

**Artículo**

VI Coloquio de Investigación en Comunicación  
*La comunicación en tiempos de incertidumbre*

# El deseo y la mirada transgénero: un análisis visual de personajes en *Orlando* (1993), *Todo sobre mi madre* (1999) y *Los chicos no lloran* (1999)

*Desire and the transgender gaze: a visual analysis of characters in Orlando (1993), Todo sobre mi madre (1999) and Boys Don't Cry (1999)*

Sergio Adrián Salazar Cavazos

salazarasc@gmail.com

Universidad de Monterrey

<https://orcid.org/0009-0005-5639-3645>

## Cita recomendada

Salazar Cavazos, S. (2023). El deseo y la mirada transgénero: un análisis visual de personajes en *Orlando* (1993), *Todo sobre mi madre* (1999) y *Los chicos no lloran* (1999). *Invortex*, (1), 137-146.

## Resumen

Este proyecto se adentra en la representación de personajes transgénero en el cine, explorando los elementos visuales y narrativos que transmiten los conflictos biológicos, sociales y psicológicos que enfrentan en la pantalla. También plantea la intrigante pregunta de si puede existir una “mirada transgénero” distintiva en el ámbito del cine. A lo largo de la década de 1990, varias películas aclamadas desafiaron las nociones tradicionales de género e introdujeron una perspectiva fresca sobre la identidad. Estas películas sirvieron como un punto intermedio para discutir cuestiones de género e identidad sexual. El proyecto examina tres películas específicas y sus estilos y miradas de dirección para arrojar luz sobre la representación transgénero en el cine.

En primer lugar, se analiza la adaptación de Sally Potter de “*Orlando*” de Virginia Woolf (1992), ambientada en Inglaterra a lo largo de cuatro siglos. Potter utiliza estéticas de cuentos de hadas y diálogos clásicos para dramatizar las normas de género y los deseos de la aristocracia. Si bien el personaje de Orlando es relatable y ofrece un viaje inmortal a través de los géneros, la película impone una mirada feminista, dejando de lado las discusiones sobre sexualidad y género.

“*All About My Mother*” (1999) de Pedro Almodóvar es la segunda película bajo escrutinio. Almodóvar explora la paternidad a través de personajes transgénero, ofreciendo una mezcla surrealista de comedia y tragedia. El público ve la historia desde la perspectiva

del hijo homosexual de Manuela, quien busca su pasado a través de la vida de su madre.

Por último, Kimberly Peirce cuenta la trágica historia de Brandon Teena en "Boys Don't Cry" (1999), un hombre transgénero asesinado después de que se revela su identidad en un hostil pueblo de Nebraska. Peirce representa visualmente la complejidad del género en el transgénero, ilustrando cómo Brandon y Teena coexisten dentro del mismo cuerpo, a pesar del abuso social.

Estas tres películas comparten similitudes y deficiencias en su representación de personajes transgénero, insinuando la posibilidad de una "mirada transgénero", aunque con limitaciones. El desafío radica en el reconocimiento perpetuo del sexo original a pesar de interpretaciones destacadas. Este proyecto sugiere que la "mirada transgénero" gira en torno al deseo de ser auténticamente uno mismo, independientemente de las apariencias externas, estableciendo su identidad única y distinta de las miradas masculina y femenina.

**Palabras clave:** cine, estudios de género, Sally Potter, Pedro Almodóvar, Kimberly Peirce

## Abstract

*This project delves into the portrayal of transgender characters in cinema, exploring the visual and narrative elements that convey the biological, social, and psychological conflicts they face on screen. It also raises the intriguing question of whether a distinct 'transgender gaze' can exist within the realm of filmmaking.*

*Throughout the 1990s, several acclaimed films challenged traditional notions of gender and introduced a fresh perspective on identity. These movies served as a midpoint for discussing gender and sexual identity issues. The project examines three specific films and their directorial styles and gazes to shed light on transgender representation in cinema. Firstly, it looks at Sally Potter's adaptation of Virginia Woolf's "Orlando" (1992), set in England spanning four centuries. Potter uses fairytale aesthetics and classic dialogue to dramatize gender norms and desires among the aristocracy. While Orlando's character is relatable and offers an immortal journey across genders, the film imposes a feminist gaze, sidelining discussions on sexuality and gender.*

