges* transportan un sonido inquietante no-diegético de una escena o secuencia a la siguiente, anclándolo en una fuente diegética[7]. Por ejemplo, la película comienza con una presentación fotográfica de diapositivas que avanza mediante cortes entre cada imagen. Cada fotografía muestra las etapas de maduración física de un sujeto de sexo masculino mientras participa contento en diferentes eventos sociales. El individuo alcanza la juventud adulta, etapa en la cual el mismo sujeto hizo una transición de género de masculino a femenino. Esta persona, ahora de género femenino es Daniela, amiga de la infancia de Mabel. Mientras la diapositiva que muestra una persona trans feliz avanza, un ruido extradiegético de baja intensidad surge y genera una atmósfera ominosa, contrastando las imágenes alegres. Sin embargo, una fotografía interrumpe la aparente visual felicidad y presenta en primer plano el perfil de Daniela muerta y

---

otro lado, "la fuente del sonido diegético está relacionada con algunos de los elementos presentes en lo representado" (107), indicando que se origina en la diégesis, por eso, los personajes sí lo oyen. Por ejemplo, el narrador en *Aladdin* (1992) es diegético porque existe en el mismo espacio que los personajes por lo tanto el resto de los personajes pueden escucharlo.

[7] *Sound bridge* se refiere a el sonido que conecta dos secuencias diferentes. Es decir, el sonido comienza en una escena, esta cambia y el sonido continúa en la siguiente escena. Timothy Corrgan la define como "Sound that is carried over a picture transition or that belongs to the coming scene but is played before the image changes" (479).

amordazada con cinta adhesiva en la morgue. Esta imagen se muestra al mismo tiempo que el ruido aumenta en intensidad provocando un tono amenazante. En este caso, el sonido refleja lo perturbador de la imagen.Al concluir la presentación fotográfica con lo tétrico del sonido, un corte-J revela que la fuente del ruido es un objeto ordinario[8]. En realidad, el sonido es un *sound bridge* de las revoluciones diegéticas de una máquina textil industrial (fig. 1). La transición auditiva de ominosa a mecánica y la transición de su acompañante visual de violencia a ordinario evidencian dos temas en relación con la sociedad cisnormativa. El primero es que el proceso de pasar por una transición de género es una amenaza para la hegemonía. El segundo es que la secuencia fotográfica sugiere que las personas trans deben ajustarse a la hegemonía de género o de no ser así, pueden encontrarse en el lugar de Daniela. De forma precisa, la diégesis[9] sitúa a las

---

[8] En el montaje de dos secuencias diferentes, el corte-J se refiere a que el sonido diegético de la primera escena en la segunda secuencia comienza en la última escena de la primera secuencia como sonido extradiegético.

[9] Diégesis se refiere a todo lo que existe dentro del mundo narrativo —físico o abstracto– de la historia. Susan Hayward define, "Diegesis refers to narration, the content of the narrative, the fictional world as described inside the story. In film, it refers to all that is really going on on-screen, that is, to fictional reality. Characters' words and gestures, all action as enacted within the screen constitute the diegesis. Hence the term diegetic sound, which is sound that 'naturally' occurs within the screen space (such as an actor speaking, singing or playing an instrument on screen). The term non-diegetic sound refers to sound

mujeres trans que se rigen bajo sus propias normas en un mundo cotidianamente violento porque no acoge la revolución de género. Sobre el uso del sonido, Schroeder Rodríguez plantea: "A diferencia de las películas de horror, que generan miedo haciendo el peligro explícito, las películas de suspenso generan ansiedad escondiendo los peligros, frecuentemente mediante el uso juicioso del sonido" (384). En este sentido, *Carmín* produce ansiedad por vía del sonido, pero, a través del cuerpo de Daniela, muestra el peligro explícito, generando miedo.



Fig. 1. Arriba, fotografía del cuerpo de Daniela. Abajo, máquina textil industrial.

Otro *sound bridge* alude a la violencia en que la película sitúa a las mujeres trans.

---

that clearly is not being produced within the on-screen space (such as voice-over or added music) (84-85).



Fig. 1. Continuación

Tomando como referencia el corte-J, la secuencia de la secretaria corta a un hombre apuñalando un bloque de hielo con un pico. Un puente sonoro provoca una transición del tecleo a las puñaladas (fig. 2). Este puente sonoro alude a la manera en que un hombre asesinó a Daniela, apuñalándola veintisiete veces. Además, el pico de hielo presagia un destino violento: la mujer puede mirar el mundo con una lente trans —un punto de vista propio que comunique cómo experimentar los espacios y cómo comprender su subjetividad—, pero si construye un yo independiente de la mirada hegemónica, entonces, debe morir.

Otra transición auditiva ocurre cuando un gran plano general ofrece una vista del amplio y relajante patio donde Mabel y sus amigas disfrutan de una tranquila tarde en hamacas. Mientras un sonido atmosférico diegético evoca el movimiento del viento, se escucha un sonido de dura fricción producido por el deslizamiento de una carpeta sobre



Fig. 2. Arriba, secretaria del departamento de policía. Abajo, hombre con picahielos.

un escritorio. Al mismo tiempo, el corte de las secuencias yuxtapone abruptamente la escena relajante que alberga a sujetos con orientaciones sexuales e identidades de género

cuir con el investigador criminal que desliza con fuerza las evidencias fotográficas del asesinato. De acuerdo con esto, al momento en que la escena con los personajes despreocupados corta contrastantemente con las fotografías del crimen, el sonido relajante del viento se transforma en el afilado sonido del deslizamiento (fig. 3). Sobre el efecto del sonido en el cine, la directora y guionista Lucrecia Martel indica: "el sonido en el cine es lo inevitable" ("El sonido en la escritura"). "Lo inevitable" se entiende con relación a la información diégetica porque no se puede excluir de la narración. De esta manera, lo inevitable para Mabel es la violencia y la muerte. Así, el montaje alude a las perturbaciones violentas que las identidades que problematizan el estatus quo mientras son gobernadas por las normas de un sí auténtico deben soportar. Con el conjunto de estos ejemplos, la película cristaliza la internalización de la violencia mediante la oscilación del sonido, pasando de una fuente extradiegética o invisible y anclándolo en un objeto diegético. Simplemente, si se es mujer trans en *Carmín tropical,* la violencia simbólica también es real.

Aunque en otros momentos el sonido no acompaña las escenas para simbolizar temas de violencia, hay tomas que sí lo hacen visualmente. Estas aparecen a lo largo de la película a través de la utilería, por ejemplo, fotografías, fusiles de asalto y un pez muerto. En el primer ejemplo de las fotografías, el investigador criminal permite que Mabel vea evidencia visual de la escena del crimen. Al entregar las imágenes, un primer plano enfatiza el contenido violento de las imágenes. Estas capturan el cuerpo de Daniela en la orilla de la Laguna Superior, evidencia tal como la camiseta rosa de Daniela con orificios de puñaladas y manchas de sangre (fig. 4). En el segundo ejemplo de las armas de fuego,



Fig. 3. Arriba, personajes descansan. Abajo, el investigador muestra fotografías.

en la misma escena en que Mabel mira las pruebas criminales, se observan fusiles de asalto en el fondo. La mujer recibe las fotografías y, mientras las observa, un primer

plano a nivel de sus ojos exhibe un fondo donde las armas cuelgan detrás de ella (fig. 5). Finalmente, en el ejemplo del pez, esto ocurre cuando Mabel visita la ubicación del crimen y se encuentra descalza sobre la arena junto al animal muerto. La causa de muerte aparentemente es porque salió del agua (fig. 6). Esta imagen representa una persona que se encuentra fuera de lugar, lo cual este estudio interpreta como el motivo por el cual Daniela fue asesinada. Esto es, el personaje salió de la norma. Consecuentemente, la representación también evoca que Mabel podría sufrir el mismo destino. Como estos ejemplos lo demuestran de manera simbólica y real, la diégesis sitúa a Mabel en un entorno de violencia constante.

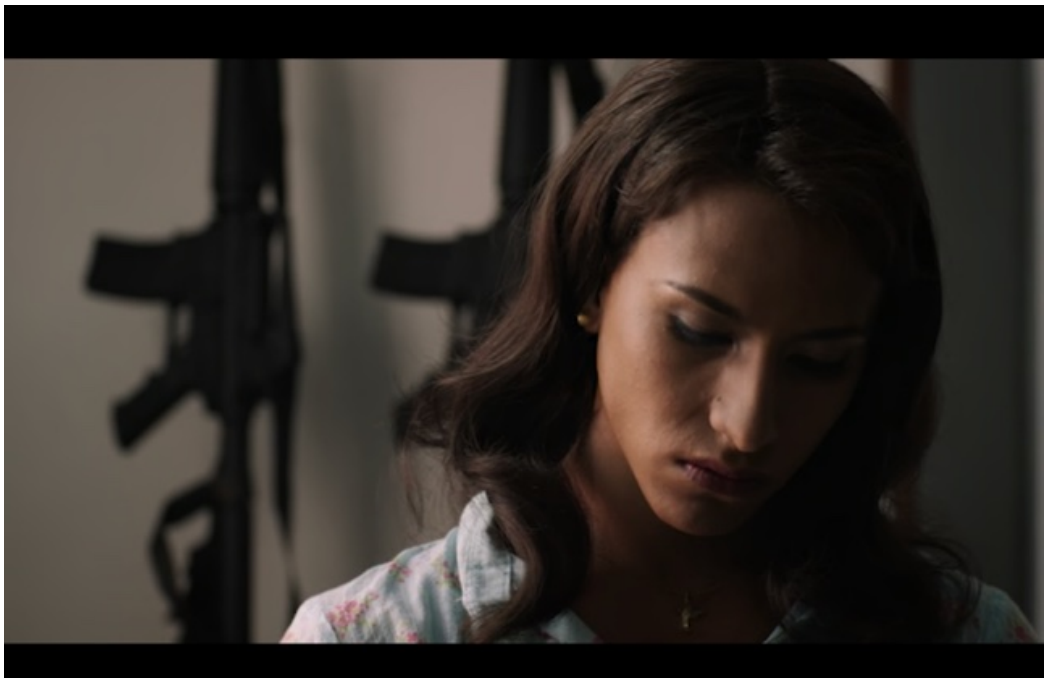


Fig. 4. Plano detalle que enfatiza la escena del crimen en la fotografía de evidencia.



Fig. 5. Primer plano de Mabel y fusiles de fondo.



Fig. 6. Un plano detalle muestra los pies de Mabel y un pez muerto.

### 1.4 La mirada cis

La violencia impermeabiliza la espaciosidad visual y también estructura los espacios en los que Mabel se desempeña. De este modo, lo que se ve en pantalla produce nociones implícitas que se asocian con el sujeto en cuadro. La combinación construye una lente cis que sitúa a Mabel como el otro y excluye su subjetividad trans. En este sentido, dentro de una sociedad cisnormativa, si una persona cis es auténtica, una trans es performativa. Aquí, performatividad se entiende en términos de género como Butler lo explica en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*:

> *gender* is not a noun, but neither is it a set of free-floating attributes, for we have seen that the substantive effect of gender is performatively produced and compelled by the regulatory practices of gender coherence. Hence, within the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative—that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed (34).

De esta manera, la hegemonía comprende el género como extrínseco del individuo, se actúa en mientras que se busca una coherencia entre el sexo y el género. La performatividad es problemática en tanto que se toma una postura hegemónica ideológica. De ser así, se asume que hay cuerpos que no "actúan" porque su expresión de identidad coincide y refleja las normas hegemónicas asociadas con el sexo biológico. De no ser así, se entiende que tanto la biología masculina y femenina como la identidad son dos conceptos independientes, por lo que cualquier cuerpo puede "actuar" cualquier

género que exprese su identidad ontológica. Por tanto, entendiendo la identidad de Mabel dentro de ese contexto, su femineidad es irreal y actuada. Por eso, asume la posición de una metaespectadora intradiegética cisnormativa con una conciencia que se observa a sí misma desde la mirada del otro hegemónico. Esta autoobservación mediada por la norma cis produce un desdoblamiento del yo: Mabel se percibe como objeto de una mirada externa y, al mismo tiempo, reflexiona sobre ese acto de verse desde fuera, revelando la internalización de la cisnorma en su propia subjetividad.

En distintos momentos el personaje observa que la mirada cis la entiende como un sujeto performativo. Una ocasión es cuando visita e interroga en la cárcel al injustamente acusado de asesino y última pareja de Daniela, Rubén Jiménez. Entre risas responsivas de Mabel, el joven comparte detalles sobre su relación con Daniela: "Bueno, pues era al principio como todo hombre, puras viejas. Pero con Daniela todo fue diferente. Y que lo diga no me quita ser hombre, eh, al contrario. Bueno, siempre y cuando, pues, yo haga el papel de "El Temerario", ¿no? . . . Pues, del que impone, "El Machete", pues" (00:40:17-49). Tales líneas revelan el papel performativo de los géneros binarios en una relación heterosexual. Es decir, por ser un hombre cis género, Rubén no cuestiona su papel dominante en la relación, cuya ideología se revela con precisión en las líneas: "Y que lo diga no me quita ser hombre, eh, al contrario. Bueno, siempre y cuando, pues, yo haga el papel de "El Temerario", ¿no? . . . Pues, del que impone, "El Machete", pues". Con las voces *Temerario* y *Machete*, Rubén explica su papel en una relación heterosexual porque emplea los términos aludiendo a estereotipos, asociando lo masculino con el el riesgo y el macho. Ambos conceptos remiten lo "dominante" del patriarca, siendo la matriarca su

opuesto y Daniela su referente porque es sumisa “siempre y cuando . . . [Rubén] haga el papel de “El Temerario”. Sin embargo, Daniela es una mujer trans cuya muerte —consecuencia de salir de la cisnorma— es el precio pagó. Por su parte, Rubén participó en una relación trans cuya privación de la libertad es el costo que pagó. Desde la mirada cis, una relación es auténtica y duradera cuando ambos participantes son cisgénero. En este panorama y por consecuencia, la relación entre Rubén —un hombre cis— y Daniela —una mujer trans— es performativa y finita. Rubén comprende la diferencia entre las relaciones vistas desde un lente cisnormativizado cuando dice: “Bueno, pues era al principio como todo hombre, puras viejas. Pero con Daniela todo fue diferente. Y que lo diga no me quita ser hombre, eh, al contrario”. Así, Rubén tenía citas con mujeres cisgénero, pero el patrón cambió cuando tuvo encontró a Daniela. Entonces, la interacción revela tres ideas cisnormativizadas: 1) la frase: “todo fue diferente” marca una diferencia entre una mujer cisgénero y otra transgénero. 2) la línea: “Y que lo diga no me quita ser hombre, eh, al contrario” determina una performatividad de roles de género. 3) la muerte y la cárcel son consecuencias que demarcan que lo trans debe de ser finito.

Otra ocasión donde la cisnorma permite a Mabel entender que la ideología hegemónica la ve como un sujeto performativo es cuando Mabel —de copiloto en el vehículo de Modesto— muestra una fotografía de Daniela y él reacciona: “¡Ay, güey, ni parece muxe!” (00:43:22-29). La línea implica sorpresa. La frase “ni parece muxe” deja claro que la emoción se deriva de la condición transgénero de Daniela. En este sentido, Modesto delimita una diferencia entre ser una mujer cis y una trans. Y desde la perspectiva cisgénero del personaje, Daniela ha trascendido la diferencia, lo cual

difumina el estándar normativizado de cómo el cuerpo femenino cis debe distinguirse del cuerpo femenino trans. De manera más clara, el cuerpo femenino trans debe tener características asociadas al hombre porque el sexo biológico es masculino. Considerando esto, una manera de violentar al sujeto transgénero es asociando explícitamente su cuerpo con características físicas del sexo biológico porque la asociación desvalida la identificación ontológica de la persona. En otras palabras, la identidad de la persona va más allá de las características físicas asociadas con el sexo biológico de un cuerpo; en el caso de este argumento, el género de la persona puede no coincidir con el papel normativizado asociado al sexo biológico. Por lo tanto, basar las características físicas binarias hombre o mujer para determinar la identidad de una persona evidencia una ausencia de reconocimiento de la verdadera ontología de la persona.

El lente cisnormativo separa al sujeto con identidad trans de su humanidad a través de la sorpresa que producen las posiciones de Mabel al hombre. Para ilustrar el caso, desde un plano medio corto y con una sonrisa maliciosa, el investigador criminal pregunta a Mabel: "Y, ¿qué más sorpresas nos traes en tu bolsa?" (00:46:54-57). El hombre insinúa que Mabel es poseedora de sorpresas, pero la pregunta está fuera del contexto siniestro en el cual Mabel fue a verlo porque el hombre no tenía por qué preguntar eso. Esto es, para avanzar el caso de la muerte de Daniela, la protagonista está en la oficina del departamento de investigación porque cree importante compartir que Daniela estuvo en el Motel Cozumel antes de ser asesinada. El contexto de la visita es trágico y no es coherente ni con la sonrisa maliciosa del investigador ni con la calidad curiosa de la pregunta (fig. 7). Ante la situación, un plano/contraplano muestra la

incomodidad de Mabel[10]. Considerando las acciones, el conjunto sonrisa-curiosidad-sorpresa-incomodidad indica que el investigador no inquiría más información relacionada a Daniela. En realidad, el personaje se refería a Mabel como sujeto trans, pidiendo más detalles de su identidad. El hombre quiere ver el mundo de Mabel a través de su bolso[11]. El hombre separa a Mabel de su humanidad y la posiciona como objeto de la mirada para su propio placer.

### 1.4.1 La composición enmarcada como dispositivo de jerarquías

En *Carmín*, la composición enmarcada establece las relaciones de poder de las identidades. En *travelling avanti*, un plano medio corto sitúa a Mabel y La Faraona, el amigo homosexual, acercándose al reclusorio desde fuera. Los personajes se dirigen a una ventana de información. Un corte picado desde dentro del cristal los muestra acercándose[12]. El perfil de un hombre que los observa entra en el plano (fig. 8). La posición de la cámara y el hombre en el interior establece la relación de poder y la

---

[10] Plano/contraplano es una toma que muestra la reacción de un personaje ante un suceso. Susan Hayward indica que esta toma "is most commonly used for dialogue" (330).

[11] De manera similar, el bolso toma relevancia en *Casi divas*, por lo tanto, el objeto se explora en la sección "1.4.2 El bolso, vía por la cual la mirada ejerce vigilancia de género".

[12] Picado significa que la cámara observa al sujeto desde una altura más arriba que la del nivel de los ojos. Es una toma "directed at a downward angle on individuals or a scene" (Corrigan 551).

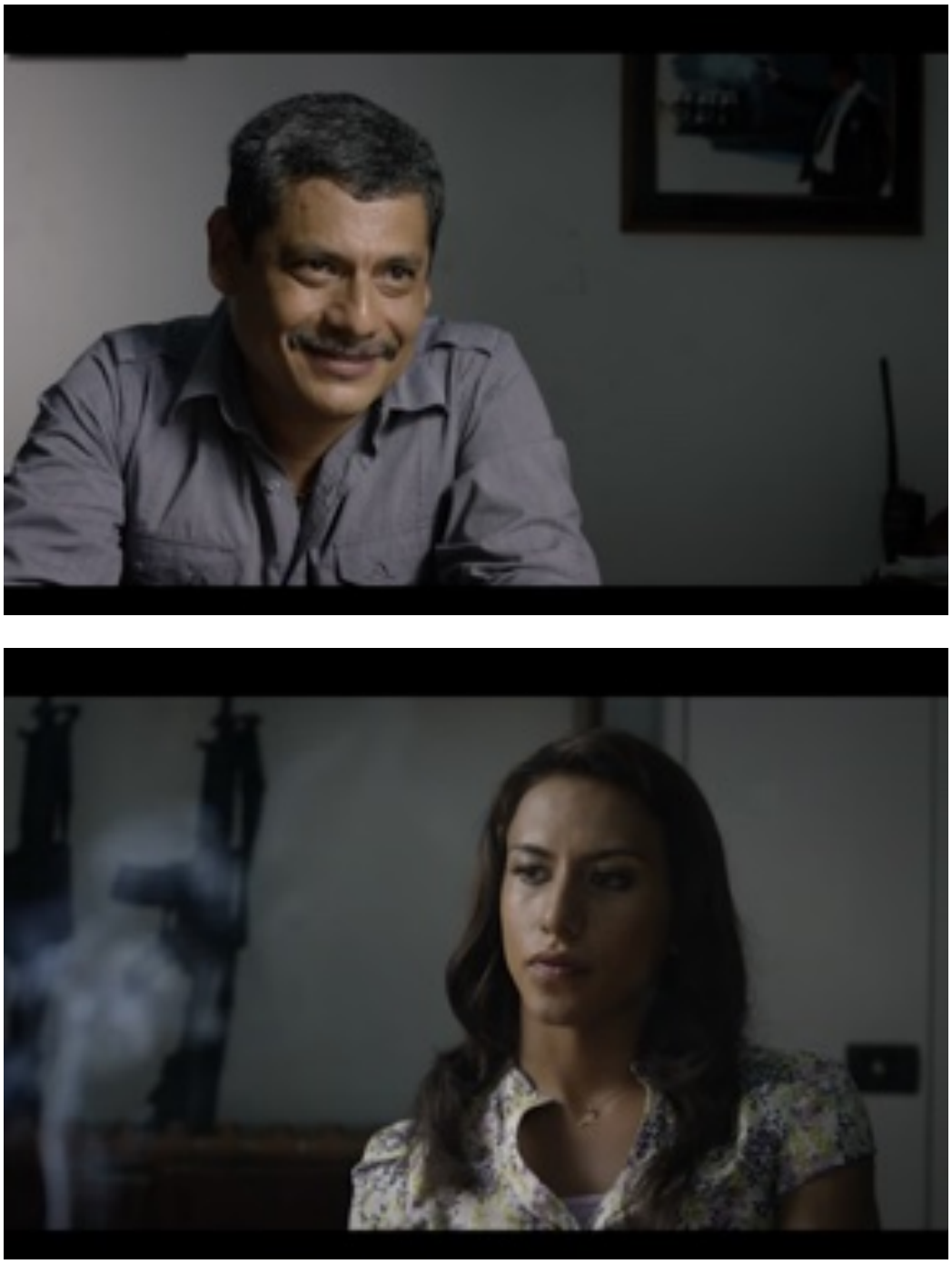


Fig. 7. Un plano/contraplano del investigador que sonríe e incomoda a Mabel.

contrasta con Mabel y La Faraona que están en el exterior de la ventana. Es decir, la mirada cis observa a los sujetos cuir. Desde fuera, otro corte neutro muestra el reflejo

de ambos personajes en el vidrio unidireccional de la ventana[13] y ésta tiene barras horizontales de hierro que evocan las de una celda de prisión, enjaulando simbólicamente a los personajes por sus disidencias identitarias. A través de los espacio interior y exterior de la ventana, la imagen confirma la relación de poder entre el hombre y los sujetos cuir. Cuando el hombre permite a Mabel entrar al reclusorio, un plano medio corto neutro desde el interior del portal muestra a un hombre que abre una ventanilla creando una composición enmarcada. La toma contiene la cara de Mabel como eje central, otra vez posicionándola como objeto de la mirada (fig. 9).



Fig. 8. Composición enmarcada simbolizando las relaciones de poder de las identidades.

Sobre la composición enmarcada y refiriéndose al término como "montaje interno" en

[13] Neutro indica que la altura de la cámara coincide con la altura del nivel de los ojos.

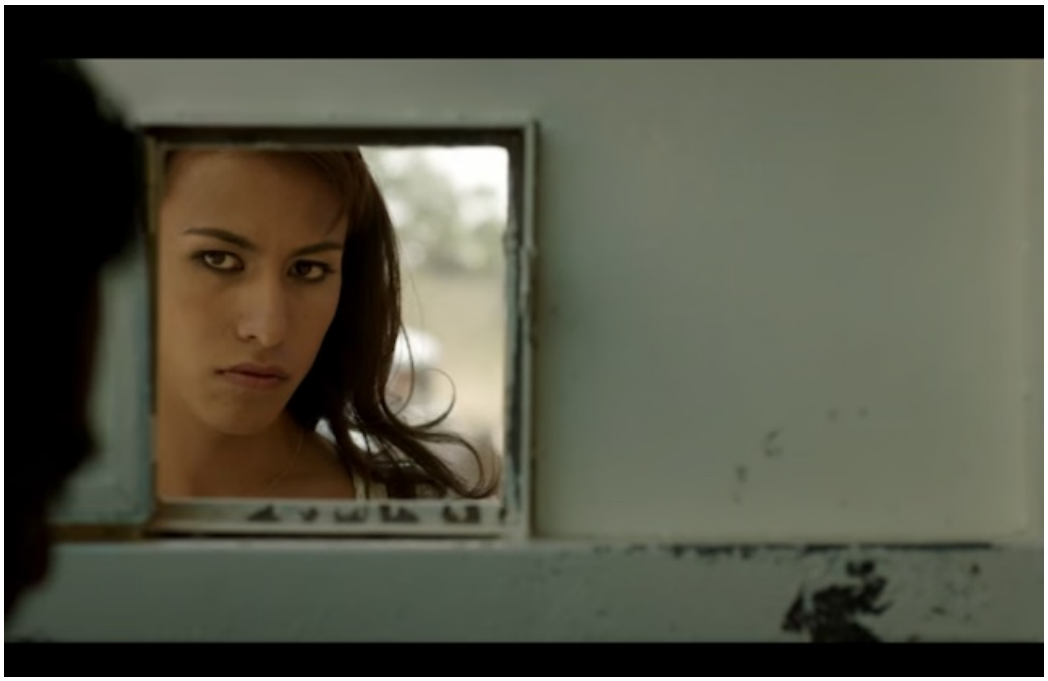


Fig. 9. Composición enmarcada de la cara de Mabel.

"Composición y (des)composición: espacio y significado en *Ida*", Rafael Suárez Gómez mantiene que el "montaje interno indica la subordinación a la que la composición está sujeta conceptualmente" (200). Para Suárez Gómez, la "composición" es el conjunto del *mise en scène* y el cuadro de la cámara, y con lo anterior, él quiere decir que la composición enmarcada simboliza subordinación del objeto que enfoca en relación de la composición del cuadro completo de la cámara. En este panorama, la mirada cis subordina a Mabel al ponerla como objeto central de los marcos.

Las interacciones de Mabel con la mirada cis permiten al personaje darse cuenta de que es observada como un objeto performativo. Una instancia que muestra la mirada cis observando a Mabel como objeto performativo es cuando, inmediatamente después de que el guardia permite a Mabel pasar a la penitenciaria, el hombre registra datos de Mabel. A medida que éste la cuestiona, la escena corta a tomas en primer plano para

anclar la voz con el cuerpo de quien habla. Sin embargo, los cortes cesan cuando él inquiere inquisitivamente: "¿Sexo?". El hombre levanta la mirada, esperando con curiosidad la respuesta de Mabel. Cuando Mabel responde: "Muxe" (00:37:57-40:15), la toma permanece enfocando al guardia y no hay un corte a una toma que ancle la voz con el cuerpo de ella. Por lo tanto, al no poner a Mabel en cuadro, la escena ignora su existencia cuando se afirma trans.

### 1.4.2 El bolso como dispositivo de vigilancia de género

La obra presenta el bolso como la extensión de la identidad y el objeto de la mirada y, en *Carmín*, el accesorio es una de las vías por la cual se observa y vigila la identidad de Mabel. Explorando la construcción del yo a través de las posesiones materiales, Russell W. Belk hace referencia a la idea sartreana que una de las maneras en que una persona aprende a ver un objeto como parte del yo es "through appropriating or controlling an object for our own personal use" (Belk 150). Por razón de la atención que se le presta o la observación que se le asigna en la obra, es evidente que el bolso y los objetos dentro de él son la extensión del yo. En la secuencia que muestra el proceso de visita a un recluido, una escena elabora el simbolismo del bolso como ventana para observar el mundo del sujeto trans. Un plano medio largo neutro expone del lado izquierdo a una mujer cisgénero que trabaja en la penitenciaría y del lado derecho a Mabel que está de frente a la trabajadora. Una gran mesa las separa a ambas, mientras que la guardia saca y nombra uno a uno los objetos del bolso de la protagonista y los exhibe en la mesa. Al mismo tiempo, dos cuerpos de seguridad —parados en el fondo, uno en cada esquina— observan las pertenencias (fig. 9).



Fig. 9. Mujer exhibe del interior del bolso las pertenencias de Mabel.

Sobre el significado de los objetos en "Objects and self-identity", S. Christian Wheeler y Christopher J. Bechler sostienen que, "Possessed objects can serve as identity-expression vehicles . . . Objects can also, by serving as indicators of life events and relationships, help people form a coherent life narrative" (Wheeler 6). En este sentido, los objetos son una vía simbólica para observar el mundo y la identidad de Mabel. Por lo tanto, en esta escena, revisar los bolsos como protocolo de seguridad es también símbolo de la vigilancia de género. Esto señala que las miradas de los tres guardias cisgénero ejercen vigilancia de la identidad en el espacio y se aseguran de que las personas respeten las normas hegemónicas. En "Jurisprudencia biopolítica contemporánea. Tres etapas de la vigilancia de género en el atletismo olímpico", Ludmila Fernández López define la vigilancia de género como "un mecanismo de control biopolítico que, al tiempo que supervisa, produce cuerpos sexuados" (4). En otras palabras, se politiza, sexualiza y

supervisa el cuerpo humano con la finalidad de controlarlo. Siendo el bolso en la película una extensión simbólica de la identidad del portador, la mirada que vigila busca controlar el cuerpo a través de su contenido. Para el portador, el interior funge como un espacio íntimo, pero cesa de ser privado cuando las pertenencias son expuestas ante la mirada vigilante normativa y de placer. A través del artículo, Mabel es objeto para el placer de la mirada cis, la cual también vigila que ella respete las normas de género.

Es por medio de la relación de poder y la vigilancia de género que Mabel internaliza la mirada y observa el yo trans de sus memorias como otro —lo que el argumento que se ha venido presentando ha establecido como el *yo-Otro*. Es decir, Mabel internaliza la hegemonía violenta y, como resultado, desarrolla una mirada con una lente cis, a través de la cual se filtra su subjetividad. En otras palabras, se ve a sí misma como la perciben las personas cisnormativizadas: un personaje performativo que es objeto de la mirada como si perteneciera a un espectáculo. La última idea sugiere que la cualidad fílmica de la memoria simboliza el personaje como espectáculo. Entendido desde una mirada cis, Mabel transgrede el sexo biológico al identificarse con el género femenino y, por esta razón, la mirada la despoja de su humanidad y la observa como un personaje. A continuación, explico cómo internalizar la mirada cis provoca prejuicio contra sí mismo.

Al enfrentar la hostilidad en su ciudad natal Juchitán, Mabel es consciente de que la hegemonía persigue violentamente a las mujeres trans por vivir una vida fuera de las cisnormas. Una sociedad cisnormativa promueve la noción de que la identidad de género corresponde sólidamente al sexo biológico y condena si el género no coincide con el sexo porque lo considera una transgresión hacia la hegemonía. Un individuo que experimenta

su género de manera incongruente con su sexo y decide alinearlo mediante cuidados de afirmación de género —por ejemplo, expresión de género, terapia de reemplazo hormonal o procedimientos médicos cosméticos— puede comprender su identidad social, personalidad y creencias según sus propios términos y experiencias. Sin embargo, si la persona no separa su identidad social, personalidad y creencias de las normas hegemónicas —por ejemplo, roles y expresiones de género binarias— corre el riesgo de desarrollar prejuicio hacia sí misma. Con respecto a la adopción de una mirada distinta a la propia, Cooley plantea: "We always imagine, and in imagining share, the judgments of the other mind" (185). Esto es, los prejuicios externos también se adoptan y se proyectan en el proceso la perspectiva externa de sí mismo y crear una imagen del yo. Dicho de otro modo, la internalización de la cisnormatividad genera prejuicio hacia el yo. Por lo tanto, la mirada cis internalizada empuja a Mabel verse a sí misma como el otro. En este sentido, en la página web, la American Psychological Association define el prejuicio como "a negative attitude toward another person or group . . . Prejudices can include an affective component (e.g., nervousness, anger, contempt, pity, hatred) and a cognitive component (assumptions and beliefs about groups, including stereotypes). . . . prejudice based on sex or gender (including transphobia) is sexism" ("Prejudice"). Esto quiere decir que el prejuicio se manifiesta de manera afectiva y cognitiva. En la película, Mabel exhibe un componente afectivo cuando reflexiona: "nadie tendría que ser juzgado por los errores que se cometen" (00:04:31-35). La reflexión muestra que Mabel no juzga a alguien externo, al contrario, ella reflexiona el afecto aplicado a ella. El juicio a sí misma es claro porque la palabra "nadie", en este caso, es autorreferencial dado que la reflexión

es sobre sus actos —lo cual también el personaje expone mediante “errores que se cometen”. Es decir, el personaje contempla sus propias acciones, revelando que Mabel/Nadie internaliza la cisnorma/prejuicio hacia sus actos/errores y los desaprueba. Sin embargo, para aliviar el conflicto entre ser trans y no ser aceptada, el yo trans de Mabel exhibe una resistencia al prejuicio internalizado mediante la frase “nadie tendría”. Esto es porque el verbo condicional ‘tendría’ implica que hay dos avenidas entre ser o no ser juzgada. En este sentido, la condición implica una opción porque establece una relación de causa y efecto o de dependencia entre dos eventos. Si la condición se cumple, se abre la posibilidad de que ocurra otra cosa; es decir, si algo sucede, entonces puede pasar algo más. En el caso de *Carmín*, la ausencia del juicio existe como segunda opción si se vive en una sociedad que entiende las concepciones de género independientes del sexo biológico. Sin embargo, Mabel se ve sujeta a esta reflexión porque vive en una comunidad cishegemónica.

Lo anterior tiene implicaciones en la definición del concepto ‘yo trans’ en que el efecto del juicio hegemónico genera una proyección de un yo que encarna la liberación de la identidad y expresión de género. Esto es, si el sujeto transgénero separa su sentido del yo de las concepciones hegemónicas de género, el individuo se libera de las normas que lo minorizan y concibe un yo auténtico. Es decir, entendiendo que la subjetividad es lo que expone al individuo a las experiencias en los espacios, un yo trans se alinea con la subjetividad trans. Entonces, con una mirada cis internalizada, el yo trans es el objeto de

deseo del yo cis[14]. En síntesis, la primera es la representación mental de un sujeto que proyecta su identidad auténtica, y es lo que este capítulo denomina el binomio *yo-Otro*. Recordemos que 'yo' se refiere a la individualidad y 'otro' alude a la proyección de la individualidad genuina. Desde una perspectiva distinta, en un individuo transgénero que internaliza la cisnorma y practica la mirada cis, el *yo-Otro* encarna el yo trans, personificando una identidad liberada, auténtica y sin remordimiento de ser tal cual —lo que la persona transgénero que adopta la hegemonía no se permite, pero quiere llegar a ser. En las páginas siguientes, el análisis explica cómo el aparato cinematográfico representa la proyección del *yo-Otro*.

### 1.5 El *yo-Otro* representado con el aparato cinematográfico

En *Carmín tropical*, el aparato cinematográfico representa el fenómeno *yo-Otro* mediante dos procesos fílmicos. Mientras que el primer proceso simboliza una cámara que vigila el género en el espacio físico del presente, el segundo proceso simboliza la vigilancia de género en el espacio abstracto del pasado. En este panorama, cada proceso combina elementos de cinematografía y montaje como: 1) ubicación de cámara, 2) nivel de cámara, 3) (ausencia de) movimiento de cámara, y 4) un filtro tipo metraje durante la postproducción en el proceso de corrección y gradación de color[15].

El primer proceso ocurre a través de la ubicación, el nivel y el movimiento de

---

[14] La idea del yo trans como objeto de deseo del yo cis se explora más adelante.

[15] Sustantivos para referirse a "filtro tipo metraje" son: *film-look,* filtro de apariencia fílmica y filtro *footage-like*. Adjetivos para describir la técnica son: apariencia fílmica.

cámara. Por ejemplo, cuando Mabel llega por primera vez a su habitación del motel, desde la espalda del personaje, un plano medio a nivel neutro ofrece una composición enmarcada que la muestra mirándose en el espejo. Y, con movimiento sutil de cámara en mano, esta permanece estática (fig. 10). Con esta maniobra, el plano sugiere que hay dos miradas ocurriendo simultáneamente: la primera es de Mabel con mirada cis internalizada y es la mirada que la cámara sugiere mientras observa a Mabel frente al espejo, la cual representa el *yo-Otro*. La segunda mirada es el *yo-Otro* que mira su reflejo, simbolizando la contemplación de la autenticidad, la cual está removida por la hegemonía.



Fig. 10. Mabel contempla su reflejo.

En el ejemplo anterior, Mabel está estática, pero si el *yo-Otro* está en movimiento, el yo cis puede estar en movimiento también. En tal caso, la cámara se desplaza para seguir al sujeto en cuadro y simbolizar que el ojo cisnormativo observa. Así lo ilustran los casos siguientes. El filme contiene cuantiosas escenas en las que Mabel se desplaza en

diferentes espacios y la combinación de los elementos fílmicos técnicos de estas escenas implica que el sujeto está siendo observado. La descripción general de todas estas escenas es, con nivel neutro, un plano medio largo o corto se desplaza en *travelling avanti* con Mabel (fig. 11). En el caso de una persona trans, es la mirada cis internalizada que observa la encarnación de la autenticidad. Dicho de otro modo, el lente de la cámara representa la mirada cis que Mabel adopta mientras que el cuerpo físico del personaje en cuadro es la proyección del *yo-Otro*.

A propósito de la mirada, la escena donde Mabel visita a la hermana de Daniela representa claramente la mirada del yo-cisnormativo y la proyección en el espacio del *yo-Otro* como objeto de la mirada. En esta secuencia, la hermana permite a Mabel explorar el cuarto de Daniela. Un *travelling avanti* deambula con Mabel mientras explora el espacio. La sincronía del movimiento entre la cámara y el cuerpo se desprende, descentrando al personaje de la composición y abandonando su punto de vista. Tanto Mabel como la cámara comienzan a explorar el espacio de manera independiente una de la otra. El resultado es un desprendimiento narrativo de la cámara desde la perspectiva de un personaje diegético y observa el espacio con autonomía, sugiriendo que se vuelve un



Fig. 11. La cámara persigue a Mabel que camina por espacios.

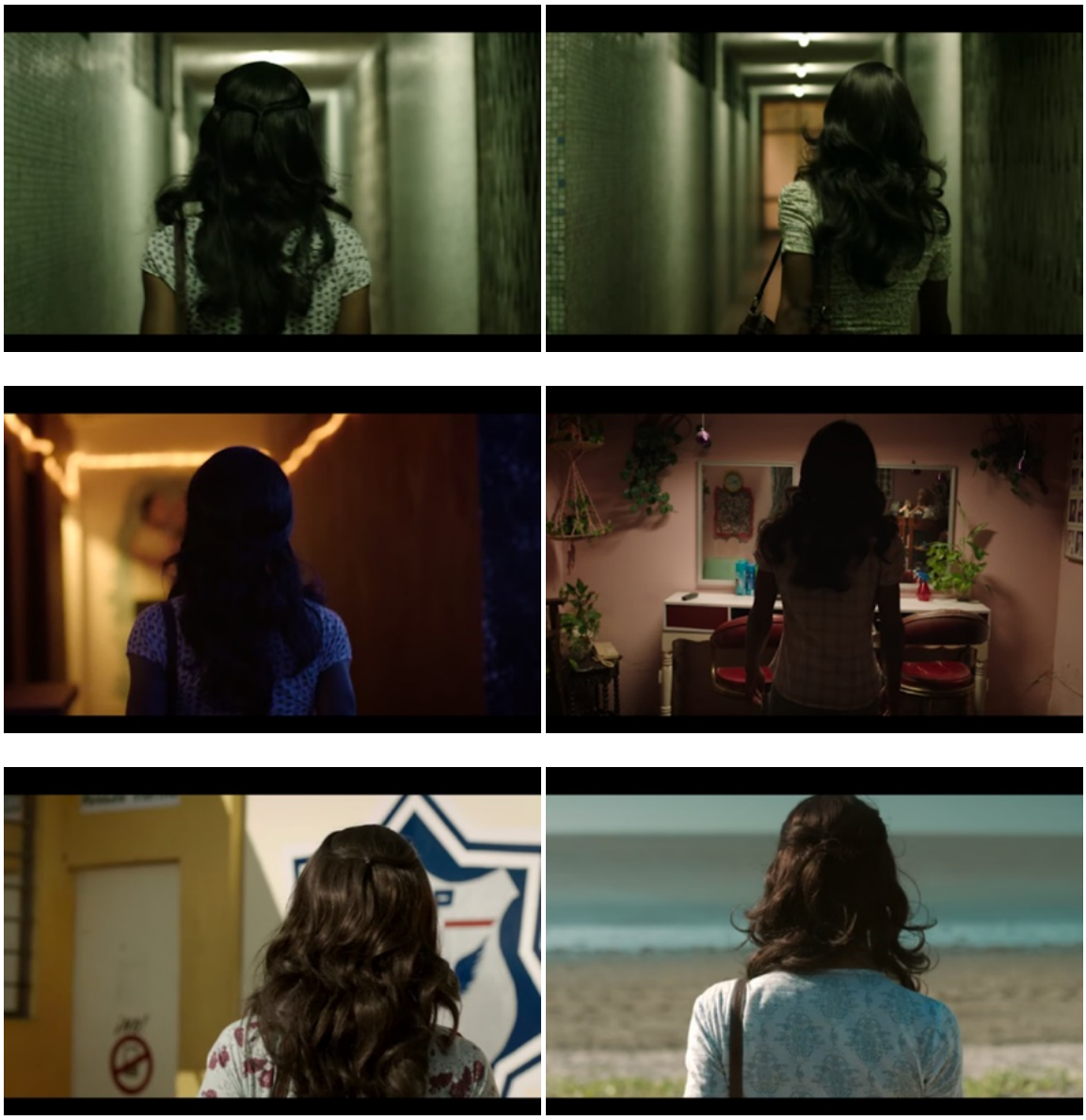


Fig. 11. Continuación

personaje más de la diégesis. En términos de este análisis, desprenderse de la perspectiva de Mabel y convertirse en una mirada autónoma señala que la cámara-Mabel es una metaespectadora intradiegética que observa el cuerpo físico de sí misma. Desde esta perspectiva, la cámara representa el yo-cis, mientras que el cuerpo físico es el *yo-Otro*. Esta distinción de miradas es evidente porque la metaespectadora intradiegética no

muestra de manera objetiva lo que el *yo-Otro* observa en el espacio. Por ejemplo, por un lado, el *yo-Otro* entra a la habitación, alcanza el armario, camina hacia la derecha y sale del cuadro. Por otro lado, la metaespectadora intradiegética sigue los movimientos, hasta que el cuerpo físico sale de la imagen. En este punto, la cámara permanece y continúa observando el armario, demostrando poseer agencia separada del cuerpo físico. Entonces, la metaespectadora intradiegética procede lentamente, explorando la habitación y mostrando al público otros objetos en el espacio. Luego, esta mirada se reencuentra con el *yo-Otro*. Así, este proceso se repite cuando el *yo-Otro* entra al salón de belleza, alcanza la cómoda y sale del cuadro. En este momento, la metaespectadora intradiegética observa objetos en la habitación y, eventualmente, se reúne con el *yo-Otro*. De forma sintetizada, uno de los dos procesos cinematográficos para representar el *yo-Otro* produce una autonomía de la cámara que simboliza la perspectiva de la mirada cis en el plano físico del presente por medio de desanclar la ubicación, el nivel y el movimiento de cámara del sujeto en cuadro.

