

Ese sexo que no es 100011001: Sobre la visibilidad digital/chilena/trans*

This Sex Which is Not 100011001: Chilean/Digital/Trans Visibility

Carl Fischer

Fordham University, Nueva York, Estados Unidos
cfischer8@fordham.edu

Resumen

Dada la prevalencia, tanto en Latinoamérica como en Chile, de los medios digitales y de la visibilidad trans* en los últimos veinte años, este ensayo examinará los paralelos entre estas dos maneras de ver y de ser visto. Se centrará en tres películas chilenas digitales protagonizadas por personajes trans*: *El pejesapo* (José Luis Sepúlveda, 2007), *Empaná de pino* (Wincy Oyarce, 2008) y *Naomi Campbell* (Camila José Donoso y Nicolás Videla, 2013). La borradura entre los binarios de género en estas películas es análoga a su evasión—en el contexto de la transficción—del supuesto binario entre los géneros del documental y ficción. A la luz de los debates recientes sobre los derechos trans* en Chile, y la visibilidad internacional de *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), este ensayo argumentará por el cine digital como un sitio privilegiado en que las personas chilenas trans* pueden reclamar su acceso a la representación.

Palabras clave: Cine; Chile; Digital; Trans*; Género; Sexualidad

Abstract

Given the prevalence of both digital media and trans visibility over the last 20 years, this essay draws parallels between these two forms of seeing and being seen. It will focus on three digital Chilean films featuring trans* characters: *El pejesapo* (José Luis Sepúlveda, 2007), *Empaná de pino* (Wincy Oyarce, 2008), and *Naomi Campbell* (Camila José Donoso and Nicolás Videla, 2013). The representations of blurred gender binaries in these films are analogous to their evasion—in the context of “trans-fiction”—of the supposed binary between fiction and documentary genres. In light of recent debates about trans* rights in Chile, and the recent Oscar win of *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), which featured a trans* character, this essay argues for the uniqueness of digital cinema as a site for trans* people in Chile to confront issues of access to political, historical, and aesthetic representation.*

Keywords: Chile; Digital; Trans*; Film; Gender; Sexuality

De ahí el misterio que ella representa en una cultura que pretende enumerarlo todo, calcularlo en unidades, inventarlo todo por individualidades. *Ella no es ni una ni dos*. No cabe, rigurosamente, determinarla como una persona, pero tampoco como dos. Ella se resiste a toda definición adecuada. Además, no tiene nombre “propio”. Y su sexo, que no es *un* sexo, es contado como *no* sexo.

“Ese sexo que no es uno”, Luce Irigaray; énfasis en original.

1. Introducción¹

A pesar del énfasis del ensayo de Irigaray, arriba citado, en una feminidad esencialista y cisgénero que muchxs pensadorxs han criticado,² el trabajo de ella moviliza la evasión practicada por los sujetos de tres largometrajes chilenos que analizaré a continuación. Los tres escenifican una resistencia a lenguajes falogo(céntricos que nombran, definen, y vigilan a las personas trans*³: *El pejesapo* (José Luis Sepúlveda, 2007), *Empaná de pino* (Wincy Oyarce, 2008) y *Naomi Campbell* (Camila José Donoso y Nicolás Videla, 2013). Lxs protagonistas borran sus nombres de “pila”, difuminan las líneas entre ficción y (auto)biografía, rechazan saberes institucionales que lxs clasifican (muchas veces a base de sus órganos sexuales), y aparecen en formas cinematográficas que carecen de definiciones genéricas simples.

La evasión pareciera un comienzo extraño para un ensayo sobre la visibilidad, palabra que connota, más bien, la inteligibilidad y el activismo. Sin embargo, el hincapié que hace Irigaray en la mujer como “ni una ni dos” ofrece una entrada para pensar en cómo estas películas aluden visual y lingüísticamente a los unos y ceros de su propia condición digital. En ellas, las personas trans* evaden los binarios de género al nivel de contenido, a la vez que estas películas manejan estos mismos binarios al nivel de su formato. El enfoque de Irigaray en el “nombre” también es clave para nuestra aproximación genérica al cine trans*: ya que estas películas representan sujetos y actorxs trans* que son—en muchos casos—figuras públicas en Chile, sus “actuaciones” están correlacionadas con la vida real de una manera que no ocurriría con actorxs y sujetos cisgénero. Además, como señala Laura Mulvey (2006), las nuevas formas de “espectaduría pensativa” (*pensive spectatorship*) que han sido posibilitadas por el cine digital,⁴ están relacionadas con sus ideas más tempranas sobre

la espectaduría feminista. Mulvey propone que al/a la “espectadorx alternativx” ideal que imagina, “lx motiva no el voyeurismo, sino la curiosidad y el deseo de descifrar la pantalla, informado por el feminismo y respondiendo al nuevo cine de vanguardia” (p.191). Por tanto, las ideas de Irigaray son claves para la manera en que la espectaduría en la era digital se concibe como una práctica resistente.

En lo que sigue, analizaré cómo el cine digital ha emergido en Chile como un sitio privilegiado, en el que las personas trans* adquieren visibilidad a la vez que critican una sociedad que las marginaliza. Como ha señalado Eliza Steinbock (2017), “la sensibilidad de lo trans* forma la base de lo cinematográfico” en su totalidad (p.396): el cine se ha desarrollado formalmente en conjunto con el desarrollo del concepto de la transición de género.⁵ El tiempo—que, según Gilles Deleuze, funciona como una “medida del movimiento” en el cine—mediará esta analogía entre forma y contenido, en tanto un prisma a través del cual se pueden entender las maneras en que los personajes, las tramas, y las miradas trans* interactúan en la pantalla. Así, las personas trans* adquieren la capacidad de reescribir sus propias historias y crear (o borrar) futuros y pasados alternativos. El tiempo también se vuelve un prisma a través del cual el cine chileno digital busca maneras más accesibles de destacar la precariedad, además del ingenio utópico, de las vidas trans*.