*Pedro Almodóvar's "All About My Mother" (1999) is the second film under scrutiny. Almodóvar explores parenthood through transgender characters, offering a surreal blend of comedy and tragedy. The audience views the story through the perspective of Manuela's homosexual son, who searches for his past through his mother's life.*

*Lastly, Kimberly Peirce's "Boys Don't Cry" (1999) tells the tragic tale of Brandon Teena, a transgender man murdered after his identity is revealed in a hostile Nebraska town. Peirce visually represents the complexity of gender in transgenderism, illustrating how Brandon and Teena coexist within the same body, despite societal abuse.*

*These three films share commonalities and shortcomings in their depiction of transgender characters, hinting at the possibility of a 'transgender gaze,' albeit with limitations. The challenge lies in the perpetual recognition of the original sex despite remarkable performances. This project suggests that the 'transgender gaze' revolves around the desire to authentically be one's self, regardless of external appearances, establishing its unique identity distinct from both male and female gazes.*

**Keywords:** cinema, gender studies, Sally Potter, Pedro Almodóvar, Kimberly Peirce

## Introducción

"El cine es el arte pervertido definitivo. No te da lo que deseas, te dice cómo desear" (Zizek en Fiennes 2006).

El deseo en el cine se representa a través de diferentes elementos: el encuadre, la mirada de los personajes y la cámara, el objeto a desear y lo que ese mismo objeto desea. En cuanto al género, hay aspectos físicos y psicológicos del sujeto que necesitan aparecer o ser referenciados en pantalla para ser entendidos como deseables (Chandler, 1998).

El género, el sexo y la sexualidad son tres atributos humanos que plantean cuestiones de interpretación en el cine. Lo que representa masculino y femenino en la pantalla afecta la realidad de la audiencia, que anhela la identificación.

La identidad está conformada por elementos internos y externos que se hacen visibles cuando la imagen adapta aspectos de la realidad social, codificada desde la biología

y psicología de lo masculino y femenino, y se crea una representación.

Cada elemento encuadrado por la cámara afectará al sujeto encuadrado, imponiendo significado en él. En este sentido, el director puede manipular los elementos visuales para no solo captar la imagen de un sujeto en un momento concreto, sino definirlo en todos los sentidos posibles, y al hacerlo, declarar lo que desea y cómo lo desea.

## Marco Teórico

### El tercer género en el cine

Cualquier representación que no sea masculina ni femenina estará sujeta a ser definida como uno de estos dos moldes. El tercer género es un estado fluido, presionado para ser definido como uno u otro, ya sea por fuerzas internas o externas.

El estudio del transgenerismo identifica tres dimensiones de la identidad de género: biológicos, psicológicos y sociales. En otras palabras, una persona se identifica como un género por sus órganos reproductivos, su concepción interna de lo que son, hacia quiénes se ven atraídos y los roles que su verdadero sexo les permite en la sociedad (Fausto-Sterling, 2000). Para entender el cambio de género, se deben considerar las tres dimensiones simultáneamente, ya que no son etapas. No entender la importancia de cada una puede conducir a falsas simplificaciones y tergiversaciones en la pantalla.

Una persona transgénero puede ser definida como el individuo que desea verse, sentirse y ser tratado de acuerdo con su identidad de género psicológica. Los travestis, transgéneros, transexuales y andróginos están incluidos en esta definición (Enciclopedia Británica, 2015). Las características visuales de su cambio no revelan las motivaciones internas del personaje, que los impulsan a tomar la decisión. Sin embargo, el cambio de género como apariencia es siempre el tema y el origen de su conflicto.

El cine clásico no contiene los elementos necesarios para contener personajes de esta naturaleza. La rigidez tiene que expandirse y reorganizarse para permitir la existencia de una figura que no solo se defina por la apariencia masculina o femenina, sino que pueda materializar el dilema de no pertenecer a ninguno de los dos.

### Transgénero y la mirada sexualizada

Para representar a un personaje transgénero en el cine, se tiene que aplicar la construcción visual del hombre y la mujer al opuesto del personaje, para representar el estado de transición en apariencia. A diferencia de los homosexuales, los personajes transgénero no están motivados por cambiar su orientación sexual. Lo que motiva su transición es la creencia interna de ser o querer parecerse al sexo contrario. El deseo de que el yo sea diferente al asignado biológicamente.