### 1.5.1 La experiencia episódica

Avanzando el hilo argumentativo, el segundo proceso que representa el *yo-Otro* es lo que este proyecto denomina "la experiencia episódica", la cual simboliza la vigilancia de género en el espacio abstracto del pasado. El concepto se refiere a las técnicas de distancia, nivel y movimiento de la cámara empleadas para generar una estética del montaje que aluden a una cinta de grabación o un *film-look*. Este proceso se manifiesta cuando un personaje cuir rememora sus recuerdos. Basado en observaciones personales, el *film-look* se logra en la producción y la postproducción. Durante la

producción, se manipula la distancia, el nivel y el movimiento de la cámara, de los cuales se mantienen tomas con distancias y alturas diferentes con la técnica de cámara en mano. moverla intencionalmente sin mantener claramente un objeto central en la imagen. Las tomas pertenecen a la misma secuencia y, en postproducción, se altera la apariencia del metraje por medio de un filtro *footage-like* para que el montaje explicite la filmación de un video o una película. Es decir, la apariencia fílmica se completa por la aplicación de efectos de postproducción, por ejemplo, alterar la paleta de colores, la granulidad u otros elementos visuales como un filtro *footage-like* para imitar la apariencia visual que otorga el video digital o la cinta de metraje. Así se consigue el *film-look* o apariencia fílmica en el montaje. Alan Roberts lo confirma en "The Film Look: It's Not Just Jerky Motion…" artículo donde rastrea e identifica formalmente los atributos técnicos de la apariencia fílmica. Roberts sintetiza que "camera and image motion are important parts of the film look" (10). Con todos los elementos anteriores, es posible plantear que la secuencia de la memoria de Mabel concreta la estética de la experiencia episódica, la cual se analiza a continuación.

La reflexión de Mabel revela que, el sector dominante de la sociedad, el cuerpo y la identidad de una persona existe solo si explica su comportamiento y obtiene la aprobación de la hegemonía. Ello se expone en la secuencia que recurre a la experiencia episódica, cuando Mabel está en el autobús rumbo a su ciudad de origen Juchitán. Una

reflexión metadiegética[16] da inicio a este segmento. Mabel muestra rechazo a tener que explicar sus decisiones pasadas: "Dicen que tus actos y el pasado siempre regresan de la mano. Y lo digo porque no es mi prioridad el tener que volver y dar explicaciones de lo que alguna vez hice". Mientras tanto, un piano extradiegético funge como *underscore*[17] que genera un tono melancólico — característica importante que se explicará en la sección "1.5.3 Memoria, melancolía, y nostalgia en la experiencia episódica"— a medida que la reflexión continúa: "Y yo creo que nadie tendría que ser juzgado por los errores que se cometen, y menos cuando no tienes la suficiente edad o se es demasiado inexperto en algo que apenas sabes o entiendes que se llama vida" (00:04:16-47). Su reflexión exhibe la ansiedad sobre afrontar el juicio que la mirada cis ejerce en ella. Para el personaje, regresar al espacio hegemónico/Juchitán implica explicar sus decisiones y obtener la aprobación; solo así su existencia identitaria y corporal podría ser validada.

---

[16] El sonido metadiegético es aquel "apparently 'narrated' or imagined by a character as secondary narrator" (Gorbman 450), por tanto, solo existe solo en la mente de un personaje como en recuerdos o alucinaciones. Aunque esta categoría de sonido pertenece a la diégesis, no pertenece al mundo materializado de la historia.

[17] El *underscoring* es música diseñada para acompañar la carga emocional de una escena. Corrigan explica que "Classical film music developed practices of composition and mixing that supported. The term underscoring, also referred to as *background music* (in contrast to diegetic source music), emphasizes this status [the aim of storytelling] (198).

Además de revelar la ansiedad, la reflexión establece dos planos espaciales de la diégesis, el plano físico y el plano mental o abstracto. En esta secuencia, el espacio físico está autobús que está rumbo a Oaxaca y el ámbito abstracto se constituye por la voz metadiegética que reflexiona. Mientras esto sucede en el plano subjetivo, un corte a un plano medio corto revela que la mirada y la voz pertenecen a Mabel (fig. 12). Desde esta perspectiva, la edición sugiere que la secuencia es un vistazo a la mente de la protagonista. De acuerdo con esto, mientras la cámara la filma en el espacio físico, el diálogo metadiegético pertenece al ámbito abstracto. En este sentido, la secuencia establece que hay una mirada y un juicio. La mirada observa y el juicio razona sobre lo que la primera observa del mundo. Como resultado de los elementos —mirada, juicio, estado reflexivo—, la secuencia propone que Mabel se sumerge en sus pensamientos, recurre a la memoria, y enjuicia sus actos del pasado.

Confirmando la inmersión en a la mente de Mabel, la escena siguiente muestra una serie de primerísimos primeros planos y planos detalle editados en rápida sucesión que da inicio a la experiencia episódica. Los planos oscilan entre la profundidad de campo pequeña o fuera de foco. La serie de tomas muestra explosiones de fuegos



Fig. 12. Plano subjetivo desde el punto de vista de Mabel rumbo a Oaxaca en autobús.



Fig. 12. Continuación

artificiales, cabello largo castaño, la mitad inferior de un rostro con cuello, joyería y maquillaje, un pendiente brillante con una flor decorativa, una mujer caminando, una mano y una falda corta en movimiento[18] (fig. 13). La composición cinematográfica resalta la facilidad con la que el encuadre se mueve debido a la cámara inestable, dando la apariencia de metraje grabado con cámara en mano. Las decisiones estéticas respecto al movimiento de cámara en la escena de la memoria llaman la atención sobre la idea de que lo que se muestra está siendo observado a través de la cámara. Y la estética aclara tres interpretaciones de este análisis: 1) los planos aparentemente desconectados sugieren que el sentido del yo de Mabel está fragmentado porque la mirada cis es quien lo construye; 2) la profundidad de campo está desenfocado porque un lente cis aún no define el yo auténtico; 3) el énfasis en el movimiento de cámara en mano crea el efecto de que la Mabel del mundo físico es espectadora del mundo abstracto, el cual representa una grabación de sus recuerdos. En conclusión, la técnica visual alude explícitamente a la imagen de una película y en esta narrativa que construye la experiencia subjetiva de un individuo transgénero sugiere que el estilo de la secuencia simboliza el personaje que observa el *yo-Otro*.

---

[18] En fotografía, la profundidad de campo (o depth of field) "refers to the focal length any particular lens can provide . . . With deep focus, all planes within the lens' focus are in sharp focus – thus background and foreground are both in focus" (Hayward 81). En contraste, in "shallow focus [o profunidad de campo pequeña] . . . only a narrow range of the field is focused" (Corrigan 113).

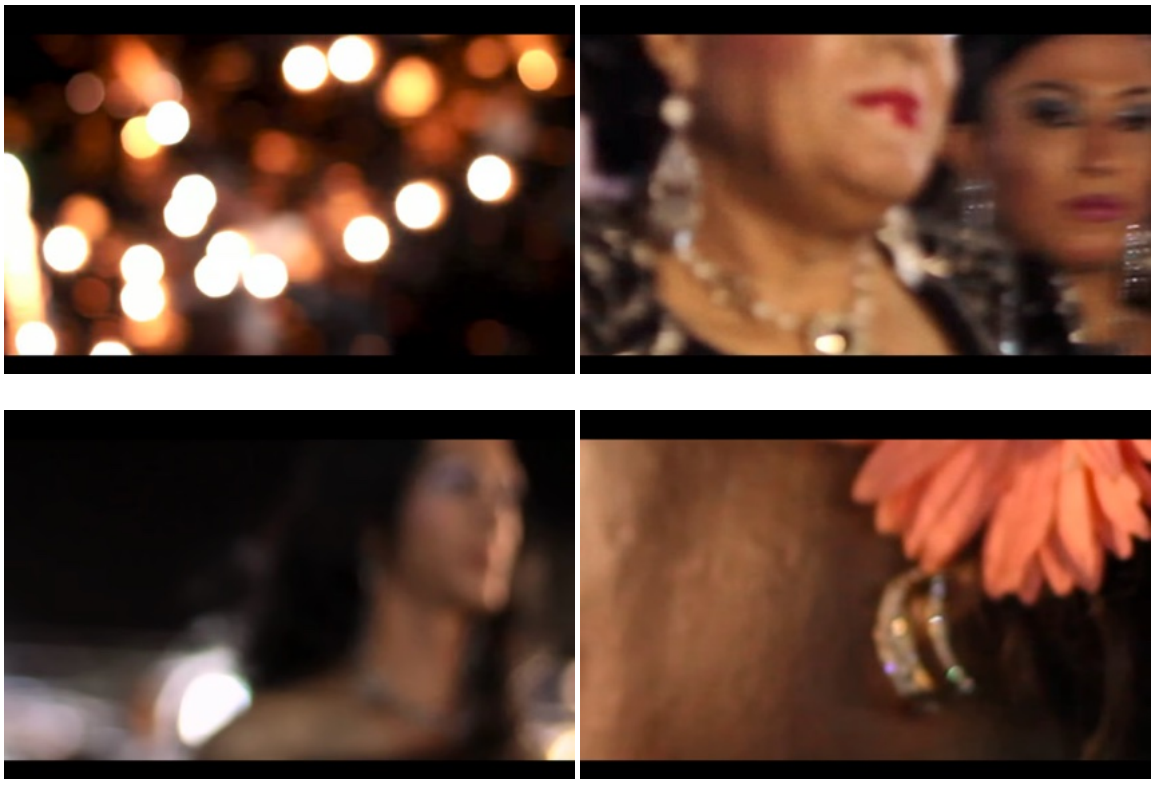


Fig. 13. Planos de los recuerdos de Mabel.

En este contexto, la internalización de la mirada cis influencia la manera en que Mabel observa sus recuerdos. Ya que ellos representan el *yo-Otro*, la mirada vigila su género y, por eso, se muestran como una grabación fílmica. Al discutir la relación entre la memoria y el yo en "How the Self Affects and Reflects the Content and Subjective Experience of Autobiographical Memory", Lisa K. Libby y Richard P. Eibach sostienen que, "Our sense of who we are shapes our memory of the personal past[,] and our memory of the personal past shapes our sense of who we are" (75). El argumento de Libby y Eibach indica que el sentido del yo influye cómo percibimos los recuerdos, los cuales informan simultáneamente la autopercepción.

La proyección del *yo-Otro* constituye un mecanismo de vigilancia del género en sí mismo. Sobre este concepto, denominado *policing* en inglés, en el capítulo "Performances" de *Gender: Ideas, Interactions, Institutions*, Lisa Wade y Myra Marx Ferree explican que la idea "describe[s] responses to the violation of gender rules aimed at promoting conformity. When we are policed, we are being taught that negative consequences will follow if we fail to learn the rules and follow them, at least when someone is watching" (81). De manera más simple, la vigilancia de género revela que hay consecuencias si no se acatan las reglas de género hegemónicas. En este contexto, Mabel vigila el género desde su propia proyección en sus recuerdos. Visto de esta forma, la experiencia episódica cristaliza el concepto de que la mirada cis proyecta el yo como un otro para vigilar que la hegemonía continúe a flote, dando como resultado recuerdos como si se viera una película[19]. Sin embargo, además representar el cuerpo en el cual se

---

[19] La experiencia episódica permite leer un texto para revelar la existencia de una posible identidad trans cuando esta no es explicita en la historia. Un ejemplo es *I Saw the TV Glow* (Schoenbrun, 2024), un filme de terror psicológico donde la experiencia episódica revela haber una identidad transgénero que no es obvia. Conversando sobre el tema, Jane Schoenbrun confirma que el largometraje es una alegoría de la identidad: "This is my second feature film. I made my first while searching for language to talk about a feeling that I had always had - why my life and my reality felt like it hadn't quite started yet. I ultimately, very organically through that process, had my egg-crack moment, which is a term that we use in the trans community for the moment when this thing that maybe

ejerce la vigilancia, el *yo-Otro* tiene otra característica —personifica el objeto de deseo del yo.

### 1.5.2 El *yo-Otro* como objeto de deseo

Hasta este punto, el análisis argumenta que el yo internaliza las normas de género hegemónicas y, consecuentemente adopta la mirada cis. Por lo tanto, el sujeto reprime la calidad trans de la identidad. En este proceso, la persona crea una proyección mental de sí misma como el Otro y lo materializa abstractamente en la memoria. En términos de la identidad, el *yo-Otro* encarna la autenticidad identitaria, la cual la persona anhela obtener; sin embargo, la cisnorma internalizada no le permite la obtención de la identidad auténtica. En este panorama, el *yo-Otro* simboliza el objeto de deseo; es decir, la persona

---

you've subconsciously always known to be true, which is that you're trans, finally becomes unavoidable, and unavoidable in a way where you can't go right back into the closet and re-repress it." ("Suburban decay"). *The Matrix* (Wachowskis, 1999) es otro ejemplo en el que una lectura de la experiencia episódica ofrece una lectura trans. La simulación digital es la representación de la experiencia. De hecho, refiriéndose a la relación entre la película y la identidad trans, Lilly Wachowski confirma que la historia puede tener esa interpretación: "The Matrix stuff was all, like, about the desire for transformation, but it was all coming from a closeted point of view" ("Why The Matrix Is a Trans Story"). Similarmente, la serie de Disney *Agatha All Along* (2024) revela una identidad trans si se la lee críticamente usando la experiencia episódica como herramienta teórica.

quiere la identidad auténtica. Explorando el *deseo* en *Being and Nothingness*, Jean-Paul Sartre asegura: “Desire is a lack of being” (575). Contextualizando la idea sartreana en la experiencia episódica, al yo le falta el ser auténtico porque la vigilancia cisnormativa no se lo permite.

Por todo este trasfondo, se considera Laura Mulvey y su teoría de la mirada que enmarcó en términos del género masculino y este trabajo amplía el concepto desde una perspectiva cuir. Ella señala que “the position of the spectators in the cinema is blatantly one of repression of their exhibitionism and projection of the repressed desire on to the performer” (60). De acuerdo con esto, las mujeres intérpretes en el cine son sujetas al exhibicionismo, el cual el espectador desea y reprime. Por lo tanto, este sujeto ejerce la mirada masculina sobre las intérpretes porque estas encarnan el objeto de placer. Considerando que Mulvey teorizó la idea en 1975, se deduce que el adjetivo relacional “masculina” se teoriza en términos cisheteronormativizados. Es decir, se asume que la teoría considera un espectador cisgénero/heterosexual que percibe al intérprete como cisgénero/heterosexual. Por ello, la falta de consideración de las intersecciones identitarias del espectador y del interprete centraliza el *exhibicionismo* como objeto de deseo. De manera que el concepto encarnado en la mujer es el objeto de placer de la mirada masculina. Sin embargo, considerando la idea en términos de lo cuir, sugiero que la identidad auténtica personificada en la identidad trans es el objeto de deseo de la mirada cis. En este proyecto se considera la identidad trans como auténtica porque es una identidad que trasciende la hegemonía.

Contextualizándo la definición de Fabre de la mirada cis en el marco mulveyano del objeto de deseo, el concepto de la mirada se amplía en este proyecto. Recordemosque Fabre señala que la mirada cis percibe e interpreta la identidad trans, la cual los medios reproducen en estereotipos que se normalizan (146). Ampliando la definición, el argumento se enfoca en dos elementos: el espectador con mirada cis y el intérprete como el objeto de deseo. Por un lado, el yo que ejerce la mirada cis ocupa la posición del espectador que reprime, refuerza y vigila las normas hegemónicas de género y sexo. Por otro lado, el *yo-Otro* es el intérprete que encarna la práctica de la identidad auténtica. En este sentido, cuando logra la autenticidad, la identidad se escinde de la represión, el refuerzo y la vigilancia de las normas hegemónicas. De manera que, cuando la identidad se conforma con las normas dominantes, el *yo-Otro* es el objeto de deseo. Consideremos la autenticidad como marco al aludir a las ideas sobre la vigilancia de género de Wade y Ferree quienes explican lo que ocurre cuando "a person breaks a gender rule and is then subjected to a demand for them to give an account", y observan que la vigilancia implica "accountability, an obligation to explain why we don't follow social rules that other people think we should know and obey" (82). Mediante la afirmación, las autoras arguyen que la sociedad escruta, interroga y exige que la persona transgresora de las cisnormas justifique su conducta. Al exigir acatar las normas hegemónicas, es posible causar que la persona reprima la autenticidad, refuerce las convenciones dominantes y reproduzca la vigilancia en otros y en sí mismo. En *Carmín*, la dinámica de represión, reforzamiento y vigilancia se manifiesta en el yo cuando, reflexiva y emocionalmente abrumada, Mabel piensa: "no es mi prioridad el tener que volver y dar explicaciones de lo

que alguna vez hice". Dentro de un marco de cisnormatividad, a través de la línea 'no es mi prioridad . . . dar explicaciones', Mabel expone un conflicto interno sobre *tener que* mas *no querer* justificar su conducta. El *deber* es motivado por la vigilancia de género y presionada por legitimarse. En este contexto, la conducta que se debe explicar se vincula con la transgresión de género.

### 1.5.3 La memoria en la experiencia episódica

Continuando con la construcción del concepto de la experiencia episódica, la melancolía y la nostalgia son dos rasgos que con cierta frecuencia se presentan en el proceso porque, por un lado, la mirada del yo que reprime la autenticidad produce melancolía y, por otro lado, la proyección en la memoria del *yo-Otro* como el objeto de deseo genera nostalgia. En *Carmín*, mientras que el tono melancólico se revela cuando Mabel reflexiona sobre su arrepentimiento por mantener una relación con Rubén y traicionar a Daniela, el matiz nostálgico se deriva de los recuerdos con Daniela.

Por un lado, la melancolía se refleja durante la reflexión: "No llegamos muy lejos o no quisimos alejarnos de nuestros recuerdos" (00:19:46–48). Ese pensamiento explica que Mabel no se alejó de Juchitán porque no quiso que el yo de ese espacio y tiempo se convirtiera en recuerdos. De acuerdo con esto, para Mabel, un pueblo ostenta cimientos del yo, y salir de un lugar implica alejarse de esa parte de la identidad, convirtiéndose en recuerdo. A pesar de ello, marcharse significa salir de la espaciosidad permeada de las ideas hegemónicas; avanzar a un nuevo destino significa evolucionar. Este es el caso de Mabel. Ella salió de Juchitán y, por lo tanto, la creación del yo avanza con ella. Dejó la cisnorma del pueblo y se mudó a Veracruz, lugar del que no quisiera alejarse, de acuerdo

con la reflexión: “no es mi prioridad el tener que volver”. Mabel se alejó de Juchitán y en Veracruz es abiertamente mujer trans —es el ámbito donde es un yo auténtico. En este sentido, la melancolía remite al yo construido a través de la mirada cis. De esta manera, Mabel muestra tristeza porque no quiere volver al yo cis del pasado, el cual el pueblo natal simboliza —recordemos que el concepto *yo cis* alude a la idea de un yo influenciado por la cishegemonía. A pesar de su deseo de no volver, Mabel se dirige al lugar que mantiene el recuerdo del pasado; por eso, la experiencia episódica ocurre con tintes melancólicos.

Por otro lado, considerando que Mabel sale de Veracruz —el espacio donde el yo auténtico puede ocurrir— y se dirige a Juchitán —el lugar de represión, reforzamiento y vigilancia—, el anhelo del personaje de volver al yo auténtico se traduce en nostalgia. Ella trae a la luz la hegemonía en Juchitán cuando considera que no es su prioridad dar explicaciones: “y menos cuando no tienes la suficiente edad o se es demasiado inexperto en algo que apenas sabes o entiendes que se llama vida” (00:04:37-47). Se interpreta de esta línea que la protagonista se considera inexperta ante la vida cuando aún no comprendía las normas sociales de Juchitán. De acuerdo con esto, hubo un tiempo en el pueblo en el que ella no internalizaba las normas de género. Sin embargo, cuando se alejó de la localidad y sus expectativas de género al irse a Veracruz, ella creó su identidad trascendiendo la influencia de las convenciones cis. Consecuentemente, al volver al pueblo natal, Mabel tiene que explicar su comportamiento ante lo establecido. Ambas instancias revelan dos momentos en que el personaje ha sido libre de la influencia de lo dominante, pero ha tenido que afrontar la hegemonía y explicar su identidad. Son estas

dos ocasiones en que Mabel se aleja de la autenticidad que ponen en movimiento la nostalgia durante la experiencia episódica. En este panorama, el sentimiento incorporado a través del mecanismo de cinematográfico alude al anhelo del yo auténtico. Definiendo el concepto de la melancolía en "Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning", Erica Hepper y Timothy Ritchie explican que "When waxing nostalgic, one remembers, thinks about, reminisces about, or dwells on a memory from one's past—typically a fond, personally meaningful memory such as one's childhood or a close relationship" (114). Contextualizando *Carmín* con esta idea, el recuerdo afectivo de la relación íntimamente amigable que Mabel sostuvo con Daniela constituye uno de los temas centrales de la película. La disposición afectiva del recuerdo propicia la nostalgia cuando Mabel se aparta de la autenticidad y proyecta en los recuerdos el *yo-Otro*. Hepper y Ritchie amplían la idea cuando señalan: "One often views the memory through rose-tinted glasses, misses that time or person, longs for it, and may even wish to return to the past. As a result, one typically feels emotional, most often happy but with a sense of loss and longing; other less common feelings include comfort, calm, regret, sadness, pain, or an overall sense of bittersweetness" (114). Lo que la idea dice es que la persona extraña la manera en que las cosas eran en el pasado. Esto confirma que los recuerdos conducen a extrañar el yo auténtico, el que existe antes de adaptarse a la hegemonía o el que existe en la espaciosidad sin la influencia de los estándares establecidos. Desde este panorama, la proyección del *yo-Otro* en la memoria explica la calidad nostálgica de la experiencia episódica.

### 1.6 El yo auténtico y la mirada trans

Cuando la persona transgénero trasciende la hegemonía y mantiene la autenticidad identitaria, es el yo trans quien ve los recuerdos; de esta manera, la mirada no tiene el filtro de las normas dominantes. La película manifiesta la idea desde la perspectiva trans a través de la memoria íntegra de Mabel. Esto es, los recuerdos cesan de ser fragmentos porque Mabel los observa desde un punto de vista auténtico que unifica el yo abstracto con el yo físico. Por tanto, la protagonista ya no proyecta la autenticidad como el otro porque el personaje ahora la posee. Como resultado, cerca del final de la cinta, la secuencia de los recuerdos toma claridad. La película ya no la muestra fragmentada. Los primerísimos planos[20] y planos detalle progresivamente se transforman en planos medios cortos o primeros planos, dando suficiente espacio a las personas que aparecen en el segmento, y, con una profundidad de campo pequeña, ahora los sujetos aparecen enfocados (fig. 14). Esta progresiva claridad significa la unificación de la mirada de Mabel y el yo. Es decir, el yo físico se une con el yo abstracto.

La integración se produce porque Mabel se reencuentra con su autenticidad en la medida en que ella comprende que la sociedad cisnormativa y el sistema de justicia de Juchitán desprotegen a las personas trans. El yo se desvincula de la mirada cis, resultado

---

[20] Si el primer plano es un "encuadre [que] incluye una vista cercana de un personaje, concentrándose en una parte de su cuerpo, principalmente el rostro, pero también un brazo o una mano", el primerísimo plano es un "encuadre centrado en una cercanía mayor que en el caso anterior" (Corrigan 96-7).



Fig. 14. Tomas claras de los recuerdos de Mabel.

de la toma de conciencia de la desigualdad estructural que el sistema ejerce en ellas. Esto es evidente durante su investigación; Mabel gradualmente descubre que los investigadores criminales buscaron con mediocridad al asesino, ignorando cabos sueltos y emitiendo juicios erróneos. Por ejemplo, la policía acusó y encarceló falsamente a Rubén Jiménez, sin una investigación adecuada y con el propósito de cerrar el caso con rapidez. La falta de procedimientos forenses precisos pone en evidencia la transfobia en el departamento de justicia criminal, la cual la secretaria de la comisaría y el investigador criminal representan. Mabel toma conciencia de las injusticias cuando cuestiona cómo la autoridad halló a Daniela y si detuvo a algún sospechoso. Además, las amistades, Faraona y Dalina, revelan que Rubén fue acusado injustamente: “Rubén trabaja aquí. Es *striper*.

Viene… bueno, más bien venía a dar su show. Pero no ha dicho nada que diga que él es responsable" (00:14:43–52). Similarmente, la incompetencia del investigador criminal es otra forma de representar la transfobia. Mabel le solicita información sobre quién llevó a Daniela al Motel Cozumel, lugar donde fue vista con vida por última vez. Tras entregarle al investigador una serie de fotografías de Daniela en el motel, Mabel afirma: "Quien mató a Daniela, la llevó antes aquí". El investigador duda de ella: "¿Tú crees que la respuesta está en este lugar?" Y Mabel reafirma: "Yo creo que sí". El hombre insiste: "¿Quién te dio estas fotos?" Mabel responde: "Las encontré en casa de Daniela". Pero el investigador exige precisión: "¿Dónde exactamente?" Mabel revela: "En su recámara. Y quizá fueron las últimas fotos que se tomó" (00:46:19–39). Esta interacción evidencia que el investigador desconocía la existencia de las fotografías; es decir, no interrogó a personas cercanas a Daniela ni buscó exhaustivamente pruebas que condujeran al verdadero culpable.

Las situaciones anteriores distancian a Mabel de las convenciones normativas, lo cual se refleja simbólicamente en la secuencia de la memoria de manera que se vuelve totalmente nítida contrastando la serie de escenas anteriores que se presentaban de forma fragmentada con un montaje de cortes abruptos. La inteligible secuencia muestra un momento en el que Mabel y sus amigas cuir son felices en un desfile donde también participaban otras mujeres trans. La claridad de la memoria y el tema de felicidad simbolizan que Mabel dejó de recordar con la perspectiva hegemónica. El *yo* ya no proyecta un *otro* de sí mismo. Mabel es auténtica, vive bajo sus propias normas en

libertad de lo establecido. La libertad, si bien implica que Mabel ha enfrentado la violencia y la opresión, también ilumina vías de las estructuras sistémicas que promuevan una transformación positiva para las identidades cuir.

La secuencia final simboliza una mirada trans a través de la cual Mabel contempla el mundo. Un plano medio corto sitúa al personaje como centro de la imagen a punto de interpretar una canción en *playback*. La mujer se encuentra sobre el escenario frente a un telón decorativo de lentejuelas doradas que forman figuras semejantes a soles. Estas formas brillantes se ubican directamente detrás de su cabeza, aludiendo a las explosiones de fuegos artificiales de sus recuerdos. Mabel inicia su interpretación, mira hacia la cámara, y rompe la cuarta pared. Esta ruptura constituye la mirada trans, una que ha dejado atrás la experiencia episódica —cuya materialización en el plano físico está detrás de la protagonista— simbolizada por el telón que remite a la memoria de ella (fig. 15). Es decir, verse desde la perspectiva de lo establecido ha quedado atrás. Puesto que el individuo cesa de proyectarse en un *yo-Otro*, se genera la mirada trans que posiciona al observador narrativo en la autenticidad. Como consecuencia del concepto que rompe la cuarta pared, ahora, el espectador del mundo real es el objeto de la observación. En este sentido, la acción de mirar de la narrativa denuncia la opresión del mundo real. Es decir, el sujeto reconoce su cuerpo y su identidad y los afirma como una experiencia trans, la cual se confirma a través de su propia vista. Además, denuncia la vigilancia y la violencia del mundo que lo observa. Dicho de otra manera, Mabel nos desafía a nosotros, la audiencia que la observamos posiblemente con una mirada cis.

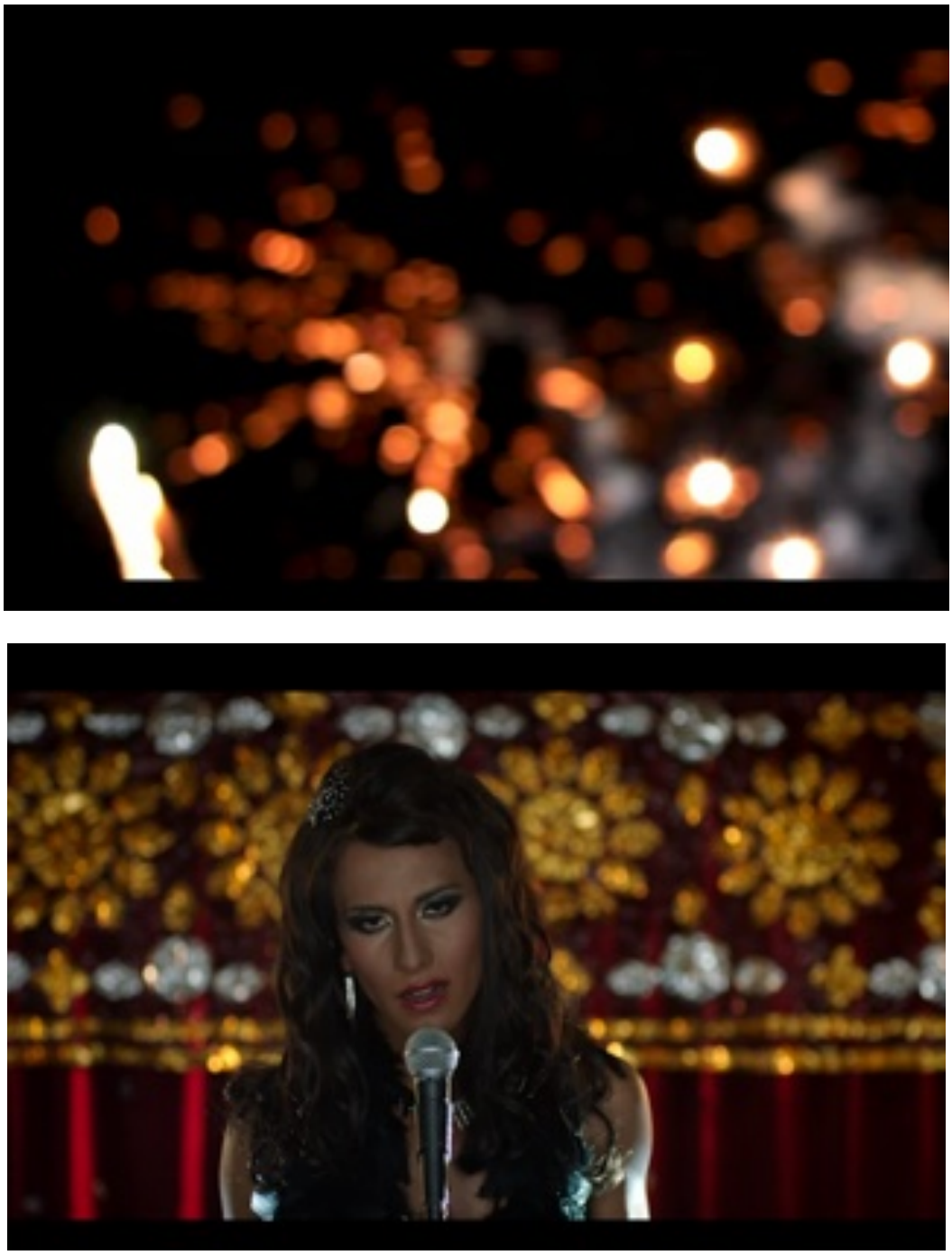


Fig. 15. Izquierda, fuegos artificiales en los recuerdos de Mabel. Derecha, el telón de escenario situado detrás del personaje que rompe la cuarta pared.

### 1.6.1 La emancipación del yo y la mirada

Sin embargo, el yo auténtico y la mirada trans tienen consecuencias fatales dentro de una sociedad con expectativas culturales predominantes. Recordemos el caso de Daniela y su relación con Rubén, cuyo desenlace fue trágico como consecuencia del vínculo romántico que constituye una transgresión del orden hegemónico. Lo mismo ocurre con Mabel cuando inicia una relación con Modesto, un hombre cisgénero. En esta instancia, sin embargo, la tragedia radica en que la figura central desconoce la identidad psicópata del hombre, el cual es el asesino de Daniela. Él encarna la transfobia estructural de una sociedad que observa, vigila, juzga, limita, y presiona a las personas trans con el fin de que éstas constituyan el yo de acuerdo con las normas de género hegemónicas. Por ejemplo, la primera vez que Mabel toma un taxi y antes de conocer a Modesto, un plano americano con una profundidad de campo pequeño centra a la mujer mientras desciende camina por detrás del auto. En ese momento se observa que el hombre es el conductor. La relación espacial entre ellos explica que la protagonista puede ser observada por distintos ángulos porque él mantiene su mirada en ella a través de los espejos del taxi. Modesto está en frente de la toma y fuera de foco, pero aun el ángulo en los que vigila a Mabel es perceptible. En la segunda secuencia donde Mabel vuelve a subir al taxi, se presenta con Modesto después de quedar debiéndole treinta pesos por el servicio. Después de dar su nombre y presentar a su amiga Darina, expresa “mucho gusto” pero esa cortesía no es mutua cuando Modesto no responde la cordialidad. El saludo funciona para comunicar agrado o buena disposición hacia la persona que se conoce. Por tanto, que Modesto no le responda señala que él no siente lo mismo que ella. El nombre del personaje refleja el

desprecio que el silencio simboliza en esa secuencia ya que 'Modesto' implica una valoración moderada de sí mismo y de las propias cualidades. En este marco, Modesto representa el segmento social que posiciona las normas hegemónicas por encima de la identidad genuina y que menosprecia el orgullo de un yo auténtico. Otras cuatro secuencias muestran a Mabel platicando con el hombre mientras él la conduce a su destino, simbolizando que es él quien la lleva a un destino fatal al final de la película. Por lo tanto, desde la perspectiva de Modesto, Mabel no tiene derecho de existir porque su existencia se desvincula de las normas dominantes. Como símbolo de la opresión, Modesto asesina a Mabel[21]. Por ello, la muerte de Mabel alude el asesinato de las personas trans porque el yo se forma desvinculado de un sistema establecido, la cual interpreta el yo como desafío y transgresión.

El desenlace de la narrativa muestra el destino fatal de Mabel, en tanto que el montaje de la última secuencia simboliza la opresión sobre la existencia del personaje. Mientras ella hace un *performance*[22] frente a la cámara, un montaje alternadointerrumpe su actuación. Es decir, hay dos secuencias en paralelo que se interponen la una con la otra.

---

[21] Se puede argumentar que la muerte significa la libertad. Sin embargo, para que tal lectura fuese válida, Mabel tendría que ser agente consciente de su muerte, mas no lo es. Al final, sin conciencia de su destino fatal, Mabel cede ante las intenciones de Modesto, por lo tanto, su muerte no es producto de la liberación sino de la opresión.

[22] *Performance* aquí se entiende como actuación artística.

Las tomas del segmento intercalado revelan que Modesto es quien observa a Mabel en los pasillos[23]. Recordemos que hay varias escenas en las que Mabel cruza pasillos y la posición de la cámara da la impresión de que está siendo observada. Modesto la sigue de manera acechante (fig. 16). Antes de esta revelación, la película había revelado que Modesto es el asesino de Daniela, por lo tanto, la secuencia alude el destino fatal de la protagonista. Mientras que Mabel hace *performance* con la mirada trans y Modesto la acecha, ambas escenas en la misma secuencia confirman que Mabel se desvinculó de la hegemonía y la sociedad opresora impone consecuencias fatales. En este sentido, "a diferencia de las películas comerciales de suspenso, en las cuales el peligro es explícito al final y el espectador no tiene que responder por los deseos antiéticos de los personajes" este filme "evita el cierre narrativo como estrategia para conducirnos a examinar nuestros deseos no éticos" como sociedad hegemónica (Schroeder Rodríguez 391). Es decir, el filme provoca al espectador cuestionar la posición que toma ante la muerte que está a punto de ocurrir. Sin embargo, el evento no se consuma en pantalla porque el filme termina antes de que suceda. Esto acentúa la cuestión interna de la audiencia sobre su postura ante las identidades cuir y su futuro en nuestra sociedad. En palabras de Julianne Burton-Carvajal, este final inconcluso y el conocimiento del fatal destino de Mabel permiten que el espectador se identifique con las subjetividades trans,

---

[23] El montaje alternado o cross-cutting es una "superposición temporal que obliga al espectador a considerar la sucesión de imágenes y leerlas como dos sucesos diegéticamente simultáneos y alejados del espacio" (Carmona 112).

hacia las cuales la violencia no es solamente simbólica en la diégesis, sino también reales, en el sentido que remiten directamente a casos concretos de violencia en el mundo extrafílmico[24] (267-8).



Fig. 16. Modesto acecha a Mabel.

**1.7 Conclusión**

En conclusión, a través de la puesta en escena, el sonido, la edición y la cinematografía,

[24] De acuerdo con Adrian J. Ivakhiv, *mundo extrafílmico* es "the world that exists before cinema as well as alongside it, and one that continues to exist—albeit in a changed way—after cinema has done its work upon it" (x). Según la explicación, es el mundo real en el cual el espectador vive y tiene experiencias reales.

esta sección explicó cómo *Carmín tropical* representa la opresión de género y sus implicaciones en la construcción del yo, dilucidando las consecuencias de no seguir las normas de género convencionales como la comprensión de la subjetividad mediante una perspectiva dominante. Se observó que Mabel adopta una posición de espectadora y se percibe a sí misma como Otro en su memoria o en su reflejo. Esta idea generó conceptos como el *yo-Otro* y la experiencia episódica. Mientras que el primero explica que el yo se entiende a sí mismo como un concepto que refleja un Otro, el segundo propone un mecanismo de su representación fílmica a través de una combinación de técnicas cinematográficas como la cámara en mano o el estilo visual *filmlook*[25]. El argumento también exploró el bolso mediante el cual se puede ejercer una vigilancia de género ya que el objeto se entiende como una extensión de la identidad. Por todo lo anterior, esta sección extiende la definición de la mirada comprendida desde el punto de vista de estudios de género. El concepto establece que, en las producciones visuales, la representación de las identidades trans es estereotipada y acrítica, a lo que el argumento explica que la mirada cis posiciona en el blanco a la figura transgénero porque ella representa el objeto de deseo del espectador. En este sentido, tanto la visión

---

[25] El *yo-Otro* y la experiencia episódica se representan también en la literatura y están presentes en producciones que refleja la identidad transgénero como en las novelas *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos Febres. Estas novelas también describen procesos mediante los cuales los personajes cuir observan el yo de las memorias como si se tratase de un lente de cámara.

extradiegética como la diegética observan al *yo-Otro* como la materialización de lo que las normas cisgénero compelen a reprimir la autenticidad de la identidad ontológica. Esto es porque el individuo con una mirada cis forma un yo con prejuicios influenciados por las convenciones culturales dominantes y, consecuentemente, vigila el concepto del yo auténtico manifestado en la memoria o el reflejo en superficies reflectantes. Con todo, los elementos que componen un espacio visual tienen el poder de violentar simbólicamente las identidades trans. En el ámbito cinematográfico, *Carmín tropical* no es un caso aislado en la representación de los fenómenos *yo-Otro* y experiencia episódica teorizados en esta sección. *Casi divas* presenta características similares en su composición audiovisual y, a continuación, se ofrece un análisis detallado de la producción.

# CAPÍTULO 2

# ESTEREOTIPOS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD TRANSEXUAL FEMENINA EN *CASI DIVAS*

> Para las personas despersonalizadas, el mundo parece raro, peculiar, extraño, onírico. En ocasiones, los objetos son de un tamaño extrañamente pequeño, en ocasiones planos. Los sonidos parecen venir de lejos... Del mismo modo, las emociones también sufren una notable alteración. Los pacientes se quejan de que no pueden experimentar ni dolor ni placer. Se han convertido en unos extraños para sí mismos.
>
> —Paul Schilder, *Introduction to a Psychoanalytic Psychiatry*

Issa López —directora, guionista y productora mexicana— destaca en sus obras su magistral talento cinematográfico que posee, el cual le ha consolidado una exitosa carrera. Su creatividad y pericia la adentraron en la industria Hollywoodense al coescribir y dirigir la cuarta temporada de la serie televisiva de HBO, *True Detective*. Dentro de su amplio repertorio de producciones, *Casi divas*, conocida en el ámbito angloparlante como *Road to Fame*, es una de sus películas prestigiosamente valoradas. La popularidad del filme se debe a la gran escala del proyecto, el cual Columbia Pictures produjo y del cual Hans Zimmer, ganador de dos premios Oscar, diseñó la banda sonora. La comedia es el género que resalta en la trama del filme, sin embargo, esta se equilibra con la inclusión de segmentos dramáticos presentados en un estilo narrativo documental. La cultura de México sirve como contexto en el que ocurren los eventos y, con un lente feminista, *Casi divas* aborda críticamente diversas estructuras sociales que incitan y mantienen la discriminación y las normas de la autoimagen, la edad, el feminicidio, el clasismo, el

racismo y la identidad de género. La trama se basa en un concurso nacional televisado para seleccionar a la protagonista de una futura película basada en una telenovela de gran popularidad. Aunque numerosas jóvenes participan, la narración fílmica se concentra en la trayectoria de vida y experiencia de cinco de ellas, Eva, Catalina, Ximena, Francisca y Yesenia. las cuales provienen de regiones muy distintas de México. El objeto de análisis de esta sección es Yesenia, cuya identidad trans influencia los eventos en los que el personaje se desenvuelve, así como la puesta en escena, el sonido, la edición y las técnicas de cámara empleadas por López. Se examina la sexualización del cuerpo trans reduciendo la identidad cuir a una serie de estereotipos cisheteronormativizados. Además, se explora cómo la obra representa la mirada cis en lo que respecta al *yo-Otro* y la experiencia episódica[26].

