



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



Facultad de  
**Información y  
Comunicación**

# **Análisis de los códigos visuales en la representación de las mujeres trans en el cine de Aldo Garay**

**Franco Cammarota**

**Orientadores:**

**Fernando González Perilli**

**Facultad de Información y Comunicación**

**2023**

# Índice

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Marco teórico-conceptual</b>	<b>5</b>
<b>Estado de la cuestión</b>	<b>14</b>
<b>Metodología</b>	<b>18</b>
<b>1. YO, LA MÁS TREMENDO</b>	<b>22</b>
Presentación de la obra	22
Análisis desde el documental	24
Rasgos de la representación de la identidad trans	28
<b>2. MI GRINGA, RETRATO INCONCLUSO</b>	<b>33</b>
Presentación de la obra	33
Análisis desde el documental	34
Rasgos de la representación de la identidad trans	38
<b>3. EL CASAMIENTO</b>	<b>42</b>
Presentación de la obra	42
Análisis desde el documental	43
Rasgos de la representación de la identidad trans	47
<b>4. EL HOMBRE NUEVO</b>	<b>52</b>
Presentación de la obra	52
Análisis desde el documental	54
Rasgos de la representación de la identidad trans	57
<b>Discusión</b>	<b>65</b>
<b>Reflexiones finales</b>	<b>73</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>79</b>
<b>Anexos</b>	<b>81</b>

## Introducción

Frecuentemente se habla de cómo el Uruguay en los últimos años es considerado como uno de los países más seguros en los que vivir siendo parte de la comunidad LGBT<sup>1</sup>, habiendo hecho varios avances legales en lo que concierne a sus derechos, como puedan ser la legalización del matrimonio igualitario o la Ley Integral Trans. Estos hechos representan importantes pasos para la vida digna y libre de discriminación para todas aquellas personas que forman parte de la comunidad.

De igual forma, a lo largo de los años, y a medida que la industria audiovisual del país ha ido tomando forma y consolidándose como pieza importante de la cultura uruguaya, se empieza a observar un intento por adentrarse en la identidad LGBT como temática, intentando contar historias referentes a las experiencias de vida de los miembros de la comunidad, o simplemente, historias que se centren alrededor de personajes que forman parte de la misma.

Una de las películas uruguayas más conocidas que trata el tema es la ficción *El cuarto de Leo*, film del año 2010 dirigido por Enrique Buchichio, donde el protagonista empieza a cuestionar su sexualidad y a darse cuenta que se siente atraído por varones, al mismo tiempo que se reencuentra con una ex compañera de su escuela, quien se encuentra lidiando con problemas personales y empieza a apegarse al protagonista.

Entre otras películas que presentan argumentos que giran en torno a personajes LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transgénero), se puede destacar *El bella vista* del 2012, donde mediante la modalidad de la docuficción —con los protagonistas haciendo de ellos mismos y recreando eventos que les ocurrieron, al igual que empleando entrevistas con algunas personas— vemos la historia de un local que en cierto momento fue un club de fútbol, que con el tiempo se convertiría en un “boliche” de “travestis” y para el final de la película se convierte en una iglesia.

---

<sup>1</sup> Uruguay es uno de los seis países del mundo que más protegen los derechos LGBTI. (7 de febrero de 2020). *La Diaria*.  
<https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2020/2/uruguay-es-uno-de-los-seis-paises-del-mundo-que-mas-protecten-los-derechos-lgbti/>

Por otra parte, más recientemente, tenemos también el caso de *La intención del colibrí* del 2019, que podría considerarse el primer exponente verdadero de una representación audiovisual realizada por miembros de la comunidad LGBT en nuestro país. Esto se debe a que su realizador, Sergio de León, forma parte de la historia en la cual se quiere revivir la memoria de Ulises, pintor y artista plástico que mantuvo una relación romántica homosexual con Juan, quien ahora con la ayuda del director, después de veinte años de la muerte de su pareja, busca exponer sus últimos trabajos.

Sin embargo, la persona que ha retratado de manera reiterada y con más consistencia las vivencias de parte de la comunidad LGBT, es sin dudas el director Aldo Garay. Desde su primer largometraje *Yo, la más tremendo* en 1995 hasta el más reciente *El hombre nuevo* en 2015; partiendo desde *Mi gringa, retrato inconcluso* que comenzó su filmación en 1996 hasta su lanzamiento en 2001, para llegar a *El casamiento* del año 2010. Todas estas películas tienen como protagonistas principales a personas trans o “travestis”, siendo algo particular para el cine sobre la comunidad LGBT en Latinoamérica.