En la coyuntura política reciente de Chile, las personas trans* han sido un foco importante de debates⁶ que coincidieron con el estreno de *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), en la que una actriz trans*, Daniela Vega, representaba a una protagonista trans*. Este estreno dio mucha atención al cine chileno en el mundo,⁷ pero en vez de centrarme en *Una mujer fantástica*, la cual ya ha

sido ampliamente comentado (Ríos, 2018; Peric, 2018), he preferido examinar un corpus de películas trans* previas a *Una mujer fantástica*. Así, me propongo identificar una tendencia historiográfica más amplia, en la que las películas trans* en formato digital han problematizado las fronteras entre lo real y lo ficticio para reclamar el acceso de las personas trans* a la representación política, histórica, y estética. Por tanto, este ensayo empezará con una discusión teórica, antes de seguir con su discusión de las tres películas anteriormente mencionadas, cuyas innovaciones formales reflejan el radicalismo de su crítica política.

2. El patrimonio trans* en la era digital: Una cuestión de acceso

Centrarse en el “patrimonio sexual”—un término empleado por Jorge Díaz (2015) y Cristeva Cabello (2017) para denominar el archivo artístico y visual *queer* y trans*, muchas veces invisibilizado,⁸ de la historia nacional reciente—es aproximarse a la capacidad del arte sexualmente disidente de cuestionar muchos de los binarios aparentemente fijados del discurso nacional(ista) de Chile.⁹ Cabello insiste en “afirmar que el patrimonio cultural no es solo heterosexual, para así afectar los discursos monumentalistas de una nación masculina” (p.69). Gran parte de la recuperación del patrimonio sexual chileno tiene que ver con la reivindicación de las personas chilenas trans* de su “derecho” a lo que Díaz llama la “trans-ficción”: “un continuo entre la performatividad de [las] vidas y la representación escénica”. Díaz señala que al difuminar las líneas entre la (auto)biografía y la actuación—y entre el documental y la ficción¹⁰—las personas trans* pueden lograr una mayor visibilidad, acelerando así el proceso de recuperación de su acceso al patrimonio nacional. Díaz y Cabello, por tanto, muestran cómo la representación trans* puede re-concebir discursivamente la nación chilena, llevándola más allá de los términos heterosexuales y cisgéneros de su nacionalismo monumentalista. Si bien el binario entre la ficción y lo real ha sido uno que la estética ha cuestionado desde mucho antes de la llegada del cine, estas películas trans* disputan este binario de maneras nuevas.

El “continuo” entre el arte y la vida que Díaz menciona como propio de la “trans-ficción” se vuelve aun más fluido a través del montaje digital. El cine

trans* hace uso de este formato para interrogar lo que Machado (2015) llama la “ontología” (p.208) de la imagen: la plasticidad y la hibridez son calidades que comparten las personas trans* y el cine digital. De hecho, el cine digital constantemente alude a su propio “modo de visibilidad”, como dice Stewart (2007, p.1), para quien el cine digital en los Estados Unidos y Europa tiende a representar “la evasión, falsificación, borradura, o re-concepción de las condiciones básicas de la identidad y del deseo” (p.3). Esto es similar a la “trans-ficción”, en tanto lxs actorxs trans* muchas veces se mueven fluidamente entre su rol y su identidad como trans* de una manera en que lxs actorxs cisgénero no pueden. Además, los cuerpos trans* y el cine digital comparten “un continuo estado de devenir-presente” (Rodowick, 2007, p 138) donde “el reemplazo gradual del registro de la presencia física de unx actorx por imágenes digitalmente generadas señala un proceso de sustitución que está ocurriendo en toda la industria cinematográfica” (p.7). Si bien el análisis de Rodowick no entra en el género (sexual) sino en la forma en que “lxs ‘actorxs’ del cine se han vuelto híbridos como Frankenstein: en parte humanxs, en parte sintéticxs” (p.6), sobre todo en el cine hollywoodense,¹¹ su trabajo sí nos permite repensar las ideas de Judith (Jack) Halberstam (2005) sobre la “fantasía del cuerpo cambiante en tanto forma e identidad” (p.76) para ver sus implicancias para el cine trans* y digital.

A pesar del hecho de que las películas chilenas trans* toman una distancia considerable de la estética hollywoodense que trabajan Rodowick y Stewart, sí avalan el argumento de Rodowick por lo digital como una “imagen que no es ‘una’”: la imagen electrónica nunca muestra una “unidad espacial o temporal”, sino “señales que producen una imagen a través del escaneo secuencial” (p.137). El concepto de Rodowick de la negación de un *output* analógico en el ámbito digital, por lo tanto, se parece a cómo los sujetos de las películas que se analizarán a continuación escenifican evasiones análogas (las cuales son, además, evasiones de lo analógico). Tal y como el montaje digital activa fusiones inesperadas de mundos múltiples¹²—desafiando un tiempo fílmico que antes se medía a través de una imagen fotográfica tras otra, rollo tras rollo—los personajes trans* en pantalla pueden “representar...formas diferentes de la temporalidad” (Halberstam, p.77) en la pantalla, al reescribir historias pasadas y señalar futuros alternativos. En el cine trans*, el tiempo se vuelve fugaz y difícil de medir, arrebatando así un

modo clave que lxs espectadorxs antes tenían de seguir la narrativa y permitiendo, en cambio, que las relaciones entre los personajes en pantalla dicten la temporalidad.