**2.1 Los estereotipos que genera la mirada normativa**

La presencia de cuerpos masculinos en el espacio de Yesenia es el medio por el cual la mirada normativa se manifiesta en la diégesis. Yesenia se enfrenta constantemente

---

[26] Recordemos que el aparato cinematográfico representa el fenómeno *yo-Otro* mediante dos procesos fílmicos. Mientras que el primero simboliza una cámara que vigila el género en el espacio físico del presente, el segundo representa la vigilancia de género en el espacio abstracto del pasado. En este panorama, cada uno combina elementos de cinematografía y montaje como: 1) ubicación de cámara, 2) nivel de cámara, 3) (ausencia de) movimiento de cámara, y 4) un filtro tipo metraje durante la postproducción en el proceso de corrección y gradación de color. Los últimos dos añaden un *film-look.*

a hombres que buscan agredirla con la mirada o físicamente. Esto es evidente desde la primera secuencia, la cual introduce a Yesenia como protagonista. Por ejemplo, en el exterior de la peluquería donde trabaja, un plano general muestra a tres hombres que observan mientras que, un plano americano enfatiza que en el interior se reproduce la mirada por medio de las fotografías de modelos masculinos que cuelgan de las paredes. Sin embargo, los letreros del establecimiento indican que Yesenia se especializa con el cabello de mujeres. Si se considera que la función de las fotos es sugerir que Yesenia atiende a hombres, los letreros contradicen la sugerencia. Por lo tanto, los modelos no concuerdan con el contexto del espacio. En este sentido, el verdadero propósito de las fotos es insinuar la presencia de una mirada dominante sobre Yesenia (fig. 1). Otro ejemplo es un plano general en el cual dos niños consumen comida chatarra mientras observan desde la banqueta a Yesenia y su pareja sentimental, Jonathan Armando (fig. 2). En esta situación, la combinación de los elementos —identidad cuir, la mirada y el bocado— propone que los dos personajes cuir son objeto de entretenimiento de la mirada. En otra escena, un plano detalle muestra una vitrina de cristal que refleja un sujeto masculino caminando mientras una bombilla roja cuelga en la parte superior (fig. 3). Es importante destacar que esta escena contiene el sonido extradiegético de Yesenia mientras sobrepone la imagen del hombre. Dado que una de las asociaciones simbólicas del color rojo es la idea de peligro, se interpreta esta toma como una llamada de atención sobre la presencia de la mirada normativa.

Otra escena en la que se presenta cómo la mirada normativa impide a las identidades cuir avanzar en su exploración identitaria, muestra la caótica dinámica




Fig. 1. La mirada hegemónica representada en la primera escena de Yesenia.

familiar que dificulta una interacción clara entre los miembros de la familia. Yesenia, la abuela, la madre y los cinco hermanos viven en un hogar humilde donde todos se



Fig. 2. Dos niños observan a Yesenia y su pareja como forma de entretenimiento.



Fig. 3. Una figura masculina se refleja en el cristal de una vitrina.

comportan infantilmente (fig. 4). Un plano general sitúa a Yesenia en medio del caos

pidiéndole a su abuela que la permita pasar (fig. 5). Esta la sujeta por el brazo, la mira fijamente y la llama: “Giovanni”. La nieta niega molesta: “No, abuela”. Entonces, la anciana replica: “¡Carlos!”, Y la protagonista sacude su brazo para liberarse de las manos que la detienen, finalizando la interacción con: “Olvídalo”. Nuevamente, cuando Yesenia intenta alejarse, la familia se aferra a su espalda y dice: “Ah, no, tú eres Estrella. ¿Verdad? Eres Estrella”. La abuela que detiene a su nieta simboliza a las generaciones mayores que se adhieren a normas hegemónicas que impiden que las identidades cuir se expresen o incluso existan. El intento de la protagonista por liberarse simboliza la resistencia de la identidad trans frente a la cultura dominante.




Fig. 4. Hogar de Yesenia



Fig. 5. La abuela detiene a Yesenia.

**2.2 La comicidad**

Si bien la obra de López realiza una contribución al incluir la complejidad de las identidades, también es cierto que no otorga la consideración y la seriedad de la identidad trans al hacer de ésta el recurso cómico del guion. Para ser un filme de 2008 y en la medida en que reconfigura los discursos que han delimitado la legibilidad pública de identidades diversas, la representación de la identidad trans en una película de alto presupuesto supone un avance en los procesos de inclusión mediática de identidades cuir —al tensionar las narrativas hegemónicas que históricamente han limitado la visibilidad y al ampliar los marcos de representación y agencia que intervienen en las dinámicas de visibilidad que configuran el campo cultural contemporáneo—, especialmente dentro de una industria que ha reproducido de manera sistemática la exclusión y la homogenización de las identidades divergentes. Sin embargo, el filme no reconfigura conceptos, más bien

los refuerza al representar la identidad cuir con matices marcadamente humorísticos, haciendo de ella el desahogo cómico de la trama dramática. Esto genera dos problemas. El primero es que la narración de la experiencia trans está contada desde una perspectiva del género cisnormativizado y, consecuentemente, la representa en un tono y perspectiva marcadamente artificial. El segundo es que se cumple lo que Fabre estipula en que la mirada cis interpreta la identidad trans, actitud que los medios reproducen en estereotipos y normaliza (146).

Por ejemplo, la presentación de las participantes en el concurso televisivo origina la primera impresión de cada una, construyendo un molde conceptual de su personalidad. Este molde acompaña a la audiencia a lo largo del filme porque funge como referencia para comprender las intenciones y las motivaciones de los personajes para accionar a lo largo de la historia. Esto es problemático porque la producción cisnormativa de la película cristaliza las normas en el *mise en scène*, el sonido, la edición, y la cinematografía. Es decir, todo aquello que se utilice para situar inicialmente una personalidad se concreta en la identidad del individuo, solidificando los estereotipos. Con esto en mente, la primera escena de la secuencia que presenta a Yesenia la contextualiza en la comedia. Tan pronto como comienza, un plano americano muestra a Yesenia que baila y canta en su peluquería mientras plancha el cabello de una clienta. La música diegética de la radio refuerza la cualidad cómica de la secuencia mientras un locutor, con un acento vernáculo, anuncia el concurso. El plano americano corta a un plano general, revelando una pollería a la izquierda de la peluquería. Regresando a un plano americano, Yesenia se concentra en el anuncio mientras quema el cabello de la señora y,

emocionada, se va corriendo del salón, dejando su puesto de trabajo (fig. 5). Confundida, la clienta se queja con un acento regional. En seguida, en un plano medio corto, Yesenia se presenta con un acento similar a los anteriores mientras está sentada en la cama de su dormitorio junto a su perra, Niurka, a la cual presenta y de la cual ofrece una pequeña historia sobre su pareja canina, Bobby (fig. 6). En términos de codificación cromática binaria del género, la habitación es hiperfeminizada. La secuencia presenta a Osiris y Jonathan Armando, el hermano y la pareja sentimental de Yesenia respectivamente. Los presenta marcadamente estereotipados, el uno como delincuente y el otro como homosexual (fig. 7). Mientras que el primero revela que Yesenia ha gustado del arte escénico, el segundo comenta que ella siempre lo ha practicado. Al mismo tiempo que están hablando, se intercalan escenas donde Yesenia canta y baila en diferentes espacios, confirmando los comentarios de Osiris y Jonathan Armando (fig. 8). Avanzando con la presentación de Yesenia, la secuencia muestra la caótica dinámica familiar con carácter cómico. El caos familiar en el hogar, junto con el acompañamiento circense, produce un tono cómico que ubica la identidad trans en un espacio de humor y entretenimiento, lo cual tiene un efecto negativo sobre la misma. Es decir, la identidad trans se convierte en el cuerpo central de espacios donde impera lo ridículo. Además, la escena de un payaso que no pertenece al contexto del montaje se agrega a la secuencia (fig. 9). En una instancia en que la intención es presentar a Yesenia, tal escena trae una perspectiva circense ajena al propósito del segmento. Por lo tanto, el propósito de la integración de

esta escena es reforzar los matices de la identidad de Yesenia con los que el largometraje la asocia —alegre, espontánea, ligera, pícara, caótica, cómica, e infantil[27].

La asociación de la identidad cuir con la comicidad es evidente cuando se contrasta el contexto y la personalidad de Yesenia con los otros personajes. Solo en estas escenas iniciales, el filme asocia a Yesenia con la alegría, la espontaneidad, la ligereza, la picaresca, el caos y la infantilidad. Todo parece normal, pero el problema surge cuando la película relaciona a las demás participantes con cualidades que no son cómicas. Contrarios a las de Yesenia, los matices de las otras concursantes son más serios en




Fig. 5. Yesenia corre emocionada.

[27] Se incluyen varias tomas para entender la caracterización de Yesenia a través la imagen visual.




Fig. 6. Yesenia se presenta y a sus perros.

naturaleza. Por un lado, Catalina se presenta como una mujer de carácter fuerte y obstinado, resultado de vivir en un ambiente dominado por el feminicidio. Por otro lado,




Fig. 7. Osiris y Jonathan Armando siendo entrevistados para hablar de Yesenia.

Ximena pertenece a la clase alta de su ciudad natal, lo cual influencia su personalidad al dar importancia a las apariencias y al tratar de ajustarse a los estándares de belleza

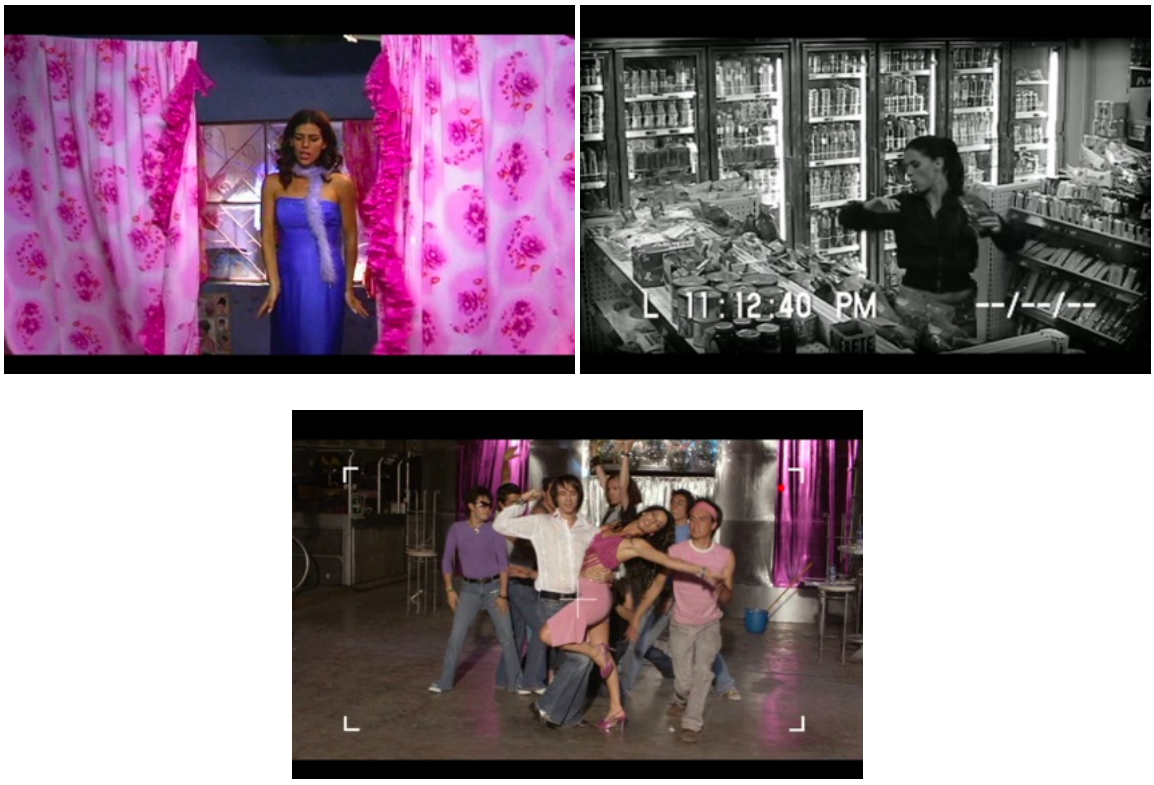



Fig. 8. Tomas donde Yesenia canta y baila.



Fig. 9. Maquillaje de payaso.

físicos. Finalmente, Francisca se contextualiza en un ámbito rural donde reina la tranquilidad, lo cual se asemeja a su personalidad encantadora. En conjunto, ellas representan temas serios como el homicidio, los desórdenes alimenticios y el racismo. Entendiéndolo de otro modo, Yesenia es la única participante que habita un ambiente altamente estimulante y la única cuyos temas se relacionan con su identidad biológica. Es decir, mientras que las cuestiones de Catalina, Ximena y Francisca son de índole de la realidad social y política, el asunto de Yesenia, además de social y político, es de realidad ontológica.

De manera similar y a través de la comicidad, Jonathan Armando, ejemplifica un estereotipo de la identidad homosexual, manifestándose en la caracterización simplificada del comportamiento, el vestuario y el intelecto. Por ejemplo, considerando los estándares hegemónicos que categorizan a las personas en el binarismo de género, el personaje es afeminado por su manera de hablar, su comportamiento, el corte de cabello, el estilo de la camiseta y porque usa pulseras (fig. 11). Jonathan Armando hace un letrero del nombre de Yesenia en un camión urbano para felicitarla por participar en el concurso (fig. 12). Las convenciones binarias del color sugieren que el arreglo es afeminado al resaltar el rosa, las flores artificiales y una serie de luces. Finalmente, Yesenia describe el regalo como "naco"[28]. Es notable que el personaje actúa y se relaciona de manera sensible y susceptible. Además, la relación de él con Yesenia propicia cuestionarla porque tanto este

[28] Esta es una palabra peyorativa mexicana con connotación discriminatoria que se utiliza para describir lo que es percibido como vulgar o de mal gusto.

personaje estereotipa un hombre homosexual como el cuerpo de la protagonista se representa como que se aproxima al *passing*. Esto quiere decir, si el novio es homosexual, ¿cómo sostiene una relación con una mujer transexual? Por supuesto, todo lo anterior relacionado a la interacción de ambos debe entenderse cómico porque, hasta este punto, los dos se establecen graciosos. Un lente teórico con el que se puede analizar a Jonathan Armando es con el de una perspectiva cuir que intente señalar que elementos del personaje simbolizan una resistencia ante la heteronormatividad. En *Beginning Theory*, Peter Barry establece que una obra con tintes cuir

> construye un sentido extendido y metafórico de 'lesbiana/gay', de modo que connota un momento de cruce de fronteras o de difuminación de un conjunto de categorías. Todos esos momentos 'liminales' reflejan el momento de la autoidentificación como lesbiana o gay, que es necesariamente un acto de resistencia consciente frente a normas y límites establecidos", y que dicha teoría "expone la 'homofobia' de la corriente dominante [, del cine], de la literatura y de la crítica, tal como se observa en la ignorancia o denigración de los aspectos homosexuales de la obra de figuras canónicas importantes (151).

En otras palabras, lo cuir se vincula con un espacio liminal en el que el sujeto resiste conscientemente las normas y los límites heteronormativos. Sin embargo, Jonathan Armando no presenta características que permitan una lectura de resistencia porque su personalidad se conforma con el estereotipo homosexual que la heteronorma ha generado. Por lo tanto, se concluye que la única función del personaje es estereotipar la homosexual con el objetivo de agregar una capa más a la comicidad que rodea a Yesenia. Además, la

inclusión de Jonathan Armando como pareja sentimental agrega una incógnita más que la historia propone en preparación de la revelación de la identidad transgénero de Yesenia al final del filme.

La conversación que Yesenia tiene con Francisca sobre la orientación sexual de Jonathan Armando confirma que la función de la existencia de este personaje en el filme es acentuar el enigma que rodea a Yesenia. Yesenia hace referencia a la identidad de su pareja: "Ahora, ya nada más es cosa de ver cómo le voy a hacer para convertir a Jonathan Armando en otra persona". Estas líneas sugieren dos posibles ideas. La una, que la orientación de su pareja no conforma a Yesenia para que esta mantenga una relación satisfactoria. La otra, que existe la probabilidad de que Jonathan Armando también tenga una identidad transgénero pero no ha podido pasar por una transición. Francisca cuestiona: "Oye, no crees que ese Jonathan Armando es medio…". Y Yesenia concluye: "¿Joto?". La palabra 'joto' revela que Yesenia es consciente de la incongruencia de su relación con Jonathan Armando, desde la perspectiva de códigos normativizados. Sin embargo, Yesenia no aclara la confusión de Francisca, extendiendo la incógnita a la audiencia hegemónica. Patricks[29], el hermano menor de Yesenia se refiere a Jonathan Armando de una manera similarmente despectiva en dos ocasiones: "Puta madre, ya llegó este puñal" y "quiere llorar. Que bueno, ¡era puto!". En estas instancias, tanto 'puñal'

[29] Yesenia llama a su hermano menor con 's' al final de su nombre. No hay una instancia en la que el niño sea nombrado como 'Patrick', por lo tanto, se utiliza el nombre en su forma empleada por el personaje.

como ‘puto’ son los conceptos que subrayan la cuestión de la relación romántica de los dos personajes. Con todo, es evidente que el filme asocia el carácter cómico con lo cuir, desvinculándolo de un acercamiento serio, ignorando temas que las identidades divergentes también sufren como es el caso de Catalina, Ximena y Francisca. Es de notar que los temas que se representan a través de ellas no son ontológicos, sino sociales y de salud mental y las presenta con matiz serio. Entonces, el filme posiciona las identidades que no están dentro de las normas hegemónicas como fuentes cómicas que ayudan a descargar el estrés mientras que las identidades cisgénero se presentan sensatas.

La esperanza de lograr un sueño es la temática que entrelaza las cuatro historias. Sin embargo, los motivos de alcanzar el objetivo yacen en distintas particularidades. Mientras que la motivación de Catalina es salir de Ciudad Juárez y la de Ximena es ser reconocida, la de Francisca es tener la misma oportunidad de trabajar en los medios.



Fig. 11. Letrero que Jonathan Armando hace para Yesenia.




Fig. 12. Letrero que Jonathan Armando hace para Yesenia.

Notamos que las razones tienen orígenes sociopolíticos, pero este no es el caso de Yesenia. La atribución motivacional en el tema de Yesenia es el deseo mismo en tanto que lograr ser una identidad. Es decir, se explora la identidad de manera que sugiere que ser del género femenino se logra a través de lograr objetivos inherentes del género. Las normas de la hegemonía cisnormativa representan la meta de un yo que no pertenece ontológicamente al individuo, sino que es una construcción bajo un marco normativo. En este sentido, una variedad de elementos contrastes entre comedia-seriedad trascendental, concreto-abstracto, interior-exterior, así como la experiencia episódica, el simbolismo del confesionario y la mirada cis internalizada compara la idealización de una identidad normativa con la realidad de una auténtica sujeta a la represión. Entonces, se observa este contraste de ideas en el análisis de la secuencia introductoria de Yesenia, específicamente, la escena del caos familiar en donde el registro cómico de la

composición (música no diegética circense con una voz sutil masculina, movimientos de cámara en mano) cambia a un matiz nostálgico (música no diegética serena, sin voz, y cámara estable) dan inicio a los conceptos confrontados. El plano general de la escena de la familia caótica se desplaza hasta lograr un plano medio de Yesenia. La toma muestra su cara con más claridad y un corte-J introduce la voz del personaje, haciendo una transición suave entre la secuencia caótica con la que le sigue sobre la reflexión de Yesenia (fig. 13). Hay una inflexión en la música en la cual el *underscore* circense se vuelve un piano tranquilo. El caos cesa y reina la nostalgia. Esta transición excluye el espacio caótico y centra a Yesenia mientras sueña despierta esperanzadamente —un *travelling in* y el cambio de música enfatizan el soñar y la esperanza. Esto matiza el uso no trascendental del efecto cómico que se destaca anteriormente porque el tono serio surge cuando se reduce lo gracioso del momento. Este efecto resalta el estereotipo de la identidad trans a través de diferenciar entre un espacio concreto y un abstracto. Esto es, el caos de la realidad exterior no se reproduce en la realidad interior porque, al maximizarse la seriedad del momento, la cámara conduce un movimiento óptico de acercamiento que encuadra la cara de Yesenia, yendo de un plano entero a un plano medio corto. Este movimiento simboliza la transición de lo concreto de la escena caótica a lo abstracto dentro de la mente del personaje. En cuanto a las realidades referidas, la dinámica familiar muestra la realidad exterior mientras que la voz del confesionario simboliza la realidad interior de la voz que reflexiona las ideas dentro de la mente de Yesenia que se revelan posteriormente parte de un confesionario. La voz se introduce en corte-J, revelando lo que está en la mente del personaje a pesar del caos que impera en el

momento. Además, el efecto sonoro señala la experiencia episódica cuando el movimiento de la cámara y la voz metadiegética sugieren que la audiencia se adentra al mundo interno de la protagonista. Por otro lado, el confesionario[30] representa la mirada cis dentro de la experiencia episódica porque incluso en el espacio que se supone seguro expresar ideas sin tabúes, Yesenia habla en acertijos donde los enigmas mantienen su identidad auténtica reprimida con la intención de continuar practicando el *passing* como mujer cisgénero. En síntesis, las ideas contrastes es un mecanismo simbólico que destaca la diferencia de una realidad normativa y una minorizada.



Fig. 13. Yesenia sueña despierta.

[30] El uso del confesionario se desarrolla en la sección "2.7. La mirada cis (des)internalizada".

**2.3. El azul y el rosa como codificación cromática binaria del género**

El contraste de colores es otra vía por la que, desde la perspectiva cisnormativa, el *mise en scène* cristaliza el estereotipo de la identidad trans. Fue durante el siglo XX que el azul y el rosa se empezaron a asociar de forma sistemática al género. En "Pink and Blue: The Color of Gender", Paolo Frassanito y Benedetta Pettorini exploran la asociación histórica de la identidad con ambos colores. Ellos notan que

> The current pink for girls and blue for boys was not uniform until the 1950s. It would seem that Nazi Germany had something to do with the association of pink with femininity … the Nazis in their concentration camps use a pink triangle to identify homosexuals. The Nazis' choice of pink suggests that, by the 1930s, it was a color that in Germany had become associated with girls … After World War II, blue was used extensively for men's uniforms. Therefore, blue became associated as more of a masculine color. From the 1940s onward, pink was pushed as a woman's color. "Think pink" was the marketing slogan to convince women to embrace their femininity. The 1950s featured a virtual color explosion, not only in clothing, but also in things like appliances and furniture. Dressing children in pink and blue to specifically denote gender suggested the rising middle class and above. In other words, people who could afford to make the gender assignment did so, since many infants appear somewhat asexual when first born (881-2).

Este trasfondo histórico permite trazar la actual tendencia sociocultural por asociar cada color con un género en un sistema binario. En términos de este análisis, el *mise en scène*

del filme está plagado del azul y el rosa cuando la narración avanza la historia de Yesenia. Considerando que la identidad transexual de Yesenia es un secreto no revelado a la audiencia, el uso de los colores intenta dejar pistas sobre ello. Este procedimiento es un problema por tres razones: perpetúa el estereotipo cromático, simplifica la identidad dentro de un binario, y su uso en el filme aporta a la calidad de sorpresa de la identidad trans. A continuación, se analizan escenas que ejemplifican el estereotipo del uso del color, que, por consecuencia, muestran la reducción de la complejidad identitaria. Durante la primera toma en la introducción de Yesenia, el rosa predomina la peluquería de Yesenia, pero Catalina lo contrasta con su playera azul. Por asociación, la puesta en escena sugiere que el espacio es primordialmente femenino. Es decir, los accesorios subrayan que se trabaja con mujeres y el rosa destaca en la decoración del local. Sin embargo, Yesenia viste una camiseta azul, representando lo contrario del rosa en el sistema binario de la asignación de género por el color. Esta escena es una composición enmarcada que sitúa a Yesenia en un espacio femenino dentro de otro ámbito en el que impera lo masculino, subrayado por el local de a lado y el desbalance de cuerpos sexualizados; esto es, hay más hombres que mujeres en la escena. Con este panorama, este análisis interpreta que Yesenia intenta habitar un espacio femenino. La composición resulta en la equivoca interpretación de que Yesenia aún mantiene una identidad masculina —representada por la camisa azul— que intenta encajar en el género opuesto. No obstante, Yesenia sale corriendo del espacio. Abandonar a la clienta y alejarse de los cuerpos masculinos en cuadro provoca una lectura de que una parte de Yesenia huye de

las normas de ambos, las mujeres y los hombres. Aun así, el estereotipo cromático está perpetuado visualmente y simplifica la identidad dentro del binario cis del género.

Otro ejemplo en el que el *mise en scène* y el diseño de vestuario genera el mismo efecto de contraste es cuando Yesenia usa un vestido azul para presentarse en el reclutamiento de participantes para el concurso. Se ve a Yesenia con este vestido por primera vez cuando Jonathan Armando le presenta el camión urbano, con alfombra y decoraciones rosas por un lado y una pared exterior azul por el otro, y Yesenia se posiciona entre ambos fondos. La imagen sugiere que la identidad del personaje se encuentra en un estado liminal en el que ni es hombre ni es mujer, pero al mismo tiempo sí lo es. Esta representación produce una concepción de la constitución identitaria como confusión. Asociar este concepto con afirmar la identidad resta validación de la experiencia ontológica. Además, se arriesga a aportar una característica estereotipada más a la identidad trans. La idea liminal no es negativa si se entiende que la identidad se puede explorar fuera de los limites binarios, en esta escena representados por el rosa y el azul. Es decir, los elementos de la escena son problemáticos porque sitúa el *yo* cuir en el proceso de la constitución identitaria desde un marco hegemónico binario. Ello excluye que un personaje que expone la experiencia de una identidad minorizada represente la perspectiva auténticamente cuir. Por lo tanto, posicionar a Yesenia entre el rosa y el azul para señalar su identidad no expresa fielmente lo complejo que son las vivencias divergentes.

El mismo vestido reaparece en una secuencia donde Francisca usa un cárdigan rosa. Aquí, Wiskas, el conductor del autobús que Jonathan Armando decoró previamente

intercepta a Yesenia en medio de la calle y la acosa (fig. 14). La toma aparenta un atropello a Yesenia que la elimina del centro del cuadro. Francisca es testigo del asalto y la ayuda. Teniendo los colores claramente identificados, la interacción muestra una batalla agresiva entre los sexos y los géneros en medio de la cual Yesenia valientemente se defiende. Además, la secuencia representa un espacio de violencia ejercida en Yesenia; sin embargo, tintes cómicos reducen la dimensión del grave asunto. La comicidad se filtra sutilmente en la escena a través de los diálogos, la actuación y el *underscore*. Wiskas llega sonando el claxon del autobús, cuyo sonido se asimila a un silbido callejero que intenta atraer la atención de una persona a la que se piensa atractiva mientras música cumbia suena en volumen alto. En plano medio en picado, Yesenia reacciona al mismo tiempo que el hombre le manda un beso al aire: "Ya, no mames. ¿Qué te crees que estás haciendo aquí, Wiskas?" (32:02-33:04). A un costado del personaje, hay un señalamiento de "No estacionarse" que resalta la palabra "no". Siendo un plano subjetivo de Wiskas, el ángulo de la cámara simboliza la subyugación que el hombre ejerce sobre la mujer y el letrero "NO" a la derecha de Yesenia representa la resistencia ante la dominación, además de llamar la atención sobre la transicionalidad. Un plano/contraplano revela una cualidad irónica de la escena porque Wiskas viste una playera con la palabra "Ángel" cuando es él quien perpetua la violencia contra la mujer. Wiskas responde: "Me dijo un pajarito que ibas a necesitar un *raite* de regreso. Súbete, corazón". Yesenia le responde: "Ay, sí, ¿no? ¿Ahora sí muy buena onda? Pues, pícate la cola." La toma en la que el personaje entrega esa línea vuelve a mostrar la relación patriarcal entre el hombre y la mujer; en plano medio, a la izquierda se observa solamente la pelvis de Wiskas porque el

personaje está parado en los escalones del vehículo. De lado derecho, la mirada de Yesenia está a la misma altura que la pelvis de Wiskas (fig. 15). La imagen representa la dominación sexual masculina. Esta escena representa una dinámica de poder similar a la que *Carmín tropical* muestra en la escena donde Mabel y su amigo hablan con el guardia de seguridad de la cárcel[31]. Acto seguido, Wiskas la detiene agresivamente del antebrazo y asevera con vehemencia: "¡Te dije que te subieras, carajo!" El bolso de Yesenia se cae y esparce su contenido. Mientras el personaje recoge sus cosas, Francisca se acerca a socorrerla y Wiskas continúa: "Ay, buen, ya. Ya estuvo bueno, mamacita. Si se ve que tienes muchas ganas. Mmm. Órale. Ya vámonos." Hasta este punto, la actitud de los personajes ante esta relación había sido ligera. Yesenia no muestra preocuparse por la tajante presencia de Wiskas. La música cómica comienza en el momento preciso en que Wiskas acerca la parte delantera de la pelvis a los glúteos de Yesenia y los toca con la mano cuando ella recoge sus pertenencias del piso. A continuación, Francisca lo golpea con el bolso mientras Yesenia le da puñetazos al hombre y exclama: "Suénalo, manita. Suéltale recio. Para que aprenda". Al mismo tiempo, Wiskas, molesto, describe a Francisca: "Pinche india. Ya lárgate, pinche india cara de hombre". Las caras de ambas reflejan terror, pero exageran en la ejecución de la actuación para aportar a lo cómico que la dirección intenta incorporar en la situación. Finalmente, el hombre amenaza con una junta cardán y las chicas huyen gritando. En el momento que la secuencia termina,

---

[31] La sección en la que se analiza el tema en *Carmín* es "1.4.1 La composición enmarcada, guía de la mirada y de las relaciones de poder".

Yesenia grita en registro de voz bajo, dando una pista del sexo de la protagonista una vez más. Con todo, esta secuencia es una representación violenta de la batalla sobre la opresión y la identidad[32]. La secuencia es problemática por dos razones: la primera es que los tintes cómicos que los diálogos, la actuación despreocupada y la música suponen un nivel mínimo de severidad sobre el evento; la segunda, esta simbolización de batalla y resistencia mediante la conexión de azul y rosa simplifica en un binario los procesos internos de la identidad.

Otra composición posiciona la identidad trans de Yesenia en una espaciosidad cisnormativa que se manifiesta en lo visual a través de los colores. En esta escena, Yesenia usa una blusa blanca y un pantalón de mezclilla mientras los tacones mantienen la convención del color azul para representar el sexo biológico de la protagonista. Por su parte, Francisca viste una chaqueta rosa, representando la contraparte del binario del color. Este contraste supone que, si Francisca es un individuo de sexo biológico mujer, invariablemente su género es femenino. Consecuentemente, si Yesenia es una persona del sexo biológico hombre, su género invariablemente debería ser masculino. El color del vestuario subraya las normas socioculturales hegemónicas de la identidad. De nuevo,

---

[32] Yesenia es consciente de la batalla en la que constantemente se enfrenta. En la continuación de la secuencia, el personaje y Francisca caminan por la calle, en dirección a casa de la primera, cuando ésta le comenta: “Pues, ya, te quedas en mi casa. Además, después de la paliza que le pusimos al Wiskas pues ya somos así como, pues como compañeras de guerra” (33:52-34:00).




Fig. 14. Wiskas intercepta a Yesenia mientras Francisca observa la interacción.



Fig. 15. Yesenia habla con Wiskas.

reforzando la identificación de género con el sexo biológico. Similarmente, la relación

del simbolismo por medio del color se reproduce durante las primeras eliminatorias del concurso. Los vestidos de las protagonistas simbolizan los temas que cada una representa en la narrativa. Por ejemplo, Catalina usa un vestido burdeos, el vestido de Ximena es dorado mientras que Francisca viste de blanco. Respectivamente, los colores representan la sangre, la riqueza, y la inocencia. Sin embargo, una vez más, el vestido de Yesenia es azul cielo. Es decir, desde una mirada cis, el azul es un indicador de la identidad masculina de Yesenia, la cual tiene que ser señalada porque tanto ella como la audiencia no pueden negar la producción de género que la hegemonía le ha impuesto.

Por lo tanto, el azul y el rosa tienen relevancia en las composiciones de Yesenia porque posiciona la identidad trans en una espaciosidad cisnormativa que se manifiesta en lo visual a través de los colores. El color del vestuario permite ver las normas socioculturales hegemónicas de la identidad en marcha. Los colores en el filme son una vía por la que la cultura dominante produce cuerpos sexualizados que perpetúan una asociación esencialista entre el sexo asignado al nacer y la identificación de género. Hasta este punto del análisis, dos temas sobresalen: el caos y la confusión. Ambos conceptos producen dos efectos. El primero es asociar la identidad con motivos negativos. Desde esta perspectiva, identificarse con un género que la norma no asocia con un determinado sexo sería equivalente a una mentalidad caótica y desordenada. Este estereotipo simplifica la complejidad de las experiencias del *yo* y la formación de la identidad. El segundo efecto puede ser positivo en tanto que se entienda que un individuo puede adaptarse a estos estados y, en consecuencia, propiciar una transformación social. Sin embargo, entender el caos y la confusión de la segunda manera requiere un nivel de

abstracción más complejo, lo que disminuye la probabilidad de que se interprete de esta manera, considerando que el matiz cómico del filme minimiza la atención que se podría dedicar a la identidad de Yesenia. De cualquier manera, si se considera la pregunta: ¿qué resulta del caos y la confusión? Se puede concluir que estos conceptos representan estados que podrían sugerir una adaptación a ellos, y dicha adaptación, eventualmente, puede propiciar cambios profundos y la emergencia de nuevas estructuras que se ajusten a dicha adaptación. En otras palabras, el caos y la confusión pueden resultar en la transformación o la creación de un nuevo orden para quien los habita. Adaptarse significa resistir el desorden. En pocas palabras, el caos y la confusión pueden ser estados de desorden que preceden a un nuevo equilibrio. En términos del personaje en *Casi divas*, los conceptos pueden ser las vías por las cuales Yesenia encuentre claridad de su propia identidad ante una sociedad cisnormativa.

**2.4 La sorpresa como mecanismo de cosificación del sujeto trans**

A lo largo del filme, los elementos cómicos y el uso del color proporcionan indicios sobre la identidad de Yesenia. Si bien las identidades de las demás participantes no resultan sorprendentes, abordar la identidad trans como un factor de sorpresa implica cosificarla, especialmente considerando que la identidad es un producto ontológico del ser y, por lo tanto, debería ser tratada con naturalidad y no como producto de nada. Es decir, la sorpresa que se intenta generar a raíz de lo cuir es dirigida hacia la mirada hegemónica, lo que confirma que el sujeto cuir es percibido como objeto de entretenimiento para esta mirada. Los ejemplos anteriores —el uso de nombres masculinos para referirse a una persona con identidad transfemenina, la representación de

una pareja con estereotipos homosexuales, el diseño de vestuario, las locaciones diseñadas en relación con la identidad y el registro vocal bajo— indican que la identidad de género de Yesenia, además de ser cosificada, se ve relegada a un segundo plano, ya que los indicios priorizan el sexo biológico del personaje. En consecuencia, la identificación individual es irrelevante, porque las normas dominantes que determinan la identidad prevalecen y la sitúan dentro de un marco hegemónico. Por ejemplo, Osiris hace referencia a la orientación sexual de su hermana, contextualizando su comentario con matices patriarcales: "Ahora sí, gatita, ya llegó tu jefe… P's, ¿con quién estás? ¿Ahora resulta que te acuestas con viejas? No mames. Mira, chiquita, yo, que tú, mejor me pasaba para acá. Acá está lo bueno…" (00:42:19-43-21). La frase 'ya llegó tu jefe' posiciona a Yesenia en subordinación del hombre. Esto es, por ser hombre, Osiris mantiene un papel de dominio mientras que Yesenia, consecuentemente, es su subordinada por ser mujer trans.

La misma idea ocurre cuando le dice a Francisca que lo acompañe a la cama, 'acá está lo bueno', porque supone que la sexualidad masculina es de mayor placer. Las líneas de Osiris sugieren que éste intenta minimizar la sexualidad de Yesenia, pero también incrementa la tensión que el filme va construyendo sobre la sorpresa de la identidad transgénero. Como se menciona antes, la sorpresa es problemática porque aleja a las identidades cuir de un aproximamiento que permita explorarlas con intenciones de aprender de ellas y no de negarlas. Así se observa en la línea: 'Ahora resulta que te acuestas con viejas' porque la frase 'ahora resulta' connota un estado anterior al presente. Es decir, Osiris borra la identidad actual de mujer cuando señala simbólicamente la

identidad de hombre anterior con la que no se identifica. El diseño de la recámara intenta hacer lo mismo cuando se entiende que la mitad de la habitación está decorada de manera sencilla, con una paleta de colores neutrales, y con objetos socialmente asociados con la masculinidad mientras que la otra mitad tiene una decoración más elaborada con colores vibrantes y objetos asociados con lo femenino. La decoración de la habitación sugiere que la identidad de Yesenia no es lo que parece, reflejando la cualidad binaria que el filme usa para mantener la sorpresa de su revelación como persona transgénero. Otra línea que intensifica el aire de secreto que rodea la identidad de Yesenia es cuando actúa en el concurso y dice: "Una mujer siempre es un misterio. Todas tenemos secretos. Todas en el fondo somos otras. Por eso, este… Ay, ¿sabes qué? Vente conmigo. Te voy a enseñar todos mis secretos. Te van a gustar, mi rey" (1:20:26-56). Con esta línea, nos damos cuenta de la consciencia que Yesenia tiene sobre el misterio que la envuelve a lo largo de la historia y de cómo lo aprovecha estratégicamente para avanzar en el concurso, el cual representa el espacio hegemónico. Que la identidad se maneje como un ministerio hace de ella un objeto, separándola de la humanidad del individuo y dándole oportunidad a la politización de la misma porque entonces ya no se entiende como una esencia que pertenezca a la persona, sino que es una cosa de la que se puede tener posesión simbólica y colocarla dentro de una ideología normatizante.

La interpretación de la identidad cosificada se consolida cuando la narración decide hacer de ella un espectáculo sensacionalista que se revela la característica transexual de Yesenia. Un plano medio muestra a través del reflejo de un espejo a Francisca y el *yo-Otro* Yesenia. Esta escena no es una excepción de la codificación

cromática binaria porque la camisa de Francisca es rosa mientras que la de Yesenia es azul. La una se prepara para ponerse un relleno de silicón y la otra se maquilla. Yesenia pausa el maquillaje, apura a Francisca y se dirige a un cubículo de baño. Un corte a un primer plano enfoca el silicón y el rosa de la camisa al mismo tiempo que un sonido diegético de una corriente de agua comienza a sonar. Confundida porque no sabe cómo usar el objeto, Francisca se acerca al cubículo en el que Yesenia se encuentra. La cámara la sigue y su movimiento, naturalmente, provoca una transición de la toma a un plano medio largo. Después, un corte a un plano medio corto posiciona a Francisca frente a la puerta del cubículo. El personaje abre la puerta y la cámara descubre a Yesenia parada. Un barrido vertical enfoca los glúteos de Yesenia, la exhibe miccionando, y revela que el personaje es transexual. Un silencio corto permite procesar la imagen, y el barrido vuelve a la cara de Yesenia quien voltea a ver a Francisca.

Mientras que esta toma muestra que la cara de Yesenia refleja preocupación por ser exhibida, un plano medio corto la contrasta cuando muestra la cara de horror de Francisca, al mismo tiempo que se cubre los ojos con el silicón, grita, y se aleja del cubículo apresuradamente. Yesenia responde con un grito y la sigue mientras la llama con el sobrenombre “Frank”. Analizando la secuencia, la dinámica predispone a la audiencia a entender la revelación como impactante, lo cual confirma la expresión de horror de Francisca. Es decir, la escena posiciona elementos para relacionarlos con el género. Por ejemplo, se sugiere asociar a ambos personajes con lo femenino, por un lado, Francisca a través de la camisa rosa y Yesenia a través del maquillaje y el conocimiento de los códigos de género. Sin embargo, desde el punto de vista cisnormativo, cuando se

descubre a Yesenia, su maquillaje y el uso del silicón generan discordancia porque visualmente su cuerpo encaja con las convenciones femeninas, significando que lo que produce sorpresa es realmente que Yesenia no obedece las normas que coincidan con su sexo asignado al nacer. Así, todas las pistas toman sentido cuando se le descubre masculina, discrepando de la asociación femenina que se venía construyendo a lo largo de la cinta.

Asimismo, la calidad de sorpresa eclipsa la violencia con la que se exhibe a Yesenia. Por ejemplo, el asunto de la taza de baño es privado del individuo, pero en este filme, el concepto pasa a segundo plano y, sin darle importancia a ese detalle, el filme opta por exponer al personaje con identidad trans para el placer la mirada cis al hacer del personaje un espectáculo. Desde este panorama, en lugar de presentar al personaje trans con la misma seriedad que a las demás personas en la narración, la experiencia de vida trans se sensacionaliza. Esto se ve claramente cuando se compara la revelación de la identidad de género del personaje con otros temas similarmente trascendentales, como el feminicidio del que es víctima Gladys, la mejor amiga de Catalina, la bulimia de Ximena o la opresión racista que enfrenta Francisca. En un acercamiento artístico contradictorio, la identidad cuir se privilegia sobre otros temas de trascendental importancia en el contexto social, pero su legitimidad se cuestiona al usarla como fuente de comicidad para aliviar las tensiones causadas por las experiencias de las demás participantes. Representar la identidad como un escape de tensión es una manera inadecuada de aproximar la experiencia cuir porque reproduce los estereotipos de la mirada cisnormativa, perpetuados por su trascendencia en el tiempo. La identidad cuir no sería tratada como

objeto en este filme en el caso de que de principio a fin se conociera la característica transexual de Yesenia y el tema central de su historia fuera mostrar sus experiencias en espacios transfóbicos. Contrario a ello, el personaje de Yesenia es usado como alivio del estrés a través de estereotipos que se suponen cómicos. Con todo, se despoja a la persona de su dignidad para cosificarla y utilizarla como objeto de entretenimiento de la mirada. Considerando que la mirada no es neutral, sino un dispositivo que produce sentido y dominación, el poder hegemónico permea el filme y permite que ésta consuma, disfrute y cosifique el personaje cuir. El objeto existe para ser constituido y consumido por la mirada.