Es importante destacar que Garay no realizó estas películas con el objetivo principal de hablar sobre lo trans en particular, ha dicho en algunas ocasiones que eso es simplemente “la fachada” (Belo, 2015, p.36) y que hay muchas cosas más en lo que muestra, lamentando que todo esté tan “tematizado” (p.36), en el sentido que se encasilla como algo exclusivamente sobre la identidad trans. El punto central de las historias no parece ser, o no intenta ser, solo esa característica de las protagonistas, más allá de que influya o haya influido directamente en sus vidas. Habiendo dicho esto, creo que es importante tratar de discernir qué es lo que se nos está presentando de ese aspecto, en el sentido de qué es lo que vemos de estos personajes y la importancia que tienen siendo experiencias particulares de un todo posiblemente más heterogéneo.

Vale la pena también ver cómo las historias junto con la forma en la que son retratadas, son determinantes a la hora de construir significado para una audiencia asumida como heteronormativa<sup>2</sup>. Es un aspecto que a lo largo de los años, ha ido siendo percibido de formas

---

<sup>2</sup> “Existe una ideología sexual dominante que aprueba y prescribe la heterosexualidad, haciéndola pasar por una asignación “natural” que se supone procede de la diferencia biológica y se asocia a la reproducción de la especie, de tal modo que se impone como parte central en la normatividad de los afectos y la búsqueda del placer entre hombres y mujeres.” (p.84). GRANADOS COSME, J.A. (2002). Orden sexual y alteridad: la homofobia masculina en el espejo. *Nueva Antropología*, XVIII(61), 79-96.

distintas y que demanda una mirada profunda para determinar como lo que estamos viendo tiene un efecto en la percepción más allá de la pantalla. Dentro del ámbito académico, se han realizado diversos trabajos de investigación y análisis con respecto a los códigos narrativos y visuales que configuran la representación de las mujeres trans en el cine, al igual que distintos abordajes acerca de la ética y la estética que forman parte de dichas representaciones.

Una categorización que considero aportadora para poder realizar reflexiones con respecto a cómo la obra de Garay aborda la identidad trans es la que propone Lucy J. Miller enfocada en el cine de ficción en el mainstream, dividida en tres tipologías específicas referentes a los tropos visuales de la caracterización de personajes trans que ella identifica en su corpus cinematográfico. Estas son, a grandes rasgos: la mirada transmisógina (configurada en base a la cosificación y a la mofa de la identidad trans), la mirada transfóbica (basada en la caracterización de la persona transgénero como objeto de miedo y disgusto) y la mirada trans-simpática o trans-patética<sup>3</sup> (donde se representa a los personajes trans en base a la lástima).

Asimismo, como se ha mencionado antes, las categorías mencionadas anteriormente, competen específicamente al cine de ficción, diferenciándose de nuestros objetos de estudio que son documentales. Por ello, se complementará esta tipología con discusiones presentadas por Bill Nichols, Joe Ruby y Joelle Ryan para realizar un análisis desde el documental: en el caso de Nichols, tomando como base las distintas modalidades del documental que él propone y sus categorizaciones con respecto a cómo se representa a minorías sociales dentro del documental; en el caso de Ruby, trayendo a colación los niveles de interacción entre el realizador del documental y las personas a las que retrata; y en el caso de Ryan, su categorización del “transgénero revolucionario” para hablar de aquellas personas trans que son representadas cuestionando activamente la cultura de la que forman parte de forma autónoma, y cómo se puede relacionar esta tipología con las categorías de Miller.

Dicho todo esto, la **pregunta de investigación** propuesta en este trabajo, basándonos en los distintos soportes bibliográficos que se utilizarán durante el mismo, y teniendo como hipótesis que es posible encontrar ciertos rasgos de algunas de las miradas de Miller en la

---

<sup>3</sup> Aclaro aquí que el término “trans-simpática” es una adaptación personal del original “trans-pathetic”, término que en inglés, además de aludir al patetismo como característica de la tipología en cuestión, se relaciona con la dicotomía que hace Miller entre los actos simpáticos y empáticos (“sympathetic” y “empathetic”) dentro del texto. Para conservar ambos significados, se utilizarán ambos términos en el correr de este trabajo.

obra de Garay, será: ¿qué rasgos de la mirada trans-simpática o trans-patética planteada por Lucy J. Miller se pueden encontrar en los largometrajes de Aldo Garay?