En la era digital del cine, las posibilidades de ampliar el acceso a la representación en la pantalla son cada vez más viables. Según Machado, las películas digitales son más fáciles de rodar, ahora que las cámaras de alta definición y otros equipos están al alcance de muchas personas más que antes, sobre todo en Latinoamérica (p.207). Por lo tanto, el análisis que hace Hito Steyerl (2012) de la “imagen pobre” es relevante aquí, en tanto se centra en cómo el cine puede ampliar el acceso del pueblo a su “patrimonio” nacional:

La imagen pobre es la quinta generación de un bastardo ilícito de una imagen original. Su genealogía es dudosa. Los nombres de sus archivos están deliberadamente mal escritos. Muchas veces desafiaba el *patrimonio*, la cultura nacional, o incluso los derechos del autor. [...] No solo está muchas veces degradada al punto que se vuelve una borradura apurada; uno incluso duda si se podría llamar una imagen de por sí. Solo la tecnología digital podría producir tal imagen dilapidada (p.32, énfasis agregado).

La imagen pobre—un concepto cuyas raíces parcialmente están en el cine latinoamericano¹³—es una manera de criticar las imágenes de alta resolución, “brillantes e impresionantes” (Steyerl, p.33) y muchas veces consumidas en conjunto con las estructuras neoliberales que niegan “el acceso a las imágenes excluidas” (p.40). En este sentido, se puede armar una analogía entre la imagen pobre y la feminidad improvisada de la travesti chilena¹⁴: ambas se mueven en circuitos no oficiales, y ambas adquieren una legitimidad autónoma a pesar de ser consideradas por algunos como “copias” de un “original” (ya sea éste una imagen de alta resolución o una feminidad cisgénero). El cine digital trans* evade la autoridad de la originalidad de la misma forma en que sus actorxs cuestionan el supuesto binario entre lo ficticio y lo real.

El acceso de las personas trans*—al empleo, al espacio, a la representación, al saber legal y médico, al patrimonio, y a la memoria—es uno de los focos principales de los debates en los estudios trans* en

su conjunto.¹⁵ El cine se ha vuelto un campo clave en el cual las personas trans* pueden aumentar su participación en debates políticos y espacios que previamente les fueron negados. Tal y como Mulvey se enfoca en la “espectaduría interactiva,” en la que los medios digitales han “extendido el poder de manipular la velocidad existente del cine” más allá de la montajista (p.22) y permiten que más espectadorxs puedan pausar las películas y así contemplarlas “pensativamente”, el hecho de que las películas digitales trans* de Chile muestran a sus personajes trans* consumiendo y manipulando los medios tiene implicaciones para la manera en que ellxs acceden a la temporalidad y el placer en esas películas. Al demostrar cómo las personas trans* interactúan con los medios digitales—no solo pausándolos, sino también desechándolos y comentándolos—estas películas amplían la capacidad de lx espectador de mirar *con*, en vez de mirar *a*, las personas trans*.¹⁶ Mientras más acceso tengan las personas trans* a la narración de sus propias historias—al tomar el control de lo que lxs espectadorxs ven, y al complicar el tiempo—mejor control tienen sobre esas historias. En lo que sigue, espero intervenir en la manera en que nosotrxs lxs académicxs también otorgamos y negamos el acceso, a través de los archivos que construimos.

3. Hacia un patrimonio del cine chileno trans*

Las películas chilenas analizadas a continuación intervienen en la expansión del acceso de las personas trans* a la visibilidad en pantalla. Al aludir explícitamente al formato digital en el que esta expansión tiene lugar, llaman la atención no solo sobre la accesibilidad de las producciones digitales, sino también sobre la manera en que la maleabilidad de lo digital les da más flexibilidad a las personas trans* para representarse y ser representadas. Al cuestionar los prejuicios sobre las personas trans*, se han ampliado de lo estético a lo político, participando en discusiones sobre el género y la sexualidad en el Chile contemporáneo. Centraré mi discusión a continuación en tres películas con aproximaciones políticas diferentes a los temas trans* en Chile. Aunque recibieron mucho menos atención que *Una mujer fantástica*—que aboga por la inclusión trans* usando tonos mucho más liberales, una apuesta genérica mucho más fija y una estética de altísima calidad—ofrecen información importante acerca de

cómo el cine digital puede problematizar las fronteras entre lo ficticio y lo real.

El pejesapo (2007) sigue a su protagonista masculino, conocido como Daniel SS, por una serie de viñetas semi-relacionadas que retratan sus luchas diarias, y las de otros personajes, con la pobreza, la explotación laboral, y la drogadicción. Rodada en Mini DV por un costo de solo US\$500, sus condiciones de distribución—actualmente está disponible gratuitamente en línea—y sus valores de producción de bajo costo forman un paralelo con su crítica feroz de las exclusiones impuestas por las instituciones neoliberales de Chile. La existencia precaria de Daniel—pasando por un intento de suicidio, múltiples búsquedas de trabajo, y confrontaciones con personas y organizaciones que se niegan a ayudarlo—ofrece una metáfora de las condiciones precarias de producción de la película, y amplifica la crítica de ésta. La película también tiene una relación extraña con el tiempo: el personaje de Daniel no tiene un desarrollo dinámico, y el orden de casi todas las escenas podría cambiar fácilmente sin impactar la narración, lo que sugiere que hay una infinidad de tramas que podrían ocurrir dentro de la película. Su indiferencia a la continuidad narrativa se vuelve evidente en tanto se mutan los cuerpos de una escena a otra: en una escena, Daniel tiene el pelo largo y tomado en un moño, y en otra escena poco después, ya tiene el pelo corto (Figuras 1 y 2); a veces los personajes están muy abrigados para el frío, y acto seguido tienen puesta su ropa de verano. Muchas escenas están poco iluminadas, lo que a veces dificulta que los personajes se vean bien; el sonido también es de baja calidad.¹⁷