Sobre el tema de invisibilizar la violencia latente en los espacios en los que habita Yesenia, Jonathan Armando refleja la falta de atención a las experiencias agresivas a las que la protagonista es sometida. Cuando el personaje acude a su novia para celebrar su participación en el concurso, entre ropa interior femenina colgada en alambres del patio, Jonathan Armando la invita al club "Enigma". El nombre del lugar alude al aura confuso que el filme crea sobre las identidades cuir. Yesenia niega la invitación y se queja que el Wiskas la acosó tocándola. "¿Qué parte de que me chocó el chinche pesero hoy en la mañana y de que no me vuelvo a parar en el Enigma no entendiste, Jonathan Armando?" Jonathan ignora lo que Yesenia dice y enfoca su diálogo en él mismo: "Tu ya no me quieres, como vas a ser famosa y todo". Con frustración reflejada en la cara, Yesenia insiste: "No, no, no. Perdóname, no me estás oyendo lo que te estoy diciendo. El baboso del Wiskas estaba allá afuera del canal y me metió…" Jonathan Armando vuelve a ignorar: "No, no, no. Ya no eres la misma de antes. ¿Qué te crees de Miami?" Yesenia

repite: “No. Y sí, sí soy la misma de antes. Pero el pinche Wiskas nos metió una corretiza allá afuera del…” Jonathan Armando interrumpe: “Dime, mejor de verdad hablamos y mejor le dejamos…” La protagonista, resignada, concluye: “Sabes qué, va, ya no te quiero. Ya, ¿contento?” (36:00-37:53). Esta interacción hace visible la invisibilidad de los problemas que la hegemonía somete a las identidades que observa por debajo del estatuto de dominio. En este panorama, la identidad trans es quien sufre las consecuencias de las relaciones de poder que implementa lo cisnormativo.

**2.5 La sexualización e hiperfeminización del cuerpo trans**

Como personaje de género femenino, la caracterización de Yesenia resalta elementos femeninos. Es decir, la narrativa sexualiza el cuerpo de Yesenia para usarlo como lienzo de la hiperfeminización. Es decir, lo femenino se presenta en Yesenia con mayor intensidad que en las otras protagonistas. A través de códigos que asocia con el género femenino, la hegemonía distingue entre los sexos biológicos: hombre o mujer. Esto quiere decir, los códigos son vías esencialistas por las cuales se sexualiza el cuerpo para determinar el género de una identidad. Por ejemplo, explorado anteriormente, la codificación cromática del azul y el rosa, además de resaltar la asociación de Yesenia con lo femenino y masculino, la conecta con el sexo. Es decir, desde la perspectiva cisnormativa en el filme, el cuerpo de Yesenia es sexualizado, borrando los límites de la autoidentificación y el señalamiento determinante. Esto es, mientras que la primera sugiere agencia del individuo sobre su cuerpo e identidad, la segunda insinúa subordinación del cuerpo por debajo de las normas dominantes. Siendo la última el caso del filme, se genera una presión de *pasabilidad* cuando la concursante intenta moldear su

identidad bajo las condiciones hegemónicas. Esto quiere decir que Yesenia hace todo lo posible para verse como mujer cisgénero porque de otra manera no será aceptada como una persona de identidad de género femenina.

En "Passing" de *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Nagore García Fernández indica que, "El passing o pasabilidad es la práctica por la cual una persona ocupa una categoría social diferente a la que le ha sido asignada" (García Fernández 324). En este contexto, "ocupar" refiere a la movilidad de un individuo entre las categorías subyugadas establecidas por una sociedad. Además, "La pasabilidad está atravesada de relaciones desiguales de poder y en el proceso de "pasar por" se posiciona a los sujetos en función de las normas dominantes de cada categoría" (324). En otras palabras, las categorías suelen tener orígenes políticos para agrupar personas y distinguir diferencias entre los grupos. García Fernández continúa: "En el contexto del género, la pasabilidad se refiere a cuando una persona trans es leída como cisgénero, un proceso de reconocimiento que suele implicar la mezcla de marcas físicas y de atributos de comportamiento culturalmente asociados a la masculinidad y la feminidad hegemónicas" (325). Esto es, un sujeto trans adopta características físicas y de conducta cisnormativizadas para ajustarse en las convenciones hegemónicas del género y así 'pasar' como una persona los más auténtica posible dentro del género con el que se identifica. Este es el caso de Yesenia. Por ser una persona transexual, ella tiene como propósito la pasabilidad para acceder a terrenos creados para el género femenino, por ejemplo, el concurso para encontrar a la mujer que obtendrá el papel protagónico de la adaptación cinematográfica de *María Enamorada*. La concursante manifiesta la ansiedad de la pasabilidad en tres

ocasiones, tomando acciones que le den apariencia de un cuerpo de biología femenina. Es decir, la ansiedad de Yesenia es ocultar las características biológicas que la sociedad cataloga como masculina. A pesar del esfuerzo para pasar como una mujer cisgénero, la perspectiva cisnormartiva de la narración minimiza la autenticidad de la identidad trans mediante "pistas" que indican que Yesenia no es una mujer auténtica, basando estas inferencias únicamente en el sexo biológico. Esto es, las pistas distinguen las posiciones en una dinámica de dominación dentro de la diégesis.

Al respecto, García Fernández comenta: "Muchas formas de pasabilidad implican un movimiento de una posición de subordinación a una de privilegio" (325). El sujeto trans adopta patrones de comportamiento y normas físicas hegemónicas en busca de conformar su ser dentro de las convenciones prestablecidas. Desde la perspectiva esencialista del género en conjunto con el sexo, Yesenia quiere pasar como una mujer cisgénero. El objetivo, entonces, es que tanto físicamente como en el comportamiento, Yesenia no debe mostrar características masculinas. Sin embargo, como bien indica García Fernández, la movilidad entre las categorías amenaza las jerarquías identitarias (325). Es por eso por lo que las varias indicaciones a las que se ha venido haciendo referencia intentan categorizar a Yesenia en lo masculino. Enfatizar la biología de la participante a través de las pistas es una manera de mantener la identidad trans en un espacio de subyugación, porque el énfasis que ellas aplican en el género binario genera diferencias entre los cuerpos sexualizados, marcando características biológicas.

Visto de este modo, el filme dispone de Yesenia y los códigos de género para representar un rango de la pasabilidad, logrado a través de la hiperfeminización del

cuerpo sexualizado. Se observa a Yesenia adoptando las normas de género cis cuando se comporta y viste conforme a lo que la sociedad codifica como femenino. Por ejemplo, cuando —después de la audición— la eufórica Yesenia regresa a casa, camina frente a una inmóvil y triste Francisca. Antes de verla, un plano americano muestra a Yesenia caminando en travelling retro. Sin matizarlos, el personaje da pasos que la desplacen por el espacio, evitando codificar su caminar y posicionar la acción en un género. El movimiento de la cámara y de Yesenia en dirección hacia la cámara manifiesta la resistencia del individuo trans porque se mantiene como participante en un concurso femenil, a pesar de su carácter ontológico cuir. Esto es porque Yesenia camina contenta por haber logrado permanecer dentro del concurso como una de las participantes por méritos propios, ya que la fase inicial del proceso de selección se fundamenta exclusivamente en la evaluación visual, ya sea de aprobación o desaprobación, emitida por Alejandro, el productor ejecutivo del concurso, la novela y la película. En este proceso, Alejandro examina individualmente a cada participante y, mediante una señal verbal afirmativa o negativa, determina su permanencia o eliminación del concurso, evidenciando así la influencia de la mirada y el lenguaje patriarcal.

Por lo tanto, habiendo quedado como concursante a pesar del parámetro ideológico de género, Yesenia camina hacia la cámara en resistencia de esa mirada normativa que, en ese momento, la cámara y la audiencia mismas representan. La resistencia radica en que el personaje logra ser incluida en el ámbito femenino pese a la idea esencialista del género con relación al sexo biológico. Sin embargo, cuando Yesenia se da cuenta de la presencia de su rival, al mismo tiempo en el que el plano americano

transiciona a un plano entero, la joven modifica su caminar, adaptándolo exageradamente a lo que la mirada reconociera como “femenino” (fig. 16). Así, Yesenia se conforma de manera consciente dentro de un código dominante de género. El resultado del cambio de los planos enmarca completamente en la toma el cuerpo de Yesenia, simbolizando un incremento en la autenticidad del género del personaje. Esto quiere decir que, mientras que el cuerpo es media mujer en el plano americano, en el plano entero es una mujer completa. Pero la duración de ser una mujer “completa” se ve interrumpida por la mirada patriarcal, representada por Wiskas, el conductor del autobús. Él intercepta la actuación en el caminar de Yesenia y se interpone entre la resistencia de ella y la cámara (fig. 16). En otras palabras, la mirada patriarcal cisnormativa se manifiesta en forma física para detener a Yesenia en su camino hacia el ser auténtico que la misma autoridad le ha impuesto.



Fig. 16. Yesenia matiza su paso cuando se da cuenta de la presencia de Francisca.

Este fenómeno se puede relacionar con la conversación que Yesenia mantiene con Francisca, en la que la primera le explica que debe aprender a verse a sí misma a través de la mirada de la sociedad hegemónica para resistir y sobrevivir. Los diálogos en la secuencia son complejos ya que Yesenia confirma a través de ellos, por un lado, la agencia consciente que proyecta un *yo-Otro* en respuesta de resistir la mirada cis —cuyo análisis se desarrolla en la sección "2.7 La mirada cis (des)internalizada"— y, por el otro lado, la asimilación de la mirada cisnormativa en busca de lograr un ser auténtico, idea que se expone a continuación. A la secuencia del anuncio televisivo de la marca Vital —analizada en la sección "2.1 Los estereotipos que genera la mirada normativa"— le sigue una que muestra la asimilación de las normas cisgénero, contrastando la resistencia activa en Yesenia, con la ausencia de la misma representada en Francisca. Esta secuencia establece un paralelo sobre resistencias: la de discriminación de la identidad de género y la del racismo. En un corte-L, la música diegética de la publicidad se transfiere a la secuencia íntima de las protagonistas, y su cualidad diegética se transforma a una no diegética. Siguiendo la lectura de que el filme proporciona pistas que aluden a la movilidad entre los géneros, la transición sonora entre escenas permite observar que la música es otra vía para insinuar la característica trans de Yesenia. De manera similar, la melodía animada del anuncio se transforma en un tono más tranquilo y melancólico que da paso a la secuencia mediante un plano cenital. En detalle, el plano muestra el dormitorio de Yesenia y el uso exagerado del color rosa. Como se mencionó antes, el problema con la codificación de en la obra reduce la identidad a un solo factor, el cual es el color en el caso de Yesenia. La aplicación exagerada del rosa hiperfeminiza al

personaje, simplificando su identidad en los binarios azul-rosa y masculino-femenino. Es decir, la caracterización del espacio adapta y representa una norma hegemónica, la cual asume que el azul es masculino y el rosa corresponde a la expresión femenina. Una vez más, esta reducción del género con relación al color y aplicada en la puesta en escena simplifica los procesos complejos de una identidad auténtica trans, tales como resistir conformar el género dentro las normas dominantes, manifestar la identidad de género en una gama de expresión más amplia, la independencia de la mirada normativa a través de la cual verse a sí mismo y al mundo, etc.

Continuando con el hilo argumentativo, Francisca exterioriza una decepción con lágrimas en el rostro: "Yo creo que me voy a tener que regresar pa'l pueblo. ¿Sabes qué? Que aquí no eres nadie si vienes de Oaxaca y eres Zapoteca, y tienes que caminar seis kilómetros p'agarrar un camión y venirte pa' México. No eres nadie" (00:41:21–42). Desde la perspectiva de la clasificación racial, el lamento "aquí no eres nadie si vienes de Oaxaca y eres Zapoteca" revela cómo algunas regiones dentro un mismo país niegan de identidad a algunos sectores de población minorizados. Esta situación no es desconocida para Yesenia ya que, desde la perspectiva de género normativo, las mismas regiones invalidan la identidad del personaje. En respuesta a Francisca, Yesenia explica: "Mira, mijita. Yo no era así como me ves. La cosa es que cuando una se tiene que convertir en otra persona para ser lo que tiene que hacer, pues se convierte y ya. ¿Tú quieres convertirte, o no?" (00:41:46–42:03). Mientras este personaje habla, el subrayado no diegético adquiere un ritmo esperanzador, simbolizando la solidaridad de Yesenia, quien comparte su conocimiento sobre la resistencia y le brinda esperanza a Francisca frente a

sus circunstancias dentro de una cultura opresiva. Esta misma solidaridad se ve representada en el bloqueo de las actrices al inicio de esta escena[33]. A medida que el plano cenital[34] panorámico revela a Francisca sentada sola en la cama con una actitud desolada, Yesenia se une y se acuesta a un costado, mostrando que la coprotagonista no está desamparada porque Yesenia está de su lado. En términos del argumento, esto quiere decir que las resistencias de diferente índole se viven mejor en solidaridad. Un plano detalle cenital intensifica la intimidad de la escena, haciendo énfasis en el tema del apoyo entre los dos personajes, dado que ambas experimentan un tipo de discriminación politizada. La línea "aquí no eres nadie si vienes de Oaxaca y eres Zapoteca" contextualiza la opresión que ella experimenta, resultado de la discriminación por origen étnico. A través de la declaración "Yo no era así como me ves", Yesenia comunica su capacidad de adaptarse para ajustarse a las normas predominantes. En otras palabras,

---

[33] El bloqueo o *blocking* se refiere a las posiciones, movimientos y pausas del actor en el espacio a lo largo de una escena, como una coreografía de los movimientos del actor en el espacio. Corrigan lo define como "The arrangement and movement of actors in relation to one another within the physical space of a mise-en-scène … Social blocking describes the arrangement of characters to accentuate relations among them" (76).

[34] El plano cenital, o *overhead shot*, es una toma que observa un espacio mediante un ángulo picado. Esta toma "(sometimes called a crane shot because of the machinery on which the camera is mounted) depicts the action or subject from high above, sometimes looking directly down on it" (Corrigan 112).

posee la facultad de percibirse a sí misma de acuerdo con la visión que la sociedad normativa tiene de ella, con el fin de reducir la marginación. La frase "cuando una se tiene que convertir en otra persona para ser lo que tiene que hacer, pues se convierte y ya" sugiere la solución a través de la creación del *yo-Otro*. Con todo, la participante la invita a ser parte de la resistencia con: "¿Tú quieres convertirte, o no?". Por lo tanto, la oración propone que una identidad puede moldearse dentro de los estándares normativos con el propósito de resistir la hegemonía.

Yesenia ha inscrito su cuerpo dentro de los códigos de comportamiento y las categorías conceptuales socialmente establecidas. Esto articula una forma de resistencia mediante la performatividad; sin embargo, dicha postura resulta problemática porque la identidad auténtica pierde validez en la medida en que se comprende como una actuación y no como una cualidad ontológica del ser. Entender el género como performativo contribuye a que el individuo reproduzca determinadas formas de conducta asociadas a las normas que definen lo masculino y lo femenino. En "Performatividad", Iñaki Estella argumenta que, de acuerdo con la teoría de la performatividad, "la identidad no responde a una realidad natural inmutable, sino a nociones construidas a partir del lenguaje, del discurso y del poder. … La determinación del sexo no es, por tanto, descriptiva sino prescriptiva: construye aquello que nombra (hombre, mujer)" (Platero 332). Esto quiere decir que la sociedad construye una identidad ideal de cómo se debe ser mujer u hombre a raíz de las estructuras de poder que diferencian e individualizan los sexos a través de la creación del género y asociándolo de manera constitutiva a la identidad. Otro problema es que Yesenia internaliza los códigos hegemónicos de feminidad en el proceso de moldear

su identidad. El efecto de la internalización es que, aunque consciente y estratégica, Yesenia transforma su identidad en un objeto de la mirada que produce un *yo-Otro*. La interacción entre los personajes en esta escena revela que Francisca debe generar un *yo-Otro* a través de códigos que la hagan ver como un miembro más de la hegemonía y para posicionarla en ella sin riesgo a ser rechazada. Este es el caso de Yesenia y el uso extremo de los colores, los cuales ayudan a reforzar la idea de que Yesenia es, de hecho, una mujer a la medida en que la hegemonía entiende el sexo femenino. Por lo tanto, adoptando la mirada cis y creando un *yo-Otro*, Yesenia aprende que el uso desorbitado del color y la caracterización hiperfeminizada, son la manera en la que una cultura cisnormativizada interpreta el género —un binario simplificado— en el cual Yesenia ha hecho encajar su existencia.

La invitación de Yesenia para integrarse a la resistencia propicia el proceso de sexualización. Yesenia le enseña a Francisca a ser femenina. En la secuencia consecutiva, un plano americano muestra la dinámica entre las dos a través del reflejo del espejo del salón de belleza, con un *mise en scène* exageradamente rosa, donde la primera saca la ceja, corta y tiñe el pelo a la segunda (fig. 17). Yesenia conduce las acciones con naturalidad mientras Francisca se queja de dolor o incomodidad. Es decir, una participante demuestra que ha asimilado los códigos para feminizarse apropiadamente con el propósito de que su apariencia sea efectiva en el espacio donde las cisnormas son celebradas, mientras que la queja de la otra indica que ella no se había a justado a esos códigos. Sin embargo, con la feminización que le provee su rival, Francisca tendrá una apariencia que le permitirá operar en el mismo espacio en el que Yesenia ha logrado

permanecer. Además de la naturalidad y las quejas, la división entre conocer o no los códigos se proyecta en el diálogo.

Por un lado, una serie de *jump cuts* dan un efecto de pasarela verbal en el montaje para que Yesenia confirme su conocimiento en el ámbito sexual femenino. Por ejemplo, la primera línea de esta secuencia compara físicamente a Yesenia con el cuerpo cisfemenino: "Sí me parezco a Beyoncé, ¿no?" (46:15-48:20). Mientras le corta el pelo, la estilista resalta un código femenino que interseca con un código de la posición de clases: "Pelo a la cintura, gata segura". Finalmente, el comentario "La Britney no era güera, hija, la hicieron" revela que, en el mundo del filme, feminizar es una avenida que permite alcanzar el éxito. Al terminar el proceso de feminización, Yesenia busca confirmar el antes y el después del moldeo físico dentro de los códigos: "¿Cómo ves mi Frank?". Francisca confirma la hiperfeminización cuando contempla su reflejo en el espejo y no se reconoce: "Esta no soy yo". Y Yesenia ratifica que su nueva apariencia se ajusta a la hegemonía, la cual puede llevarla al estrellato: "Ay, p's no. Es María Enamorada. A lo mejor, ¿no?". Francisca confirma verbalmente, pero, con un primer plano, Yesenia la contradice: "Pero no, porque María Enamorada voy a ser yo". El primer plano refleja la extensión del significado personal para Yesenia de lo que representaría obtener el papel. Francisca comienza una batalla verbal entre ambas afirmándose ante la otra con un "yo", contradiciéndose una a la otra sobre cuál de las dos será la protagonista. De principio a fin y así como lo hace el primer plano, la conversación revela que, para Yesenia, ganar el concurso y obtener el papel protagónico de *María Enamorada* representa asegurar su identidad de género como mujer, la cual la validaría como tal en la

sociedad en la que habita. Finalizando la batalla del 'yo-mujer', las dos se ríen manifestando la relación amistosa que sostienen, y Yesenia la incita a visualizarse a través de una pantalla de cine: "¿Sí te imaginas? Que te metes al cine y empieza la película, y los títulos y así, y, de repente, sales tú". Esta pregunta representa la meta final en la creación del *yo-Otro*.

Repasemos los elementos que cimientan el proceso. En lugar de mostrar la interacción con la cámara de frente a las actrices, la secuencia la expone a través del reflejo de un espejo. Como en *Carmín*, esta técnica representa la mirada cisnormativa dentro de una diégesis que opera bajo las reglas y límites cishegemónicos. Es decir, el reflejo significa que tanto Yesenia como Francisca están en el territorio del *yo-Otro*. Asimismo, la invitación a imaginarse en la pantalla de cine es un elemento más que trae a la luz la experiencia episódica. Recordemos que el concepto es un efecto producido por el *yo-Otro*, donde el yo se ve a sí mismo como en una película. Sin embargo, ya que Francisca nunca había procesado el yo desde la perspectiva hegemónica, no logra culminar el proceso del *yo-Otro* en toda su amplitud: "No, no me imagino; nunca he ido al cine, ¿tú crees?" Consecuentemente, Yesenia la lleva al cine. Tanto el contrapicado con movimiento óptico de acercamiento como Yesenia sugieren: "Mírala, Frank, podrías ser tú", enfatizando la posición de las dos como audiencias de sí mismas (fig. 18). El conjunto del ángulo de la cámara y la invitación a verse a través de la pantalla es la cumbre del *yo-Otro* que se representa en esta secuencia. En otras palabras, durante esta secuencia, Yesenia enseña a Francisca a sexualizar su cuerpo para poder ser "un poquito

más mujer" que encaje dentro de las normas, todo se logra a través de la adopción de la mirada cis[35].

A pesar de la lección en la que se sexualiza el cuerpo para hiperfeminizarlo, el filme encuentra una manera de resaltar la calidad sexual masculina del cuerpo de Yesenia



Fig. 17. Yesenia estiliza a Francisca.

[35] La frase "un poquito más mujer" proviene del tercer acto, o la resolución, de la película. El conductor del concurso —la figura patriarcal— describe de esta manera a Eva, refiriéndose a su edad, dado su permanencia como protagonista en la película *María enamorada*. Es decir, esta línea comprueba que, dentro de la sociedad normativa del filme, la identidad femenina tiene capas, factores, elementos o características que hacen de un cuerpo menos o más mujer.




Fig. 18. Yesenia y Francisca se proyectan en la pantalla del cine.

por medio de la iluminación, contrastando y marcando la diferencia de los cuerpos cis y trans en pantalla. En esta toma, justo cuando el personaje invita a Francisca a imaginarse en la cinta, el ángulo picado de la luz principal[36] produce un claroscuro que resalta las características angulares y amplias del rostro de Yesenia, contrastando los rasgos

[36] Hayward describe la iluminación de tres puntos indicando que "There are three primary positions for lighting: key lighting [o luz principal] (hard lighting focused on a particular subject), fill lighting [o luz de relleno] (extra lights) to illuminate the overall framed space fully, and back-lighting [o luz de fondo] (normally used to distinguish the figure in the foreground from the background, and so known also as a separation light)" (209).

refinados del de Francisca, además de que enfatiza su ambigüedad moral, emanando misterio. Por ejemplo, el rostro capta la luz en clave baja desde dos puntos de luz principales, produciendo un efecto de alto contraste y sombras que amplían la frente, el arco superciliar, el perfil nasal y el pómulo (fig. 19). En cambio, la cara de Francisca recibe la luz de relleno[37] como su única fuente lumínica, la cual es más suave y resalta únicamente las líneas faciales y no áreas completas del rostro, como en el caso de Yesenia. Es decir, en esta instancia y en tanto que enfatiza características asociadas al hombre y a la mujer, la iluminación sexualiza los cuerpos de los personajes, categorizándolos entre un género u otro en el binario masculino-femenino. Con todo, a pesar de que Francisca no conoce los códigos de género para poder hiperfeminzarse y encajar en un molde dominante, en contraste con Yesenia que sí los conoce y los practica, el filme marca la diferencia entre un cuerpo trans y otro cis mediante la iluminación, una vez más, reforzando la idea de que Yesenia no puede ser mujer en una sociedad cishegemónica[38].

Otro ejemplo donde la mirada hegemónica sexualiza el cuerpo femenino ocurre

---

[37] La dirección de luz de relleno es perpendicular a la luz principal y una de sus funciones es rellenar las sombras de alto contraste.

[38] La escena donde Francisca 'descubre' que es mujer trans y la del segundo lugar de Yesenia en el concurso revalidan la idea de que la segunda no es lo suficientemente mujer como para lograr la meta de lo que para ella representaba ganar el papel de María Enamorada, la autenticidad identitaria como mujer.



Fig. 19. Yesenia invita a Francisca imaginarse en la pantalla de cine.

en la secuencia inicial en el anuncio de radio sobre el concurso. Un plano americano presenta por primera vez a Yesenia, de veintitrés años, en una secuencia de estilo documental. El personaje atiende el cabello de una clienta mientras canta y baila al ritmo de la música de la radio. El ambiente contextualiza la sexualización, manteniendo a Yesenia en el centro. Colgando de la pared, fotografías de modelos masculinos representan físicamente la mirada hegemónica mientras el plano de la cámara crea la impresión de que Yesenia es observada desde la distancia. El locutor de radio interrumpe la música y anuncia: "¡Y seguimos aquí en la Buenisisisisísima! Chicas, muchachas, chamacas, chiquillas, polluelas, corran a inscribirse porque ustedes podrían ser la próxima María Enamorada en su propia película" (00:10:00–12). El nombre de la estación de radio es 'Buenisisisisísima'. Este nombre constituye un superlativo absoluto del adjetivo calificativo en su forma femenina *buena* y connota un matiz sexualizado de

la feminidad. Desde otra perspectiva, la palabra 'buena' suele ser empleada coloquialmente en el acoso callejero dirigido a la mujer para describirla. De manera similar, el locutor de radio capta la atención de las mujeres con la serie de palabras: "chicas, muchachas, chamacas, chiquillas, polluelas" son sustantivos que aluden y remplazan la palabra 'mujer' en el lenguaje vernáculo. En esta lista de referencias, 'polluelas' toma relevancia cuando, al mismo tiempo en que el locutor se dirige a las mujeres, un corte a un plano general revela que la estética está junto a un negocio donde matan y venden pollos. El comercio tiene varios anuncios. La parte superior indica: "MAYOREO Y MENUDEO", a la vez que letreros naranja y verde neón leen: "Retazo", "Muslo" y "Pechuga". El frente exhibe pollos muertos en la mesa y otros colgando del techo. La conexión simbólica es evidente: las polluelas habitan un ambiente que las exhibe violentamente. En otras palabras, la hegemonía patriarcal es un peligro para la mujer. Desde este panorama, "MAYOREO Y MENUDEO", "Retazo", "Muslo" y "Pechuga" insinúan connotaciones sexuales. La asociación del pollo con la figura femenina implica una cosificación del cuerpo de la mujer, el cual se presenta como accesible de maneras incalculables para la figura patriarcal dominante. Esta representación se evidencia en las fotografías exhibidas en el establecimiento de Yesenia, en la presencia de los dos vendedores de pollo, y en la imagen de un hombre sentado afuera del salón de belleza. Considerando la diégesis en *Casi divas*, el análisis interpreta una asociación entre "Retazo", "Muslo" y "Pechuga" y a partes sexualizadas del cuerpo. Por ejemplo, *retazo* refiere al órgano reproductor masculino, *muslo* alude a las piernas, y *pechuga* es una referencia de la glándula mamaria. La secuencia ocurre con un matiz

relajado y cómico, pero son las referencias y conexiones simbólicas expuestas anteriormente que revelan las normas que rigen la diégesis en el filme. Sobre ello, en *Teorías del Cine*, Robert Stam hace mención de Teresa de Lauretis, la cual propone —similar al argumento de Laura Mulvey sobre la sexualización femenina en la pantalla— que "la narrativa cinematográfica no solo [está] sexuada, sino *heterosexualizada*, ya que la narración implica generalmente el movimiento activo del héroe masculino a través de un espacio generizado en femenino…" (Stam 304). De la manera en que Stam hace referencia a la idea, se concreta que Lauretis plantea que las diégesis suelen ser representadas a través de un lente heteronormativizado, posicionando el sujeto dentro de espacios heterosexualizados. En el caso de *Casi divas*, la diégesis se construye a partir de ese tipo de espacios y, además, cissexualizados.

Las palabras de Lauretis en *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* expanden el argumento de lo femenino como un concepto que se genera a partir de una postura femenina y no dentro de parámetros patriarcales. En él, ella arguye: "it is the fantasy of a femininity at once constrained and defiant that is revalorized in the popular imagination of all-female sociosexual spaces, amazonic or matriarcal… Here the female body is the site of a sexuality that is both incited and forbidden or regulated, but in either case female-directed and female-centered" ("Perverse Desire" 264). En el marco de este argumento, la feminidad del cuerpo con sexo biológico femenino se encuentra sujeta a motivación, prohibición o regulación, manteniendo siempre el enfoque en el aspecto biológico del cuerpo femenino. En particular, en términos de la cisnormatividad, los conceptos de mujer, femenino y feminidad constituyen un conjunto interrelacionado que

se encuentra bajo la regulación de la hegemonía del patriarcado. El impacto de esta idea en la identidad de género y las modificaciones corporales con intervención médica en lo que el cuerpo biológico respecta es que, el espacio de un mundo cinematográfico narrado desde la hegemonía se crea sobre cimientos cisheterosexualizados. Ello explica que las asociaciones sexuales entre retazo-pene, muslo-glúteo y pechuga-seno tenga una intención cómica cuando se sitúa a Yesenia en el centro de ese espacio. Esto es porque se produce una disonancia cognitiva en la audiencia cuando entiende que la misma ha entendido a Yesenia como una mujer cisgénero y 'descubre' que tiene pene. En otras palabras, la audiencia ha sexualizado el cuerpo de Yesenia de una manera que contradice el binario de identidad que relaciona sexo-género como un solo concepto que la hegemonía misma ha regulado. En la misma línea de pensamiento, Lauretis razona que,

> The elaborate scenarios of lesbian sadomasochism, too, hinge on the power and control of the sexual female body by and for women. In spite of the different emphases on sexual "style" or of the oppositional claims as to which groups "have" what kind of "sex," in all these cases perverse desire is sustained on fantasy scenarios that restage the loss and recovery of a fantasmatic female body ("Perverse Desire" 264-5)

Esto significa que el sadomasoquismo lésbico es una manera en que la mujer controla sexualmente el cuerpo femenino, reapropiando el poder sobre él. El sadomasoquismo en esta escena se observa cuando Yesenia aparentemente siente placer al besar a Francisca, pero la humillación llega cuando debe aclarar que sus intenciones no eran sexuales. De manera que la hegemonía mantiene simbólicamente el poder sobre el mismo a través de

su construcción mental que lo sostiene como el deseo de un acto que, de ser por la disidencia, Yesenia no tendría que haber explicado con vergüenza.

### 2.5.1 La *femme fatale* como figura de desestabilización de la hegemonía

En este espacio, Yesenia representa el medio por el cual la hegemonía reafirma su visión del poder simbólico de lo femenino. La secuencia que lo representa es cuando Yesenia besa a Francisca. Un corte-J con la canción "Bombón asesino" extradiegéticamente y el trasfondo rosa de la habitación de Yesenia hiperfeminizan el contexto en el que ocurre el hecho. La letra de la canción alude a la figura *femme fatale*, afirmándola con una parte del cuerpo femenino. En este estudio, se entiende la femme fatale como una figura que desestabiliza el orden binario de género mediante una actitud desobediente de lo establecido. Sobre la *femme fatale*, Anne Kaplan argumenta que "the play of desire and fear hovered around the castration that might happen if males followed their desire for the beautiful sexual and powerful woman" (9). Reinterpretando la idea de Kaplan mediante su contextualización en términos de este análisis, la castración significa, entonces, la desarticulación de la estructura dominante. El miedo a la castración surge por parte de la hegemonía a raíz del deseo de lo que se reprime, materializado mediante la mirada cisnormativa en la representación de la mujer transgénero. Kaplan continúa, "What many named the phallicisation of these women aimed to reduce male fear of their castration – their own bleeding wound – so as to permit fulfilment of the sexual desire the women evoked" (9). Se señala que la figura pasa por un proceso de masculinización del concepto para disminuir la ansiedad que representa y generar una cercanía entre el sujeto y el deseo reflejado en la *femme fatale*. Tal mecanismo de atribuir características fálicas a

la figura se observa en *Casi divas* en la producción que ambienta a Yesenia, como el *mise en scène*, los elementos binarios que sexualizan al personaje y la música. Kaplan expande la idea señalando, "Since the *femme fatale* was often evil and deliberately used her sexuality to draw the hero into the enemy's hands, the films were in one sense a message to men to stay away from these sexy women – to settle for the homegirl" (9). La dinámica entre Francisca y Yesenia provee un punto de contraste entre las personalidades de cada una. Francisca es una mujer cisgénero con un rasgo inocente y dócil.

Por su parte, Yesenia es maliciosa y atrevida. El beso, por lo tanto, no es un acto inocente cuando se considera que es la cisnorma quien representa la acción entre una mujer cisgénero y una transgénero. El momento simboliza una desestabilización de lo tradicional. El tono cómico del momento evita que se entienda como un momento que apoya la resistencia disidente y, más bien, sugiere una inestabilidad de la tradición heteronormativizada cuando Francisca muestra desagrado y Yesenia aclara que fue "un beso de amigas", intentando mantener el equilibrio de la convención heterosexual. Entonces, la *femme fatale*, en el filme, es aquella que atenta con un sistema de convenciones a través de producir deseo en el espectador. La representación refleja el miedo de la hegemonía por ser desmantelada y que se ceda espacio a las identidades disidentes en ámbitos generales, por ejemplo, el concurso de televisión. Kaplan señala otra característica, "The *femme fatale* is noted for changeability and treachery" (31). En este sentido, se observó antes que Yesenia es consciente de los códigos de género y que ella los adopta para moldearse y encajar como una mujer pasable dentro de las convenciones cisnromativas. El filme representa al personaje como lo nota la idea

anterior, cambiante y engañosa. Además de usar a Yesenia como reflejo del temor hegemónico, también le atribuye el del control sexual a través del papel de la prostituta en *Maria Enamorada*. Kaplan aclara que "the *femme fatale* is a stereotype designating the mysterious and unknowable power of women, whereas the role of prostitute represents a more defined sexual role, amenable to social control" (108). La representación de la prostituta se explora en la siguiente sección. Por el momento, el argumento continúa explorando la letra de la canción.

La figura de la *femme fatale* se refleja en "Bombón asesino". Los versos dicen, "Es que ella tiene bombón asesino" / … / "Me dicen bombón suculento" / … / "Menea el bombón cuando quiere" / … / "Me dicen bombón insaciable" / … / "Que soy un bombón masticable" (57:38-58:00). Hay un juego de palabras en estos versos en donde "bombón" se refiere a ambos, la zona glútea femenina y la *femme fatale*. Mientras las mujeres se divierten, Jonathan Armando toca a la ventana para felicitar a Yesenia por su aparición en el concurso. Su llegada reafirma la heterosexualidad de Yesenia, ya que trae al frente la relación heterosexual como concepto mental. Mientras tanto Francisca intenta ponerse un corsé. Yesenia le ayuda y le pregunta que si tiene novio. Francisca responde la pregunta, hablando de Domingo. Un primerísimo primer plano enfoca ambas caras cuando Yesenia besa a su rival (fig. 20).

Sobre el lesbianismo, Lauretis sostiene que "regressive retreat from the "realities" of sexual conflict (which the straight mind presumes to be necessarily heterosexual and traditionally views as the "battle of the sexes") … [restages] the subject's own and recovery of the female body. ("Perverse Desire" 264-5). Lauretis sostiene que la



Fig. 20. Yesenia besa a Francisca.

sexualidad implica complejas configuraciones psíquicas, sociales que se extienden más allá de la heterosexualidad tradicional. El lesbianismo no constituye una evasión del conflicto sexual, sino una reconfiguración de las coordenadas simbólicas desde las cuales se construye el sujeto femenino. Al desplazar el deseo fuera del esquema heterosexual, la mujer deja de definirse principalmente en relación con el hombre y puede recuperar el cuerpo femenino como lugar de identificación, deseo y producción de significado. De manera que, en el contexto de la escena del beso, Yesenia reclama la feminidad de su identidad, a pesar del sexo biológico. Así, la figura *femme fatale* cobra relevancia porque apoya tal reclamo. Así lo propone Katherine Farrimond en *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*. Aproximando la idea desde la bisexualidad, Farrimond plantea que,

> This formulation of bisexual representations as a ploy which dilutes (and perhaps pollutes) lesbian representation is a common one, and one which insists that images of bisexual women are a means of pandering to a heteronormative gaze. … I argue that, rather than functioning as a form of compromise, thinking about the *femme fatale* as bisexual offers a more complex articulation of the ways in which femininity, knowledge and sexuality work together in cinema (95)

En otras palabras, el acercamiento a la *femme fatale* desde la bisexualidad ofrece un reclamo de elementos atribuidos a la heterosexualidad como la feminidad, el conocimiento y la sexualidad. Considerando las perspectivas de Lauretis y Farrimond, intento mantener al frente del argumento el reclamo de características conceptuales porque así la asociación de ellas con la cisheteronorma deja de ser única y atribuye complejidad a la identidad de Yesenia, caso que durante la mayor parte del filme es lo contrario porque suele simplificarse. La intención surge especialmente cuando tanto Lauretis como Farrimond concuerdan que el beso entre dos mujeres cisgénero suele entenderse como una manera de gratificar la mirada heteronormativa. Sin embargo, el beso de *Casi divas* difiere en que la acción se consuma entre una mujer transgénero y una mujer cisgénero. Esto es significativo porque, a pesar de ser un filme narrado desde la perspectiva cisheternormativa y de que el momento es un rasgo que muestra una acción humana tradicionalmente enmarcada en convenciones estandarizadas, la representación identitaria se apropia del acto y resignifica la identidad trans otorgándole complejidad que desestabiliza los parámetros prescriptivos. Sin embargo, la asociación de Yesenia con la *femme fatale* no la absuelve del todo de la vigilancia normativa ya que tal figura se

asocia con:

> mystery and deception … The *femme fatale* is broadly understood through a combination of manipulative sexual allure and danger, but … within that framework exists more complex appeals to notions of power, femininity, glamour, knowledge, nostalgia, death, monstrosity and desire. … Such figures often embody restrictive ideals of femininity, even as they offer some of the most potent images of female power and agency available in mainstream cinema. The *femme fatale* is an important figure for a feminist understanding of contemporary popular culture because her complex relationship with patriarchal and feminist understandings of female power forces to the surface broader concerns about the representation of women. That the *femme fatale* can be read both in terms of conservative anxiety and feminist empowerment speaks directly to the inherent contradictions in the limited range of representations of female power available in contemporary American cinema (Farrimond 2).

Con todo, aunque el argumento de esta sección es sobre la identidad de género y no de la orientación sexual como lo plantean Lauretis y Farrimond, sus argumentos son importantes porque traen a la luz la cuestión de una realidad identitaria binaria y la relación de la categorización del cuerpo sexualizado dentro del binarismo. Entonces, si el lesbianismo o la bisexualidad es la forma por la que la mujer reapropia el poder sobre su cuerpo, Yesenia, vista desde el punto de vista cisnormartivo, representa la construcción mental del cuerpo que sostiene lo femenino como objeto de deseo. En otras palabras, el cuerpo trans de Yesenia representa una contradicción a la norma porque, además del

cuerpo vigilado por la mirada de convenciones dominantes, también simboliza la construcción fantasmática del cuerpo femenino como objeto de deseo. Es decir, el cuerpo es objeto de vigilancia al mismo tiempo que es el objeto de deseo de la mirada. Como consecuencia, el cuerpo trans en el filme se sexualiza, se vigila, pero también se hiperfeminiza. Además, la doble representación mantiene el cuerpo trans como blanco en el ámbito político en relación con lo ontológico y lo físico, específicamente en el género y su manifestación o expresión en el espacio tangible.

La reacción de Francisca, una mezcla de sorpresa y enojo al descubrir que Yesenia es una mujer transgénero, ilustra cómo la normatividad espera que los cuerpos trans encajen en la construcción mental del cuerpo femenino y sean objetos de deseo. Al ver el pene de Yesenia por accidente, Francisca grita y se aleja de su amiga mientras ésta la llama para aclarar la situación: "¡Frank! ¡Frank! ¡Francisca!" (1:08:24-10:48). La cámara intercala la interacción con planos a través del reflejo del espejo y otros desde el espacio tangible, aludiendo al *yo-Otro* de Yesenia contra el estándar de expectativas culturales de Francisca. La amiga no quiere escucharla porque se sintió traicionada: "¡No! Tienes… Tienes…" Yesenia explica: "'Pérate. Es… Es… Es un desequilibrio hormonal. Se me va a quitar a…". Francisca la acusa: ¡Desequilibrio ni que desequilibrio! ¡Eso es un pito y tú eres un cabrón!", lo cual provoca que Yesenia determinadamente explique: ¡No, no, no, no, no, espérame tantito! Sí. Sí, nací hombre, pero no soy un cabrón". Acorralando a Yesenia moviendo el cuerpo de un lado a otro y con cara desafiante, Francisca conjetura: "Por eso me andabas besando". Yesenia aclara: "Ah, no. No, no, no. Eso… fue un… Fue de amigas. Fue de mujer a mujer. ¡Aaah! Me

estás confundiendo, Francisca. Me lleva la chingada. Yo que nunca hago pipi parada, pero ¡no me quería bajar las medias! ¡Aaah! Ok, sí, me llamo Carlos". Francisca procede a enumerar una lista de situaciones cisnormativizadas que observó durante el tiempo que durmió en casa de Yesenia: "Por eso tu abuelita te dijo… Y por eso Osiris te pego en los… Y, por eso, Jonathan Armando es muxe".

No obstante, y aún con el reflejo en la cara de una herida emocional, Yesenia manifiesta una forma de resistencia al imputar el acoso de la normatividad —tanto del género como de la orientación sexual— como respuesta a Francisca mientras es la protagonista quien termina la oración: "…es puto. Y por eso, todo el mundo me grita en la colonia. Y por todas esas cosas me hice mujer. ¿Ya? ¡Mírame!". Francisca se aleja, pero Yesenia la detiene y voltea su cuerpo para que vea su reflejo en el espejo: "No, veme. Veme" (fig. 21). Francisca intenta impedirlo apartando las manos que la detienen.



Fig. 21. Francisca ve el reflejo de Yesenia.

Yesenia indica esperanzada: “Puedo ser otra. Puedo”, pero Francisca niega su identidad: “No puedes. Eres hombre. Y no puedes ganar el concurso. No puedes, Yes… Car… No puedes”. Yesenia se mira al espejo y afirma: “sí puedo. Sí puedo”. Por favor. Porfa, porfa, porfa, Francisca, no digas nada. Porfa. Porfa”. En esta dinámica, la vasta experiencia de Yesenia en un entorno hegemónico genera una sensación de ansiedad que la impulsa a justificar su existencia: “Es un desequilibrio hormonal. Se me va a quitar”. En contraste, la mente de Francisca construye como cisfemenino el cuerpo de Yesenia, hasta que esa fabricación se viene abajo: “¡Desequilibrio ni que desequilibrio! ¡Eso es un pito y tú eres un cabrón!”. La oración revela que la mente normativa efectivamente forma cuerpos a partir de la expresión de la identidad. Yesenia fue una mujer ante los ojos de Francisca hasta que ya no se comportó dentro de la convención femenina.