Algunas **preguntas complementarias** que surgen son:

- ¿Cómo se relacionan las modalidades del documental propuestas por Bill Nichols con la mirada trans-simpática o trans-patética?
- De acuerdo con las discusiones planteadas por Joe Ruby, ¿Garay en sus películas “habla sobre” o “habla con” sus protagonistas? ¿Qué impacto tendrían estas dos modalidades en la mirada trans-simpática o trans-patética?
- ¿Se pueden encontrar rasgos del “transgénero revolucionario” que propone Joelle Ryan en las películas de Garay? ¿Qué contrastes existen entre este tipo de representación y las categorías de análisis que plantea Miller?

## **Marco teórico-conceptual**

Desde el año 1995 en el que se lanza su primer trabajo, “*Yo, la más tremendo*”, Aldo Garay se ha ido asentando como una de las figuras más importantes de la producción audiovisual, en específico del documental, en nuestro país. Algunas de sus obras se enmarcan desde un nivel de intimidad y confianza entre él como realizador y las personas a las que está retratando, en especial las películas que se van a analizar en el presente trabajo, pero también se puede observar en otras de sus obras como “*Cerca de las nubes*” (2006), explorando la cotidianeidad de los habitantes de Quebracho, un pueblo prácticamente aislado en el departamento de Cerro Largo, o “*El círculo*” (2008), donde se pone el enfoque en la vida de Henry Engler, ex-tupamaro encarcelado y torturado durante la dictadura y actualmente científico en la ciudad sueca de Upsala, generando el relato a través del regreso de Engler al país donde recorre junto a Garay lugares claves de su doloroso pasado.

Teniendo esto como punto de partida, para poder realizar el debido análisis de los objetos de estudio de este trabajo, deberemos tener como base las categorizaciones del documental que hace Bill Nichols en el libro “*La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*” (1997), en el cuál abarca los recursos utilizados y las motivaciones presentes en las distintas formas de documental. En particular, se van a tomar en cuenta las conceptualizaciones que se hacen de las modalidades interactiva o participativa, caracterizada

por el encuentro visible entre el director y sus actores sociales como motor de los eventos en pantalla (p.78), y la observacional, donde se opta por dejar que los eventos ocurran frente a la cámara sin la intervención directa del realizador (p.72), puesto que son las categorías que considero se ajustan de mejor forma a lo visto en el cine de Garay.

Empezando con la segunda de las mencionadas, la modalidad observacional se origina a partir del avance tecnológico con respecto a los instrumentos de registro de audio y video entre mediados de los cuarenta y los sesenta, cosa que permitió la sincronización de ambos registros sin la necesidad de un despliegue aparatoso de conexiones entre dispositivos, que a su vez concedió a los realizadores una mayor libertad de movimiento a la hora de registrar ciertos eventos con la cámara (Nichols, 2013, p. 199).

En base a esto, se genera un distanciamiento con respecto a la tradición expositiva del documental, donde el control del relato residía en la figura del realizador invisible pero escuchado (Nichols, 1997, p.71), poniendo al mismo como figura de autoridad con respecto a la audiencia, a través de su voz omnisciente y omnipresente añadida en el proceso de post-producción en conjunción con los registros elegidos en la edición, teniendo como objetivo el “establecer y mantener la continuidad retórica” (p.68) del relato.

En la modalidad observacional, en contraste con la anteriormente mencionada modalidad expositiva, se cede el control con respecto al relato “a los sucesos que se desarrollan en frente de la cámara” (p.72), poniéndose al proceso de montaje ya no como una forma de generar una argumentación retórica mediante imágenes, *voice-overs* e intertítulos, sino como un medio por el cual generar una coherencia y continuidad espacio-temporal de los eventos que ocurren en pantalla (p.72). Se escoge el evitar que el espectador perciba la presencia del realizador como figura dentro del espacio en donde se registran los eventos, para así generar un mayor acercamiento a lo que el espectador entendería como semejante a su realidad. Definido por Nichols:

Esta evaluación depende de la función de realismo y de su capacidad para ofrecer la impresión de realidad, una sensación del mundo histórico tal y como nosotros, de hecho, lo experimentamos, por regla general de forma cotidiana. Esto, a su vez, se basa en la presencia del realizador o autoridad como una ausencia, una presencia ausente cuyo efecto se nota (nos ofrece las imágenes y los sonidos que tenemos frente

a nosotros) pero cuya presencia física no sólo permanece invisible sino que, en su mayor parte, pasa desapercibida. (p.77)

A partir de este último punto, la presencia percibida del realizador dentro del mundo histórico, y la interacción que tiene con respecto a lo que está registrando, es que se presenta el contraste con respecto a la modalidad interactiva o participativa del documental. También surgiendo en base a un avance tecnológico, se empieza a generar la posibilidad de que el realizador no solo registre de manera distanciada o realice un discurso acerca de lo filmado en un contexto alejado del mismo, sino que se pone en juego la idea de interactuar de forma directa con los sujetos que están siendo registrados por la cámara, y también, en comparación con la modalidad observacional, de incitar a que ocurran determinados sucesos en pantalla (p.79).