Las señales visuales que delatan a una persona homosexual o transgénero deben hacerse evidentes a la vista en el cine porque significan la presencia del sexo opuesto en un individuo. La forma de caminar, la elección de la ropa, la voz y lenguaje, son reconocibles porque son diferentes de lo que se supone que son. Tanto la sexualidad como el género son objeto de tabú social (Halberstam, 2005).

El cine ayuda a doblar los tabúes sociales porque las imágenes pueden modificarse para engañar a la audiencia, encontrando puntos ciegos de percepción. Construyendo un personaje transgénero a través de imágenes ayuda a la audiencia a descubrir que desvincular las ideas sexistas en la pantalla puede ayudar a desvincularlas en la realidad; el cine puede promover conversaciones sobre la normalización (Bersani, 2006).

Esta posibilidad puede conducir a direcciones opuestas dependiendo de la mirada con la que estamos viendo la pantalla. Una vez más, una cuestión de género invade el ojo del hacedor, ya que esto define la orientación hacia un lado u otro de los sexos.

### Preguntas de investigación

- ¿Qué significa ser transgénero en el cine?
- ¿Cuáles son los elementos visuales que señalan los conflictos biológicos, sociales y psicológicos de un personaje transgénero en pantalla?
- ¿Puede existir una mirada transgénero?

### Metodología

#### Películas transgénero de la década de 1990

Las diferencias de género se pueden observar comparando las obras de tres cineastas que eligen personajes transgénero para representar sus deseos y agendas personales.

Las películas *Orlando* (Potter, 1993), *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) y *Boys Don't Cry* (Peirce, 1999) no abordan el tema del cambio de sexo a nivel biológico. En cambio, los dos géneros deseados (masculino y femenino) tienen lugar en tres realidades sociales diferentes, y el objeto de deseo cambia dependiendo de quién está mirando y lo que esa persona considera que es su estado.

Las tres películas fueron seleccionadas por su contemporaneidad, pues retratan personajes femeninos en los papeles principales, y cada estilo de dirección representa un tipo diferente de mirada: feminista, homosexual y transgénero. Analizar escenas clave tomando en cuenta elementos visuales, la dirección artística y la trama permitirán una discusión sobre la sexualidad, el género y el deseo.

## La mirada feminista: *Orlando* (1993)

*Orlando* (1993) es una coproducción aclamada por la crítica entre Inglaterra, Italia, Rusia, Francia y Los Países Bajos. La directora Sally Potter tardó siete años en encontrar financiamiento para la producción de *Orlando* (1993), protagonizada por Tilda Swinton. La película es una adaptación moderna de la novela del mismo nombre, escrita por Virginia Woolf en 1928; una falsa sátira biográfica de la época victoriana (Natharius y Dobkin, 2002).

*Orlando* (Swinton) es un aristócrata que vive en la Inglaterra del siglo XVI. Después de ser solicitado nunca envejecer por la reina Isabel I (interpretada por un hombre), es capaz de vivir durante siglos sin demostrar el paso del tiempo, siendo un hombre honorable. Después de un sueño de un siglo, Orlando despierta como mujer, y todo lo que posee está amenazado por las reglas de la sociedad de los próximos dos siglos (Hollinger y Winterhalter, 2001).



Figura 1. *Orlando* se dirige a la audiencia para compartir ideas [01:38]

Potter tenía la intención de hacer una adaptación adecuada de la novela de Woolf, y en ese espíritu ella se atrevió a desarrollar la historia más allá de la novela, y le dio a *Orlando* el poder de hablar con la audiencia, como si tratara de imitar el hábito de Woolf de dirigirse al lector. Mientras habla directamente a la cámara, los primeros planos de *Orlando* son intentos de involucrarnos en su punto de vista.

Hay claves visuales para reconocer la visión feminista de la transgeneridad en la adaptación de la novela. La película resuena con los debates sobre política de género de los años 70s y 80s, momento en que Potter comenzó su carrera. El objetivo del personaje de Woolf es la búsqueda del verdadero yo, pero en la adaptación cinematográfica, los desafíos que enfrenta la mujer *Orlando* están más presentes en la sociedad actual, dando a la historia un sesgo involuntario.