Aunque muchos críticos de esta película, como Pablo Corro (2012, pp.192-3) y Víctor Hugo Ortega (2011), se han centrado en la posición ambigua de la misma entre la ficción y el documental, ninguno ha relacionado esta evasión de las categorías de género (narrativo) con la evasión de las categorías de género (sexual). Hay varios momentos de transición entre la ficción y el documental en los cuales la película y sus protagonistas evaden las expectativas de lxs espectadorxs, y un momento clave en ese sentido gira en torno a un personaje trans*. En una secuencia, Daniel tiene un encuentro sexual con Barbarella Foster, quien trabaja en un circo trans* (y aparece en *El gran circo pobre de Timoteo*, el documental de Lorena Giachino de 2013). El hecho de que vemos a Foster teniendo sexo oral, real



1



2



3



4

Figuras 1 y 2: La falta de continuidad en *El pejesapo* se hace evidente por la manera en que los cuerpos se mutan de una escena a otra: en una secuencia, Daniel tiene el pelo largo, tomado en un moño; en la secuencia siguiente, su pelo es corto.

Figuras 3 y 4: La escena de sexo entre Daniel y Barbarella Foster sacude a lxs espectadorxs del ámbito de la ficción a lo real.

y explícito, con Daniel, y luego penetrándolo (eso sí que se sale de lo explícito), sacude la historia de Daniel desde la ficción al ambiente documental (Figuras 3 y 4), incurriendo en la “trans-ficción”. La atracción entre Foster y Héctor Silva, el actor que hizo el papel de Daniel, supuestamente era real, y a través de la escenificación del encuentro sexual, lxs dos actorxs llaman la atención sobre los límites entre lo real y la actuación.¹⁸ La ambigüedad entre ficción y documental que vemos en la película—siguiendo un método que Sepúlveda ha llamado el “no guion”, “un dispositivo político [que] subvierte

el convencionalismo” (“Quiénes Somos”)—se vuelve una disidencia que se vincula con la disidencia sexual y política de Daniel y Barbarella. En este sentido, la película cumple con el nombre del pez camuflado del que saca su título: sus personajes, sus géneros, su modo de producción y distribución, y su movimiento entre varios medios evaden las clasificaciones fáciles del mismo modo en que las personas trans* siguen un devenir que evade las categorías fijas del género. Por lo demás, siguiendo a Mulvey, también vemos a Barbarella hablar con Daniel sobre su acceso a la televisión de cable en su habitación: “nos tratan como reinas”, dice. La televisión le ofrece una especie de protección, ya que la entretiene puertas adentro y le ahorra la necesidad de salir y exponerse a los (muchos) peligros que viven las personas trans* en la calle. Estos medios digitales, por lo tanto, le dan una nueva agencia que antes no tenía. En este sentido, la película juega con los modos en que los medios digitales y la televisión pueden ayudar, además de complicar, los intentos de los personajes—trans* y cisgénero—de evadir y borrar las categorías genéricas y sexuales.

Empaná de pino de Oyarce (2008), mientras tanto, es protagonizada por el gran personaje trans* Hija de Perra, quien interpreta una versión de sí misma en la película (Figura 5). El filme cita varias películas *queer* de cineastas tales como John Waters, Pedro Almodóvar, y Gregg Araki¹⁹—parte de una larga tradición, particularmente en Chile, donde, como ha señalado Nelly Richard (1993), los artistas sexualmente disidentes “exacerbaron el curso citacional e intercitacional, al postular la obra como zona de intercambios, apropiaciones y contra-apropiaciones de enunciados dispersos seleccionados del repertorio artístico internacional” (p.67). Si bien el pino se refiere a la carne molida de las empanadas chilenas, las empanadas de Hija de Perra, las cuales vende en la feria local, están hechas de carne humana. La película, compuesta de una serie de episodios en su mayoría conectados pero temporalmente intercambiables, sigue los esfuerzos de la protagonista de matar a sus enemigos y amigos, uno por uno. Estos asesinatos cumplen una doble función: sirven para obtener el relleno para sus empanadas, y son sacrificios para revivir a Caballo, el marido de Hija de Perra, a quien ella mató en el pasado. Los bordes del cuadro están irregulares, como si lxs espectadorxs estuviéramos viendo una copia de baja calidad de la película; algunas escenas, en las que la cámara se mantiene inmóvil y las

tomas se encuadran en un plano picado y distante, evocan el metraje de una cámara de vigilancia. El filme *cuirea* y parodia varios sagrados “rituales” masculinistas, tales como la pichanga de barrio y una reunión de *scouts*: en ambas secuencias, las prácticas heteronormativas y patriarcales se vuelven bacanales de sexo, alcohol, y caos (Figuras 6 y 7). La película utiliza lo digital para jugar con las expectativas de lxs espectadorxs, cuestionando los



5



6



7

Figura 5: *Empaná de pino* es protagonizada por el personaje trans* Hija de Perra, quien hace una versión de sí misma en la película, borronando así las fronteras entre ficción y documental.

Figura 6: En una reunión de *scouts*, *Empaná de pino* muestra la rapidez con que las prácticas heteronormativas y patriarcales pueden devenir bacanales de sexo, alcohol, y caos.

Figura 7: En una evocación de la estética de una cámara de vigilancia, una amiga de Hija de Perra tiene sexo con uno de los jugadores después de una pichanga.

supuestos empíricos y “objetivos” que arrojan las cámaras de circuito cerrado sobre los objetos de su vigilancia y moviéndose entre el documental y la ficción. Además, rechaza la calidad aurática que Steyerl identifica como la antítesis de la “imagen pobre”.