En una secuencia más adelante, Yesenia confirma la idea de la imagen mental cuando Francisca dice que no puede ganar el concurso porque se van a dar cuenta de que es ‘hombre’: “¿Por qué? ¿Vas a soltar la sopa, amiga?” … Tú no te diste cuenta. La gente solo ve lo que quiere ver, mamita” (1:15:03-14) (fig. 22). La posición de los personajes en esta imagen contrasta la del beso. En el plano del beso, Francisca, aun constante en su amistad con Yesenia, se encuentra inicialmente en el lado derecho. Sin embargo, en esta toma, su posición se ha desplazado al lado izquierdo, lo que indica la disolución de su amistad, como lo demuestra el tono irónico de Yesenia al referirse a ella como “amiga”. El contraste en las posiciones en estos planos cinematográficos simboliza la ruptura de la alianza entre Francisca y Yesenia. En consecuencia, Yesenia se ve compelida a defender su identidad ante Francisca.



Fig. 22. Yesenia se decepciona de Francisca.

La interacción en el baño donde Yesenia explica su identidad es una secuencia emocional en el sentido de que ella está completamente vulnerada ante su rival. Sin embargo, la comedia no deja de estar presente, o al menos esta parece ser la intención del siguiente diálogo: “Me estás confundiendo, Francisca. Me lleva la chingada. Yo que nunca hago pipí parada, pero ¡no me quería bajar las medias! ¡Aaah! Ok, sí, me llamo Carlos”. El problema de incluir este comentario con un tono humorístico en el filme es que la identidad trans no se posiciona en un ámbito de legitimidad, sino que se sitúa en un terreno de incertidumbre y ambigüedad, de caos y confusión. Además, cuando Yesenia dice: “Yo que nunca hago pipí parada, pero ¡no me quería bajar las medias!”, la tensión de la secuencia se relaja, reflejado en la disponibilidad de Francisca de escuchar a Yesenia. A pesar de ser un comentario que debería aliviar la tensión emocional, la intención es la comicidad al intentar generar la imagen mental de la acción referenciada.

Para percibir la intención humorística, debemos entender que cada línea de un guion tiene que entregarse por el actor o la actriz con una intención que sume al propósito de cada secuencia. Es decir, todo de lo que se incluye un guion es relevante para la historia que se intenta contar.

Del mismo modo, es en esta secuencia donde las "pistas" se esclarecen. Si llenamos los espacios que Francisca intencionalmente deja a la imaginación, entendemos escenas anteriores que, de otro modo, no tendrían significado: "Por eso tu abuelita te dijo [Carlos]… Y por eso Osiris te pego en los [testículos]… Y, por eso, Jonathan Armando es muxe". La última oración revela que Francisca conoce la existencia de la identidad muxe, la cual es esencialmente la identidad transgénero, pero en término indígena. La cultura zapoteca se refiere de la identidad transfemenina como muxeidad. En esta comunidad de Oaxaca, México, las muxe son personas que, a pesar de haber nacido con atributos biológicos masculinos, asumen roles sociales y modelos estéticos femeninos (Di Matteo 553). Sin embargo, a pesar de conocer el grupo desde el punto de vista de su cultura, Francisca la rechaza. Después de todo, Yesenia denuncia que la hegemonía ha acosado con insultos tanto a ella como a Jonathan Armando por sus identidades. El ejemplo que ofrece es: "…es puto. Y por eso, todo el mundo me grita en la colonia". En México, el empleo de la voz *puto* es un insulto con el que se intenta violentar a quien se le refiere y alude a una persona que se dedica al coito anal. Sobre el tema, Elia Marúm Espinosa amplia que,

> … se ha utilizado de una forma peyorativa, despectiva, para descalificar la masculinidad de un hombre que no coincide con el estereotipo de lo que la cultura

> patriarcal dicta cómo debe ser: fuerte, inteligente, audaz, vigoroso, viril, fecundo. Quien no cumple entonces se le es considerado como 'puto'; además, así llaman a quien es homosexual, para denigrar y descalificarlo por su orientación sexual (citado en Serrano Jauregui).

Al ser empleada para insultar a Yesenia, la palabra intenta ratificar el género asociado con el sexo de Yesenia. Además de violentar verbalmente al personaje, el sustantivo borra la autenticidad de la cualidad transfemenina de la identidad. A pesar de todo este trasfondo, la oración: "Y por todas esas cosas me hice mujer", es ambigua en el sentido de que es difícil establecer una relación entre los insultos con la actual identidad de la protagonista. En otras palabras, es difícil señalar si Yesenia se hizo mujer como consecuencia de los insultos, si se hizo mujer porque no necesitaba ocultar más su identidad, o si transicionar fue una manera de resistir la violencia hegemónica a la que es sujeta por la sociedad.

Dadas las ocasiones en que Yesenia ha demostrado resistir, se deduce que la tercera opción se asocia más con la personalidad de la protagonista. Enunciados como: "No, veme. Veme … Puedo ser otra. Puedo", confirman que la tercera opción es más probable, incluso, aun cuando Francisca la niega y la ratifica como hombre: "No puedes. Eres hombre. Y no puedes ganar el concurso. No puedes, Yes… Car… No puedes", Yesenia resiste y se reafirma ante ella: "sí puedo. Sí puedo". Como se mencionó antes, Yesenia entiende los códigos del género femenino para moverse en el espacio dominante. Sabe que, para validarse en ese entorno, debe mantenerse como objeto de deseo para tener la oportunidad de participar en eventos exclusivos para mujeres, como el concurso.

Por ello, le suplica a Francisca que no diga nada. Es decir, es la misma hegemonía —simbolizada en Francisca— quien decide si Yesenia es mujer o no ante la sociedad. Esto supone que Yesenia no tendría ningún poder en el espacio prescriptivo a no ser que mantenga el estándar de pasabilidad que la mantenga con el estatus de ser una mujer cisgénero. Lauretis lo explica diciendo que, "The femininity aggressively reclaimed from patriarchy by radical separatism, with its exclusive reference and address to women, asserts the erotic power of the unconstricted, "natural," female body in relations between women" ("Perverse Desire" 264). Entendida en términos de lo cis versus lo trans, la petición de Yesenia es una manera de reclamar la feminidad de la cisnorma para afirmar su poder entre los cuerpos cisfemeninos. En conclusión, la capacidad de Yesenia para ejercer poder dentro del ámbito hegemónico se deriva de su estrategia de presentarse como un objeto de deseo para la mirada.

El filme culmina perpetuando dos temas perjudiciales para la identidad transgénero en *Casi divas*: por un lado, la normatividad prohíbe que Yesenia habite espacios cishegemónicos; por el otro lado, su cuerpo es posicionado en el terreno del deseo y el entretenimiento. Un *sound bridge* en corte-L de la frase "Yo voy a ser" (01:38:21–34) funge como introducción a la última secuencia (fig. 23). La frase funciona como mantra para unos niños zapotecas en clase de español, pero esta oración diegética, pasa a ser extradiegética. Francisca es la maestra de estos niños y su propósito es inculcar el sentido de igualdad de la identidad indígena ante la población hegemónica. Dado que el filme presenta la resistencia como elemento común entre Francisca y Yesenia, la transición del sonido para introducir por última vez a la protagonista tiene relevancia

simbólica porque Yesenia también busca igualdad de la identidad transgénero ante la sociedad cishegemónica. En este sentido, la idea representa una esperanza de existir en el mismo ámbito sin ser oprimidos por diferencias percibidas como amenazas que desestabilizan el orden dominante. Aunque es una frase con intención positiva en el sentido de que visibiliza ambas comunidades y permea de esperanza el lograr la igualdad afirmando un sujeto oprimido con el "Yo", el problema es que el filme sigue posicionando los grupos como subyugados. El verbo "voy a ser" es una perífrasis aspectual que indica una acción futura cercana o una intención de movimiento, matizando el desarrollo o estado de una acción que precisa el momento o la forma en que se percibe. Entonces, la frase indica que el sujeto *Yo* está en proceso para lograr la acción *ser*.

De esta idea surgen las preguntas: ¿cuándo el *Yo* en la progresión *voy* alcanza su final? ¿Cuándo el infinitivo *ser* deja de hallarse como una acción atemporal y el sujeto *es* en el tiempo presente, existiendo a la par de aquellas personas que *son* y *han sido*? Estas ideas revelan que el mantra continúa posicionando a las minorías en un proceso que denota necesidad de seguir resistiendo, en lugar de afirmarlas en un mantra igualitario, por ejemplo, "Yo soy". De esta manera, la película aportaría en la confrontación por la igualdad de identidades tanto indígenas como cuir ante los grupos normativos. Pero no es así, esto es porque las minorías representadas por Francisca y Yesenia se perpetúan en el terreno de la esperanza de alcanzar la igualdad. Continuando con el desarrollo de la secuencia, mientras la oración se repite extradiegéticamente y en un plano panorámico vertical de abajo hacia arriba, la primera escena introduce un campesino montando a caballo dirigiendo a la izquierda de la toma (fig. 24). Con un paneo de izquierda a

derecha, la cámara los sigue, presentando detrás de ellos a Yesenia quien viste un disfraz de *showgirl* de cabaret de color rosa (fig. 25). Las voces de los niños repiten la frase tres veces y en la última, Yesenia rompe la cuarta pared y comenta con ironía: "Me tocó hacerla de golfa" (01:38:36–38). En términos simbólicos, el caballo se asocia con conceptos fálicos y no es casualidad que "Yo voy a ser" coincida con una primera toma de un caballo dirigido por un hombre cuando se considera la recurrente representación del patriarcado. Con estas ideas en mente, intento dilucidar que, el conjunto simbólico es quien se interpone entre la idea del tiempo presente de la acción *ser* y el cuerpo transfemenino, el cual es encarnado por Yesenia.

Sobre el simbolismo del caballo, en "Horses, Gender, and (Queer) Masculine Desire, or How Experimental Found Footage Film Recycles Three Hollywood Films", Kornelia Boczkowska afirma que, "Horses and the horse imagery have long been an important expression of hegemonic (and sometimes heroic) masculinity shaped by gender identity, social status, the politics of power, and the potential for violence" (272). La académica explica que, "in western literature and visual arts, ranging from Greek mythology and Romantic literature to modern cinema, horses have been considered the epitome of masculinity and virile attributes … and other activities often seen as exclusively male". En este sentido, el caballo y el hombre que lo dirige son el símbolo que se interpone entre el mantra y Yesenia. Desde un lente crítico hegemónico, esto significaría que, en la identidad transfemenina existen cualidades masculinas, manteniendo el cuerpo en un ámbito cisnormativo que la tradición intersecta y que limita la posibilidad de expresión ontológica que muestra convenciones fueras de las que se

asocian con el sexo biológico. De esta forma, el resultado de la combinación de la edición de sonido y la puesta en escena demarca la tradición ideológica que circunscriben las identidades transgénero y transexual. Por lo tanto, la noción de que el caballo representa una visión del patriarcado que se interpone entre *ser* igual y la identidad trans se concretan de manera alegórica cuando se considera la secuencia de presentación de los tres elementos: "Yo voy a ser", hombre dirigiendo al caballo, cuerpo trans seguida de la palabra 'golfa'. Esto supone que Yesenia no puede lograr la feminidad, pero su estatus social se asocia con el de una trabajadora sexual al sugerirse de manera visual que la cultura dominante se interpone en la forma presente del verbo, y da espacio al desplazamiento del ser hacia lo normativo sexual de un cuerpo que se considera en disidencia.

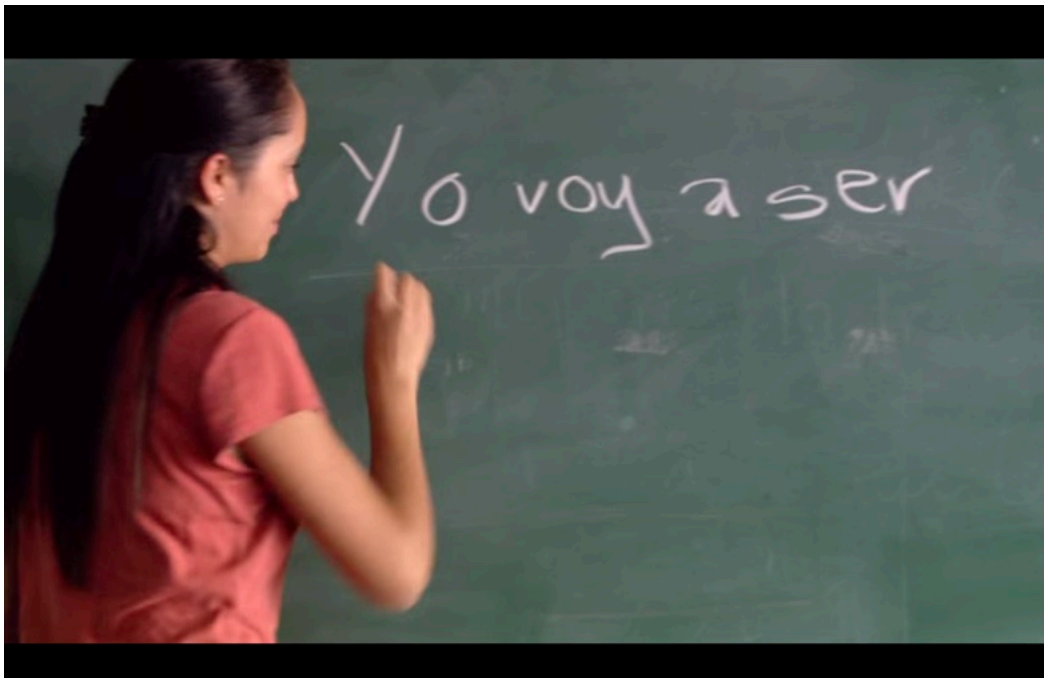



Fig. 23. Francisca enseña español a la comunidad zapoteca.



Fig. 24. Campesino dirige un caballo en el set de rodaje de *María Enamorada*.



Fig. 25. Yesenia caracteriza una prostituta en la película *María Enamorada*.

### 2.5.2 La prostituta como modelo de la identidad transfemenina normativizada

El papel de prostituta es la cumbre de la sexualización e hiperfeminización de Yesenia. El conocimiento de habitar en carne propia ambos terrenos normativos, el masculino y el femenino, permiten a Yesenia conocer por lo menos uno de los estereotipos que la hegemonía ha creado de la identidad trans —la prostitución. El estereotipo de que la gran mayoría de las mujeres transgénero se dedican a la labor sexual surge de la discriminación sistematizada hacia los cuerpos trans. Algo que la discriminación trae como consecuencia es un limitado número de oportunidades laborales que les permitan tener un ingreso estable para poder cubrir gastos esenciales para vivir. Sobre la asociación entre la identidad trans y la prostitución, en "Transgender Women and the Sex Work Industry: Roots in Systemic, Institutional, and Interpersonal Discrimination", Kevin L. Nadal et al. señalan: "systemic, institutional, and interpersonal discrimination often leads to a lower quality of life for transgender people" (71). Por razón de que la discriminación inserta a las personas trans dentro de espacios precarios. Los investigadores especifican su observación diciendo que, "transgender women experience pervasive workplace discrimination, which leads them to view sex work as a feasible option" ("Transgender Female Sex Workers" 170), lo que significa que la discriminación en el ámbito laboral limita las oportunidades de trabajo.

Con el trasfondo de la variabilidad de oportunidades, tanto Catalina como Ximena y Francisca se liberan del espacio en el que la hegemonía las pone, pero Yesenia no porque es una manera de resistencia. Por ejemplo, en la selección de actrices para el reparto de papeles de la película *María Enamorada*, Alejandro, el director, ve a Catalina

como una posible contendiente para el rol protagónico. Lo demuestra cuando lamenta calladamente su decisión de partir del concurso. Eva Gallardo, la actual protagonista de la versión telenovela, expresa que Ximena, "de todas, es la única que lo hubiera podido hacer [el papel principal]" (54:54–54:59). En la diégesis, por un lado, Alejandro es el patriarca que impone las normas del cuerpo femenino. Una muestra de ello es cuando en una de las primeras escenas del filme, Alejandro pide que una de sus trabajadoras se someta a un aumento de senos. Dentro del espacio en donde eso ocurre, nadie cuestiona ni niega que el hombre haga tal petición.

Por otro lado, Eva es la matriarca que las instituye. Un ejemplo es cuando el personaje se queja de que la producción no sigue protocolos de cuidado del cuerpo femenino: "Resulta muy claro que aquí nadie sabe lo que es cuidar a una protagonista que trabaja dieciséis horas diarias. Y ustedes la iluminan con estas luces de infomercial, donde se me ven arrugas donde no las tengo. Parece que tengo más de treinta años". Los dos casos muestran que los personajes son dominantes en el ámbito del género, razón por la cual lo masculino tiene más influencia sobre lo femenino. Así mismo, Catalina y Ximena son mujeres cuyos cuerpos encajan dentro de las normas sociopolíticas de la identidad. Por lo tanto, Alejandro y Eva son figuras sistematizadas que posicionan en ventaja a otras dos figuras convencionales, Catalina y Ximena. No es el mismo caso de Francisca y Yesenia porque sus cuerpos no son normativos. Por un lado, Francisca es indígena. Las etnias enfrentan discriminación y la conversación entre tres técnicos de producción lo demuestra: "Pues, a mí me gustaba más la indita, perdóname. Más auténtica, ¿no?" Dice uno de ellos y a lo que el otro le responde: "Pues, sí, pero ni modo

que ganara. La neta ningún galán de cine iba a querer besar a una totonaca, no mames. Si acaso le van a dar el papel de la… de la chacha en la película". El tercer técnico se incorpora en la conversación y comparte: "Pues es lo que siempre pasa con las actrices prietas, ¿sí o no? ¿sí o no?" Y los otros dos confirman afirmativamente. La conversación señala que, en la elección de elenco para las telenovelas mexicanas, las mujeres de piel oscura no tienen la misma posibilidad de obtener papeles principales como lo tienen las mujeres característicamente caucásicas[39].

La eliminación de Francisca del concurso paradójicamente permite liberarse de la norma racial en la televisión, evitando que su persona perpetúe el estereotipo de que las mujeres indígenas solo actúan papeles de trabajo doméstico en las telenovelas. Similarmente, Alejandro tiene el poder de posicionar cuerpos dentro y fuera de los

---

[39] Un ejemplo de la vida real de la discriminación que enfrentan las comunidades indígenas en México es el de Yalitza Aparicio. El director mexicano, Alfonso Cuarón, la eligió protagonista de *Roma* y, en 2019, su actuación la llevó a ser la primera mujer indígena americana nominada a un premio de la Academia en la categoría de mejor actriz. Sin embargo, en su artículo de opinión pública "In Mexico, '*Roma*' Lit a Fire for Workers' Rights" de *The New York Times*, Aparicio comparte que el segmento racista y clasista de la ciudadanía mexicana, más que demostrar orgullo por su logro, la criticó por sus raíces indígenas, relacionando su origen con su capacidad actoral, lo cual la devaluaba como actriz que mereciera una nominación que la reconozca internacionalmente en el gremio de las artes performativas (Aparicio).

espacios que ve apropiados para ellos. Eva alude a ello y Alejandro lo confirma: "cuando te descubrí eras una *call girl*". La idea referida aquí es que Eva era prostituta antes de conocer a Alejandro y fue éste quien la colocó en la cumbre de la fama, convirtiéndola en la referencia popular del cuerpo femenino. Por esto es por lo que Alejandro le da el papel de prostituta a Yesenia. Por ende, en la diégesis de *Casi divas*, un cuerpo cis ocupa un espacio en donde se convierte referente normativo para la mirada popular mientras que un cuerpo transexual es colocado en un terreno en donde la hegemonía lo transforma en el Otro para la reproducción del estereotipo binario. Así, el filme perpetúa la idea de que la normatividad prohíbe que Yesenia deshabite espacios cishegemónicos y su cuerpo es posicionado en el terreno del deseo y el entretenimiento a través del estereotipo de la prostitución.

En este orden de cosas, en "La prostituta: Mito e imagen" Sergio González Rodríguez plantea que, "La existencia de la persona [prostituta] forma parte del destino patrio, ya sea que ocupe un lugar en el ámbito centralizador de la religión, de la familia, del trabajo, o de su individualidad tributaria de un orden paternalista donde los valores morales comienzan a fundir las secularizaciones del código de conducta católico con las ideas ilustradas" (364). El punto de González Rodríguez es que la figura le permite al patriarcado mantener el poder porque la usa como modelo de conducta corrupta. Por el significado del mismo, la figura es un pilar del patriotismo mexicano. Charles Benheimer respalda el argumento y sugiere que la prostituta "se vuelve ubicua en la narrativa y el arte … no sólo por su fuerza como fenómeno social, sino porque estimula estrategias artísticas que controlan y disipan su amenaza contra el orden masculino: 'La prostituta

fascina al grado de que el hechizo puede producir estructuras que contienen, subliman o metaforizan la descomposición contaminante de su fermento sexual'" (González Rodríguez 368). En otras palabras, la prostituta es el personaje por el cual se subyuga el poder femenino frente al patriarcado y permite que los discursos sexuales se desplieguen con total desvergüenza, al igual que su comportamiento contagioso. Con todo, en el filme, la hegemonía asigna a Yesenia el papel de prostituta, de manera que los preconceptos de género continúan subordinando las concepciones trans de la identidad.

Entendiendo que el personaje conoce la manera de conducirse en el espacio dominante, se asume que Yesenia es consciente del significado que ello tiene. Es decir, aun formando parte del elenco, ella no puede pertenecer en los espacios de poder porque la sistematización solo la usa como figura simbólica de identidad marginada. Por eso se ríe con ironía de la circunstancia y dice: "Que chistoso, ¿no? Y hablo y todo". Ella sabe que el rol la coloca en el silencio. Sin embargo, el gesto y la línea manifiestan la resistencia que practicará para intentar cambiar el espacio, expandiéndolo para que incluya las identidades minorizadas. El mantra extradiegético insinúa esa misma idea de hacer cambios de manera intencional. Aunque la frase "Yo voy a ser" se ve escrita sola una vez la en la pizarra, su lectura puede sonar a la idea: "Yo voy a hacer", una afirmación que expresa una postura de acción. Así es como el sonido y la risa funcionan paralelamente, insinuando el inicio del cambio sobre qué, quién, por qué y cómo se producen estereotipos en el cine. Sobre este tema, en "The Politics of Film Canons", Janet Staiger señala que el contexto social y el económico están conectados en la industria cinematográfica, puntualizando:

> the possible effects that film might have on society, with suggestions about how films could reinforce appropriate social behavior. Such advice provided methods of how a hegemonic culture and economic structure could reproduce itself; again, to the political and economic advantage of a particular group. Thus, the strategy of seeking cinema's admission to the category of art was by no means apolitical; furthermore, its politics was a reinforcement of the status quo" (5).

Con esta idea, Staiger refuerza que las películas son un medio por el cual el Sistema se mantiene en el poder. En el contexto de la industria del cine dentro de la diégesis en *Casi divas*, Yesenia, como actriz, gana posibilidad de moverse en los espacios normativos para comenzar a hacer cambios sobre la representación de la comunidad LGBTQIA+. Yesenia confirma explícitamente su actitud favorable en la actuación cuando, en el último confesional, proclama: "Pero le vamos a seguir chingando. Y un día vamos a ganar nosotras. Y se van a joder. ¿No? Sí" (01:32:20–34). Y su último dialogo reafirma que logrará cambios en un futuro: "A ver qué pasa. Al fin de cuentas, nada es seguro. Por decir algo, hoy tienes un amigo, mañana no, o un trabajo. O… un secreto. Pero haces como si fuera a durar para siempre, ¿no? Si no, ¿cómo?" (01:38:43–39:07). Lo que Yesenia intenta comunicar en estas líneas es que lo establecido es inestable y —con una batalla necesariamente oculta desde dentro de lo dominante— la normatividad no dura para siempre. Con todo, el personaje es consciente de que las convenciones la han caracterizado como prostituta porque es una manera de mantener el estatus quo de subyugación de la identidad cisnormativa. La última secuencia refleja cómo el yo reclama la sexualización dentro de la narrativa. Esto es, Yesenia se apropia de los códigos

de feminidad hipersexualizada impuestos por la sociedad cishegemónica aunque los articula de manera consciente, como parte de su empeño por crear resistencia desde dentro de la industria que produce imágenes nocivas de la identidad trans, conectando así la performatividad, la sobrevivencia en un espacio hegemónico y la internalización intencional de la mirada de la sociedad.

Como se viene observando, la mirada influye tanto en la naturaleza del concurso como en exponer reflexiones directamente a la cámara en los confesionarios. Ambas situaciones conciencian a Yesenia de que una cultura dominante la observa, pero la resiste eligiendo conscientemente percibirse a sí misma como el *Otro*[40], de manera que la proyección del *yo-Otro* cesa de ser una imposición hegemónica cuando es una elección con el fin de obtener movilidad en un espacio dominado por la cisnormatividad[41]. El mismo personaje corrobora la idea en dos ocasiones.

La primera ocurre en un momento íntimo entre Yesenia y Francisca mientras conversan en la cama. La secuencia preambular expone la crítica, la mirada y la sexualización del cuerpo femenino —temas a los cuales se resiste simbólicamente el cuerpo transfemenino en esta serie de escenas de Yesenia y Francisca. Las imágenes anteriores terminan con Santiago que llama "foca" a Ximena. Este apodo hace referencia

---

[40] A diferencia de Mabel en *Carmín tropical*, quien constituye el yo-otro de manera inconsciente.

[41] La movilidad de se señala en esta idea se presenta al final del filme cuando Yesenia consigue permanecer en el campo del entretenimiento con un papel de prostituta.

al mote que Santiago dio a Ximena cuando eran amigos durante la infancia y el cual comenta sobre su peso. Este comportamiento activa la inseguridad de Ximena respecto a su imagen corporal y su posterior desarrollo de un trastorno alimentario como resultado del acoso que sufrió por parte de Santiago.

En reacción al sobrenombre, un hombre del grupo de amigos de Ximena se ríe y escupe su bebida alcohólica, mientras un *close-up* revela que la protagonista mira a Santiago con decepción. Un comercial de una marca ficticia de agua llamada *Vital* conecta esta secuencia y la siguiente con Yesenia y Francisca. Un *J-cut* crea un puente sonoro. Una voz extradiegética, aguda y tranquila, recomienda: "Deja en el pasado lo que no necesitas". Mientras un plano detalle de una mujer sosteniendo una botella de agua ancla diegéticamente la voz en el comercial, el discurso continúa: "Vital te hace ligera" (00:40:53–40:59). Este segmento en plano detalle en su totalidad muestra un abdomen femenino que balancea sus caderas de un lado a otro, finalizando con una toma de sus glúteos.

Un corte que inicia la nueva secuencia revela que se trata de un comercial en la televisión de Yesenia. La voz se vuelve extradiegética al mismo tiempo en el que Yesenia apaga el televisor con un cuchillo de precisión de color rosa vibrante. Este gesto simboliza la agudeza con la que Yesenia resiste la mirada hegemónica que crítica y sexualiza el cuerpo transfemenino. Los temas de la escena con Ximena y el comercial toman relevancia en este argumento porque contextualizan la agencia consciente que proyecta un *yo-Otro* en respuesta de resistir de lo dominante. Yesenia confirma la

resistencia a través de un par de discursos posteriores que se analizan en la sección “2.7 La mirada cis (des)internalizada”[42].

En suma, la sexualización e hiperfeminización en *Casi divas* busca mantener la identidad transfemenina en un espacio de opresión ante las identidades normativas del género, a través del binario masculino-femenino. Tanto el cuerpo como el comportamiento se someten a la pasabilidad, cuyo propósito es ‘legitimarlos’ normativizados, influyendo en la percepción del espectador sobre cuáles cuerpos se consideran mujer ‘completa’. Por ello, mientras que Yesenia presenta una caracterización sexualizada e hiperfemenizada, el *mise en scène* se compone de códigos asociativos que la categorizan dentro de lo masculino, subrayando la biología, diferenciando los cuerpos sexualizados y subyugando la identidad trans en la narrativa visual. De tal manera que el diseño de ambientación se utiliza, mediante grados de pasabilidad, como un dispositivo por el que promover una identidad normativa o por el cual degradar la identidad auténtica.

A partir de la composición visual, la mirada cisnormativa obstaculiza la

---

[42] A pesar de que Yesenia consiguiera un papel interpretativo que perpetua los estereotipos asociados a la identidad transgénero como ser el objeto de deseo y de entretenimiento hiperfeminizados la sección “2.7 La mirada cis (des)internalizada” explica que Yesenia elige adoptar el *yo-Otro* con el fin de obtener movilidad dentro de la cultura dominante que le permita hacer cambios radicales en que cesen la imposición del *yo-Otro* y den espacio al yo auténtico.

construcción de una representación auténtica de la identidad transgénero a través de códigos cromáticos que refuerzan un género. Oponiéndose al sistema binario que compone la diégesis, Yesenia reclama los códigos de género, adopta la mirada cis y produce un *yo-Otro* desde un punto de vista en el que el color y la hiperfeminización simplificante de su caracterización le proporciona movilidad dentro de espacios normativos, resignificando su participación en la narrativa como un agente que producirá representaciones auténticas. Además, la resistencia se extiende en solidaridad con la discriminación de etnias en la instancia en que Yesenia enseña a Francisca a adoptar la mirada cis modificando su apariencia y generando el *yo-Otro*. También se explora el lesbianismo o la bisexualidad como reapropiación del cuerpo femenino trans, lo que matiza la identidad proponiendo una complejidad fuera de los límites convencionales.

Sin embargo, esto hace del personaje un objeto de deseo para la mirada cisnormativa porque Yesenia simboliza el cuerpo vigilado y la imagen fantasmática de lo femenino. Con todo, el filme refleja que, a partir de un cuerpo sexualizado, la mente sexualiza su expresión. Asimismo, la cinta mantiene el orden de géneros cuando el cuerpo subyuga la expresión, ejemplificado en la caracterización de Yesenia como prostituta en el filme de *María Enamorada*. Como resultado, las representaciones que *Casi divas* hace de la identidad transgénero colisionan porque por un lado su narrativa posiciona a Yesenia como una más de las protagonistas, pero por el otro lado su producción cimienta técnicas visuales desde un lente cisheteronormativizado que simplifica en binarismos dicha representación. Si bien el filme se acerca a lo que se podría considerar una crítica del estatus quo cisheteronormativo por representar un

personaje que aparentemente se sale de las convenciones hegemónicas, la construcción de la imagen de Yesenia contradice el concepto de "transgredir el molde normativizado" porque ella se gesta dentro de las expectativas culturales predominantes, limitando la autenticidad con la que podría representar la subjetividad. Paradójicamente, a pesar de ser un proyecto fundado en lo convencional, el conflicto de representación hace de la representación misma un producto de resistencia frente al estatus quo. De esta manera, el filme inintencionalmente evidencia la necesidad de producciones cinematográficas asentadas en terrenos creativos que aproximen, de manera auténtica, los estudios de subjetividades correspondiendo con sus experiencias disidentes.

**2.6 Los planos de la mirada normativa**

Esta sección categoriza diferentes planos en donde un agente ejerce una mirada a un personaje cuir. Se clasifica la mirada porque, como se ha explicado antes, esta no es neutral. El concepto, en el espacio de este estudio, es una acción por la cual se busca sexualizar el cuerpo o vigilar, reforzar o reprimir el género y, de esta manera, establecer relaciones de poder entre los cuerpos e identidades convencionales opresores de los grupos minorizados. Además, se observó en la sección anterior que la hegemonía crea imágenes fantasmáticas del cuerpo sexualizado para mantener el poder del sexo en cuestión. En este sentido, la mirada es la herramienta con la que se constituye esa imagen mental, la cual elimina la autonomía subjetiva del cuerpo de cada individuo. El espectador observa el avance narrativo a través de todos los elementos audiovisuales de la cinematografía dentro y fuera de la diégesis, como los acontecimientos, las interacciones de los personajes, la relación del sonido diegético o extradiegético con los

eventos y el elenco. En el caso de esta producción fílmica, el personaje cuir hacia el que el espectador ejerce la mirada es Yesenia. Los personajes dentro de una historia no están exentos de adoptar ellos mismos una que se adapta dentro de los parámetros de lo dominantemente establecido. Es decir, el régimen escópico de una ficción también se delinea a partir de normas que rigen los comportamientos de los individuos. Por consecuencia del espacio normativizado, los personajes, sus comportamientos y sus expresiones también son blanco de politización dentro de la diégesis. Así como la audiencia sexualiza, vigila, refuerza y reprime al mirar una persona que se sale de las normas de identidades de sexo y género, los personajes están sujetos a practicar o ser receptores de las mismas acciones. Sin embargo, por su calidad ficticia, este personaje no puede considerarse espectador cuando ejerce una mirada sistematizada sobre un agente cuir, por lo tanto, en términos de este proyecto, a esta figura se le considera *metaespectador intradiegético*.

Desde esta perspectiva, se sugiere que este agente puede practicar propósitos similares a los de la mirada ejecutada en el plano *espectador* los cuales incluyen hacer de una persona minorizada el objeto de placer para un agente dominante que la observa y desempeñar y reforzar reglas y límites de comportamiento y expresión que hacen de un individuo 'el Otro'. En este panorama, diferenciar un espectador de un metaespectador intradiegético diferencia los planos conceptuales en los que analizar una persona porque proporcionan un distanciamiento entre el primer observador y el último cuerpo observado, lo que establece una jerarquía visual de la mirada y el objeto porque cada plano se matiza con las convenciones correspondientes. Relacionando el *The Birth of the*

*Clinic: An Archaeology of Medical Perception* con la mirada que explora el significante y el significado, Michel Foucault propone que, "Signifier and signified thus assume a substantial autonomy that accords the treasure of a virtual signification to each of them separately; one may even exist without the other, and begin to speak of itself: commentary resides in that supposed space" (xviii). En la propuesta foucaultiana sobre la transformación discursiva experimentada en el espacio de la modernidad, lo que Foucault quiere decir es que significado (*signified*) y significante (*signifier*) son dos elementos que operan en la concepción de la significación virtual en el mecanismo de la mirada y cada uno es independiente del otro en tanto que cada uno ocurre en su propio espacio de espacio de existencia y, como resultado, pueden ser analizados independientemente.[43] Este análisis interpreta el significante como el objeto observado y el significado es el concepto concebido por un agente externo del significante y, en términos del argumento de este proyecto, el concepto concebido es el estereotipo asociado con el significante.

En esta lectura, el significado es el cuerpo/identidad trans y el significante es la disonancia cognitiva en forma de estereotipo que produce la norma hegemónica. Por su parte, como se indicó antes, la afirmación de Foucault esclarece que cada uno de los elementos dispone de su propia significación y que cada uno actúa de manera

---

[43] Si bien el texto de Foucault se origina en análisis del "discurso médico", su desarrollo examina el vacío existente entre significante y significado, el cual se llena con el comentario el cual asume la existencia de un significado "oculto" en un texto (el significado), que las palabras (los significantes) aún no han manifestado plenamente.

independiente del otro. Sin embargo, Foucault continúa: "But at the same time, it invents a complex link between them, a whole tangled web that concerns the poetic values of expression: the signifier is not supposed to 'translate' without concealing, without leaving the signified with an inexhaustible reserve; the signified is revealed only in the visible, heavy world of a signifier that is itself burdened with a meaning that it cannot control" (xviii). Esto indica que, en el mecanismo de la mirada, quien observa el significante no posee control del significado porque no hay control interpretativo cuando el significante es una materialización de las convenciones que a través de las cuales comprende sistemas operativos sociales. La idea dilucida que hay una asociación cristalizada entre el estereotipo con el cuerpo/identidad trans. Esto quiere decir que, en una postura dentro de la hegemonía, lo trans es difícilmente inescapable de los estereotipos.

El razonamiento de Foucault ofrece una explicación de por qué Yesenia se alegra de obtener el papel de prostituta en *María Enamorada*. Su intención es posicionarse dentro de lo dominante que conforma la identidad trans y produce imágenes asociadas con ella. Así busca un camino estable para influenciar ella misma la manera en que la identidad trans es observada, entendida y representada. Además, esto explica por qué Yesenia adopta la postura de metaespectadora intradiegética. Finalmente, Foucault señala que, "Commentary rests on the postulate that speech (*parole*) is an act of 'translation', that it has the dangerous privilege images have of showing while concealing, and that it can be substituted for itself indefinitely in the open series of discursive repetitions; in short, it rests on a psychologistic interpretation of language that shows the stigmatas of its historical origin" (xviii-xix). En esta cita, Foucault cuestiona la idea de que el lenguaje

revela un significado definitivo, sino que produce nuevas capas de discurso que se repiten y adquieren autoridad.

Aplicado a las representaciones trans, este planteamiento permite observar cómo los discursos dominantes intentan explicar, clasificar e interpretar las identidades trans desde marcos normativos preexistentes. En lugar de acceder a una supuesta verdad sobre dichas identidades, estas interpretaciones generan narrativas reiterativas que terminan cristalizándose en estereotipos. Así, el constante escrutinio de lo trans no solo describe estas experiencias, sino que también participa en la producción de significados que pueden limitar su complejidad y reforzar formas de estigmatización. De esta manera la protagonista provee una lucha de resistencia cuyo objetivo es cambiar la producción de significados simplistas, entendidos "inescapables" desde un punto de vista dominante. Es por ello que Yesenia adopta los códigos de género, generando un distanciamiento entre el yo y el *yo-Otro*, cuyo objetivo es que su comportamiento así como su cuerpo cumplan los parámetros de pasabilidad para obtener movilidad. Es su manera de operar con cuidado su lucha en el espacio hegemónico si es que desea tener éxito en su campaña.

El distanciamiento intelectual que ocurre entre el espectador, el metaespectador intradiegético y el *yo-Otro* relega a este último a un plano secundario. En este contexto, los valores hegemónicos del binario de género así como la pasabilidad se disipan, permitiendo la expresión auténtica de la identidad. El análisis de *Carmín tropical* estableció que el personaje trans del filme internaliza la mirada normativa. Esta acción produce una proyección del yo, la cual se observa como en una película a través de la cual se ve la identidad auténtica. Es decir, el yo es el metaespectador intradiegético que

se visualiza en la memoria como el Otro porque éste personifica la expresión de género libre de las normas binarias que asocian el sexo con el género. Sin embargo, en esta producción no se presenta a la metaespectadora intradiegética como un agente de resistencia que activamente intenta existir en un espacio del yo auténtico. Este cambio solo ocurre hasta el final de la película, cuando Mabel rompe la cuarta pared, pero en su caso es tarde porque el asesino de Daniela ya tenía preparada la muerte de la protagonista.

La mirada se articula de manera similar en *Casi divas* en donde el espectador toma el primer nivel de la mirada, es decir, la audiencia observa al personaje cuir de la diégesis tanto en espacios públicos como privados. Después, la película sitúa a la metaespectadora intradiegética en el segundo plano desde el que se observa un tercer plano donde la memoria del metaespectador intradiegético transcurre y en el que se halla el yo auténtico, que el metaespectador intradiegético se limita a encarnar en su plano existencial. Esto quiere decir que las identidades cuir existen como el objeto de deseo y de vigilancia en los dos últimos planos: la diégesis y la metadiégesis. Éste último plano cinematográfico no es objetivo ya que narra el pasado como es recordado por el personaje. En términos de Gérard Genette, es un relato metadiegético porque depende del acto narrativo de un personaje intradiegético.

En *Narrative Discourse Revisited*, Genette informa sobre los niveles narrativos y distingue que el narrador *extradiegético* es uno fuera de la diégesis a la par del público real, el *homodigético* es uno que cuenta su propia historia, el *intradiegético* es presentado anticipadamente en la diégesis por un narrador de un nivel anterior, y el heterodiegético

narra una historia ajena. También, el teórico señala que un narrador intradiegético puede contar una historia metadiegética sobre un personaje metadiegético (84-5). Contextualizando el argumento en las descripciones, el *yo-Otro* es una imagen metadiegética por el hecho de que Yesenia corresponde con la intradiégesis. Sobre este concepto, Genette aclara: "A narrator can be percieved as intradiegetic only if he is presented as such by a narrative in which he appears" (85). Por lo tanto, Yesenia es la narradora del *yo-Otro* como consecuencia de este ser una proyección conceptual de ella.

El filme muestra el *yo-Otro* como un agente consciente de la distancia entre el narrador intradiegético y el extradiegético, sobre todo en las escenas en las que el personaje mira directamente a la cámara, escena que se analiza en la siguiente sección. Además, Genette señala que definir como *metadiegética* la historia producida por un narrador intradiegético ofrece la ventaja de formar un sistema con la *metalepsis* (91). El teórico indica que esta idea es causada: "when an autor (or his reader) introduces himself into the fictive action of the narrative or when a character in that fiction intrudes into the extradiegetic existance of the autor reader, such intrusions disturb, to say the least, the distinction between levels", resultando en una "deliberate transgression of the treshold of embedding" (88). Así, la mirada del *yo-Otro* se considera una transgresión a la mirada normativa que ocurre desde los planos extradiegético e intradiegético. El plano metadiegético pretende ser afectivo, sirviendo favorablemente la subjetividad cuir más que la trama. Por eso, los recuerdos y los reflejos son estilizados fragmentada y afectivamente, simbolizando la resistencia del *yo-Otro* dentro del filme.

La creación de dos planos visuales narrativos genera un efecto de *mise en abyme* o puesta en abismo en el acto mismo de la observación. Esto implica la sugerencia de una mirada intrínseca dentro de la mirada externa, lo que intensifica el propósito de la observación misma. Además, la puesta en abismo funciona para cuestionar la realidad, generar autorreferencialidad y profundizar en la temática de la obra cuando se relaciona con las experiencias de la figura protagónica. En "Introduction: Mise En Abyme", Laurence Grove define la técnica como "the use of an image within an image or text within a text, whereby the inner picture or story illuminates the outer work" (1). Mieke Bal, por su parte, plantea en *Narratologie: (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)* que "Es una historia dentro de la historia, que cuenta un resumen de la historia principal, y, en tal caso, puede sobrevivir en cualquier momento al interior de la historia principal" ("Elle est un histoire dans l'histoire, c'est-à-dire un résumé de l'histoire principale, et, en tant que tel, elle peut survenir à tout momento à l'interieur de celle-ci"; mi trad.; 106). En *Casi divas*, el resumen de esta historia es la trayectoria de lograr que el deseo de una identidad auténtica sea una realidad. En términos de la mirada, la que ocurre en plano de la ficción ilumina la de la realidad. Esto significa que el cuerpo del plano metadiegético invita a que, a través de la experiencia episódica, la mirada del plano real se cuestione la manera en que ésta le atribuye un significado fundamentalista al *yo-Otro*.

De manera más específica, la cuestión que propone a la audiencia es ¿para qué es necesario ver el cuerpo cuir bajo el efecto de la experiencia episódica del metaespectador intradiegético? La respuesta es destacar las normas hegemónicas que han sido adquiridas

por el metaespectador intradiegético y que, de no ser por la distancia generada por los planos de la mirada, el prejuicio y la vigilancia social no quedarían expuestas. Al situar a la audiencia para que vea desde la perspectiva misma del personaje cuir de la diégesis, se invierte el orden hegemónico de la mirada. En este proceso, la audiencia no observa el cuerpo desde su propio punto de vista, sino desde el del personaje cuir. Por eso, considerar los planos de la mirada con relación a los temas de las identidades minorizadas provee una subversión de la mirada hegemónica y que lo dominante se encuentre en un espacio de cuestionarse qué, cómo y por qué observa un cuerpo en la pantalla.