Los roles masculino y femenino representados como parte de la historia de Gran Bretaña suelen estar diseñados para traer a la atención del espectador el hecho de que los hombres y las mujeres no tienen los mismos derechos, y que los hombres son insensibles a los deseos de las mujeres.

## Hombre y mujer en un cuento de hadas victoriano

Ambientada en un supuesto tiempo histórico real, la estética de la película recuerda a la de un cuento de hadas. Quizá esta simplificación hace que los hechos sean menos controvertidos que en un principio, sin desmerecer del viaje de *Orlando*. Quizás el género de Swinton es demasiado grande para ignorarlo. Su maquillaje es consistentemente angelical, su aspecto andrógino y su voz no se pueden ocultar en las pelucas no tan varoniles y vestuario de aristócratas (Hollinger y Winterhalter, 2000).

Solo después de su largo sueño, se mira en el espejo y se revela su cuerpo desnudo. completamente. "Misma persona, solo diferente sexo", afirma mientras muestra sus genitales. La ausencia de la contraparte masculina (plausible por el maquillaje y las prótesis) sugiere una censura que va en contra de la historia original.



Figura 2. El desnudo de Orlando se muestra para representar la transición de género [57:14]



Figura 3. La libertad de Orlando llega solo siendo mujer [1:29:27]

## A través de los siglos, a través del género

Como hombre, Orlando recibe una herencia que le permite vivir cómodamente durante siglos. Como mujer, pierde la propiedad porque las mujeres solteras no pueden tener posesiones. Como un hombre, tiene que enfrentarse a la guerra y viajar a tierras lejanas. Como mujer, queda embarazada pero no produce un heredero varón.

Sin embargo, es en su estado femenino donde encuentra la felicidad, y no como hombre. La escena inicial presenta a Orlando leyendo un poema: él y la película se identifican como un hombre, acostado a los pies de un árbol. La iluminación sepia y la vasta pradera es donde Orlando revela los sufrimientos superficiales de un hombre: amar a una mujer. Pasan cinco siglos antes de que Orlando pueda volver a esta pradera, acompañada de su hija, y como mujer, libre de posesiones y en su género correcto.

Las escenas de apertura y cierre coinciden, para sugerir que el personaje podría haber trascendido su estado impuro (masculino) para llegar a un acuerdo sobre quién es ella realmente. En los momentos finales de la película, su hija la filma y ella vuelve a mirar directamente a la cámara, pero no a nosotros. La mirada es para el recuerdo, para permanecer, para hacerse presente después de que se ha ido. No hay rastros de masculinidad en ella y parece como si su alma abandonara su cuerpo al escuchar a un querubín cantar desde lo alto de su árbol.

Pasan los siglos mientras Orlando pasa de ser agente de deseo (hombre) a objeto de deseo (mujer) a través de un cambio mágico e inexplicable. El transgénero en la película de Potter es una herramienta narrativa para probar que hombres y mujeres tienen más en común que diferencias.

La presencia de su hija con una videocámara representa un nuevo futuro, en el que a Orlando se le permite, como mujer, liberarse de la mirada masculina al mirarnos fijamente. Potter acentúa la figura femenina como el sexo correcto y separa la sexualidad de la identidad al evitar deliberadamente la orientación sexual. Orlando se convierte en un transgénero que tiene que ser heterosexual aún después de ser liberado del género.

## La mirada homosexual: Todo sobre mi madre (1999)

Los tiempos del gobernante fascista Francisco Franco en España fueron de censura, violencia y recesión económica. La Escena Madrileña fue el nombre del movimiento contracultural establecido principalmente en Madrid tras su muerte en 1975. Se caracterizó por la libertad de expresión y la ruptura de tabúes en la sociedad española. El uso de drogas recreativas y la experimentación sexual pintó una nueva imagen del país. Las consecuencias son explícitas en las obras del director Pedro Almodóvar, especialmente en *Todo sobre mi madre* (1999).