El matrimonio entre Hija de Perra y Caballo es otra de esas parodias que ocurren en la película. Los pechos de Hija de Perra están colocados por encima de su vestido de novia (Figura 8), para burlarse de la retórica de la pureza que rodea las tradiciones del matrimonio heterosexual. Tras la ceremonia, Perdida, una amiga de Hija de Perra, hace un discurso agradeciéndole a esta sus enseñanzas sobre “la corrupción corporal, la apertura vaginal, y la prostitución”, y expresa sus esperanzas de que su amiga sea “una pésima dueña de casa”. Cuando esta secuencia resulta ser un *flashback*—metraje diegético que Hija de Perra mira en su reproductor de videocasete, tras el asesinato de Caballo—lxs espectadorxs se dan cuenta que están mirando *con* Hija de Perra, en vez de mirarla *a* ella (Figura 9). Al ver a la protagonista llorar la muerte de Caballo, se ve cómo la subjetividad trans*, en las palabras de Halberstam, puede volverse “una metáfora para otros tipos de movilidad o inmovilidad” (77): lxs espectadorxs se mueven, junto con Hija de Perra, entre el presente y el pasado, entre el humor y la tristeza, entre el cine digital y la televisión, y entre la ficción y el *found footage*. Los movimientos de la película entre géneros y temporalidades evaden la fijeza, la calidad de sus imágenes y sus usos de los medios digitales tienen fallas graves, y los motivos de las acciones de Hija de Perra en la película son muchas veces difíciles de entender. Y sin embargo, Hija de Perra era una especie de intelectual pública hasta su muerte de SIDA en 2014. Solía hacer conversatorios en universidades y daba discursos en protestas públicas por los derechos LGBT, como en un evento en Arica en 2013, cuando aboga por un “escape” foucaultiano de la vigilancia de las categorías “occidentalizadas, cristianas” de la sexualidad.²⁰ En este sentido, la creciente visibilidad y el legado que *Empaná de pino* significó para Hija de Perra y sus ideas se concretaron a pesar de estas evasiones cinematográficas.

Naomi Campbel de Donoso y Videla (2013) cuenta la historia—una vez más, en episodios parcialmente intercambiables y vagamente autobiográficos—de Yermén (Figura 10), una mujer trans* que busca una manera de pagar una cirugía de confirmación



8



9



10



11

Figura 8: Hija de Perra en su matrimonio.

Figura 9: Hija de Perra llorando la pérdida de Caballo frente a la televisión.

Figura 10: Paula Yermén Dinamarca protagoniza *Naomi Campbel* (2013), de Donoso and Videla.

Figura 11: Yermén toma la cámara, documentando a los hombres de su barrio y comentándolos en *off*.

de sexo. El filme se estructura alrededor de las formas en que lxs espectadorxs miramos junto a Yermén, en vez de mirarla a ella directamente. En cuatro secuencias a lo largo de la película, Yermén misma toma la cámara (Figura 11), documentan-

do a los hombres de su barrio en conjunto con su propia narración en *off* (permitiendo otra vez que la ficción se mezcle con el documental, y que esos hombres se vuelvan objetos de su mirada). En una escena, ella comenta que: “Estos son giles que quedan pasando al paso. Vienen al puro paso. Y son giles. Giles...giles...culeados” (*Naomi Campbell*). Como Hija de Perra y Barbarella, ella comenta sobre lo que ve en la televisión: en una escena, critica la brutalidad de los Carabineros, denunciando así la manipulación política de la información de parte de los medios de comunicación (Figura 12). Así, Yermén se vuelve una “espectadora pensativa”, tal y como propone Mulvey (p.22), beneficiándose de la democratización del poder de manipular las imágenes. En las escenas que giran en torno al trabajo de Yermén, en el que lee el tarot por teléfono (Figura 13), lxs espectadorxs ven el alcance esotérico de lo que ve—el futuro y el pasado en las cartas—en una complicación trans* de la temporalidad que Halberstam acaso no preveía en su análisis. Aquí vemos hasta qué punto Yermén, en vez de ser el objeto de las miradas de los demás, se vuelve una autoridad para sus interlocutorxs, quienes no la ven en persona. Estos múltiples puntos de vista le dan acceso a lxs espectadorxs a una multitud de miradas que no tendrían de otra forma.

En una escena clave, en la que los productores de un *reality* que eventualmente pudiera pagar por la cirugía de Yermén entrevistan a esta en una especie de prueba, vemos cómo Yermén contesta las nociones preconcebidas que tienen. Yermén mira directamente a la cámara en la oficina de producción, y logra dictar los términos de la conversación, decidiendo por sí misma qué revelar y qué no, y resistiendo los lugares comunes que la televisión muchas veces les impone a sus sujetos (Figura 14):

Entrevistador: Yermén, me imagino que esta operación puede ser muy importante en tu vida, en el futuro. ¿Cómo te imaginas tu vida, siendo mujer?

Yermén: Es que yo ya soy mujer.

Entrevistador: Entonces ¿para qué te quieres operar?

Yermén: Para darme un regalo, para reinventarme, verme más bonita.

Entrevistador: ¿Tú tienes problemas en tu vida íntima, tu vida afectiva?

Yermén: Eh, no.

Entrevistador: ¿No?

Yermén: No.

Entrevistador: Entonces ¿por qué te quieres operar?

Yermén: Ah, por un tema genital, por las discordancias que yo veo, porque cuando tengo una erección, me genera mucho dolor. Posterior a eso, cuando hay una eyaculación, como les pasa a los hombres, eso a mí me provoca un sentimiento de culpa, un sentimiento como que perdí algo, como que se me cayó algo.