Como implica su nombre, la característica principal en la cual se ancla esta modalidad es la interacción entre el realizador y los actores sociales que están siendo retratados por la cámara, siendo esta interacción registrada en el film comúnmente en la forma de entrevistas. Si bien se identifica el uso de entrevistas en la modalidad expositiva, es de destacar que en la misma este recurso se utiliza meramente como forma de apoyar la argumentación del director del film (p.70); en cambio, en la modalidad interactiva se aspira a un intercambio casi dialógico entre las personas que son retratadas en el film y la persona que las está retratando, o a la presentación de la argumentación de los actores sociales a partir de la interacción con el realizador.

Podemos entender esto como dos formas en las cuales la presencia del realizador es percibida por la audiencia dentro del film. En una de ellas escuchamos (y en algunos casos vemos) al realizador hablando con las personas a las que retrata, donde si bien no se genera una instancia verdaderamente de diálogo—porque sigue existiendo una jerarquía entre ambas partes, al tener una parte que tiene la autoridad para entrevistar y de guiar la conversación hacia un tema en particular, y otra que sirve como instrumento para presentar información— (p.88), se puede generar esa impresión dentro del contexto del film, generándose así una condición de “pseudodiálogo” (p.88).

Por otro lado, como otra forma de representar la dinámica entre el realizador y los actores sociales, se puede identificar una aspiración a nulificar en cierta forma la presencia del

primero de estos, con el objetivo de generar una mayor conexión entre el espectador y las personas retratadas, mediante lo que Nichols define como “pseudomonólogo” (p.90). Esto consiste en que la figura del realizador se encuentre en un estado de “ausencia presente”, en donde el mismo se encuentra fuera de cámara, comúnmente omitiéndose la presencia de su voz a través del proceso de edición. Esto se hace para permitir que se genere la ilusión de que los actores sociales se comunican directamente con el espectador, dado que se opta en estos casos por tener a las personas retratadas hablando directamente a cámara. En palabras de Nichols: “El pseudomonólogo convierte al espectador en el sujeto al que se dirige la película, eliminando las mediaciones de realizador/sujeto/espectador que acentúan la modalidad interactiva” (p.90).

Estas modalidades del documental resultan relevantes a la hora de analizar la representación de las personas trans porque es importante ver cómo se dan las interacciones entre el realizador y las personas a las que está retratando, qué es lo que se muestra de dichas interacciones y el impacto que puede tener esto dentro de la representación de la identidad trans y su caracterización más allá de la pantalla. En este caso, la utilización de técnicas como el pseudomonólogo pueden ayudar a generar un mayor sentido de conexión entre los espectadores y los personajes que aparecen en pantalla, contribuyendo a un posible cambio entre las dinámicas que se pueden generar fuera de los límites del film entre partes de la audiencia que asumimos como heteronormativa y personas que se desvían de la heteronorma.

Junto con estas categorizaciones, se introducirán también en el análisis de los distintos filmes las discusiones que plantea Jay Ruby en su artículo “*Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside - An anthropological and documentary dilemma*” (1991) a la hora de realizar representaciones documentales sobre grupos minoritarios, concretamente las ideas que se presentan del *speaking about* (el hablar sobre o acerca de) y el *speaking with* (hablar con), ideas que se pueden relacionar fácilmente con las categorías del documental propuestas por Nichols.

Ahora bien, sabiendo que los conceptos anteriormente mencionados nos ayudarán a realizar un análisis de los filmes desde el documental, hay que destacar que la identidad transgénero y su representación en el film no es algo que se encuentre implícito en dicho análisis. Por ende, presento como insumo principal para el análisis de la representación filmica de la identidad transgénero que plantea este trabajo, la disertación “*Crossdressing cinema: An analysis of*

*transgender representation in film*” (2012) de la autora Lucy J. Miller, quien basándose en el visionado analítico de veinticuatro películas de ficción, confecciona una serie de categorías para definir la representación de los personajes transgénero o que hacen *crossdressing*<sup>4</sup> en dichas películas. Estas son: la farsa transgénero (p.47), el thriller transgénero (p.107) y el drama transgénero (p.162).