Manuela (Cecilia Roth) es una enfermera que vive en Madrid con su hijo Esteban (Eloy Azorín), un joven aspirante

a novelista obsesionado con su madre. En la noche de su cumpleaños, Esteban es atropellado por un coche y muere. Manuela viaja de vuelta a Barcelona para buscar al padre de Esteban, ahora una transgénero prostituta muriendo por causas relacionadas con el SIDA.



Figura 4. El punto de vista afirma que miramos a través de los ojos de Esteban [03:18]

La secuencia de apertura nos presenta la mirada del narrador. Esteban escribe en su libreta y vemos la punta de su lápiz como si estuviera escribiendo en el lente de la cámara. Lo que la audiencia verá es su punto de vista. Justo antes de ser asesinado, observa a su madre a la distancia mientras escribe sobre ella. Este tipo de mirada sigue presentándose a través de los ojos de personajes diferentes. Así vemos el instinto maternal de Manuela.



Figura 5. La mirada de Esteban define el tono de la película [10:03]

## El precio de la autenticidad

Dentro de la imaginación del pasado de Esteban, Manuela está rodeada de personajes transgénero que parecen no tener otra profesión que la prostitución. Agrado (Antonia San Juan), una amiga del pasado de Manuela, entretiene al público de un programa cancelado con un monólogo de

autenticidad, en el que describe el precio de cada operación a la que se ha sometido para verse como ella desea. Su línea de cierre afirma que la autenticidad sólo viene después de parecerse a lo que uno sueña de sí mismo.



Figura 6. El monólogo de Agrado representa la mirada transgénero [1:13:00]

Almodóvar es un hombre de apariencias y sus personajes han pasado por su cambio de identidad para parecerse a una mejor versión de sí mismos. Agrado se enorgullece sobre su apariencia, lo que la hace agradable y memorable. Sin embargo, una sensación de tragedia acompaña su viaje. Agrado es encontrada por Manuela luego de ser golpeada por uno de sus clientes. Ella está tratando de dejar la prostitución, pero su apariencia sigue atrayendo a hombres con un fetiche de mujeres con pene.

El otro personaje transgénero fuerte en la vida de Manuela es su esposo. Esteban se convierte en Lola mientras está en una relación con ella y ella acepta su nueva apariencia porque, como ella dice, "todas las mujeres son un poco lesbianas". Pero el cambio de Esteban es una señal de autodestrucción. No se nos muestra ni se nos cuenta la historia de Lola mientras Manuela está criando a su hijo, pero su transformación tiene una connotación negativa de exceso que proviene de la escena transgénero del Madrid de los años 80s (Bersani y Dutoit, 2004).



Figura 7. "Lola, no eres una persona. Eres una epidemia" [1:20:10]

Dieciocho años después, tras la muerte de su hijo, solo podemos ver a Lola en un funeral, donde anuncia que se está muriendo por causas relacionadas con el SIDA y se entera que no tiene un hijo sino dos, ambos llamados Esteban. Se le muestra como una transgénero con el poder de reproducirse y crear caos mientras lo hace. Ella personifica el deseo que conduce a la tragedia.

El predominio del color rojo es fuerte a lo largo de la película, y es un icono de la casa productora de Almodóvar, El Deseo. La arquitectura de Antoni Gaudí en Barcelona añade una capa de surrealismo que puede verse como otro personaje de la película, una ciudad que es en algunas partes una obra de arte transitable.

El título *Todo sobre mi madre* es una referencia a *Todo sobre Eva* (1950), obra teatral que Esteban está tratando de adaptar usando a su madre como el personaje principal. La vida de Manuela comienza a parecerse a la trama de la esta después de la muerte de Esteban.



Figura 8. Manuela se convierte en la narradora continuando el deseo de Esteban [18:46]

Temáticamente, la película también trata sobre la suplantación y reemplazar a alguien más. En ese sentido, Manuela es un personaje trans ya que representa madre y padre para su hijo. Cuando él muere, ella se ve obligada a buscar al macho contraparte que ha estado suplantando. El destino de Manuela parece estar bajo el mando de la imaginación de su hijo, y su luto por él la llevará a encontrarlo de nuevo, reencarnado en el bebé de Lola.