En conclusión, el *yo-Otro* es la figura que refleja la carencia de seguir un sistema de códigos hegemónicos. Ya que la proyección es producto de la memoria del personaje, es importante diferenciarlo del espectador. Por eso, se denomina metaespectador intradiegético. De esta manera la distancia que se produce entre el espectador y la identidad queda expuesta, estableciendo una jerarquía entre quienes miran y quien es observado. En términos de planos espaciales y de dónde se posicionan la mirada y el objeto, dilucida una distancia que los separa, trayendo a la superficie el espacio en el que operan las convenciones interpretativas. En este espacio conceptual las identidades cuir en la pantalla no tienen un efecto afectivo para lo dominante y permite observar los parámetros que enmarcan al sujeto.

Sin embargo, el espacio entre ellos también es una oportunidad para cuestionar motivos por los cuales el *yo-Otro* se representa de manera distanciada. El planteamiento propone explicar y cuestionar la asociación cristalizada entre un estereotipo con lo trans. Por eso, Yesenia se alegra de obtener un papel en *María Enamorada*, es una manera de

infiltrarse en la industria cinematográfica como productora y perpetuadora de normas y tener oportunidad de cambiar la representación trans desde sus fundaciones. Esto explica porque ella es consciente de los códigos dominantes de género y los practica. Su objetivo es que tanto su comportamiento como su cuerpo cumpla los delineamientos de pasabilidad.

**2.7 La mirada cis (des)internalizada**

*Casi divas* muestra la existencia de la mirada dominante a través del bolso, la presencia masculina y la comedia, estableciendo una base que da inicio de la internalización de la mirada que da espacio a la experiencia episódica que muestra un régimen óptico internalizado. Como se describió en *Carmín*, el bolso es un elemento que revela la existencia de una mirada normativa. En *Casi divas*, el evento del bolso ocurre cuando Wiskas intercepta a Yesenia con el autobús urbano y la acosa sexualmente de manera verbal y física. El personaje masculino jalonea del brazo al femenino y su bolso cae, esparciendo en el suelo los objetos que había en su interior. Entre las cosas, hay materiales de mantenimiento estético corporal —como un contenedor con un par de pestañas postizas, una barra limadora de uñas, una prótesis mamaria de silicona, y un producto de higiene menstrual (fig. 26). Los artículos pueden clasificarse como íntimos, especialmente porque provienen del interior del bolso, el cual es un espacio privado. En este sentido, este ámbito hace referencia a la característica trans de la identidad que Yesenia quiere mantener privada. Sin embargo, el proceso en el que los objetos quedan expuestos ante la mirada pública es violento. Esto es, Yesenia no fue agente autónomo que decidió exponerlos por sí misma. Fue la figura masculina normativizada quien,




Fig. 26. Los objetos de Yesenia se esparcen fuera del bolso.

violentamente, expone la privacidad de la identidad de Yesenia. Por asociación en cuanto al uso de los objetos, el espectador conceptualmente los afilia con el sexo femenino. Esto propone que el hombre que los porta practica la performatividad, y ello disminuye la veracidad de la cualidad trans de una identidad que no se conforma con el sexo asignado al nacer. Es por eso que Yesenia los porta consigo porque, dentro de la sociedad hegemónica, ella tiene que hacer un *performance* —en el sentido butleriano— de la feminidad. En esta escena, la mirada con códigos normativizados es crucial para que la pasabilidad sea exitosa. García Fernández afirma: "La mirada es una de las tecnologías de construcción de las ficciones políticas de la diferencia … y su capacidad de creación de verdad es mayor cuanto más 'reconocibles' resultan las 'marcas del cuerpo'" (327). Según este argumento, las personas perciben una realidad 'correcta' a través de

asociaciones iniciales por la mirada y, en esta escena, la visibilidad del material fuera del bolso crea esta realidad visual.

Es por esto que sugiero que entender la identidad transgénero en términos de performatividad es nocivo para la autenticación de que las identidades trans efectivamente existen en un espacio metafísico y su única expresión es la corporalidad del individuo. Hablar del género —masculino y femenino— como códigos socialmente incrustados resta valor a la expresión de un género u otro por un cuerpo irremediablemente sexualizado en una sociedad normativa. En este sentido, aunque los objetos acentúan una cualidad femenina cuando son posesiones de una persona percibida como mujer, su violenta exposición sugiere a través de ellos cuestionar la identidad del personaje como una mujer en términos de utilidad de los artículos, especialmente por la próstesis mamaria si se conceptualiza que el cuerpo de Yesenia posee un par de senos biológicos (entendida como mujer biológica antes de que el filme revele que 'en realidad' es una mujer transexual). Esto quiere decir que los objetos femeninos del bolso simbolizan la identidad transgénero que practica un *performance* del género —identidad que puede permanecer en privado o que corre el riesgo de ser violentamente exhibida por una sociedad normativa.

En ese marco, el ángulo en picado de la cámara cuando muestra las cosas sugiere una relación de poder de la mirada dominante que se sostiene por colocarse arriba y mirar abajo la extensión de la identidad trans. Esta dinámica refleja la mirada pública sobre las identidades trans. También destaca los parámetros de la pasabilidad que se produce a partir de los objetos y del acoso, de ser desestimada y subyugada que convierte el cuerpo

a un objeto de placer masculino, tanto del tacto como de la mirada. Sobre las posiciones como extensión del yo en *Being and Nothingness*, Jean-Paul Sartre expresa:

> In order that such a thing as an extension originally defined as my place may come into the world and by the same stroke strictly define me, it is not merely necessary that I exist [in] my place—i.e., that I have to be there. It is necessary as well that I be able to be not wholly here so that I can be over there, near the object which I locate at ten feet from me and from the standpoint of which I make my place known to myself. The univocal relation which defines my place functions in fact as a relation between something which I am and something which I am not" (491).

Esto indica que el *yo* se fracciona entre la corporalidad del individuo y las posesiones que lo simbolizan. Sin embargo, también sugiere que los objetos representan aquello con lo que el *yo* no se identifica. Contextualizando la idea dentro de los parámetros normativos del filme, se revela que la mirada hegemónica es quien tiene el poder de determinar desde cuál perspectiva de género observa la identidad transgénero. Tanto la audiencia como la comunidad de la diégesis que ejercen la mirada normativa a través de la intrusión a los objetos como extensión del *yo*, son quienes tienen poder de categorizar la identidad ontológica de Yesenia como mujer, atendiendo su identificación con el género femenino (lo que sí es), o como hombre, relacionando la identidad con el sexo asignado (lo que no es).

Durante el confesionario que presenta a Yesenia por primera vez, un entrevistador fuera de cuadro le pregunta cómo sabe que podría ganar el concurso y ella responde con

voz *off*: “Es de esas cosas que sabes, como sabes que Dios existe. Y no es cosa de que Dios venga a desayunar todos los días a tu casa, no, pero sabes. O como, por ejemplo, cuando sabes de que te están engañando. Esa es bien fea, pero sabes. Pues así, así yo sé” (00:14:04–33). Al mismo tiempo que ella habla, un plano detalle muestra una vitrina de cristal con una bombilla verde que cuelga por encima de una pequeña escultura de la Virgen María. Un corte a otra vitrina con una bombilla roja cuelga en la parte superior delante de un cuadro con la imagen de la Virgen María y el vidrio refleja un sujeto masculino caminando (fig. 27). Esta escena que se interpone con el diálogo de Yesenia indica que la presencia masculina la acecha. Por eso la imagen anterior a esta muestra la bombilla verde infiriendo que todo está bien, mientras que la roja indica precaución.

Explorando las líneas con más detalle, notamos que la respuesta es una manera en que el personaje alude a su identidad sin revelar que su cuerpo es minorizado para poder mantenerse dentro de las expectativas culturales predominantes. Por ejemplo, “Es de esas cosas que sabes, como sabes que Dios existe. Y no es cosa de que Dios venga a desayunar todos los días a tu casa, no, pero sabes”. Se supone que estas palabras responden la pregunta ‘¿por qué ella puede ganar el concurso?’ y, siendo asertiva, Yesenia plantea que ella tiene la misma oportunidad de ganar, independientemente de la condición cis o trans. Además, sus palabras podrían leerse como una alusión a la identidad género misma. Como se ha venido insistiendo, el género no es una elección; solo se es y se manifiesta con la expresión externa que proyecta las cuestiones ontológicas del individuo. Por esta razón, el género se enseña de manera sociocultural, para mantener los sexos hombre y mujer categorizados entre en un binario restrictivo de

género y de esta manera se busca mantener control político del cuerpo y la identidad[44].

Aun desvelando características de resistencia en Yesenia, el filme no omite oportunidad para colocar la identidad trans en un espacio ambiguo: "O como, por ejemplo, cuando sabes de que te están engañando. Esa es bien fea, pero sabes. Pues así, así yo sé". Si Yesenia hace referencia a la identidad, entonces esta línea alude a que ella, como mujer, es un engaño. Esto refleja la ignorancia de información acerca de las identidades que no encajan en lo normativizado, pero también muestra que el filme tiene una posición ambigua sobre cómo integrar la identidad trans en la sociedad. De hecho, la cinta podría favorecer el recibimiento del concepto de identidades en la audiencia, pero se ajusta a las normas de representación de lo que la hegemonía considera diferente. Por ejemplo, Yesenia es el escape cómico de la trama y por eso se inserta la línea: "Y no es cosa de que Dios venga a desayunar todos los días a tu casa, no". La intención de la frase alude que una deidad puede ser tratada con familiaridad cuando, generalmente, se les considera figuras a las que se les debe ofrecer respeto. Es la naturalidad con la que

---

[44] *The Matrix* (Wachowskis, 1999) ofrece una idea similar cuando el Oráculo le explica al protagonista, Neo: "Being the one is just like being in love. No one can tell you're in love. You just know it… through and through… balls to bones". Continúa con: "You already know it, but it seems like you're waiting for something". Sin embargo, el Oráculo también alerta sobre los códigos hegemónicos impuestos al resto: "Oh, don't worry about it. As soon as you step outside that door, you'll start feeling better. You'll remember you don't believe in any of this fate crap".

Yesenia refiere el contacto que hace de la oración una idea graciosa, porque lo que indica una alteración del orden establecido.

Enseguida de esa escena, la experiencia episódica se presenta cuando Yesenia se observa en un espejo mientras riza sus pestañas con una cuchara y aplica un maquillaje rosa brillante (fig. 28). En esta toma en primer plano se observa el distanciamiento entre el espacio del espectador y el del *yo-Otro*. La parte trasera de la cabeza de la protagonista en el segundo plano desenfocado resalta el distanciamiento y la mirada del reflejo como objeto. Además, la posición de la iluminación enfatiza las protuberancias del rostro de Yesenia quien mira su imagen, produciendo una composición en chiaroscuro que señala el misterio y 'la mentira' a la que Yesenia alude en su respuesta extradiegética. El rosa prominente del *mise en scène* y del maquillaje que lleva en la cara contrastan con el azul de su camisa, una vez más marcando una discordancia de género a través de la asociación cromática.

La mirada de Yesenia a su proyección refuerza el tema de del régimen escópico en esta toma, especialmente considerando que en la escena anterior hay un reflejo de un hombre en el cristal de la vitrina. Las figuras dan la apariencia de que Yesenia es observada por una figura patriarcal pero también sugiere la interpretación de que la proyección del hombre desconocido simboliza la imagen del sexo de Yesenia sobre todo porque la forma no tiene rostro.  Asimismo, la dinámica del color binario invisibiliza la expresión de género de la identidad auténtica de Yesenia, por eso su cuerpo en el segundo plano da la espalda a la cámara. Es decir, la figura de la diégesis no es visible. Este panorama explica que las normas hegemónicas acechan en todos los espacios que

Yesenia habita, como su habitación, así como el maquillaje que usa y su concepto de sí misma a través del espejo en el que se observa.

Por ello es por lo que la puesta en escena, el uso exagerado del rosa, maquillaje intenso y contrastes marcados por la iluminación ocultan la genuina expresión femenina de la identidad de la mujer trans en *Casi divas* y enfatiza rasgos masculinos, posicionando la identidad de género en primer plano como performativa en lugar de inherente del carácter individuo. Acentuar la performatividad anula la experiencia subjetiva de un cuerpo y una identidad trans, ya que el concepto sugiere que la identidad de género no es real, sino un conjunto de actos que reproducen roles sociales. En otros términos, sugiere que la identidad de género no es innata, es decir, no constituye aquello que hace un individuo de una persona. La línea "O como, por ejemplo, cuando sabes de que te están engañando. Esa es bien fea, pero sabes" ratifica la performatividad de Yesenia, haciendo de su cuerpo un objeto sexualizado con el que su agente engaña a la sociedad. La frase desconsidera la identidad de género del sujeto. Finalmente, esta escena refuerza el argumento sobre la autopercepción como objeto de la mirada, en la que el sujeto trans se convierte en su propio espectador a través de la experiencia episódica.

El mismo segmento representa dos mecanismos de la normatividad cis que Yesenia internaliza: los estándares que la sociedad dominante sostiene sobre cómo es una mujer y la vigilancia de la mirada. Exponiendo la primera situación, un plano americano exhibe un grupo de fanáticos que tienen distintas edades y que sostienen orgullosamente un póster de la telenovela *María Enamorada* (fig. 29). Al mismo tiempo, la voz en *off* de Jonathan Armando comparte: "Pues, sí, a la Yesenia siempre le gustó eso de ser artista y



Fig. 27. Izquierda, bombilla verde delante de una figura de la Virgen. Derecha, figura masculina se refleja en el cristal de una vitrina con bombilla roja.

famosa, y todo, ¿no?" (00:11:03–07). Por un lado, mientras algunos niños, jóvenes,



Fig. 28. Yesenia observa su reflejo en el espejo.

adultos y ancianos sostienen el afiche, otros lo señalan o levantan la mano derecha, dando la impresión de alabar la imagen de la mujer representada en el cartel. Las posiciones que




Fig. 29. Un grupo de personas señalan un afiche de *María Enamorada*.

asumen los personajes sugieren una idolatría de la mujer. Considerando que la actriz que caracteriza a María Enamorada es una mujer cisgénero, se argumenta, desde esta perspectiva, que la composición pone a la vista que la sociedad que existe en la diégesis favorece el cuerpo cisfemenino. Entonces, la frase "siempre le gustó eso de ser artista y famosa" sobrepuesta en la escena propone un objetivo inalcanzable por una disonancia de identidad. Es decir, el deseo de la identidad transfemenina de influenciar un espacio dominado por la precedencia de género cis se anula porque Yesenia no cumple las características normativizadas del cuerpo sexualizado en términos de lo femenino. En cuanto a la segunda situación, un plano general en picado registra a Yesenia mientras trabaja en una gasolinera y baila la canción diegética "Bombón asesino" (fig. 30).

El conjunto la posición alta de la cámara, el filtro en blanco y negro, y la estampa de la hora provee una perspectiva como si lo que ocurre se viera a través de una cámara




Fig. 30. Una cámara de seguridad vigila a Yesenia en su lugar de trabajo mientras ella baila.

de seguridad. Aparentemente, Yesenia no es consciente de que está siendo vigilada porque sus movimientos sugieren que su concentración está en la música que baila en el momento. Desde este panorama, se infiere que tanto la audiencia como la sociedad de la diégesis miran a Yesenia siendo auténtica. Es importante notar el ángulo de la cámara porque la posición en picado sugiere simbólicamente una relación de poder. Es decir, los que observan a Yesenia lo hacen desde una posición de dominación sobre el personaje. Por eso, ambas escenas facilitan una lectura de que la mirada —tanto de la sociedad que sostiene los estándares de feminidad y la audiencia que vigila— mantiene y diciplina la ejecución de género que se percibe con relación al sexo del cuerpo, limitando la identificación de identidad libremente.

Una secuencia en donde se cuestiona a Yesenia representa el proceso de la internalización de la mirada cis que sostiene los estándares de ser una mujer normativa y cómo eso produce la proyección del *yo-Otro* a través del diálogo y la distancia del sujeto en relación con la cámara. El último día del concurso, Adrián, el protagonista de *María Enamorada*, le pregunta: "¿Por qué crees que tú debas ser María Enamorada?" La primera toma de la escena muestra a Yesenia en un plano medio largo. Esta distancia entre el sujeto y la cámara coloca la narrativa desde el punto de vista de Yesenia. Pero, un corte a un plano entero sugiere que la audiencia observa a Yesenia sentada con Adrián mientras responde la pregunta. Ahora, esta distancia propone modificar la perspectiva de la narración y entender la respuesta de un punto de vista como de un miembro de la audiencia. Además, esto significa que Yesenia se posiciona en esa mirada también como si fuera ella audiencia de sí misma. Aquí comienza el proceso de internalización. Finalmente, un primer plano enfoca a Yesenia mientras responde la pregunta, haciendo de ella el objeto del régimen escópico que se establece en la toma anterior, es decir, generando el *yo-Otro*.

Su respuesta y los cambios en la distancia de la cámara hacen un paralelo que cristalizan la relación de mirada normativa, Yesenia como el objeto, la internalización del acto, la producción del *yo-Otro* para dar lugar a la experiencia episódica. Yesenia responde: "Ay, pues, porque cuando voy a ver una película y apagan las luces, me da esta cosa de sentir que… pues, que mi vida no es mi vida. Es… es esa vida en la pantalla. Y quiero que sea cierto… que no se acabe… cuando encienden las luces y se acaban las palomitas" (01:25:13–49). Considerando que María Enamorada es la representación

física de la mujer que cumple las normas de género femenino, la pregunta "¿Por qué crees que tú debas ser María Enamorada?" simbólicamente cuestiona por qué Yesenia quiere ser quien interprete ese papel en la adaptación cinematográfica. En realidad, la pregunta sería: ¿por qué quieres ser representada a través de un personaje establecido y aceptado por la sociedad? Su respuesta "cuando voy a ver una película … me da esta cosa de sentir que… mi vida no es mi vida" indica que Yesenia no se identifica dentro de una categoría cisnormativizada de las identidades en la realidad en la que vive.

El personaje desea que su existencia sea como "es esa vida en la pantalla" porque, de esa manera, su identidad no tendría que someterse a un reglamento categórico del género y porque su persona sería la generadora de normas acerca la identidad femenina, dando espacio a la aceptación social de lo trans. Sin embargo, por el momento solo puede desear que algún día sea ella quien, como Eva, también represente una realidad de cómo se es posible ser mujer transgénero y "que sea cierto… que no se acabe". Esto se debe a que la representación de la mujer en el cine suele atender categorías hegemónicas, ofreciendo modelos cisnormativizados e invisibilizando el cuerpo trans. Sobre el deseo, Sartre observa que "Desire is a lack of being" (575). Esto es, el deseo representa que una persona percibe la falta de un elemento en sí misma para considerarse un ser completo.

Por eso es por lo que, en las circunstancias actuales de Yesenia, ella solo puede desear ser mujer, confirmado por la línea "yo voy a ser", y construir un camino con el objetivo de convertirse en mujer, simbolizado por la percepción sonora 'yo voy a hacer' de esa misma línea. En otras palabras, Yesenia debe observar la sociedad que la minoriza y aprender los códigos dominantes para infiltrarse en el Sistema y acercarse cada vez más

su meta de representar, dejando atrás el deseo de ‘ser’. Por eso, al mismo tiempo que el conductor está por anunciar que ella obtiene el segundo lugar en el concurso y mientras el personaje reflexiona extradiegéticamente, “Y oyes tu nombre, y el tiempo se hace larguísimo. Y un segundo es, hazte de cuenta, como si fuera toda tu vida”, Yesenia culmina observando de frente la cámara de seguridad (fig. 31).




Fig. 31. Yesenia mira directamente a la cámara de seguridad.

Desde el panorama de la identidad minorizada, lo que el personaje quiere decir aquí es que ser colocada en un espacio invisibilizado (el segundo plano) crea para ella una realidad donde la identidad auténtica se percibe como un sueño, porque el deseo de existir visibilizada con la autenticidad (en el primer plano) permanece latente. Sin embargo, ver directamente a la cámara indica que Yesenia se sabe observada, pero ella toma acto de resistencia al mirar a quien la observa tanto en la diégesis como a la audiencia real. La escena de la cámara de seguridad es otra forma de representar la

"experiencia episódica" en *Casi divas* porque señala que Yesenia ha internalizado la mirada cis que vigila la identidad trans, solo que, en esta instancia, se reproduce como un acto de resistencia por su parte que le sirve para concientizarse de los códigos que genera el yo hegemónico para hacer de las identidades minorizadas un Otro. En cuanto a la última noción referida, este trabajo distingue entre el yo normativo, el cual es cishetero, y el Otro rechazado, el cual puede ser cuir tanto en sexualidad como en género. Sobre la relación fundamental de los dos conceptos, en *Beginning Theory*, Peter Barry explica: "The 'Other', in these formulations, is as much something within us as beyond us, and 'self' and 'Other' are always implicated in each other, in the root sense of this word, which means to be intertwined or folded into each other. As basic psychology shows, what is identified as the external 'Other' is usually part of the self which is rejected and hence projected outwards (147). Según Barry, un sujeto rechaza su autopercepción cuando se encuentra en un contexto normativo y en el cual su identidad no encaja. El rechazo que hace el yo de las cualidades no estandarizadas da lugar a una proyección de sí mismo como el 'Otro'.

Es importante destacar el *yo-Otro* de Yesenia y Mabel, porque insisto que la opresión y la represión de la experiencia cuir generan un distanciamiento entre los sujetos y una vida auténtica, libre de vigilancia. Esta es una de las razones por las cuales la cultura queer se asocia con la cultura popular, especialmente cuando se relaciona con la televisión y el cine. Es decir, los sujetos cuir empatizan con personajes populares que son percibidos como influyentes en las culturas precisamente por aquello que la normatividad señala como 'incorrecto'. Un artista que promueve la rebeldía, que ignora estigmas, y que

no se conforma con las normas establecidas se posiciona en resistencia de la hegemonía. Visto desde un lente de la identidad cuir, la audiencia cuir se identifica con el artista porque, dentro del colectivo, éstos representan la autenticidad del ser. En términos del análisis y desde la perspectiva cultural dominante, el artista es simboliza el yo-*Otro*. Esto quiere decir que no hay un espacio que distancia la mirada entre la persona popular y el individuo cuir que la observa. Ese distanciamiento existe si se considera la audiencia normativa, como se expuso en la sección "2.6 La identidad cuir y los planos de la mirada normativa".

En *Teorías del cine*, Robert Stam argumenta: "El posicionamiento del espectador es relacional: las comunidades pueden identificarse entre sí en función de una proximidad compartida o por tener un antagonista en común" (271). De acuerdo con la afirmación, puede existir un elemento que genere una conexión entre dos agentes. Esto explica por qué el sujeto cuir se recuerda a sí mismo como si se viera a través del lente de una cámara. Es decir, el sujeto queer suspende el 'yo' auténtico y se convierte en una proyección como si también fuera un personaje popular a la que una sociedad admira y le permite ser un cuerpo representante de una identidad en la televisión o el cine. Además, Stam sostiene que, "A través del camaleonismo psíquico de la espectatorialidad, las posiciones sociales ordinarias quedan temporalmente entre paréntesis, como en un carnaval" (271). Esto significa que el poder ver a un sujeto desde la posición de audiencia ofrece una oportunidad temporal de identificación con él o ella, dejando quiénes somos socialmente y habitar un espacio simbólico donde las reglas 'normales' se flexibilizan.

La razón es que quien mira no permanece fijo en una sola identidad o rol dentro de la diégesis que se explora en el filme, sino que adopta otras posiciones subjetivas que se representan explícita o implícitamente en la pantalla y entre las cuales se encuentran personajes, puntos de vista, afectos y deseos. Stam continúa: "Pero si las comunidades más desfavorecidas pueden decodificar la programación dominante mediante una óptica resistente, solo pueden hacerlo en la medida en que su vida colectiva y su memoria histórica les proporcionen un esquema alternativo de comprensión" (272). Con esto, Se establece que los códigos pueden ser aprendidos si se adopta la posición de un observador que los practica. En el contexto de la película, esto explica por qué Yesenia es consciente de la mirada normativa aplicada en ella, tanto por agentes de la diégesis como por la audiencia. Esto significa que el *yo-Otro* que ella proyecta no es uno que encarna lo que ella rechaza de sí misma. Más bien esa figura representa la resistencia que se crea a partir de la esperanza de llegar a ser auténtica algún día.

El confesionario es un espacio que funciona como la cámara de seguridad donde la mirada vigilante también es activa. A pesar de que Yesenia ofrece una visión más amplia de su postura ante la hegemonía, lo hace implícitamente porque, aunque sea un espacio íntimo, el confesionario es un segmento donde la audiencia continúa el acto de vigilancia; lo que dice y hace es observado, así como se mostró en los ejemplos anteriores de la cámara de seguridad. Sin embargo, es un espacio en el que Yesenia puede practicar una mirada de resistencia porque la cámara no solo la observa a ella en el confesionario, sino que el personaje también ve la cámara que representa la mirada cisnormativa. Mientras que para los demás personajes el confesionario sirve para expresar ideas sin

tabúes y funciona como un espacio íntimo, para Yesenia no es el caso por la identidad que habita. Yesenia expone sus ideas en formas de enigma para mantener oculta la característica trans de su identidad.

Esta idea del confesionario que se asemeja a la cámara de seguridad revela que hay espacios que son ideológicamente construidos para un empleo normativo y cuando no se sigue la regla, un usuario del espacio puede ser señalado. En otras palabras, las identidades normativizadas habitan espacios donde su existencia no se pone en tela de juicio a raíz de su identidad. En cambio, las identidades minorizadas son inhibidas tanto en espacio públicos como en espacios que aparentemente son privados o se considerarían seguros por más íntimos que parezcan. Tomando en cuenta que es en la cámara de seguridad y el confesionario en donde Yesenia mira de frente a la audiencia, se deduce que es en los espacios vigilados donde la resistencia es más latente. Además, confirma lo que Yesenia dice a Francisca cuando ésta señala que no puede ganar por ser una mujer transexual, "Tú no te diste cuenta. La gente solo ve lo que quiere ver, mamita". A pesar de las señales e indicios empleados por el filme para aludir a la identidad del personaje, la ausencia de información completa sobre dicha identidad conduce a una percepción rígida de un aspecto del binario, restringiendo la comprensión de una identidad que trasciende la corporalidad humana.

Comprendiendo que uno de los efectos de la opresión hegemónica es la internalización que produce un *yo-Otro*, ¿puede considerarse el acto mental de distanciarse del yo para ceder paso al *yo-Otro* constituye una forma de represión? De manera que, ¿es el *yo-Otro* una manifestación de opresión y represión en sí mismo? Esta

cuestión abre un terreno complejo de reflexión teórica, pues implica considerar que el sujeto queer no solo enfrenta fuerzas externas de dominación normativa, sino que también se ve involucrado en un proceso interno de negociación y adaptación. Suspender el *yo* y proyectarlo en el *Otro* no asume la autenticidad. El sujeto participa en un acto de performatividad cisnormativa que, aunque en el caso de Yesenia es estratégico y potencialmente emancipador, el acto mental de proyectar reproduce mecanismos hegemónicos de vigilancia y control de la identidad.

Desde esta perspectiva, el *yo-Otro* se puede conceptualizar como una forma de alienación doble porque, por un lado, la sociedad oprime la identidad auténtica del sujeto por medio de las normas sociales y, por otro lado, el individuo reprime, perpetuando las mismas normas que lo oprimen. Además, produce una proyección que representa aquello que reprime. Explicado de otra manera, el *yo-Otro* es un reflejo de la inhibición, más intelectual que física, de la expresión identitaria. Analizar esta dimensión de la experiencia de los personajes trans en *Carmín tropical* y en *Casi divas* permite observar con claridad cómo la internalización de la opresión contribuye a la subjetividad que construye una identidad. También dilucida que Mabel y Yesenia practican la performatividad de un género prescrito por medio de la expresión y el cuerpo; sin embargo, mentalmente crean un *yo-Otro* que personifica la libertad de expresión auténtica sin ser categorizadas en un género de un sistema binario que se basa únicamente en el sexo biológico. Esta figura, para ambas protagonistas, es una manera de resistencia, lo que resalta que la lucha del sujeto cuir contra la hegemonía se extiende más allá del

mundo exterior, también implica negociar y confrontar los códigos impuestos o aprendidos que habitan en el interior y que moldean la percepción de sí mismos.

Por lo tanto, la capacidad de poder que tiene la mirada para categorizar a un individuo, o extensiones de él, en un sistema binario genera una visión del sexo fundamentalista en la que se entiende el género y la sexualidad de manera estrictamente tradicional, definiendo normas de comportamiento, rechazando las diversidades tanto de orientaciones sexuales como identidades de género, y promoviendo roles de género basados en el sexo biológico de un individuo. De esta manera, el filme coloca la mirada tanto de la diégesis como de la audiencia en los parámetros cisnormativizados. El agente observa a través de un lente hegemónicamente reglamentado que moldea la percepción de un sujeto de la mirada. Este proceso puede violentar la intimación y la privacidad tanto de las personas cuir como de sus extensiones identitarias. La mirada limita la complejidad de Yesenia como mujer transexual. En este sentido, el personaje encuentra cuantiosos eventos que la obligan experimentar la violencia de la sociedad dominante y, además, el trabajo de producción, sobre todo el *mise en scène*, envuelve a Yesenia en ambientes conceptualmente binarios, lo cual este proyecto considera una representación agresiva de la identidad trans por la simplificación que produce sobre la identidad mientras favorece las normas cis en el sistema binario de sexo fundamentalista.

Así como se observa en *Carmín tropical*, *Casi divas* también utiliza la violencia como factor que contribuye a la internalización de la normatividad. Es por ello por lo que el filme integra a Yesenia en la historia enfatizando la identidad, lo cual no ocurre con los otros personajes. De ser así, supondría la desorganización de un orden establecido en el

que una identidad transfemenina no es igual que una identidad cisfemenina, especialmente cuando se incluye la corporalidad sexuada fundamentalista de un individuo. Desde este panorama, el mensaje que el filme provee es que Yesenia no es 'tan' mujer como sus compañeras, como ya se explicó anteriormente con la frase del conductor "un poquito más mujer" con la que señala variaciones entre menor a mayor de a quién se le considera mujer dentro de las construcciones hegemónicas que categorizan el cuerpo, la estética, la expresión, y la edad.

Clasificar la identidad del personaje como disidencia la invisibiliza hace de la expresión auténtica un sueño que se debe alcanzar. Sin embargo, Yesenia se opone a ello y, como acto de resistencia, internaliza códigos normativizados y practica con ellos una performatividad cis del género. El filme resalta la cámara de vigilancia como aparato que sirve para normar individuos o hacer de ellos *Otro* a través de la mirada. Puesto que Yesenia observa la cámara, su *yo-Otro* de Yesenia es consciente del peso simbólico del régimen escópico. El concepto de que vea directamente a la cámara representa resistencia que busca autenticidad de expresión identitaria y que no se ejerza una opresión sobre ella tanto en ámbitos públicos como privados. El *yo-Otro* refleja la expresión inhibida en una dimensión intelectual, revelando que la internalización de la opresión proyecta el aspecto del yo que se percibe como disidente de la norma, señalando que la performatividad del género se gestiona con fines de ajustarse más dentro de normas convencionales que de desempeñarla de manera que conduzca al individuo a la autenticidad del género con el que se identifica. Por lo tanto, en este filme, la internalización y la proyección significan

un modo de oposición intelectual que negocia y confronta imposiciones fundamentalistas de la expresión tanto corporal como estética que contribuyen a la construcción del yo.

## 2.8 Conclusión

En resumen, *Casi divas* recurre a la figura de generaciones pasadas para representar el arraigo ideológico sobre la diversidad actual que existe en las maneras de identificar el ser, figura cuyo propósito es limitar la libertad de expresar un género que no se conforma en un sistema que ha cimentado fundamentos que relacionan el sexo con un aspecto interno de la manera de existir de un individuo. Sin embargo, el personaje trans es un ejemplo que simboliza una oposición al establecimiento fundamentalista del sexo. En términos de la narrativa, las dinámicas de Yesenia en relación con otros personajes invitan a repensar las cuestiones dominantes de la cultura que reproducen parámetros que restringen las maneras en que un individuo define su identidad. Entre los asuntos que el filme propone reconsiderar están los estereotipos que se crean por medio de una mirada categorizante.

El estereotipo que se exploró en este análisis fue la codificación cromática del género, el cual posiciona los colores azul y rosa en un sistema binario que los asocia con el cuerpo sexualizado, ordenando el azul como masculino y el rosa con femenino. Los colores, entonces, simplifican en un sistema binario los procesos internos de la identidad que se enfrenta en oposición a la hegemonía. Por esto, el uso del color en el *mise en scène* simboliza la identidad trans en una espaciosidad visual cisnormativa. Es decir, el conjunto de códigos aplicados en la composición de la puesta en escena genera un campo visual normativo, suscitándolo como una extensión donde operan lecturas conceptuales

evaluativas de lo que se observa en relación con el comportamiento que se espera del usuario. En este sentido, se consideró el vestuario, cuyo color de cada prenda es una revelación identitaria y resalta las normas socioculturales asociadas al sexo fundamentalista. Así es como los colores normativizados producen cuerpos sexualizados en el espacio, perpetuando la asociación del sexo con el género. Otro recurso con el que el filme asocia la identidad trans es la comicidad reflejada a través de los diálogos, la actuación y la música que minimizan la severidad de acontecimientos generados por un sistema que violenta las identidades disidentes de la hegemonía. El filme centra a Yesenia dentro de esos eventos y la obliga a afrontar espacios permeados de opresión. El personaje conduce su actitud con ligereza, facilitando la normalización de contextualizar la identidad trans en la violencia.

Otros dos elementos con los que el filme contextualiza la identidad trans y que se convierten en estereotipos con los que se la asocian es el caos y la confusión. Las ideas proponen que las identidades cuir son desordenadas o que son adaptativas, abriendo oportunidad a una transformación positiva en el orden social. Por lo tanto, desde una aproximación positiva que ayude a que no se genere un estereotipo, el desorden y la confusión son espacios en los que Yesenia encuentra claridad en decidir no conformarse con las normas de género. Con todo, la mirada es el dispositivo con el que se interpretan los conceptos expuestos anteriormente. Puesto que la identidad trans es compleja porque no se conforma con las normas sociales, la mirada no puede entenderse como un acto simple, sino que adquiere distintas posiciones en un campo visual en relación con lo que observa como ‘fuera de la norma’, distanciando el agente que mira del cuerpo observado.

Este capítulo sugiere que el cine crea tres campos visuales; el primero es de la realidad, que es en el que la audiencia mira el cuerpo sexualizado; el segundo es de la diégesis o la ficción, en donde el protagonista ejerce la mirada al mismo tiempo que la audiencia también lo hace; el tercer campo es la metaficción, en donde se coloca el *yo-Otro* o la identidad cuir auténtica que no se confirma en la hegemonía. El efecto de distanciar la mirada incita a cuestionar el distanciamiento mismo de las identidades cuir y el cual la hegemonía fabrica. Esto es porque, como se argumentó en este capítulo, la mirada conceptualiza al individuo en una idea del sexo fundamentalista que refuerza los roles de género de forma binaria y que rechaza las diversidades identitarias que sugieren que el género y el sexo son dos conceptos diferentes.

El filme aproxima el acto de ver como un puente que posibilita una interpretación de lo que se observa, tanto de la diégesis como de la audiencia misma, a través de parámetros convencionales. Limitar la mirada en términos hegemónicos puede producir percepciones que violentan a las personas que no se conforman por medio de la simplificación de las identidades. Así es como el filme sitúa a Yesenia en circunstancias violentas que la centran como sujeto de la mirada cis. La cinta establece un rango de género femenino en donde la edad o el sexo determinan el nivel de superioridad o inferioridad de ser mujer. Por eso es por lo que la identidad trans de Yesenia está invisibilizada en el filme, perdida entre el binarismo azul y rosa, la comedia irreverente, el caos, la confusión, la sorpresa, la violencia patriarcal, y la mirada vigilante. Esos elementos distancian el cuerpo de la identidad, creando de lo femenino un sueño que Yesenia debe alcanzar. A pesar de todo, el filme representa la resistencia y por eso

Yesenia internaliza esos elementos. Es como si éstos fueran la topografía de la espaciosidad, y el conocimiento de ellos ayuda al usuario a navegar los espacios. Demostrado por el rompimiento de la cuarta pared, Yesenia confronta lo establecido y afirma su agencia identitaria, otorgando al filme un campo de resistencia que abre oportunidades de representar la identidad transfemenina en producciones cinematográficas mexicanas.

# PARTE II

## “Y AL TERMINAR NO TE PIERDAS…”

# CAPÍTULO 3

# LA REPRESENTACIÓN DE LA EXPRESIÓN DE GÉNERO TRANSFEMENINA EN EL ESPACIO VIGILADO POR UNA MIRADA NORMATIVA EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

Ya estaba todo allí: todo el conocimiento, todos los conceptos y todas las reglas sobre la manera de comportarse en el mundo.

—Miguel Ruíz, *Los cuatro acuerdos*

Our bodies have an incredible way of picking up the immediate energy of a room.

—Nicole LePera, *How to Meet Your Self*

Publicada en 1976, *El beso de la mujer araña* es la cuarta novela del argentino Manuel Puig. El autor cede el espacio de la hoja para que los personajes construyan la historia a través de sus propias palabras con un estilo directo, haciendo de la obra una novela dialogada. Los capítulos ofrecen múltiples puntos de vista como la voz propia de los protagonistas o la voz epistolar del sistema político y el resultado es una simulación—a través de fuentes directas—de la realidad que permite recrear las formas operativas de sus partes. El narrador solo interviene en las notas a pie de página para presentar teorías de la sexualidad porque, de los dos protagonistas, a Molina se le entiende como homosexual. Considerando la década en la que Puig concibe la novela, Juan Pablo Canala señala la creciente visibilización de experiencias de vida con orientaciones sexuales fuera de la heterosexualidad:

> Durante los años setenta, en América Latina se percibe de forma creciente un conjunto de manifestaciones artísticas (piezas teatrales, ficciones y películas), que

> se dan la tarea de visibilizar diferentes inflexiones en torno a la representación del sujeto homosexual. Por medio de estas expresiones culturales el personaje gay adquiere voz propia contando o exponiendo, en primera persona, los dilemas de su existencia. (3)

Este proyecto reconoce las circunstancias anteriormente referidas; sin embargo, plantea la resignificación de la voz misma del personaje y su discurso sobre quién es él en cuanto a género. Por tanto, el capítulo pretende remover a Molina del terreno sexual para entenderla desde un punto de vista de género. Con esto, se deja de considerar la orientación sexual del personaje y se la aproxima desde una cuestión identitaria de género. Por tanto, este capítulo propone observar a Molina desde un lente de Estudios Trans y plantea que, en lugar de ser un hombre homosexual, es una mujer trans. El discurso en esta sección se refiere de Molina con los pronombres femeninos (ella/la) y la forma femenina de los adjetivos porque de tal manera se intenta mantener coherencia entre el argumento y la referencia que es el objeto de análisis. Se explora el vocabulario disponible en el tiempo de la concepción de la novela que limita la precisión con la que se puede referir a la identidad, más allá de su asociación con el sexo.

En el caso de *El beso*, la identidad transfemenina es la que se precisa señalar con claridad respecto al personaje de Molina. Se argumenta que, en la obra, el discurso sobre la identidad se limita en términos de orientación sexual por accesibilidad de vocabulario referente a ella para explicar el comportamiento que se entiende contrario a la norma. Se argumenta que el paralelismo, entre los personajes femeninos intradiegéticos y Molina, funciona como una expansión narrativa que flexibiliza el desplazamiento entre la ficción

y la metaficción, cuyos dos propósitos son: describir la forma operativa de la sociedad en la que Molina debe existir como mujer transgénero y proyectar la identidad trans fuera de los parámetros de un contexto cisnormativo mediante la experiencia episódica. También, se observa la celda como el espacio de la pérdida de libertad, el castigo sistémico, el confinamiento físico, la separación de la sociedad y la vigilancia. Este es un espacio en donde la expresión de género es prohibida. Sin embargo, se argumenta que la narración intradiegética—además de ser una expansión discursiva tanto del espacio como de la identidad— modifica la percepción del lugar y se borran las líneas que confinan la libertad del ser.

Entonces, el análisis de esta sección atiende a la relación entre la identidad, el discurso, el espacio, entendido en términos zubirianos, y la percepción que da como resultado una representación de la experiencia episódica. Se propone que el discurso en la espaciosidad de la novela promueve una resignificación de las normas que prescriben el comportamiento asociado con la identidad de género. Para esto, se considera la asociación del personaje diegético con los intradiegéticos. También se observa la asociación de animales con las personas, evidenciando la dinámica de significados que sugiere la exclusión del grupo cuir. Con todo, se elabora la manera en que la novela integra y visibiliza la identidad transgénero a pesar de las limitaciones descriptivas y referenciales de su contexto temporal sobre el tema de las identidades diversas.

**1. La identidad transfemenina de Molina**

Molina flexibiliza la representación de la identidad, desplazando la manifestación física de la expresión de género a un campo metafísico. Lo consigue a través de la

narración de películas. Las historias fílmicas que comparte con Valentín son el medio por el que Molina representa el aspecto transgénero de su identidad. Las narraciones ayudan a conceptualizar su expresión, ya que el espacio confinado en el que están carece de herramientas necesarias para poder transitar la identidad del ámbito normativizado a uno auténtico, porque la celda en sí misma simboliza la vigilancia hegemónica que invalida toda forma de disidencia. Jack J. Halberstam sostiene que "hegemonic constructions of time and space are uniquely gendered and sexualized" (23). En este sentido, las personas con identidades que encajan en el molde cisheteronormativizado predominan generalmente en los espacios y establecen un régimen categórico del comportamiento y la expresión que suponen que otros usuarios deben manifestar incuestionablemente cuando los habitan. Por ejemplo, la penitenciaria, en donde Molina y Valentín cumplen sus sentencias, recluye cuerpos sexualizados que socialmente son entendidos como hombres.