12



13



14

Figura 12: Yermén mira la televisión y denuncia la violencia excesiva de los Carabineros: una crítica de la manipulación política de la información en los medios masivos.

Figura 13: En varias secuencias relacionadas con el trabajo de Yermén, como tarotista telefónica, lxs espectadorxs ven el alcance esotérico de la visión de ella.

Figura 14: La prueba que hace Yermén para un reality que eventualmente podría pagar por su cirugía de confirmación de sexo.

Al controlar su propia representación, Yermén amplía la forma en que se representan a las personas trans*: la cirugía no es una “ayuda” del programa televisivo; más bien, se vuelve una manera en que *ella misma* se puede reinventar. Esta y otras alusiones a la forma en que el acceso a miradas, temporalidades, y espacios particulares se les otorga o se les niega a los sujetos trans* refleja la relación compleja entre los binarios digitales y los binarios de género.

4. Conclusión

La insistencia primaria de Irigaray en las mujeres como “ni una ni dos” se lleva a otras negaciones. El ambiente digital, hecho de unos y ceros, significa un mayor acceso a la creación cinematográfica, pero queda por verse si el cuerpo trans* digitalizado en pantalla, en toda su plasticidad física y temporal, subvierte o “confirma el poder impercedero del sistema del género binario” (Halberstam, p.96). En este sentido, las biografías de Hija de Perra, Daniela Vega, Barbarella Foster, y Yermén Dinamarca, todas figuras públicas o semi-públicas en Chile, adquieren una gran relevancia para este análisis. Sus negaciones, a darles a lxs espectadores acceso al conocimiento definitivo de dónde terminan sus vidas públicas y reales como personas trans* y de dónde comienzan sus identidades como personajes y sujetos fílmicos, indican hasta qué punto la “trans-ficción” tiene el potencial de desestabilizar los códigos de los géneros fílmicos, de la misma forma en que Irigaray se imaginaba a las mujeres en el centro de la desestabilización del lenguaje en sí. Al accederse ellas mismas al poder de pausar, mirar, y editar el metraje digital, se convierten en “espectadoras pensativas” tal y como lo imagina Mulvey. Por lo tanto, la idea del acceso es de por sí negacionista, en la tradición del giro negativo de la teoría queer (Lee Edelman y Leo Bersani) que imagina las posiciones subjetivas como contrarias, en todo sentido, a los regímenes normalizadores del género y de la sexualidad. En el cine chileno, estas negaciones estratégicas del acceso, paradójicamente se llevan a una mayor visibilidad para las personas trans*.

Notas

1 El autor quisiera agradecer a José Miguel Palacios, Elizabeth Ramírez Soto, Corey McEleney, y lxs evaluadorxs anónimxs sus comentarios en la redacción y revisión de este ensayo.

2 Felipe Rivas (2011), por ejemplo, señala que “[l]a imposibilidad de establecer un planteamiento deconstructivo del cuerpo sexuado en estas teorías del arte de los 80 en Chile, estará dado por la influencia teórica del feminismo de la diferencia francés” (73). Aquí, se está refiriendo a Nelly Richard, cuyo trabajo tiene una fuerte influencia del pensamiento feminista francés de Irigaray, Monique Wittig, y otrxs que trabajaban a base de una mirada cisgénero y esencialista del cuerpo femenino.

3 Estoy empleando el asterisco (*) después de la palabra “trans” en este artículo para dejarla abierta a la inclusión de las personas que están en el proceso de transicionar entre géneros, lxs transsexuales, lxs transgénero, e incluso lxs travesti. En ese sentido, véase el libro *Trans** de Jack Halberstam (2018): “el asterisco modifica el significado de la transitividad, al negarse a situar la transición en conjunto con un destino, una forma final, un tamaño específico, o cualquier otra configuración establecida de deseo e identidad” (4).

4 Para Mulvey, la capacidad de pausar una película digital “permite que el mecanismo cambiado de la espectralidad entre en juego, y con el, los cambios de consciencia entre temporalidades” (p.184). Esto significa la oportunidad de una contemplación más cuidadosa de “otros detalles que no se podrían registrar dentro del movimiento de la toma”, junto con otros placeres y “maravillas” ante un “punctum” que de otra manera no se podría fijar en una imagen móvil (p.184).

5 En un estudio historiográfico de cómo el cine y las personas trans* han “transicionado” en el tiempo, Steinbock (citando el trabajo de Laura Horak) parte con las maneras en que las películas silentes usaban “el truco de la sustitución para cambiar a un hombre en mujer” (p.396), y luego se mueve hacia el momento contemporáneo.

6 La identidad trans* se volvió un tema divisivo en las elecciones presidenciales chilenas de diciembre 2017, debido a un proyecto de ley en el congreso para permitir que los chilenos se cambiaran legalmente de sexo. En un debate, el candidato presidencial (y ahora presidente) Sebastián Piñera comparó la identidad de género con la ropa: “[N]o estoy de acuerdo con que los menores puedan cambiar su sexo casi sin ningún trámite. El género no puede ser como una camisa que uno se cambia todos los días. Muchos casos de disforia de género se corrigen con la edad” (“Debate”). Los comentarios de Piñera fueron disputados, rápida y públicamente, por la misma Daniela Vega.

7 Véase mi libro *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015* (2016) para más información sobre la relación entre el posicionamiento de Chile como un país “modelo” en el escenario internacional *debido a* su archivo de producción cultural queer.