### Convertirse en mujer, pero seguir siendo hombre

La mirada homosexual en *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) se crea por omisión. Se nos dice de quién proviene la

mirada, pero la sexualidad de Esteban solo puede adivinarse por las cosas que le gustan y la forma en que ve el mundo. Quiere ser escritor y está obsesionado con el pasado de su madre, con la pieza que faltaba en su vida: su padre. Esta figura que falta desata su imaginación en la creación de los transgéneros que vemos en la pantalla.

A través de la interacción de la cámara con los personajes, vemos la versión de Esteban sobre el pasado de Manuela, así como las razones por las cuales su padre no estuvo presente. Los transgéneros representados por el director español no pueden ser vistos como hombres o mujeres. Son deseados porque se ven como mujeres, pero conservan características de hombres.

Mulvey (1999) aborda el placer visual en términos de género, afirmando que el varón es la mirada predominante en el cine. Los hombres penetran y las mujeres castran; los hombres dan sentido, las mujeres son portadoras de significado. En la película de Almodóvar, este intenta romper tales suposiciones, donde los hombres no pueden ser vistos como los penetradores porque decidieron transformarse en el sexo opuesto.

Sin embargo, al no completar la transición, se convierten en una entidad que contiene atributos masculinos y femeninos de placer visual, luciendo como una mujer pero siendo capaz de penetrar. Es así como la mirada se vuelve masculina y homosexual, porque permite que estos personajes existan. El contexto histórico y geográfico en el que Almodóvar sitúa la historia condena a los personajes a ser objeto de escrutinio acerca de lo que significa ser transgénero. El deseo de autenticidad tiene un daño colateral que une a todos los personajes.

### La mirada transgénero: Los chicos no lloran (1999)

El caso de Brandon Teena fue uno de los que encendió el movimiento de regulaciones hacia los crímenes de odio en los Estados Unidos de América. Un hombre transexual fue violado y asesinado en un pequeño pueblo de Nebraska, después de que se descubriera su verdadero sexo. La negligencia policial y hospitalaria hacia el ataque a Brandon llamó la atención de los medios.

La directora Kimberly Peirce basó *Los chicos no lloran* (1999) los eventos que llevaron al asesinato de Brandon, pero a través de un drama sobre identidad y orientación sexual.



Figura 9. El look andrógino de Hilary Swank permite que la audiencia empatice con Brandon [02:18]

## Brandon Teena y al revés

Brandon es interpretado por Hilary Swank, cuya apariencia andrógina logra una sensación natural de confusión. El sexo de la actriz y el género del personaje juegan contra la percepción de la audiencia, que a veces puede olvidar que Brandon es en realidad una mujer en un ambiente dominado por hombres. Ser uno de los chicos es la prueba definitiva de que se puede ser hombre.

Brandon tiene éxito en seducir a las mujeres, pero los hombres pueden leer su sexo por la fragilidad de su cuerpo. Aun así, se las arregla para encajar, haciendo que Lana (Chloë Sevigny) se enamore de él. Esto despierta el resentimiento del ex novio John (Peter Sarsgaard), quien expone a Brandon para después violarlo y asesinarlo.

Brandon y Lana se unen por su deseo de escapar de la vida de su pequeño pueblo. Ellos sueñan con un futuro juntos en el que ella sea una cantante de karaoke y él un hombre completado, ambas opciones igualmente improbables de suceder. El pasado de Brandon como el Teena, lo persiguen en forma de citatorios del jurado y cargos de hurto mayor dirigidos a su contraparte femenina.

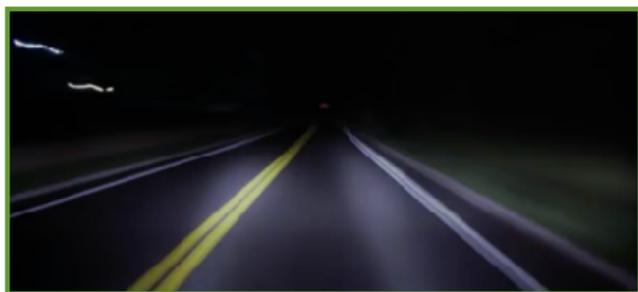


Figura 10. Las tomas nocturnas de alta velocidad son un símbolo recurrente de transición [01:53:17]

La geografía de Humboldt está definida por la carretera que la atraviesa, en la que bares, parques de casas rodantes y casas se extienden a lo largo. La salida de Brandon es a través del camino que se convierte en un símbolo de transición, representado por tomas de lapso de tiempo (time lapse) de los caminos y el flujo de tráfico que sigue sin detenerse a reconocerlos. El tiempo se acelera para representar la nada del lugar y luego, se ralentiza para mostrar detalles de lo que esa nada esconde.