Consecuentemente, todo individuo que sea puesto en esta institución será categorizado hombre indudablemente, tanto en sexo como género, desde una postura esencialista. Esto quiere decir que, en la novela, la espaciosidad opera con residuos hegemónicos normativos conceptuales que sugieren categorizar inconscientemente a los usuarios, significando que, cuando una persona refiere a esa estructura espacial de manera cognitiva, automáticamente entiende que las identidades usuarias se constituyen dentro de una concepción esencialista del sexo y el género. Además, para el tiempo en el que se publica la novela, la precisión conceptual que separa el sexo del género carecía de vocabulario que facilitara la definición de una identidad transitoria. Considerando que los personajes consuman una conexión que rebasa una de tipo amistosa, el diálogo expone

dos cosas: la primera es que Molina se identifica con los personajes femeninos de las historias que narra y, la segunda, que el personaje con el que se identifica funge como conducto por el cual Molina manifiesta atracción hacia Valentín. El primer caso sugiere que Molina tiene una identidad transgénero porque los personajes femeninos de las películas, de acuerdo con el personaje, representan su ser. Esta observación sugiere una modificación del enfoque analítico con el que se ha analizado el personaje, porque, generalmente, se la lee con un lente de estudios cuir[45].

Con esta idea en mente, en su estudio sobre las dinámicas que imperan en la novela con un acercamiento analítico que explora la subjetividad y "los modos en los que se construye la voz del homosexual", Canala argumenta que en la novela: "se advierte una búsqueda sobre cómo representar la subjetividad homosexual por medio de la construcción literaria de la voz y el consecuente desafío que produce su puesta en diálogo

---

[45] Los análisis de Delfina Cabrera, Laura Català Martínez y Réka Havassy son algunos ejemplos de estudios en esta dirección. Cabrera interpreta la novela como una transcripción a tres niveles del diálogo entre los protagonistas en la que el segundo narrador "es un perito en psicología que recibe la transcripción del narrador-transcriptor para elaborar una interpretación de la homosexualidad de Molina" (133). Asimismo, Català Martínez asegura que "Puig quiere dejar constancia de que su personaje únicamente representa una de las múltiples expresiones de la homosexualidad" (275). Por su parte, Havassy respalda la interpretación: "Veamos el ejemplo de Molina: es homosexual" (86).

con la escucha heterosexual" (3). Esto apunta que la producción del diálogo funciona para representar la elaboración identitaria, considerando el impacto que sufre la construcción cuando esta se produce en un espacio con preconceptos de la percepción normativizada. Canala continúa:

> De esta manera, la confrontación entre ambos universos subjetivos permitirá poner en evidencia y desmontar aquellas concepciones postuladas desde una perspectiva heterosexista, tal como lo formula Didier Eribon (2001), donde la mirada heteronormativa "tiene siempre un punto de vista sobre lo que deberían hacer o no hacer los homosexuales, ser o no ser, decir o no decir [...] y no tarda en barrer con desprecio o condescendencia todo lo que el homosexual puede decir de sí mismo . . . (3)

De lo anterior se entiende que imperan, en el espacio, las nociones hegemónicas y se imponen por encima de aquellas existencias minorizadas. De tal manera, el argumento de Canala apoya la idea que los códigos hegemónicos que existen en un espacio quedan en evidencia cuando dos orientaciones de la identidad —la heterosexual y la homosexual— colisionan en la expresión del ser, abriendo campo a la vigilancia y opresión. El argumento que este estudio propone, amplía la idea anterior al sostener que, además de los planteamientos ya planteados, la cohabitación de experiencias puede generar una transformación de lo dominante, permitiendo la coexistencia de identidades sin restar validez a ninguna de ellas. Con este trasfondo, el enfoque de este análisis sugiere entender a Molina desde un punto de vista de Estudios Trans para explorar su relación con lo heterocisgénero en Valentín. Por tanto, la formulación de las ideas de Canala se

consideran acertadas, pero con las modificaciones adecuadas a través del análisis que se ofrece aquí para reestructurar el cómo se entienden las dinámicas en la novela. Se intenta que se comprenda, no desde un sentido de orientación sexual, sino en uno de identificación de género para explicar apropiadamente por qué Molina se refiere a sí misma de mujer y por qué acontece la escena sexual entre ella y Valentín. Finalmente, Canala plantea que la novela es una fuente de resistencia que busca reivindicar la representación cuir desde la mirada hegemónica, sugiriendo que, "La problematización que Puig introduce en el texto . . . apunta a desarmar esa 'dominación epistemológica' que tiende a representar al gay desde una mirada puramente heterosexista, obturando la posibilidad de percibir una subjetividad pensada desde la disidencia" (3). De esta manera, considerando el concepto de disidencia que se señala en lo anterior y su relación con lo trans, se reubica en el tiempo presente la relevancia de la novela sobre acontecimientos políticos que continúan intentando invisibilizar las identidades cuir.

Para cristalizar la idea de por qué es relevante analizar la identidad de Molina desde un lente de estudios transgénero, a continuación se citan instancias en las que el personaje mismo se identifica con los personajes femeninos de sus historias. Por ejemplo, acerca de *La mujer pantera*, la primera película que Molina le narra a Valentín, éste le pregunta: "¿Con quién te identificás?, ¿con Irena o la arquitecta?" (49). La pregunta asume que Molina se identifica como una mujer, y no considera a los hombres entre las opciones que Valentín ofrece a pesar de que hay personajes masculinos en la historia. Suponiendo que Valentín pudo haber inquirido con cuál de los personajes masculinos únicamente se identifica, o que los pudo haber ofrecido como opciones entre las mujeres,

no lo hace. Esto significa que la inacción y la exclusión también revelan el reconocimiento identitario de Molina. La idea es precisa en cuanto a las opciones entre Irena o la arquitecta, asumiendo que Molina no se entiende como hombre y por eso solo ofrece opciones femeninas para una elección. Además, la pregunta delimita las opciones de las que seleccionar. La opción que Valentín ofrece no ocurre porque él esté afinado a la identidad de género de su compañera, sino por la razón que Canala observa sobre Didier Eribon de que la mirada heterosexista (o un régimen escópico cisnormativo, en términos de este análisis) tiene un punto de vista prescriptivo que restringe al ser humano. Por eso, a pesar de no entenderla como mujer, Valentín determina la asociación identitaria como femenina porque éste la escucha referirse de sí misma como una. Pero dado el cuerpo sexualizado dentro de un orden cisnconvencional, Valentín continúa cuestionando la legitimidad del estado identitario de Molina, argumento que se observa en seguida del siguiente punto.

Además, Molina claramente se identifica como mujer cuando confirma: "Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína" (49). Así corrobora que se reconoce en Irena, la mujer. Asimismo, Valentín le cuestiona: "¿No es él el amigo que te vino a visitar, que me contaste?" Y Molina aclara que la persona que la visitó "es tan hombre como yo" (76). El tono irónico de la respuesta destaca la contradicción entre el "parecer hombre" y el "ser mujer", enfatizando el personaje la idea de que no se identifica como hombre a pesar de la apariencia física. La relación de género entre Irena y Molina se observa en la descripción que hace el personaje de la actriz: "Porque es una cara de mujer, pero también una cara de gato" (28). La idea alude a la

apariencia física humana de Irena; sin embargo, su identidad contiene un aspecto felino que, aunque no es visible en el plano físico, se manifiesta en sus rasgos faciales. La apariencia y el rasgo invisible de Irena simboliza la realidad de Molina en que la segunda tiene un lado físico que muestra las características masculinas de un cuerpo sexualizado masculino, pero también el personaje posee un lado femenino que no es visible. Otro ejemplo que señala el rasgo femenino de la identidad del personaje es la afirmación de la identidad invisible: "no era solamente imaginación de Irena, realmente es una mujer pantera" (57). Esto subraya que Molina es realmente una mujer. Además, de manera paralela a Irena, Molina reafirma su identidad en cada referencia de sí misma, por ejemplo, cuando dice ". . . me quedé pasmada." (81). Por lo tanto, en *La mujer pantera*, el animal es el objeto de la mirada de la protagonista, con el cual ella se identifica porque posee una identidad interior que, aunque invisible para otros, es real en su experiencia.

Además, indica que esa forma existencial se materializa cuando se transforma en pantera por las noches. Por su parte, Molina se identifica con Irena, del mismo modo que esta se vincula con la pantera. Así, el personaje fílmico se presenta como análogo a la protagonista, en tanto que ambas comparten una dimensión identitaria invisible. Entonces, tanto el filme como la novela posicionan a sus protagonistas en una estructura que refleja la identificación a través de la mirada pero que se vuelve real para cada uno a través de la existencia misma porque se experimenta el ser diferente de manera interna. Así, Irena y la pantera ofrecen una estructura de identificación por el cual Molina reconoce una experiencia identitaria que no puede reducirse a las lecturas cisnormativas inscritas en el cuerpo. Esto supone que la relación entre los personajes funciona como

una aplicación literaria de la característica cinemática en la experiencia episódica. De tal manera que la pantera es el *yo-Otro* de Irena, así como ésta simboliza el de Molina.

Visto de este modo, el personaje mantiene su identidad de mujer incluso cuando Valentín la cuestiona. Esto ocurre cuando Molina comparte un evento de su historia personal y usa la forma femenina del adjetivo: "Y a la semana siguiente fui sola al restaurant". Su compañero de celda cuestiona: "¿Sola?". Se debe entender el empleo de la pregunta de Valentín. La cuestión no inquiere el significado de la palabra "sola". Es decir, Valentín no pone en duda que Molina haya ido sin compañía al restaurante. Mas bien, la pregunta es intencionalmente bivalente en la narración como una posibilidad que proporciona dimensiones al discurso y su representación. Desde la perspectiva de Valentín, hay una discrepancia entre el género y el sexo porque él entiende ambos conceptos como uno mismo que indudablemente deben coincidir. Por lo tanto, desde una postura cisnormativa, los adjetivos de un vocabulario funcionan en relación con la materialidad de los conceptos porque se usa para describir lo que se observa físicamente. Sin embargo, Molina aclara que no se equivocó cuando empleó el adjetivo femenino: "Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre" (80-1). Esto señala que, desde la perspectiva disidente, el vocabulario se puede usar para referirse a lo abstracto porque relaciona la experiencia de un cuerpo y describe la identidad más allá de lo físico del cuerpo. Si Valentín acepta el empleo del vocabulario de la forma en que lo hace Molina: "Che, pero me creés más bruta de lo que soy", entonces, el personaje asocia el uso femenino del vocablo con el ser de Molina

como una corrección positiva entre vocabulario femenino y la somatización corporal: "Si hablás en femenino es porque ya se te pasó el dolor" (110).

En el siguiente ejemplo, por último, Molina reafirma su identidad transgénero en una conversación en la que diferencia la orientación homosexual de la identidad transfemenina:

> —Sí, pero mirá, mis amigos han sido siempre… putazos, como yo, y nosotros entre nosotros, ¿cómo decirte?, no nos tenemos demasiada confianza, porque nos sabemos muy… miedosos, flojos. Y siempre lo que estamos esperando… es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser, porque un hombre… lo que quiere es una mujer.
>
> —¿Y todos los homosexuales son así?
>
> —No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mujer. Esos jueguitos no nos gustan, ésas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres. (219)

Considerando la orientación y la identidad con relación a Molina, el diálogo prueba que la novela representa la identidad transgénero a través del personaje. La historia no es una exploración de la orientación homosexual cuando se considera a Molina como una mujer transgénero. En este caso, se infiere que por manifiesta su atracción por el sexo masculino, su orientación es heterosexual. Por tanto, la única forma que tiene Molina de definir su identidad es con el vocabulario disponible en el tiempo en que Puig escribió la novela. Un ejemplo que muestra la limitación del vocabulario pero que afirma a Molina

como mujer es cuando ella comenta sobre el desarrollo de su identidad, es decir, intenta explicar el porqué de su ser:

> —Qué de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.
>
> —¿Te dicen eso?
>
> —Sí, y eso les contesto… ¡regio!, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay… yo quiero ser mujer. Así que ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza.
>
> —Yo no lo veo tan claro, por lo menos como lo acabás de definir vos.
>
> —Bueno, no necesito que vengas a aclararme nada, y si querés te sigo la película, y si no querés, paciencia, me la cuento yo a mí mismo en voz baja, y saluti tanti, arrivederci, Sparafucile. (37)

La conversación revela que la idea surge desde una posición cisheteronormativa por el mensaje: "que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay". Si la mujer se entiende como un sujeto que produce placer porque "es lo mejor que hay", una persona heterosexual, que entiende la identidad de una manera sexual, es quien emitiría tal mensaje. Además, la conversación muestra que no hay diferenciación entre sexo y género porque el ser—tanto físico como ontológico—se entiende como una unidad funcional que opera una en conformidad con la otra. Por eso, Molina señala que la sociedad explica, a través de dinámicas sociales como: "me mimaron demasiado", la

inclinación femenina como resultado del cuidado materno, como si el comportamiento o el carácter fueran un aprendizaje performativo mediante la exposición a un sexo biológico determinado que funge con las expectativas de género asignadas.

Por lo tanto, la cita implica que, si el comportamiento asociado con un género determinado se puede aprender, entonces, tal comportamiento no atañe a un cuerpo sexualizado determinado. En este mundo literario de *El beso*, se cree que la simplificación de la expresión ontológica tiene posibilidad de ser enmendada, expreso en "siempre se puede uno enderezar". Sin embargo, Molina tiene claro que no es una cuestión de aprendizaje del comportamiento, sino que es una disposición al terreno femenino que es independiente del cuerpo y, por tanto, afirma: "yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza". La interacción atiende al concepto de experiencias diversas de formas de existir. También trae a la superficie lo complicado de poder entenderlas.

Eso explica por qué Molina expresa entender su propia experiencia, y por qué Valentín no: "Yo no lo veo tan claro, por lo menos como lo acabás de definir vos". Valentín en su modo de existir no ha tenido que afrontar una discordancia identitaria entre su esencia y lo que la sociedad ha estipulado que un cuerpo masculino debería expresar. Por la falta de experimentar una inconformidad ontológica por parte del compañero de celda, Molina pone límites a la vigilancia del mismo cuando pide: "no necesito que vengas a aclararme nada". Molina resiste la imposición normativa. No obstante, los únicos conceptos disponibles para Molina con los que intenta explicarse ante Valentín son *mujer* y *cabeza*.

Patricio Simonetto reconoce que la identidad transgénero en América Latina se visibiliza de manera más amplia socialmente a partir de la década de los ochenta cuando explica: "Latin American trans movements have placed their agenda at the center of political and cultural debates of the twenty-first century. From the struggle for the right to circulate freely in public to the legal recognition of their gender, trans activists have become visible actors in social mobilizations and politics across the Americas, especially since the 1980s" (2). La notoriedad se debe gracias al activismo que las identidades llevaban a cabo para darse espacio en el ámbito político, el cual patologizaba y politizaba el cuerpo en relación con la identidad de género. Por su parte, Francisco Vázquez García argumenta que,

> En nuestro tiempo, los hermafroditas y las alteraciones del sexo biológico pertenecen a un nivel ontológico completamente distinto al del simple travestismo o transformismo de la apariencia sexual. Esta diferencia, como se ha constatado, no estaba nada clara en el Antiguo Régimen Sexual. Poseer un sexo era como pertenecer a un estado o estamento; los atributos biológicos formaban parte del rango, al mismo nivel que el atuendo o las ocupaciones. Por esta razón carece de sentido y se incurre en un anacronismo cuando se habla de «transexuales» para referirse a estos fenómenos en la Edad Moderna; este concepto sólo es posible cuando se ha consumado la disociación de sexo y género, esto es, no antes de 1950. (49-50)

Según Vázquez García, puesto que el comportamiento y la expresión estética se entendían como extensiones del sexo biológico, la separación de sexo y género comienza

a partir de la década de los cincuenta, y es desde este momento que la transexualidad puede ser referida. Sobre la distinción entre ambos conceptos, Kadji Amin lo llama taxonomía sexológica y propone que, "the distinction between gender and sexuality was always a sexological invention—a taxonomical principle masquerading as an ontological distinction . . . This is to say that my identity, like that of many queer- and trans-identified people of color, is a sexological and white supremacist aftereffect" (93). La propuesta anterior señala que la separación de los conceptos surge del deseo, por parte de la supremacía blanca, de minorizar la vida y las relaciones sexuales por medio de la categorización de prácticas no normativas en lugar de normalizar e incluir la diversidad identitaria.

Con este trasfondo, Lucas R. Platero en "Trans* (con asterisco)", habla del surgimiento del término 'transgénero' mediante la separación entre sexo y género:

> es solo posible gracias a unas normas de género que tratan de fijar lo que supone ser hombre y mujer en el régimen moderno, castigando las desviaciones. . . . En este régimen moderno emerge la relevancia del conocimiento médico frente a otras fuentes de autoridad, que cuenta con nuevas herramientas para la modificación corporal, las hormonas y las cirugías (que en ese momento se denominaban «de cambio de sexo»). (410)

Esto quiere decir que no era posible señalar un desplazamiento entre géneros del comportamiento y la expresión de la identidad disidente cuando no había intervención médica que modificara el cuerpo y presentara visiblemente una transición de sexo. Platero continúa:

> Este origen enraizado en una noción médica propicia la distinción de quien se somete a la modificación corporal de quien no, quien es un «verdadero transexual*. Así surge el término «transgénero» (*transgender)* adoptado en los en los [sic] años ochenta por una activista californiana fundadora de la asociación Tri-Ess, Virginia Prince, en un momento en el que era importante diferenciar el travestismo y la homosexualidad, o el travestismo y la excitación sexual. Sin embargo, la gran revolución transgénero llegó en 1992, cuando Leslie Feinberg publicó el libro *Transgender Liberation: a movement whose time has come.* Transgénero se convertía entonces en un espacio de alianzas para aquellas personas que han sido marginadas por ser diferentes de lo que marcaban las normas sociales sobre el género y la sexualidad. (410)

Es decir que tanto los conceptos transgénero y transexual —cuya distinción es que éste último refiere el cuerpo en transición física entre un sexo a otro, mientras que el primero indica la expresión contraria a la que se asocia con el cuerpo— son ideas limitadamente disponibles como para definir la experiencia trans. Fue hasta la década de los ochenta cuando los conceptos se reconocieron de manera más amplia. Lo que quiere decir que, en términos de este análisis, en el momento de la concepción de la novela, se propone que Puig no tuvo el vocabulario necesario para representar de manera precisa a Molina como una mujer transgénero, especialmente si se considera que el autor intenta representar la experiencia de la identificación transgénero y no necesariamente el cuerpo que se somete a la intervención médica para la transición sexual.

En este orden de ideas, si se contempla la narración en el contexto que permitió su producción, la datación sugiere que Molina no había adquirido el vocabulario necesario que explicara su identidad de forma más adecuada que la simplificación terminológica que se refiere solo a la orientación sexual. De manera específica, considerando que un día transcurre por cada capítulo y que la fecha del tercero es "doce de septiembre" (79), se determina que la novela cubre el periodo de tiempo entre el 9 de septiembre y el 8 de octubre de 1975. En el mismo hilo de ideas, se sabe que Molina tiene treinta y siete años durante esa ventana de tiempo porque Valentín compara su edad con la de su pareja: "Tiene veinticuatro años, Molina. Dos menos que yo". Y Molina añade: "Trece menos que yo" (61). Lo que quiere decir que cuando se comenzó a practicar la transición sexual en la década de los cincuenta, el personaje tenía aproximadamente doce años, cuya edad limita el acceso de procedimientos médicos para llevar a cabo una transición de sexo que se alinee al género con el que se identifica.

Se concluye que son mínimas las probabilidades de que Molina tuviera las herramientas necesarias para poder expresarse sobre su identidad de manera correcta cuando llegó a la edad actual de la narración. Esta información explica que hay una falta de vocabulario que explique la cuestión de género a la que Molina hace referencia o, incluso, una transición médica que coloque visiblemente la identidad de Molina en una transición de hombre a mujer. Sin embargo, relacionarse con los personajes femeninos de las historias que narra es un dispositivo que le permite afirmar su identidad femenina.

Asimismo, el apellido "Molina" es otra manera de desasociar la identidad de la masculinidad. El sistema penitenciario y los agentes "a cargo del servicio de vigilancia

CISL en colaboración con el servicio de vigilancia telefónica TISL" (281) son las únicas entidades que utilizan el nombre completo cuando la registran en la cárcel o cuando la vigilan en público. Por un lado, el documento oficial inscribe: "Procesado 3.018, Luis Alberto Molina" (163). Por el otro, los informes de vigilancia de los agentes redactan: "Informe sobre Luis Alberto Molina" (281). Contrario al uso del nombre completo, en sus interacciones, Valentín ignora el nombre propio y la nombra por el apellido. Por su parte, Molina llama a Valentín por el nombre de pila, aunque se sabe que su nombre completo es Valentín Arregui Paz.

Considerando la práctica social de cuando dos personas se presentan por primera vez cada una de ellas se identifica con el nombre que prefiere para ser referida de esa manera a partir de ese momento. Entendiendo esto desde la perspectiva de la identidad de género, "Luis" y "Alberto" son nombres que se asocian con identidades masculinas mientras que Molina es un apellido, por consecuencia, éste conlleva una neutralidad inherentemente de la palabra en el contexto del género de quien lo porta. Considerando que tanto Molina como Valentín podrían llamarse por sus primeros nombres, Valentín no lo hace, creando un distanciamiento de lo masculino y generando del apellido un nombre de pila que la asocia a la neutralidad identitaria. No obstante, el formato del capítulo ocho redacta un documento oficial del sistema penitenciario que exhorta la normatividad de género a través del nombramiento completo del personaje. En este sentido, el documento oficial interrumpe el flujo dialógico porque se impone como un capítulo completo, en vez de presentarse como una sección dentro de un capítulo que corta el diálogo por un instante. La suspensión del flujo narrativo por un documento oficial del sistema político

que constata el nombre de pila de Molina simboliza la hegemonía que se impone, negando la preferencia neutral de identificación del personaje. Con todo, las interacciones de Valentín que cuestionan a Molina cada vez que el personaje se define como mujer y el documento oficial que incluye el nombre completo muestran que Molina se encuentra en un espacio en donde se vigila la identidad y se exprese con códigos de género que se alineen con los que la hegemonía adjudica al sexo y al nombre.

La estructura de la novela conecta las entidades femeninas por medio de un paralelismo entre el final trágico de Molina y el de las mujeres de las películas, posicionando a Molina a la par de ellas. Esta similitud, una vez más, la afirma como una persona de género femenino más allá de lo físico. La estructura en *El beso* se refiere a la narración de películas que presagian el final trágico de la novela. Por ejemplo, la dictadura argentina es responsable del deceso de Molina: "En ese momento dispararon desde un auto en movimiento, cayendo heridos el agente Joaquín Perrone, del CISL, y el procesado. . . . De los dos heridos, Molina expiró antes de que la patrulla pudiera aplicarle primeros auxilios. . . . Además, la acción previa del procesado concerniente a su cuenta bancaria, indica que él mismo temía que algo le podía suceder" (291). La idea sugiere que el personaje intuyó su final, el cual se asemeja con el destino que tuvieron las mujeres de las películas que narró en la celda. La novela unifica el destino femenino, dando a todas las mujeres el mismo final mortal.

Paralelamente al ejemplo anterior, la protagonista de *La mujer pantera* muere: ". . . encuentran a la pantera muerta. El muchacho va hasta las jaulas y encuentra a Irena tirada en el pedregullo, ahí mismo donde la conoció. Irena tiene la cara desfigurada de un

zarpazo, está muerta" (58). La muerte había sido anunciada por Valentín anteriormente: "Mañana ya se termina la película . . . Sí, querría que siguiese un poco más. Y lo peor es que va a terminar mal, Molina" (55). El mensaje es un presagio que, además de la muerte de Irena, anuncia la de Molina. De la misma manera, la película nazi, cuyo nombre es desconocido, presenta a Leni Lamaison, la protagonista que tiene un final trágico: "Y él recién se da cuenta que está herida porque las manos se le están manchando de la sangre de ella, del tiro en la espalda, o en el pecho, no me acuerdo. Y la besa, y cuando le retira los labios de la boca ella ya está muerta" (112).

De manera similar al presagio de la muerte de la mujer pantera, Molina, en este caso, es quien lo hace de Leni: "Y él se lo dice, que ella es un ser maravilloso, de belleza ultraterrena, y seguramente con un destino muy noble. Las palabras de él la hacen medio estremecerse, todo un presagio la envuelve, y tiene como la certeza de que en su vida sucederán cosas muy importantes, y casi seguramente con un fin trágico" (74). Esta película incluye otro personaje femenino cuyo destino también es trágico: "Y después ya se aparece el rengo que ve llegar una cupé, y el que maneja es el bizco cara de asesino. El rengo se sube al auto y le hace la seña al asesino. El auto arranca a todo lo que da. Y cuando la chica está en el medio de la callecita y se agacha para levantar la llave, los del auto pasan a todo lo que da y la atropellan" (71). Esta descripción se asemeja a la forma en que los agentes de vigilancia asesinan a Molina en el sentido de que son terceras personas que provocan la muerte del personaje. Con todo, el final mortal de Molina categoriza al personaje en la identidad femenina a través del paralelismo que generan los trágicos destinos de las mujeres. Como se verá más adelante en este estudio, *El beso*

replica la representación que hace de los espacios en los que las identidades femeninas son violentadas a beneficio de los intereses políticos patriarcales.

Por lo tanto, el espacio en que Molina expresa su identidad debe ser comprendido desde un punto de vista de estudios trans, en un contexto temporal en el que falta de amplio conocimiento y que no permite generar vocabulario que defina, más allá de la orientación y el sexo biológico, las identidades de manera más precisa. De esta manera, *El beso* explica la identidad de género con dispositivos narrativos disponibles de su tiempo que permiten visibilizar, aunque sea en términos básicos, la identidad disidente. Esto se vuelve un acto radical porque lo que Molina hace es una acción que propone expandir fundamentalmente la comprensión de la identidad de forma ontológica, distinguiendo entre la sexualidad y el género. Así, Molina va más allá de las convenciones normativas y cuestiona el orden establecido que unifica la orientación y la identificación de forma esencialista.

**3.1 La politización del espacio**

En la novela predomina el espacio politizado donde las identidades buscan maneras de existir incluso resistiendo las normas dominantes. Sin embargo, la hegemonía crea situaciones que colocan a sujetos disidentes dentro de un sistema que los violenta y que segrega el poder. Considerando lo que un régimen consideraría un crimen abstracto describiéndolo como un motivo que busca una ventaja, Michael Foucault razona que el castigo proporcional consiste en que "what must be maximized is the representation of the penalty, not its corporal reality" (95). El procedimiento de castigo correspondiente a raíz de un crimen disidente, en este proyecto, se entiende como la privación de la libertad

en cualquiera de sus formas, por ejemplo, la expresión identitaria o la práctica política adversaria del régimen en turno. De esta manera se equipara la idea de Foucault y el despojo de la libertad en la novela, estimando que el castigo de un crimen refleja disidencia, lo cual denota que "the 'pain' at the heart of punishment is not the actual sensationof pain, but the idea of pain, displeasure, inconvenience – the 'pain' of the idea of 'pain'. Punishment has to make use not of the body, but of representation . . . But it is not pain in itself that will be the instrument of the technique of punishment" (94). El cautiverio y la sumisión son la representación de la sanción que penaliza ideologías opositoras a las establecidas.

El manejo de estos ámbitos funciona como un mecanismo que establece normas que rigen las dinámicas que intentan mantener los órdenes sociales y evitan conflictos que los desestabilicen. Por ejemplo, desde una perspectiva política, el flujo de conciencia de Valentín sugiere la manipulación de la relación con otros sujetos, y planeación que también asegura la muerte de su compañera: ". . . un compañero que tal vez se equivoca, un compañero que tal vez prepara una emboscada, un compañero que tal vez deba sacrificar a un amigo para continuar su lucha de liberación" (144). La inmolación es la razón por la que el destino de Molina concluye en su intercepción y asesinato ejecutado por los agentes de seguridad del Estado. La idea de Valentín revela que, desde su postura revolucionaria, la protagonista es una pieza manipulable para favorecer los objetivos de la causa de resistencia política. Por eso su muerte fue parte de la estrategia política, la cual se intenta justificar como que Molina debió querer morir por la causa:

—[. . .] el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morirse así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él, y ojalá, Marta, de veras lo deseo con toda mi alma, ojalá se haya muerto contento, «¿por una causa buena? uhmm… yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso de una causa buena», eso lo sabrá él solo, y hasta es posible que ni él lo sepa, pero yo en la celda no puedo dormir porque él me acostumbró a contarme todas las noches películas [. . .] (296-7)

En el ejemplo anterior, Valentín justifica la muerte de Molina a través de su identidad asociada con las películas. Aunque la muerte de Molina es injusta, Valentín confirma que su identidad no encajaba con las identidades normadas ya que la describe como "la heroína de una película". Sin embargo, la muerte premeditada politiza los ámbitos en los que la novela coloca la identidad transgénero porque tanto el compañero del reclusorio como los agentes en el espacio público deciden el fin del personaje disidente. Asimismo, la información demuestra que la cárcel se percibe de diferente manera tanto para Valentín como para Molina.

Desde la perspectiva de Molina, la cárcel deja de representar un espacio de reclusión y vigilancia potencializándose como un ámbito de libertad, al que accede mediante las películas. Por otro lado, para Valentín, el espacio se convierte en un campo de operaciones en donde gestionar premeditadamente la resistencia, una acción en que se asumen consecuencias sin reparar en quién se involucra letalmente en el proceso. La cita anterior que muestra a Valentín decidido a usar a Molina como sacrificio para beneficio

de la causa es un ejemplo de ello. Sin embargo y, además, desde la postura política revolucionaría, la prisión simboliza la unión y el esfuerzo porque Valentín explica:

> —Es que no estoy solo, ¡eso es!… ¿me oís?… ahí está la verdad, ¡eso es lo importante!… En este momento no estoy solo, estoy con ella y con todos los que piensan como ella y yo, ¡eso es!… y no me lo tengo que olvidar. Es ésa la punta del ovillo que a veces se me escapa. Pero por suerte ya la tengo. Y no la voy a soltar. …Yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¡estoy con ellos!, ¡ahora, en este momento!…, no importa que no los pueda ver. (60)

Este espacio conecta simbólicamente a Valentín con los simpatizantes ideológicos que están aún en libertad. También, la cárcel funge como medidor en la capacidad de lucha y el nivel de contribución que una persona ha dado a la causa: "No seas irritante entonces… No digas eso, como si yo un iluso que se engaña con cualquier cosa, ¡sabes que no es así! No soy un charlatán que habla de política en el bar, ¿no?, la prueba es que estoy acá, ¡no en un bar!" (60). Sobre el movimiento político, Valentín define la resistencia como un servicio que tiene un efecto afectivo que se manifiesta en forma de placer:

> —El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es… bueno… todas mis ideas…
>
> —¿Cómo tus ideas?
>
> —Mis ideales, … el marxismo, si querés que te defina todo con una palabra. (45-6)

Además de las acciones, la emoción placentera la provee incluso la prisión: ". . . Y ese placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda, y hasta en la tortura. Y ésa es mi fuerza" (45-6). Con todo, Valentín revela que las experiencias y los ideales modifican las formas en que percibimos el espacio, así como el espacio también se vuelve un símbolo de estos. De manera más precisa, los ideales expresados en un espacio configuran la afectividad que la propia espacialidad puede suscitar. Esto es, por ejemplo, si la celda generalmente crea en una persona sentimientos de despersonalización, pérdida de identidad, y soledad por el confinamiento, Valentín, por su parte, no experimenta ninguna de las anteriores; por el contrario, el trabajo de resistencia política le proporciona una forma de satisfacción que trasciende el lugar en que se encuentre e incluso cualquier padecimiento físico que pueda causarle dolor.

Lo anterior se vuelve aún más evidente cuando consideramos que Molina experimenta, desde una aproximación identitaria, el mismo espacio de una manera similar a la de su compañero. Con el acto de narrar las historias, el personaje explora su mente, y la información que comparte refleja este estado:

> —No, no se acuerda del frío, está como en otro mundo, ensimismada dibujando a la pantera.
>
> —Si está ensimismada no está en otro mundo. Ésa es una contradicción.
>
> —Sí, es cierto, ella está ensimismada, metida en el mundo que tiene adentro de ella misma, y que apenas si lo está empezando a descubrir. (22)

Molina define el estado de "ensimismamiento" como estar en un mundo distinto del plano en el que existe físicamente. Ese otro mundo es interno y propio, por lo que

ensimismarse no implica despersonalizarse. Aunque no se produce una desconexión subjetiva de sí misma, Molina señala que, mientras narra, el espacio físico en el que se encuentra tiende a desvanecerse de su conciencia. Cuando Valentín la interrumpe, ella confiesa: "Mira, tengo sueño, y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película" (35). Esto implica que, además de que las narraciones cinematográficas le permiten conectarse con una expresión auténtica —como se observó anteriormente, cuando Molina se identifica con los personajes femeninos y accede a la esencia de su yo en lugar de despersonalizarse—, las descripciones de sus estados también operan como una extensión de sí misma, ayudándole a percibirse momentáneamente ajena a la experiencia de la reclusión.

Otra ejemplificación de la libertad simbólica es en el siguiente dialogo en el que Molina afirma que las películas son importantes para ella: "Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?… Contestame" (97). Además de proponer la idea de que el escape de la realidad es una forma de libertad simbólica, el vocabulario que utiliza separa el empleo de las palabras "loco" y "loca" en cuanto a género:

> —¿Qué querés que te conteste?
>
> —Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy. (97)

La diferenciación del género en la misma palabra para referirse diferentes estados o formas de existir amplía las maneras en las que el vocabulario puede emplearse para definir distintos conceptos que surgen a partir de la identidad cuir. “Loco”, en el caso anterior, define un estado mental ausente mientras que “loca” se refiere a la condición transgénero de su identidad porque el empleo de la forma femenina de la palabra es una convención léxica dentro del colectivo cuir que se utiliza para nombrar a una persona cuya expresión identitaria se sale de lo establecido.

Asimismo, Valentín emplea la palabra para significar que su conectar de la compañera con la feminidad a través de las historias es una manera de ausentarse mentalmente exenta de la libertad simbólica que Molina afirma conseguir: “No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no sólo desesperándote… sino también alienándote, como hacés vos. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso” (97). Molina desmiente su afirmación y Valentín le replica, “Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escuchame, tu realidad, tu realidad, no es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya trascendés la celda, ¿me entendés? Yo por eso leo y estudio todo el día” (97). La declaración reafirma que el vocabulario es tan versátil como la identidad es diversa. En el ejemplo anterior, el vocablo presupuesto “loco” es una imposición política porque lo que propone es limitar una de las únicas maneras en que Molina logra escapar de la prisión y conectar con su identidad femenina. Además, Valentín intenta politizar a Molina sugiriendo que el estudio del marxismo ofrece un escape similar al de narrar historias.

Lo anterior permite entender que las narraciones se convierten en un escape agradable para Molina que la ausenta de la privación de la libertad y la vigilancia sistémica, olvidando el tiempo en el que se encuentra en la prisión. Jack Halberstam habla sobre la relación del cuerpo con el tiempo y el espacio, planteando: "transgender body functions in relation to time and space as a rich site for fantasies of futurity and anachronism" (34). La idea de Halberstam permite explicar que Molina, por la cualidad transgénero, establece una relación con el espacio y el tiempo donde las fantasías generan una ilusión que la transportan a un espacio que se percibe en un plano diferente de la prisión, el efecto se extiende en Valentín: "Yo también me había olvidado de todo" (35). El argumento de Halberstam con el olvido de la celda siembra la idea de que uno de los dispositivos en la representación de la identidad trans en la literatura es que el espacio afecta a los usuarios. Esto significa que la interacción de un sujeto cuir modifica los parámetros que moldean la percepción espacial, aspecto que es confirmado por Molina cuando dice: "¿Y entonces?, ¿por qué cortarme la ilusión, a mí, y a vos también?, ¿qué hazaña es ésa?" (35).

Si un personaje con identidad cuir influencia la manera en que se habita el espacio a través de sus acciones, entonces el espacio se cuiriza. A este concepto Halberstam lo llama *queer space* y argumenta que "[it] refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes the new understandings of space enabled by the production of queer counterpublics" (20). En el contexto de *El beso*, esto indica que Molina hace de la celda su propio lugar que, al mismo tiempo, influencia la experiencia que Valentín experimenta del mismo. Como se

observa en la cita anterior, Halberstam define como *queer counterpublics* la práctica de crear el espacio disidente, concepto al que Nancy Fraser se refiere como *subaltern counterpublics*. Su término engloba minorías que son oprimidas de maneras similares y explica que lo llama así: "in order to signal that they are parallel discursive arenas where members of subordinated social groups invent and circulate counterdiscourses, which in turn permit them to formulate oppositional interpretations of their identities, interests, and needs" (84). Entonces, lo que sugiere la idea de *counterpublics* en relación con la celda es que las acciones de Molina provocan que haya un cambio de percepción del lugar en donde se elimina el significado simbólico de represión y se resignifica a uno en que el espacio permite a Molina formular una interpretación identitaria opuesta a la que el establecimiento asume sobre los presos, que son incuestionablemente masculinos tanto de sexo como de género. Halberstam añade que los espacios oposicionales: "emerge in response to exclusions within dominant publics, they help expand discursive space" (84). Por tanto, el resultado de que las historias transporten a los personajes a un lugar que no es la prisión es que en ese lugar sí hay inclusión (por eso Valentín también olvida estar físicamente en la cárcel) y expande el espacio discursivo en tanto que Molina afirma ser una mujer sin el temor de ser negada como tal. Irena es un dispositivo que representa la expansión discursiva que Molina propone en la celda y reafirma la seguridad de la inclusión cuando explica que camina libre: "Ella parece que pudiera caminar por la calle por primera vez, como si hubiese estado presa y ahora libre puede agarrar para cualquier parte" (24).

En consecuencia, Molina proyecta elementos del plano diegético en las películas

como forma de representar su estado mental presente. Las historias metadiegéticas y sus personajes funcionan como un modelo interpretativo que permite comprender la relación entre los personajes diegéticos y el espacio de la celda. En este marco, los personajes femeninos metadiegéticos operan como una extensión de Molina y de su identidad transfemenina, ante la ausencia de un vocabulario preciso o de recursos materiales que posibiliten una expresión auténtica. De este modo, El beso explora la forma en que Molina existe en la celda, donde la narración se convierte en el conducto mediante el cual logra, simultáneamente, deshabitar la prisión. Por lo tanto, el procedimiento de contar historias cinematográficas diariamente influencia las experiencias de los dos personajes. En el caso de Valentín, las causas políticas lo mantienen presente, pero se ausenta cuando Molina provee una expansión discursiva mediante la narrativa. Esto ayuda a que Molina se transporte a un lugar mental fuera de la prisión, dando como resultado que se olvide de ella y todo lo que ésta simboliza: la pérdida de libertad, el castigo sistémico, el confinamiento físico y la separación de la sociedad.

**3.2 La percepción espacial**

Dado que los personajes expresan que la consecuencia producida por el discurso es sentirse ausente del confinamiento, es posible argüir que el efecto es una manipulación de la percepción del espacio. Desde una perspectiva analítica homosexual, Juan Pablo Canala nota que es el discurso, refiriéndoselo como “voz”, lo que acerca a ambos personajes:

> la voz no es solamente la condición privilegiada de la emergencia de la subjetividad homosexual, sino también comporta la posibilidad de poner en serie

> ese relato con la escucha heterosexual. A lo largo de la narración, Valentín irá creando proximidad con Molina, irá conociéndolo (aunque de forma parcial) y esa progresión −fundada inicialmente en la curiosidad− irá de la afirmación del comienzo del libro: "yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco" (53) a aquella que marca una mayor proximidad en la despedida final: "Aprendí mucho con vos, Molinita..." (237). El trayecto narrativo que conecta estas afirmaciones de Valentín permite mostrar de qué manera se produce el diálogo entre ambos, mostrando aquello que se vuelve posible a partir de la interacción de los dos personajes. (12-3)

En la sección anterior se explica que, en *El beso*, el discurso es una extensión del *yo*, por tanto, se considera la relación entre cómo se experiencia el discurso en/y el espacio. A partir de este trasfondo, lo que se interpreta del punto de Canala es que el discurso del sujeto disidente da forma a su identidad, situándola a la par —y en modo activo (el habla) con relación a uno pasivo (la escucha)—de la identidad hegemónica. El proceso discurso-experiencia propicia la cercanía entre los personajes; esta cercanía, a su vez, pone de manifiesto uno de los efectos de la identidad en el espacio: la norma hegemónica, de carácter conceptual y cognitivo, deja de imponerse y da paso a la incorporación de normas surgidas de experiencias distintas a las tradicionalmente dominantes. Es por medio de esta impresión en el espacio que Valentín logra comprender a Molina como una mujer y mantiene relaciones sexuales con ella. Este proceso es como la experiencia episódica explicada en el análisis de *Casi divas* en donde se propone que el distanciamiento entre el espectador y el *yo-Otro* sugiere un cuestionamiento del primero

sobre las normas que constituyen la percepción de la identidad que ve reflejada en la pantalla. Eso es en el sentido cinematográfico, en el literario, es el personaje normado quien observa al disidente y escucha su discurso, lo que produce un cuestionamiento de la percepción en que el que escucha entiende al sujeto que habla. A partir del material escrito y la ausencia de elementos visuales, el argumento de los capítulos anteriores sobre el espacio visual aplicado en la literatura se estructurara de la siguiente manera: Valentín pertenece al nivel de la audiencia en el primer plano, mientras que Molina funciona como personaje ficticio en un segundo plano. A su vez, la narración metadiegética constituye un tercer plano, en el que se proyecta la relación yo-Otro; un ejemplo de ello son los personajes femeninos de las películas con los que Molina se identifica.

Entonces, el discurso cuir[46] impulsa que el espacio se entienda desde una perspectiva distinta de la hegemonormatividad[47]. Por ejemplo, de acuerdo con Valentín, la impresión del ámbito depende de lo que dice Molina: "cuando has estado hablando de cosas de miedo, como fantasmas o crímenes, uno está más impresionable" (43). Valentín sugiere que las palabras declaradas o producen una emoción o alteran el nivel de una ya

---

[46] Me refiero a la voz de Molina intencionalmente como discurso cuir (y no discurso trans) para honrar las lecturas que interpretan a Molina como homosexual y, al mismo tiempo, sugiero que el discurso puede simbolizar, además de la sexualidad homosexual, la identidad de género.

[47] Empleo el término en un sentido que engloba normas dominantes, i.e., heteronormatividad, cisnormatividad, etc.

predispuesta. Asimismo, Valentín dilucida que lo dicho reformula la manera en que un lugar se puede experimentar, idea expresa en: "y se sugestiona por cualquier cosa" (43). En este sentido, La Real Academia de la Lengua Española provee tres acepciones del verbo *sugestionar*. La primera dice: "Inspirar a otra hipnotizada [a decir] palabras o [hacer] actos involuntarios". La segunda explica: "Dominar la voluntad de alguien, llevándolo a obrar en determinado sentido". Y la tercera indica: "Fascinar a alguien, provocar su admiración o entusiasmo" ("Sugestionar"). Las tres definiciones evocan la manejabilidad de la percepción de otros. Por eso, el empleo del concepto en la cita anterior es acertado porque propone que Molina tiene un efecto sobre el espacio en el que se encuentran. Esto explica por qué Valentín está propenso a percibir el espacio de manera más siniestra cuando Molina habla de temas de miedo como fantasmas o crímenes como se observa en la línea anterior.