8 Cabello menciona “[l]as transformistas, putas y travestis como las desaparecidas de una historia, como un modo en que el olvido de la memoria demuestra la faceta política de estos recuerdos, testimonios e historias” (66). Su uso de los términos “desaparecidas”, “olvido”, y “memoria” vincula su intento de crear una forma alternativa y queer de “patrimonio” chileno con los intentos de la izquierda chilena de recordar y conmemorar sus compañerxs desaparecidxs bajo dictadura. Para más información sobre este vínculo entre sujetos LGBT y los que desaparecieron bajo dictadura, véase (entre otros textos) la crónica de Pedro Lemebel “La noche de los visones”, en *Loco afán: Crónicas de sidario* (1996).

9 Cabello y Díaz proponen cómo el pensamiento más allá de los binarios de *género* puede socavar el linaje heterosexista y cisgénero del nacionalismo chileno, pero otros han trabajado la manera en que las *sexualidades* alternativas pueden hacer interrupciones similares. Véanse, por ejemplo, *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* de Juan Pablo Sutherland, y “Antología Queer” de Fernando Blanco, ambos textos de 2001.

10 Aquí, Díaz habla específicamente sobre una obra de teatro, *Cuerpos para odiar*, en la que algunxs trabajadorxs sexuales y personas trans* desempeñaban papeles muy similares a sus vidas en el escenario. Sin embargo, el hecho de que Camila Donoso, la co-directora de *Naomi Campbell*, es miembro de una de las organizaciones que montaron dicha obra de teatro—CUDS, la Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual—indica que el interés por el vínculo entre la evasión de los binarios de género y la evasión de los géneros narrativos está presente a lo largo de la producción cultural trans* en Chile, y no solo en el teatro. Véase, por ejemplo, esta entrevista con Donoso y su co-director Nicolás Videla: <http://leedor.com/2014/04/08/un-cine-de-genero-en-chile-camila-donos-y-nicolas-videla/>.

11 Rodowick habla de *The Matrix* como una película paradigmáticamente digital (4), en el sentido de que fue rodada digitalmente, hace un uso importante de efectos especiales digitales, y representa un ambiente que diegéticamente se ve como digitalmente armado. Mientras tanto, Steinbock también menciona el hecho de que lxs directorxs de la película han cambiado su sexo como un acontecimiento clave en la historia del cine trans* *mainstream* (403-4).

12 Para recalcar su análisis, Stewart se centra en dos ficciones dirigidas por el chileno-español Alejandro Amenábar, *Abre los ojos* (1997) y *Los otros* (2001), para mostrar hasta qué punto sus respectivas tramas, que

muestran el empalme de mundos y vidas muy diferentes para cuestionar la consciencia humana, reflejan el hecho de que el tiempo ya no puede medirse como lo propuso Gilles Deleuze a propósito del cine analógico (94-8).

13 Steyerl cita el manifiesto “Por un cine imperfecto” (1970) por el cubano Julio García Espinosa (39), quien señaló que “[h]oy en día un cine perfecto—técnica y artísticamente logrado—es casi siempre un cine reaccionario” para mostrar lo que *no* es la imagen pobre.

14 Esta ética de “hágalo usted mismo” está ilustrada en la crónica “Los diamantes son eternos (frívolas, cada- véricas y ambulantes)” de Lemebel en *Loco afán* (1996), en que una travesti describe cómo se hizo implantes en sus pechos: “¿Y cómo lo haces? En una clínica supongo. Nada que ver, no tengo plata para eso. Me compro dos botellas de pisco, me tomo una, cuando estoy raja de curá con una guillete me corto aquí. Mira, abajo del pezón. Ahí no hay muchas venas y no sangra tanto. ¿Y?. Cachay que la silicona es como jalea. [...] Bueno, te la metes por el tajo y después con una aguja con hilo te hacís la costura. ¿Y la otra botella de pisco? Te la echai en la herida y te tomái el resto. Quedai muerta de cocida, después el peso de la silicona cae y te tapa la cicatriz, no se te nota. ¿Vei?” (79).

15 Muchos debates sobre las personas trans* giran en torno a la exclusión y el acceso (Puar, 2014). Además, muchos críticos han argumentado a favor de la “capacidad” (Love 2014: 174), la “inclusión” (Williams 2014: 133), y la “expansividad” (LaFountain-Stokes 2014: 238) de los estudios trans*, a diferencia de los estudios queer, ya que estos últimos se pueden interpretar como más excluyentes (de las personas trans* y también, en general, de las experiencias específicas y encarnadas).

16 De hecho, la mirada es una dinámica clave en el cine trans*, como se ve en la adaptación que hace Steinbock del argumento de Mulvey de que “las mujeres oscilan entre una identificación con el hombre (el rol activo) y una identificación con la mujer como objeto (el rol pasivo)” (399).

17 En tanto la distribución de la película, Sepúlveda ha señalado que su resistencia al género de la ficción narrativa es una respuesta al “cine burgués” en Chile. “La ficción es un gastadero de plata gigante, melodrama de cuicos como el Matías Bizé”, dijo en una entrevista en 2009, refiriéndose al director de películas como *En la cama* (2005) (Nazarala). Al colocar su película en un canon de lo que Steyerl llamaría, más tarde, “imágenes pobres”, Sepúlveda llama la atención sobre el artificio del cine de ficción, construyendo un contraste con sus propias películas.

18 Pensando más concretamente en el acceso, los estudios trans* también se centran en el combate a la discriminación económica y el bajo empleo de las personas trans*, como señala Tobi Hill-Meyer (2013, p. 160) en un

artículo que aboga por una mayor representación trans* en la pornografía.