Si bien Peirce se esfuerza por ponernos en la piel de una mirada transgénero y la presión de no ser descubierta, hay una fuerte carga femenina en el personaje de Lana. Ella es la que juega con la identidad sexual y la sexualidad de Brandon. Después de su primera relación sexual, descubre el escote de Brandon y decide continuar con la relación. Cuando vuelve a contar la experiencia a sus amigos, la iluminación y el diálogo se convierten en un sueño. Estamos en su mente, accediendo a su fantasía de tener sexo con otra mujer como una novedad.

El elemento dramático que domina la historia de Brandon Teena es la posibilidad de ser descubierta. En *Orlando* (1993) y *Todo sobre mi madre* (1999), la transgeneridad es un estado dado y su legibilidad literal es esencial tanto para la trama como para propósitos poéticos. En *Los chicos no lloran* la mirada transgénero es posible porque hay otra identidad que es representada por el mismo personaje. Aparece cuando no es visto por nadie, siendo el contenedor de esa personalidad.



Figura 11. El estatus transgénero de Brandon se normaliza por el deseo homosexual de Lana [00:58:00]

La ilusión creada por el personaje de Swank lucha con la realidad del género. Brandon tiene su período y sus jeans están marcados con sangre menstrual; se pone un tampón y luego se mira en el espejo mientras introduce un calcetín en

su ropa interior para crear un bulto. La realidad de su sexo y su deseo de seguir pareciendo el contrario está latente.

Peirce detecta este elemento y lo explota con los personajes masculinos de la trama, tratándolo como un chico e intimidándolo por su tamaño y apariencia, justo lo que sucedería si en realidad fuera un hombre. Pero el público, aún consciente de que en realidad es una mujer, siente la tensión de estas interacciones. El espectador tiene el mismo miedo de ser descubierto y lo que eso podría significar para el personaje.



Figura 13. Cuando Brandon conoce a Teena

Brandon es confrontado por John, quien expone sus genitales a Lana para que pueda ver lo que realmente es. En medio de la escena, se divide en sus dos personalidades y podemos finalmente ver lo que Brandon ve cuando está parado en el espejo.

Brandon y Teena se paran en lados opuestos de la habitación, el tiempo se ralentiza, el sonido enmudece y vemos la mirada que uno le da al otro. Se reconocen mutuamente en un momento de humillación. Sus miradas corresponden a sus estados de ánimo: Brandon tiene una dura mirada de reproche; Teena está rota, cansada y le devuelve una mirada vacía.

Existe una mirada transgénero porque ahora somos capaces de ver la dimensión interna de Brandon, donde la identidad es presentada por la imagen especular de sí mismo. No están en el mismo plano porque no pueden existir

al mismo tiempo. Peirce crea un momento de fantasía para que la audiencia entienda que Brandon y Teena son ambas identidades completas, como hermano y hermana, que están tratando de ser el otro.

Lo visible, el cuerpo femenino, está lidiando con los problemas físicos de su interioridad, en oposición al yo interior tratando de existir en el mundo al constreñir el cuerpo. Ninguno de los dos puede ser, y la tragedia que sigue, la violación y el asesinato, son una muestra de lo incomprendida que es esta identidad.

El dilema de Brandon, el dilema de la transgeneridad, es ser incapaz de convertirse en el sexo deseado. Su existencia estará siempre sujeta a lo que la sociedad, la biología y la psicología determinan que él/ella sea. Su búsqueda supera la realidad: borrar el pasado mientras crea un futuro (Halberstam, 2005).

## Discusión

Las tres películas analizadas muestran diferentes elementos que constituyen una mirada transgénero. La dimensión biológica, psicológica y social están presentes en los tres estilos de dirección, pero cada uno los utiliza para propósitos diferentes.