Otro ejemplo presenta la misma vena de ideas en que Valentín expresa que el habla de Molina, "Cuando empezaste a hablar de que a la muchacha la seguía la pantera", modifica la impresión de la realidad de Valentín: "me la imaginé a mi compañera que estaba en peligro. Y me siento tan impotente acá, de avisarle que se cuide, que no se arriesgue demasiado" (53). Con base en las palabras de su compañera, Valentín reacciona influenciado por lo que *La mujer pantera* lo hace percibir de la realidad con relación a los eventos de la resistencia política en los que se involucra la mujer con la que mantiene una relación romántica. Similarmente, Molina se impresiona con la narración de la película: "lo que cantó fue algo muy raro, a mí me da miedo cada vez que me acuerdo de esa pieza que canta, porque cuando la canta está como mirando fijo en el vacío, y no con mirada de

felicidad, no te vayas a creer, no, está asustada, pero al mismo tiempo no hace nada por defenderse, está como entregada a lo que le va a pasar" (70). Esto señala que la secuencia de la interpretación musical en la forma de recuerdo en la mente de Molina produce una emoción que se manifiesta en el presente y en el espacio en el que se encuentra en ese determinado momento.

Molina reafirma su impresión cuando Valentín le pregunta: "¿Y qué es lo que canta?", a lo que Molina responde: "No tengo idea, una canción de amor, seguro. Pero a mí me impresionó" (70). Esta reafirmación enfatiza el grado en que la memoria y el discurso influyen en el sujeto dentro del tiempo y el espacio que habita, como evidencian los ejemplos anteriores, donde ambos personajes exteriorizan el poder del recuerdo y la conversación, así como su impacto en la configuración del sujeto en relación con las coordenadas referidas. Es decir, Molina vio la película en un tiempo pasado antes de ser encarcelada, mientras que en el presente aún exhibe vestigios cognitivos de la obra ficticia que indicia la manipulación espaciotemporal, como Valentín también lo experimenta en la celda.

La experiencia episódica, en *El beso*, permite que la diégesis y la intradiégesis se relacionen, creando de ello, un espacio en donde se puede explorar y comprender la identidad y la personalidad de Molina con mayor profundidad. Por ejemplo, Irena, protagonista de *La mujer pantera*, se ajusta a los deseos y las expectativas del hombre que le gusta cuando van a comer a un restaurante: "Él está contento, porque ve que ella se sobrepuso a un complejo para darle el gusto a él, que él justamente al principio lo había planeado, de ir ahí, para darle un gusto a ella. Esas cosas de cuando dos se conocen y las

cosas empiezan a funcionar bien" (24-5). En este ejemplo, se observa una dinámica entre los personajes donde ambos desean complacer uno al otro. Esta interacción es la misma que se contempla en la relación de Molina y Valentín. Por ejemplo, Valentín le pide a Molina que le narre historias y este lo complace. A través de interrupciones, el personaje ofrece comentarios y opiniones sobre las historias.

Las observaciones revelan el gusto que Valentín siente por escuchar las dinámicas de las películas, lo que enfatiza el placer que le produce el discurso de la compañera de celda. En una instancia, Valentín dice: "Yo me la imagino morocha, no muy alta, redondita, y que se mueve como una gata. Lo más rico que hay" (23). La línea comparte un tono sexual que señala una excitación mental. Por su parte, Molina entretiene la interrupción al inquirir: "¿no era que no te querías alborotar?" Y Valentín demanda: "Seguí". Molina, sin cuestionar el mandato, sigue la narración para continuar complaciendo a su compañero. Molina demuestra que su deseo es el de satisfacer a Valentín con lo que dice cuando pregunta: "¿Y qué película querés que te cuente?" (237). Entonces, se puede notar que tanto Irena como Molina adoptan un papel sumiso en una estructura social donde lo masculino se entiende como dominante y lo femenino como dócil porque se busca complacer al primero.

Con esto, la intención es establecer la relación entre las narraciones intradiegéticas y la diégesis porque por medio de esta conexión se logra explorar el mundo de *El beso* a pesar del confinamiento adentro de la celda. Con la misma, se explican algunas de las estructuras que operan en los espacios y que influencian el discurso de Molina y el comportamiento de Valentín. Esto se observa especialmente

cuando éstas determinan las expectativas de conducta estereotipadas del personaje por ser una persona cuir. Sobre los procesos de cómo entender la realidad, Talia Mae Bettcher sugiere:

> In relying on one's worldly perception rather than on some dataset, the worldly contact that guides one's reflections is oriented to practice. The world is revealed through an on- going engagement within it. Indeed, worldly perception might be said to yield "data" organized in the shape of a life—a life with both a history and a future. There is, in this sense, something inherently first-personal about the worldly perception tethering philosophical reflection to something other than its own literature. . . . Such an approach seems particularly well suited to addressing WTF questions that are often so deeply personal in character. (13)

Lo que Bettcher propone es que la vida se puede entender de dos maneras: abstracta y práctica. Esto significa que los conjuntos de datos teóricos y literarios proveen el entendimiento abstracto mientras que las vivencias y las interacciones en el mundo producen el práctico. En este sentido, las películas, en *El beso*, son la vía por la que las convenciones de conducta se revelan, siendo éstas el aspecto abstracto, y proveen las bases para entender la vida de Molina de manera práctica cuando se observa su comportamiento con Valentín o cuando sale de la cárcel.

De esta manera, la conexión entre la narración intradiegética y la realidad diegética ofrece bases de comprensión filosófica y experiencial del mundo de la novela porque, en conjunto, ofrecen un panorama amplio de las normas dominantes, especialmente las de género, que son las que a este proyecto concierne.

Desde esta perspectiva, la descripción que Molina hace de las conductas, los miedos, las formas de operar, etc., sobre las historias que le cuenta a Valentín son una ventana del mismo mundo diegético. Por ejemplo, la siguiente instancia, a pesar de ser una descripción de la película *La mujer pantera*, se relaciona con las circunstancias de Molina en el modo de que Irena se convierte en pantera en las noches: "Él le pregunta por qué le da tristeza que anochezca, si es porque le tiene miedo a la oscuridad. Ella lo piensa y le contesta que sí" (25). Esto ocurre al mismo tiempo que Valentín prefiere que Molina cuente las historias durante las horas nocturnas: "No, mejor a la noche, durante el día no quiero pensar en esas macanas. Hay cosas más importantes en que pensar" (26-7). Lo anterior indica que las horas nocturnas se reservan para identidades disidentes en las que Irena se convierte en pantera mientras que Valentín permite a Molina expresar la experiencia episódica.

En este contexto, se explica como "permitir" la identidad específicamente porque Valentín se refiere a la experiencia episódica como "macana". Según La Real Academia de la Lengua, la palabra es empleada coloquialmente en Sudamérica para referirse a un "hecho o situación que produce incomodidad o disgusto" ("Macana"). Se puede usar como sustituto de conceptos como error, desatino, tontería o estupidez. En este sentido, las historias son una exégesis de la experiencia episódica de Molina porque tanto éste como los personajes femeninos de la intradiégesis comparten condiciones circunstanciales. Andrea Chu y Emmett Drager resumen las propuestas de Hyden White y David Scott sobre la idea de la narrativa de la historia:

> As Hayden White (2000) has argued, all historical inquiry is shaped by narrative employment. An historical project must take the form of a plot; it is at its very core a story: a romance, a tragedy, a comedy, a satire (7). In David Scott's Conscripts of Modernity (2004), he argues that the postcolonial is trying to use the same toolkit, or as he calls it "problem-space," as the anti-colonial. He suggests that while romance, a genre about triumph, was necessary for anti-colonial resistance, tragedy is a more apt genre for describing postcolonial modernity. In trans studies, it seems to me that we are telling a story of our victimhood (tragedy) or a story of our resistance (romance). (104-5)

La idea sugiere que, en términos narratológicos, la historia representa eventos que ocurren en la experiencia existencial de un individuo y los hace más atractivos ante una audiencia cuando se categorizan en géneros. Contextualizando esta información en *El beso*, se sugiere que las narraciones de Molina ayudan a proyectar condiciones y circunstancias de las experiencias de la identidad trans, propias del tiempo en que la novela fue escrita. Así, las historias recuperan mayor propósito cuando se considera su inclusión en la novela.

En resumen, el discurso de la identidad transgénero provee una espaciosidad que permite que un cuerpo normativizado moldee los juicios de la primera. Esta flexibilidad estructural de las normas que rigen los espacios atiende a los fundamentos que constituyen a los individuos en el paso de los años, desde que es infante y comienza a comprender las estructuras sociales hasta que es adulto y es miembro generador de esas mismas estructuras que comprenden una sociedad. Por tanto, el discurso de *El beso*

propone una inflexión en las estructuras ideológicas que producen los individuos en la espaciosidad. Tales estructuras tienen forma de expectativas y normas de conducta en las que las personas se desempeñan porque el discurso cuir proyecta condiciones y circunstancias de experiencias disidentes diversas frente a la hegemonía.

### 3.3 La animalización como mecanismo de desestabilización normativa

En la misma línea de ideas, la narración de Molina representa la experiencia episódica que se explicó anteriormente. La novela utiliza el diálogo para asociar las disidencias cuir con una animalización que las posiciona en dinámicas de cazadoras. En el contexto hegemónico de la obra, predar amenaza la norma que mantiene a la minoría identitaria en el margen social. Un ejemplo que encuadra una identidad diferente es cuando Molina indica: “la raza de las mujeres pantera no se acabó y están escondidas en algún lugar del mundo, y parecen mujeres normales, pero si un hombre las besa se pueden transformar en una bestia salvaje” (31). Entendiendo que esta información intradiegética, a su vez, describe la norma operacional de la diégesis, la identidad alterna de Irena como pantera funciona como metáfora de la identidad transgénero. La descripción: “bestia salvaje” alude a que la identidad de Molina puede expresarse en el espacio diegético y amenazar lo establecido.

De esta manera, la línea propone que la identidad trans se mantiene invisible ante el ojo humano porque el género se oculta por debajo del cuerpo sexualizado. Por ello, una persona transgénero que no se ha sometido a intervención médica visualmente parece encajar dentro de las normas hegemónicas. Esto corre el riesgo de causar una equivocación si se desea categorizar a Molina porque entonces su identidad se entendería

desde el punto de vista de la sexualidad. Sin embargo, el discurso provee las condiciones adecuadas y propician que la expresión visibilice el género auténtico del personaje, a pesar del género asignado al nacer que se basa en el sexo biológico de manera esencialista.

Como se ha observado hasta este punto del argumento, la pantera es un modelo que muestra los animales en la novela como un espejo de los personajes y sus actitudes. Otra figura que ejemplifica la representación de la diégesis a través de las películas son los pájaros. La transformación de mujer a pantera ocurre durante la noche y este aspecto se mantiene oculto en el día. El hecho simboliza el temor hegemónico de que las identidades disidentes existan libremente a cualquier hora del día, sin que solo se asigne la noche como espacio figurativo de menos vigilancia para expresar una identidad que se opone a la norma. En esta nota, la actitud de los pájaros representa la actitud de la sociedad.

La imagen que dibujan las líneas siguientes aluden a la sociedad que se mantiene dentro de parámetros impuestos por el sistema que intenta controlarlos, por ejemplo: "Y él se para frente al negocio donde van, ella mira la vidriera con desconfianza, se trata de una pajarería, lindísima, en las jaulas que se pueden ver desde afuera hay pájaros de todo tipo, volando alegres de un trapecio a otro, o hamacándose, o picoteando hojitas de lechuga, o alpiste, o tomando a sorbos el agüita fresca, recién cambiada" (25). Aquí, los pájaros representan el basto grupo de personas que conforman una sociedad y la jaula simboliza la barrera impuesta que limita la exploración social fuera de los límites que la componen. Molina continúa la descripción de la historia:

> Pero al entrar los dos a la pajarería es como si hubiese entrado quién sabe quién, el diablo. Los pájaros se enloquecen y vuelan ciegos de miedo contra las rejitas de las jaulas, y se machucan las alas. El dueño no sabe qué hacer. Los pajaritos chillan de terror, son como chillidos de buitres, no como cantos de pájaros. Ella le agarra la mano al muchacho y lo saca afuera. Los pájaros enseguida se calman. Ella le pide que la deje irse. Hacen cita y se separan hasta la noche siguiente. Él vuelve a entrar a la pajarería, los pájaros siguen cantando tranquilos" (25-6)

Esta información muestra que la presencia oculta de la figura de la pantera en Irena angustia a los pájaros. Recordando que Irena representa la identidad disidente y las aves son el reflejo de la sociedad hegemónica, la reacción agitada, por lo tanto, representa una sociedad que se inquieta por las disidencias que desafían las normas que limitan a los colectivos. Valentín lo confirma cuando aclara su interpretación de la historia: "Habíamos quedado en que él entró a la pajarería y los pájaros no se asustaron de él. Que era de ella que tenían miedo" (27). Sin embargo, Molina pone en duda la interpretación de Valentín: "Yo no te dije eso, sos vos que lo pensaste" (27). Aquí, Molina corrige, con ironía, que la idea fue interpretación del compañero sin que ella haya influenciado su comprensión. El tono de Molina señala que ella también entiende la situación de la misma manera. Por lo tanto, ambos comprenden que hay individuos que se incomodan con identidades que sobrepasan los límites cuyos márgenes mantienen a las minorías fuera de la inclusión social.

No obstante, la película propone que dentro de la sociedad normativizada existen figuras que incluyen las identidades cuir sin ningún problema. Este concepto se hace

visible cuando Molina avanza la narración revelando que una de las aves no se comportó como el resto de los animales en el ejemplo anterior: “La despierta un canario que canta en la jaula. Irena primero siente miedo de acercarse, pero oye que el pajarito está contento y ella se anima a acercársele. Lo mira, y suspira hondo, aliviada, contenta porque el pajarito no se asusta de ella” (32). El pájaro puede ofrecer una lectura interpretativa en relación con el personaje cisgénero de *El beso* cuando se contextualiza esta situación con la dinámica en la celda entre Valentín y Molina. Por ejemplo, si se entiende a Valentín como uno de los pájaros de la jaula de la película, este personaje no se asusta por compartir la celda con una persona que existe con cualidad de su identidad que no es visible, solo a través de la expresión. Esto es, la identidad femenina existe en el cuerpo sexualizado masculino pero la expresión de género (e incluso el vocabulario) permiten a Molina anunciar su identidad transgénero, como cuando se refiere a sí misma como mujer y se identifica y se asocia con las mujeres de las películas que narra. También, Irena responde con el mismo cariño al canario como el que Molina muestra a su compañero de celda cuando éste se enferma con la comida. Por ejemplo, Molina indica que, “a la mañana ella con todo cariño siempre le pone alpiste al canario, y le cambia el agua, y el canario canta” (39). Entonces, así como la pantera simboliza un aspecto de la identidad humana, los pájaros también representan un segmento de la sociedad.

Sobre la cuestión de la diversidad entre los seres humanos, Emma Heaney comenta del tema y considera en su argumento las intersecciones de las identidades en una sociedad:

> sexual difference operates independently of assigned sex, a reality that exposes the ideological status of cisness. This fact of trans life, however, helps us understand the opaque point that sexual difference can also operate within other vectors of social power: race, class, age, and disability, not only trans status. Contrasting these accounts of experience exposes abuse and rape as social and historical, not biological, harms". (15)

Heaney define el concepto *sexual difference*, o diferencia sexual, como las estructuras que mantienen a los cuerpos e identidades normativas dominando aquellos que disiden. Considerando la idea en el contexto de las aves en *La mujer pantera*, ellas representan la diversidad humana que excluyen o aceptan las identidades. En un panorama más concreto, las referencias a los diferentes animales son una alusión a dichas diversidades que etiquetan de una u otra manera a los seres humanos y que los categorizan en un sistema exclusivo.

Estos sistemas mantienen las nociones de lo que es aceptable. En este caso, el título de la novela es otro ejemplo de la misma idea por incluir "araña" en su nombre porque se refiere a una Molina que conquista el corazón de un hombre cuya sexualidad se lee como heterosexual pero logra ver la verdadera identidad femenina de un cuerpo sexualizado como masculino, sugiriendo la descripción de la mujer como una araña que acecha a una presa. Si se contrasta la idea anterior con un título hipotético que excluye la descripción del insecto, como "el beso de la mujer", este se entiende como un acto aceptable ya que ésta no se describe con la adjetivación de la voz "araña", eliminando la abstracción mental de cazador y presa. Esta idea la ratifica Heaney cuando propone la

pregunta: “Is there nothing in bodily dwelling that is not capturable by the ideological constraints of the word?” (6). La pregunta apunta a que el significante (la palabra), además de aludir al significado (la imagen), también conlleva en sí mismo una ideología que los individuos adjudican al concepto (el conjunto del significante y el significado).

**3.4 La categorización de los espacios**

En las secciones anteriores se propone que las narraciones de Molina permiten que la cárcel deje de ser un espacio de confinamiento y se convierta en uno de libertad y también se argumenta que la intradiegésis es el método por el que se puede comprender el funcionamiento de la diégesis en *El beso*. Esta relación se observa en la alusión de otros espacios. Por ejemplo, la línea: “él se acuerda de lo que le contó Irena, de que la cruz asusta al diablo y a la mujer pantera” (51) señala que la religión no es un espacio seguro para las personas con identidades cuir.

Por extensión, el lugar físico dedicado para la práctica de las mismas son espacios en los que estos individuos no son acogidos positivamente. Entonces, se asume que esta es una manera de operar del mundo de Molina. Asimismo, el siguiente ejemplo utiliza la palabra “fieras” para referirse a los animales: “. . . él ve que ella mira con miedo para Central Park, . . . muy lejos parece que se oyen rugidos de fieras. Y no sería difícil que fuera cierto, porque a poca distancia de ahí es donde está el zoológico de la ciudad, en el mismo parque” (29). En este sentido, como se observó en la sección anterior y aplicado en este ejemplo, cada concepto que se puede incluir en la idea “los animales” alude a un aspecto de las identidades en una sociedad normativa. Así, “las fieras” se entiende como una representación simbólica de la disidencia de género, como es el caso de la mujer

pantera. Con esto, el zoológico de Central Park significa un lugar donde viven las fieras, emblematizando que hay espacios en los que las personas cuir son segregadas.

Así, como las fieras están limitadas por sus jaulas, los individuos en estos espacios están limitados por el resto de la sociedad. Por tanto, la agrupación no es precisamente voluntaria sino propiciada para mantener a la disidencia en espacios menos comunes a horas menos concurridas, limitando de esta forma la movilidad espacial de estas personas. Esto queda claro cuando se considera la idea de que el discurso de Molina otorga a la cárcel una simbolización invertida donde el espacio ya no significa estar preso sino libertad, porque provee una vía mental de escape del confinamiento. Con todo, los espacios de afuera simbolizan la vigilancia y la estigmatización donde un animal es referido como fiera. Por eso, Irena les teme a las fieras del zoológico, porque revelar su identidad significaría pertenecer forzadamente a ese mundo por la hegemonía y ser estigmatizada. La libertad inversa se comprueba cuando Molina es puesta en "libertad" bajo la vigilancia de los agentes que terminan asesinándola. Esto indica que el mundo fuera de la cárcel no ofrece absolutamente nada de libertad para Molina.

En este contexto, aun siendo un espacio normativo y de vigilancia, la prisión ofrece oportunidades positivas para Molina en la forma de que Valentín puede expandir su conocimiento de la comunidad cuir: "Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco" (77-8). Que Valentín quiera comprender la identidad de Molina resalta la importancia de la coexistencia. La exposición y la interacción son cruciales para darse cuenta de que las identidades cuir no son diferentes,

ya que son cuerpos humanos—como el mismo Valentín—que las poseen incluso antes de ser sexualizado por la hegemonía. Por eso, es importante que el discurso sea escuchado. Por otro lado, a pesar de que Valentín muestra interés por conocer más sobre Molina, también resiste el discurso revelando que la sociedad lo hace con la inclusión de las experiencias trans en el día a día como se muestra en el diálogo siguiente:

> —Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?… Contestame.
>
> —¿Qué querés que te conteste?
>
> —Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy.
>
> —No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no sólo desesperándote… sino también alienándote, como hacés vos. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso.
>
> —¿Por qué?, no es cierto.
>
> —Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escuchame, tu realidad, tu realidad, no es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya trascendés la celda, ¿me entendés? Yo por eso leo y estudio todo el día.
>
> —Política… Así va el mundo con los políticos…

—No hables como una señora de antes, porque no sos ni señora… ni de antes; y contame un poco más de la película, ¿falta mucho para terminar? (97)

Para entender la manera en que el diálogo sugiere que la sociedad excluye se debe recordar que las narraciones toman forma de experiencia episódica de Molina por la cual se puede entender el modo de operar de la diégesis. Con este telón de fondo, se interpreta que la petición de Valentín a Molina de no pensar tanto en las películas es una censura de la proyección del *yo-Otro*, especialmente cuando sugiere que otras actividades son mejores maneras de trascender la celda. Molina aclara que es la política lo que Valentín propone que ayuda a trascender, mientras que Valentín señala que esa es la realidad de Molina porque es lo que existe más allá de la celda. En este sentido, la censura de Molina es tanto social como política porque es la relación con ella, en la experiencia episódica, que se supone puede trascender la prisión, de acuerdo con la opinión del personaje normativizado. El señalamiento de la política resalta su influencia en el ámbito de Molina el cual se supone libre.

Además, el empleo distintivo entre "loco" y "loca" es otro detalle a señalar en la dinámica anterior porque cada una de las palabras significa algo diferente. Por un lado, *loco*, en masculino, denomina trastornos mentales que implican pérdida de contacto con la realidad. Por otro lado, *loca*, en femenino, significa la expresión femenina de un cuerpo sexualizado. Molina desdobla la palabra a partir del género para resignificarla radicalmente de acuerdo con la forma de género que se utilice. En el sentido del espacio, esta diferenciación separa la relación patológica del concepto y cualquier asociación con la identidad disidente. Por tanto, las personas cuir pueden existir en determinados

espacios expresándose sin riesgo a ser estigmatizadas de “locura”. Así, en estos espacios, las personas de la comunidad LGBTQ+ se apropian de la palabra que intenta tildarlas de inapropiadas para existir dentro de una sociedad donde la hegemonía impone normas identitarias. Entonces, el diálogo muestra que la sociedad excluye ciertas formas de ser, especialmente las identidades disidentes.

Desde este panorama, las historias de Molina no son solo entretenimiento, son su manera de existir y resistir. Valentín, a pesar de evolucionar a lo largo de la novela, en este punto de la historia representa la censura porque intenta limitar la forma en que Molina proyecta su identidad, su imaginación, y su relación consigo misma y con el otro a través de la experiencia episódica. La limitación se presenta cuando propone la política como la “verdadera” forma de trascender, invalidando la forma de operar de Molina en el espacio porque el diálogo posiciona a Valentín en un grupo social con visión “seria” y normativa (la política), mientras que a Molina la sitúa en una vía existencial subjetiva y emocional (las historias).

Así, la censura hacia Molina resulta tanto social como política: por un lado, su forma de ser no se ajusta a la norma y, por otro, se le impone qué tipo de pensamiento es considerado válido para alcanzar la liberación. Consecuentemente, la censura de la celda se extrapola y se impone en la libertad misma cuando se relaciona con las comunidades minorizadas. Esto es, incluso fuera de la celda, la libertad está condicionada por lo que la sociedad considera válido. Es a partir de la relación política–libertad donde el género y el lenguaje resignifican el léxico según la identidad. Así, lo que originalmente se consideraría un insulto se transforma en un término normalizado, en un aspecto

neutralizado de la identidad. Entonces el lenguaje se reinterpreta y se reapropia de los insultos para dejar de ser definido por la hegemonía. Esto permite imaginar espacios donde las personas cuir pueden existir sin ser asociadas con estigmas patologizantes. En suma, la dinámica social excluyente de la diégesis se exhibe en el hecho de que Molina prefiere acudir a la experiencia episódica para escapar del ambiente limitado en el que se encuentra.

La sugerencia de hacer otras actividades para reemplazar la experiencia episódica representa una censura social y otra política: la primera sugiere un cese de conexión con la identidad auténtica, y la segunda propone interrumpir el interés de un personaje cuir. De esta manera, Valentín muestra vestigios de una sociedad normativa que impone qué pensar, cómo ser y qué es válido. Al mismo tiempo, Molina representa la identidad disidente que resiste lo dominante al acudir a otros mundos —como aquellos que ofrecen las películas— y al reapropiarse del lenguaje. La resistencia se percibe en las formas en que Molina imagina, habla y se nombra así misma ante una sociedad que intenta limitar qué identidades y formas de vivir son aceptables.

### 3.5 Conclusión

La novela de Manuel Puig es un recurso que propone reivindicar la representación cuir desde la mirada hegemónica para atender a situaciones que intentan invisibilizar las identidades disidentes. Uno de los recursos que emplea la narrativa es evidenciar la vigilancia de género como medio que impone el acato normativo. Otro recurso es demostrar la politización de los espacios en los que el personaje transfemenino se desempeña. Esto resulta en el empleo de un vocabulario que permita al personaje salir de

las convenciones establecidas y cuestionar el orden ideológico esencialista de la identidad de género. Asimismo, la experiencia episódica que representan las narraciones de Molina la proveen de referencias de identificación femenina que ayudan a justificar la expresión de género —más allá de un cuerpo sexualizado e intervenido medicamente— dentro de la prisión, la cual es un espacio politizado y dominado por la expresión masculina esencialista. Además, el discurso de Molina metaforiza su mundo en relatos fílmicos de manera que revela las condiciones en las que se debe desempeñar y resistir las normas sociales. También, el discurso es el escape de Molina para ausentarse mentalmente de la celda. El efecto liberador de las palabras se extiende a todo usuario del espacio, como es el caso de Valentín. Esto indica que, en *El beso*, el discurso de la identidad transgénero permea la espaciosidad, permitiendo que un individuo cisheteronormativo moldee sus juicios de la primera.

En este sentido, la novela propone que las estructuras normativas espaciales pueden moldearse cuando hay exposición a un agente que desestabilice la hegemonía. Es así como el vocabulario empleado por Molina se considera esencial en la comprensión operativa de la diégesis y su reestructuración, donde las referencias animales clasifican relacionalmente a los personajes. De este modo, dicha categorización segrega las identidades que salen del orden dominante, determinándolas, desde una lógica reguladora, como cazadoras del orden para desestabilizarlo. Entonces, en la novela, tanto el discurso como la experiencia episódica son recursos del personaje cuir para que se entienda su identidad transfemenina y para poder moldear las normas que operan en la espaciosidad y restructurar las formas en las que se entienden los espacios y sus usuarios,

contribuyendo a la inclusión de identidades diferentes. La dinámica entre Valentín y Molina es lo que dilucida lo anterior porque el primer personaje transmuta su entendimiento de la identidad del segundo. La transformación separa el cuerpo biológico de la identidad de género. Sin embargo, la censura también es un recurso que confronta la política y la identidad. A través de Molina, *El beso* sugiere que la libertad se consigue por medio de la autenticidad, incluso si se intenta politizar las avenidas que llevan hacia esa libertad identitaria.

# CONCLUSIÓN

A partir del análisis de los filmes *Carmín tropical* y *Casi divas* de Rigoberto Perezcano e Issa López respectivamente así como de la novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, se observa que los mecanismos de la mirada articulan códigos visuales y literarios en los espacios representados. Dichos códigos configuran un campo de espaciosidad en el que las expectativas socioculturales producen conceptualizaciones específicas. En consecuencia, las identidades quedan subordinadas a dichas imágenes, las cuales operan para mantener un orden corporal regulado por el sexo y el género.

En este recorrido, *Carmín tropical* presenta la opresión de género y sus implicaciones en la construcción del yo a partir de la violencia simbólica. A través del *mise en scène*, el sonido, el montaje y la cinematografía la película sugiere que Mabel adopta una posición de espectadora y se percibe a sí misma como un *Otro* tanto en su memoria como en su reflejo. Este desplazamiento produce una despersonalización del sujeto, a partir de la cual emerge una experiencia de carácter episódico. El fenómeno proyecta la figura del *yo-Otro*. Esta imagen construye la figura del *yo-Otro*, entendida como una construcción que refleja normas sociales que se reprimen al ser percibidas como una desestabilización de las estructuras prescritas. Desde este panorama, la ficción expone dispositivos que ejercen una sujeción simbólica de género normativo. Este aparato impulsa marcos que determinan cómo se aplica la mirada en lo que se observa. La producción cinematográfica construye un personaje transgénero y muestra el proceso de internalización de una mirada que normativiza su expresión de identidad. De esta manera atendiendo a la mirada, fue posible identificar un desplazamiento pictórico del

sujeto mismo que adopta una perspectiva cis. Esta construcción en la narración se denominó como *metaespectadora intradiegética*. De igual manera como dispositivo de la mirada, se demostró que la cinta acude al *mise en abyme* para reflejar las relaciones de hegemonía. Asimismo el bolso se convierte en un dispositivo de vigilancia de género. También la narración permitió profundizar la experiencia episódica y su relación con la memoria para explicar la interiorización de paradigmas preestablecidos en un individuo. Con lo anterior, Mabel explora la noción de un yo auténtico y la transformación de la mirada que la emancipa de los parámetros de identidad dominantes.

En el capítulo dos corroboramos cómo el aparato cinematográfico en *Casi divas* recurre a diversos dispositivos que reproducen estereotipos en el acto de la mirada normativa. Mediante elementos propios de la producción cinematográfica como la puesta en escena, el sonido, la edición y la composición de tomas podemos observar cómo la comicidad, la codificación cromática y la sorpresa objetivizan la identidad transfemenina de Yesenia. Estos componentes permiten observar el entramado que subyace en las construcciones ideológicas de percepción que sujetan la identidad de Yesenia dentro de estructuras que la categorizan a partir de su sexo e ignorando el género que expresa. De esta forma se ha mostrado la manera en que la sexualización e hiperfeminización del cuerpo atiende a perfiles como la *femme fatale* que desestabiliza el espacio visual o como la prostituta que se presenta como modelo identitario de la transfeminidad. En la misma medida, se ha profundizado la experiencia episódica mediante la idea de que la comprensión de aquello que se observa depende de su posicionamiento dentro de uno de los tres niveles del campo visual. Finalmente, el filme también explora la

desinternalización de una mirada normativa y muestra que es un conducto que acerca a Yesenia a la construcción de un yo auténtico.

El capítulo tres evidencia que la literatura reproduce mecanismos de la mirada en donde los dispositivos descriptivos sobre la visualidad recrean construcciones sobre la identidad en *El beso de la mujer araña*. Se analizó la politización del espacio porque se observa una categorización sobre las expectativas socioculturales de su uso. El dialogismo de la novela estructura el vocabulario a partir de la identidad y genera un vínculo entre el discurso y la espaciosidad literaria. La obra corrobora el empleo de arquetipos a través de la animalización para reflejar mecanismos por medio de los cuales se desestabilizan las normas. Puig conduce una exploración del espacio para plantear dominios de posibilidades de uso a partir de la identificación de la persona que lo habita mediante la distinción narratológica de día y noche llevando a su lector a terrenos físicos, abstractos, de cautiverio, de libertad, en interior y exterior. A este respecto, se exploró la necesidad de revisitar el personaje de Molina, sugiriendo una reinterpretación de su aproximación a la identidad, fundamentada en las concepciones sobre la identidad que se expresan en el espacio. Por lo tanto, el análisis reconfigura el acercamiento funcional la aproximación de la ficción para reivindicar las figuras que han sido invisibilizados.

Por todo lo anterior se concluye que los filmes y la novela, en su calidad de artefactos culturales, reproducen esquemas que delinean marcos conceptuales en torno a las identidades y la forma en que las percibimos. En consecuencia, dichos esquemas pueden perpetuar una violencia simbólica en el ámbito visual hacia las identidades disidentes, la cual opera en conjunción con la mirada normativa.

De ahí que el análisis expone el constante esfuerzo del individuo transgénero para adaptarse. Sin embargo, es el mismo ser quien transforma el espacio para producir una resistencia frente a los paradigmas que sostienen una opresión que las marginaliza. El proyecto pone de manifiesto reconsiderar los mecanismos y dispositivos de producción cinematográfica y literaria que representan identidades que salen de la norma. Finalmente, se ha patentizado la emancipación del personaje de la espaciosidad hegemónica a partir de representaciones que consideren la experiencia trans de manera auténtica. Así se establecerán espacios visuales que respeten el cuerpo y la expresión disidente. Se refiere a un respeto que se inscribe en la mirada ya que es esta la que interpreta lo que observa bajo marcos ideológicos que se reflejan en aquello que sea visual o se entienda como tal.

# BIBLIOGRAFÍA


Aparicio, Yalitza. "In Mexico, '*Roma*' Lit a Fire for Workerds' Rights". *The New York Times*, 23 mayo 2020, https://www.nytimes.com/2020/05/23/opinion/roma-mexico-workers-rights.html.

Amin, Kadji. "Taxonomically Queer? Sexology and New Queer, Trans, and Asexual Identities". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 29, no. 1, Duke University Press, 2023, pp. 91-107.

Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 4th ed., Manchester UP, 2017.

Bal, Mieke. *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Klincksieck, 1977.

Belk, Russell W. "Possessions and the Extended Self". *Journal of Consumer Research*, vol. 15, no. 2, Oxford University Press, Septiembre 1988, pp. 139-68.

Bettcher, Talia Mae. "What Is Trans Philosophy?". *Trans Philosophy*, editado por Perry Zurn et al, University of Minnesota Press, 2024, pp. 3-24.

Boczkowska, Kornelia. "Horses, Gender, and (Queer) Masculine Desire, or How Experimental Found Footage Film Recycles Three Hollywood Films". *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies*, vol. 17, no. 2, 2024, pp. 265-83.

Butler, Judith. "Subjects of Sex/Gender/Desire". *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1999, pp. 1-46.

Burton-Carvajal, Julianne. “Regarding Rape: Fictions of Origin and Film Spectatorship”. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, editado por John King et al, BFI Institute, 1993, pp. 267-8.

Cabrera, Delfina. “La intimidad del registro: Política, voces y escucha en *El beso de la mujer araña*”. *Chasqui*, vol. 45, no. 1, mayo 2016, pp. 130-46.

Canala, Juan Pablo. “Del teatro a la novela. Inflexiones de la voz homosexual en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *La Palabra*, no. 42, 2022, pp. 1-18.

*Carmín tropical*. Dirigida por Rigoberto Perezcano, Conaculta, 2014.

Carmona, Ramón. “Los componentes fílmicos”. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, 2010, pp. 81-113.

*Casi divas*. Dirigida por Issa Lopez, Maya Entertainment, 2009.

Català Martínez, Laura. “La transmodalización intermodal en la obra de Manuel Puig: *El beso de la mujer araña*”. *Lectora*, 2019, pp. 273-86.

Chu, Andrea Long, y Emmett Drager. “After Trans Studies”. *TSQ*, 2019, pp. 103-26.

Conde, Ninel, et al. “Bombón asesino”. *El bombón asesino*, EMI, 2006.

Cooley, Charles Horton. *Human Nature and the Social Order*. Routledge, 2017.

Corrgan, Timothy, y Patricia White. *The Film Experience: An Introduction*. 5th ed., Bedford/St. Martins, 2019.

Di Matteo, Angela. “Tejer el género, bordar el Queer-po: el archivo textil en la identidad muxe”. *Altre Modernità*, no. 31, 2024, pp. 550-65.

Dyer, Harriet. *The Little Book of LGBTQ+: An A-Z of Gender and Sexual Identities*. Summersdale, 2022.

"El sonido en la escritura y la puesta en escena". *YouTube*, publicado por Casa de América, 26 de enero de 2011, www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMlZo

Estella, Iñaki. "Performatividad". *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, editado por Lucas R. Platero et al. Bellaterra, 2017, pp. 332-7.

Fabre, Charlie. *Le regard cis reflété au cinema: L'impact du cis gaze sur la représentation des personnes trans' au cinéma et des corps trans' à travers les miroirs*. Université Lumière Lyon 2, 2020.

Farrimond, Katherine. *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*. Routledge, 2018.

Fernández López, Ludmila. "Jurisprudencia biopolítica contemporánea. Tres etapas de la vigilancia de género en el atletismo olímpico". *Avatares de la comunicación y la cultura*, no. 27, 2024, pp. 1-20.

Foucault, Michel. "Generalized punishment". *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Random House Inc., 1995, pp. 73-103.

——— "Introduction". *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, Routledge, 2003, pp. ix-xxi.

Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Between Borders: Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*, 2014, pp. 74-98.

Frassanito, Paolo, y Benedetta Pettorini. "Pink and Blue: The Color of Gender". *Child's Nervous System*, vol. 24, no. 8, 2008, pp. 881-2.

García Fernández, Nagore. “Passing”. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, editado por Lucas R. Platero et al. Bellaterra, 2017, pp. 324-31.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Cornell University Press, 1988.

González Rodríguez, Sergio. “La prostituta: Mito e imagen”. *Mitos mexicanos*, editado por Enrique Florescano, Taurus, 2008, pp. 361-73.

Gorbman, Claudia. “Teaching the Soundtrack”. *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 1, no. 4, November 1976, pp. 446-52.

Grove, Laurence, et al. “Introduction: *Mise en abyme*”. *European Comic Art*, vol. 13, no. 2, 2020, pp. 1-5.

Halberstam, J. Jack. “Queer Temporality and Postmodern Geographies”. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives.* New York University Press, 2005, pp. 12-43.

Havassy, Réka. “El motivo de la cárcel en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Realidad* de Sergio Bizzio”. *Colindancias*, vol. 2024, no. 15, 2025, pp. 73-97.

Hepper, Erica G., y Timothy Ritchie. “Odyssey’s End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning”. *Emotion*, vol. 12, no. 1, 2012, American Psychological Association, pp. 102-19.

Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2nd ed., Routledge, 2000.

Ivakhiv, Adrian J. *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Wilfrid Laurier University Press, 2013.

Kaplan, Ann E.. *Women in Film Noir*. Palgrave MacMillan, 2012.

Lauretis, Teresa de. “Perverse Desire”. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indiana University Press, 1994.

——— “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1991, pp. iii-xviii.

Libby, Lisa K., y Richard P. Eibach. “How the Self Affects and Reflects the Content and Subjective Experience if Autobiographical Memory”. *The Self*, editado por Constantine Sedikides and Steven Spencer. Psychology Press, 2007.

“Macana, *S*”. Diccionario de la lengua española, dle.rae.es/sugestionar

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Feminism and Film Theory*, editado por Constance Penley, Routledge, 2013, pp. 57-68.

Nadal, Kevin L., et al. “Transgender Female Sex Workers in New York City: Personal Perspectives, Gender Identity Development, and Psychological Processes”. *Gender, Race, Sexual Orientation, Ethnicity, and Power*, 2012, pp. 123-53.

——— “Transgender Women and the Sex Work Industry: Roots in Systemic, Institutional, and Interpersonal Discrimination”. *Journal of Trauma & Dissociation*, vol. 15, no. 2, 2014, pp. 169-83.

Platero, Lucas R. “Trans* (con asterisco)”. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Bellaterra, 2017, pp. 409-15.

“Prejudice, *N* (1)”. *American Psychological Association*, https://dictionary.apa.org/prejudice.

Roberts, Alan. “The Film Look: It’s Not Just Jerky Motion…”. *R&D White Paper*, BBC, diciembre 2002, pp. 1-16.

Serrano Juaregui, Iván. “Pese a reconocimiento de acepciones por parte de la RAE, “pu…” no deja de ser una palabra que violenta”. Universidad de Guadalajara, 2019, https://www.udg.mx/es/noticia/pese-reconocimiento-de-acepciones-por-parte-de-la-rae-pu-no-deja-de-ser-una-palabra-que

Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology*. Traducido por Hazel Estella Barnes, Washington Square Press, 1992.

Schroeder Rodríguez, Paul A. “El cine latinoamericano en el siglo XXI”. *Una historia comparada del cine latinoamericano*, traducido por Juana Suárez, Iberoamericana, 2020.

Simonetto, Patricio. *A Body of One’s Own: A Trans History of Argentina.* University of Texas Press, 2024.

Staiger, Janet. “The Politics of Film Canons”. *Cinema Journal*, vol. 24, no. 3, University of Texas Press, 1985, pp. 4-23.

Stam, Robert. “La teoría homosexual sale del armario”. *Teorías del cine: Una introducción*, traducido por Carles Roche Suárez, Editorial Planeta, 2023, pp. 301-6.

Suárez Gómez, Rafael. “Composición y (des)composición: espacio y significado en *Ida*”. *Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía*, 2018, no. 16, pp. 197-222.

“Suburban decay and choking on nostalgia in ‘*I Saw The TV Glow*’”. *It’s Been a Minute*, presentado por Brittany Luse, NPR, 7 mayo 2024.

"Sugestionar, *V*". Diccionario de la lengua española, dle.rae.es/sugestionar

Vainikka, Joni T. "Self-Other". *International Encyclopedia of Human Geography*, editado por Audrey Lynn Kobayashi, 2nd ed., vol. 12, Elsevier, 2020, pp. 137-40.

Vazquez-García, Francisco. "¿Por qué en la Edad Moderna no podía haber transexuales? Cuatro casos de transmutación sexual en España (siglos XVI-XX)". *Ubi Sunt*, 2011, pp. 49-58

Wade, Lisa, y Myra Marx Ferree. "Performances". *Gender: Ideas, Interactions, Institutions*, W. W. Norton & Company, 2019, pp. 67-92.

Wheeler, S Christian, et al. "Objects and self-identity". *Current Opinion in Psychology*, vol. 39, 2021, pp 6-11.

"Why The Matrix Is a Trans Story According to Lilly Wachowski | Netflix". *YouTube*, publicado por Still Watching Netflix, 4 agosto 2020, www.youtube.com/watch?v=adXm2sDzGkQ.

# VITA

Magnolia Alarcón is from Mexico. She graduated with honors from Middle Tennessee State University where she got her B.S. in Interior Architecture and M.A.T. in World Languages and Cultures. She received her M.A. in Hispanic Studies from The University of Tennessee, Knoxville. Her research lies at the intersection of Latin American literary and cinema studies, trans studies, queer theory, and visual culture. She examines how literary and cinematic representations of space and the gaze participate in the construction of trans identity within normative social structures.