19 El aspecto de Hija de Perra se modela sobre el de Divine, la musa de John Waters en películas tales como *Female Trouble* (1974) y *Desperate Living* (1977). Hija de Perra incluso bebe la orina de una de sus amigas en algún momento de *Empaná de pino*, en un homenaje al "arrojo" mostrado por Divine en una escena famosa de coprofagia en *Pink Flamingos* (1972). Además, cuando Perdida se orina de miedo en el suelo de su casa en una escena de *Empaná de pino*, se remite a la secuencia de

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón de Pedro Almodóvar (1980), en la que Alaska se orina sobre una Eva Siva en éxtasis. Cuando Hija de Perra mata a Perdida al dispararle dentro de la vagina, el vínculo entre la penetración y la muerte evoca la última escena de *The Living End* de Gregg Araki (1992), cuando los dos personajes principales, ambos seropositivos, deciden que uno le tiene que disparar al otro al momento del orgasmo de este dentro de aquel.

20 Véase <https://www.youtube.com/watch?v=0XY009QcQSA>.

Referencias

- Benjamin, W. (2003). "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility." En *Selected Writings of Walter Benjamin*, Ed. Howard Eiland and Michael Jennings. Vol. 4. Tr. Edmund Jephcott. Cambridge and London: Belknap Press of Harvard University Press.
- Blanco, F. (2001). "Antología Queer." *Nomadías*, 5 (5), 113–44.
- Cabello, C. (2017). *Patrimonio sexual: Crónica de un circo transformista para una arqueología de la disidencia sexual*. Santiago de Chile: Trío Editorial.
- Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Díaz, J. (2015). "Cuerpos para odiar: Deseos disidentes para una trans-escena." *El Desconcierto*, 1 agosto. <http://www.eldesconcierto.cl/2015/08/01/cuerpos-para-odiar-deseos-disidentes-para-una-trans-escena/>
- "Debate presidencial sin riesgos: Piñera compara la identidad de género con una camisa y Guillier mantiene ambigüedad sobre las AFP," *El Mostrador*, 7 diciembre 2017. <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/12/07/debate-presidencial-sin-riesgos-pinera-compara-la-identidad-de-genero-con-una-camisa-y-guillier-mantiene-ambigüedad-sobre-las-afp/>
- Donoso, Camila, y Nicolás Videla (Directores) (2013). *Naomi Campbell*. Prod. Catalina Donoso, Rocío Romero.
- Fischer, C. (2016). *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015*. New York: Palgrave MacMillan.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press.
- Halberstam, J. (2018). *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland: University of California Press.
- Hill-Meyer, T. (2012). "Where the Trans* Women Aren't." En *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure* (pp. 155–63). Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley, and Mireille Miller-Young. New York: The Feminist Press at the City University of New York.

- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Tr. Raúl Sánchez Castillo. Madrid: Ediciones Akal.
- LaFountain-Stokes, L. (2014). "Translatinas/os," *TSQ*, 1 (1-2), 237-41.
- Lelio, Sebastián (Director) (2017). *Una mujer fantástica*. Prod. Fábula, Komplizen Film, Muchas Gracias, Participant Media, y Setembro Cine.
- Lemebel, P. (1996). *Loco afán*. Barcelona: Anagrama.
- Leung, H. (2014). "Film," *TSQ*, 1 (1-2), 86-9.
- Love, H. (2014). "Queer," *TSQ*, 1 (1-2), 172-6.
- Machado, A. (2015). *Pre-cine y post-cine: En diálogo con los nuevos medios digitales*. Tr. Joaquín Díaz. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Murillo, J.E. (2018). "José Luis Sepúlveda: Contra la policía cinematográfica." *La Fuga*, 27 de junio. <http://2016.lafuga.cl/jose-luis-sepulveda/312>
- Nazarala, A. (2014). "Entrevista a José Luis Sepúlveda." *Revista Filmonauta*, 16 de mayo. <http://www.cinechile.cl/archivo-73>
- Ortega, V. H. (2014). "Apuntes sobre *El pejesapo* y *Mitómana*." *Cine Chile*, 16 de mayo. <http://www.cinechile.cl/crit&estud-149>
- Oyarce, W. (Director) (2008). *Empaná de pino*. Prod. Wincy.
- Peric, I. (2018). "*Una mujer fantástica* y la anulación de las diferencias." *El Desconcierto*, 29 de enero. <http://www.eldesconcierto.cl/2018/01/29/una-mujer-fantastica-y-la-anulacion-de-las-diferencias/>
- Puar, J. (2014). "Disability," *TSQ*, 1 (1-2), 77-82.
- "Quiénes somos." Escuela Popular de Cine. Acceso el 29 de enero de 2017. <http://escuela-populardecine.cl/quienes-somos/>
- Richard, N. (1993). *Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Ríos, M. (2018). "Una mujer con adjetivo." *La tempestad*, 2 de marzo. <https://www.latempestad.mx/mujer-fantastica-lelio/>
- Rivas, F. (2011). "Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano." En *Por un feminismo sin mujeres* (pp. 59-75). Ed. Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual. Santiago de Chile: Territorios Sexuales Ediciones.
- Rodowick, D. N. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sepúlveda, J. L. (Director) (2007). *El pejesapo*. Prod. Carolina Adriaola.

- Steinbock, E. (2017). "Towards Trans* Cinema." En *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 395-406). Ed. Kristin Lené Hole, Dijana Jelaca, E. Ann Kaplan, y Patrice Petro. New York: Routledge.
- Stewart, G. (2007). *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.
- Sutherland, J. P. (2001). *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Williams, C. (2014). "Transgender," *TSQ*, 1 (1-2), 232-5.

- Sobre el autor

Carl Fischer es profesor asociado del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Fordham (Bronx, Nueva York, Estados Unidos). Es doctor de la Universidad de Princeton y autor del libro *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015* (Nueva York: Palgrave MacMillan, 2016).

- ¿Como citar?

Fischer, C. (2019). Ese sexo que no es 100011001: Sobre la visibilidad digital/chilena/trans*. *Comunicación y Medios*, (39), 110-122.