En *Orlando* (1993), la mirada de Sally Potter es feminista. El estado transgénero de su personaje es para criticar una clase social histórica y una raza. El cambio de sexo sucede de una manera mágica y es abrazado por el protagonista, sin referencia a consecuencias biológicas o dilemas de género. El *Orlando* de Tilda Swinton invita al público a entrar en la película rompiendo la cuarta pared. Su apariencia femenina es demasiado evidente para suplantar adecuadamente el lado masculino del personaje. Aunque afirma ser la misma persona, su orientación sexual cambia con el sexo, siempre encajando en la heterosexualidad. Su viaje termina cuando es mujer. Una nueva era de liberación es posible cuando las mujeres están escribiendo la historia.

La mirada de Pedro Almodóvar es masculina y homosexual en *Todo sobre mi madre* (1999). Introduciendo personajes que son literalmente masculinos y femeninos, representa las fantasías de su narrador y la admiración de Cecilia Roth como Manuela, que puede funcionar como madre y padre manteniendo su sexo original. Los personajes transgénero se normalizan haciendo de ellos sujetos de

tragedia y comedia, nunca en vacilación o autocompasión de su condición.

Finalmente, la mirada transgénero en *Los chicos no lloran* (1999) de Kimberly Peirce, sitúa el dilema en la realidad, con base en una historia real. Brandon Teena esconde su sexo nato y normaliza su sexualidad haciéndose hombre. El público puede interactuar con él porque su apariencia y seguridad siempre está en riesgo. La interpretación andrógina y la muestra de las consecuencias biológicas, psicológicas y sociales del transgenerismo hacen posible un nuevo tipo de mirada, que permite una lectura que cambia de tiempo y de público.

## Conclusión

La realidad alegórica, literal y metafórica del sujeto transgénero es explorada a lo largo de la década de 1990 en el cine, en la búsqueda de una mirada que permita un estado fluido. El cuerpo puede cambiar, modificarse y transformarse, mientras que la identidad es un factor independiente.

El género es un elemento de la naturaleza humana que no se puede capturar en la pantalla sin recurrir a recursos cinematográficos. La ambigüedad de género en un mundo dominado por lo visual de la cultura parece moverse hacia la interpretación del género en los tiempos modernos. El deseo a través de los ojos del tercer género contiene una mezcla de dominio y dominación. Una apreciación del yo por intentar convertirse en lo opuesto a su biología para parecerse a un estado interior.

El cine otorga esta realización porque también busca convencer a la audiencia de que existe este tercer género, aunque sea una ilusión. La búsqueda de la autenticidad es el deseo de la mirada transgénero: el deseo de contener el yo como objeto de deseo.

## Referencias

- Almodóvar, P. (Director). (1999). *Todo Sobre Mi Madre* [Película]. Pathé.
- Bersani, L. (2006) *Psychoanalysis and the Aesthetic Subject*. *Critical Inquiry*, 32(2), 161–174.
- Bersani, L. y Dutoit, U. (2004) '*Almodóvar Girls*'. *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. BFI.

- Chandler, D. (1998). *Notes on 'The Gaze'*. *Visual Memory*. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/gaze/>
- Enciclopedia Británica. (2015). *Transgender*. *Gender Identity*. [Britannica. www.britannica.com/topic/transgender](http://www.britannica.com/topic/transgender).
- Fausto-Sterling, A. (2000). *Of Genders and Genitals: The Use and Abuse of the Modern Intersexual'*. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. Basic Books.
- Fiennes, S. (Director). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema [Documental]*. Mischief Films, Lone Star.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. NYU PRESS.
- Hollinger, K. y Winterhalter, T. (2001). *Orlando's Sister, Or Sally Potter Does Virginia Woolf in A Voice of Her Own*. *Style*, 35(2), 237–257.
- Mulvey, L. (1999). *Visual Pleasure and Narrative Cinema en L. Braudy y M. Cohen (Eds.)*. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford UP.
- Natharius, D. y Dobkin, B. (2002). *Feminist Visions of Transformation in The Ballad of Little Jo, The Piano, and Orlando*. *Women and Language*, 25(19). 9–17
- Peirce, K. (Directora). (1999). *Boys Don't Cry [Película]*. USA: Fox Searchlight Pictures.
- Potter, S. (Directora). (1993). *Orlando [Película]*. Umbrella Entertainment.