Estas categorías son conformadas a través de la presencia de determinadas convenciones narrativas y códigos visuales presentes en las representaciones filmicas de los personajes transgénero, las cuales funcionan para generar un efecto de distanciamiento entre la audiencia y los personajes presentados en pantalla, el cual se basa en “una falta de legitimación adscrita a las identidades transgénero de los personajes”<sup>5</sup> (p.15). De esta forma, cada una de las categorías parte de distintos métodos para generar un distanciamiento con respecto a una audiencia asumida como heteronormativa, siendo estos el ridículo, el miedo o el disgusto y la lástima respectivamente.

Complementario a esto, Haley Solomon en su tesis “*Media’s Influence on Perceptions of Trans Women*” (2016), apoya la noción de gran parte de la representación de la identidad trans en base al ridículo, y problematiza varias de las representaciones que aunque más simpáticas, siguen empleando ideas normativas, tal es el caso de caracterizaciones trans por parte de hombres cisgénero<sup>6</sup> (p.9). En la misma tesis, ella plantea que una audiencia heteronormativa experimenta contacto intergrupual indirecto al mirar representaciones trans en películas y televisión, y que las interacciones vistas en pantalla influenciaran las actitudes y creencias que puedan tener hacia personas trans fuera del espacio de la representación (p.9).

Volviendo al trabajo de Miller, las categorías que se proponen para clasificar los tipos de representación transgénero en cuanto a lo narrativo, son caracterizadas de la siguiente forma:

En primer lugar, la farsa transgénero crea el distanciamiento entre los personajes transgénero y la audiencia heteronormativa en base al humor; es decir, poniéndoles como objetos de

---

<sup>4</sup> “El acto de usar vestimenta usualmente utilizada por alguien de un género distinto” (traducción propia). Cambridge Dictionary (s.f.) Cross-dressing. En *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/cross-dressing>

<sup>5</sup> De aquí en más, en aquellos textos citados cuyo idioma de origen no es el español, la traducción es propia.

<sup>6</sup> “De, relacionado a, o ser una persona cuya identidad de género corresponde con el sexo que la persona tuvo o se identificó que tenía al nacer” (traducción propia). Merriam-Webster. (s.f.). Cisgender. En *Diccionario Merriam-Webster.com*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cisgender>

ridículo por desviarse de lo heteronormativo, y privilegiando las identidades heteronormativas por sobre sus identidades trans, poniendo a las primeras como aquellas con las que nos podemos sentir identificados y las segundas como aquello que nos debería causar gracia (p.47). La idea de “farsa” surge en este caso en base al término teatral, por la poca seriedad que se le da a las acciones realizadas por los personajes mientras están impartiendo en conductas no heteronormativas, intuidas como ridículas o caricaturescas (p.48). Algunos ejemplos de este tipo son “*Tootsie*” (1982), “*Mrs. Doubtfire*” (1993), “*Big Momma’s House*” (2000), entre otras.

En segundo lugar, el thriller transgénero se basa específicamente en caracterizar al personaje trans como algo que genere miedo o disgusto a las audiencias heteronormativas. Esto se hace ocultando las identidades transgénero de los personajes hasta el último arco de la película para generar un shock a las audiencias (p.108), con el objetivo de pintar a las personas trans como personas que engañan a la gente a su alrededor acerca de su identidad, con el agregado de ser quienes perpetran los asesinatos violentos vistos durante el transcurso de las películas. Algunos ejemplos de este tipo son *Psycho* (1960), *Dressed to Kill* (1980), *Sleepaway Camp* (1983), entre otras.

Finalmente, el drama transgénero, tiene como base la presentación de retratos íntimos de la vida de personas que activamente declaran una identidad transgénero en una sociedad que no les acepta. Si bien es posible comprender que este tipo de representación es, por así decirlo, más comprensiva con respecto a la identidad trans que las dos categorías anteriores, existe cierto grado de distanciamiento aún entre la audiencia heteronormativa y los personajes que se desvían de esa norma. El espectador heteronormativo puede llegar a simpatizar con las vivencias de los personajes y sentirse mal por las cosas que les pasan, pero no lograría aún identificarse o empatizar con los personajes, puesto que no han pasado por las mismas experiencias que ellos o ellas (p.162-163), y no hay tampoco un suficiente abordaje personal para que se pueda conectar con los personajes en un nivel más profundo. Algunos ejemplos de este tipo son *Ma vie en rose* (1997), *Boys Don’t Cry* (1999), *Transamerica* (2005), entre otras.

Cabe aclarar que las categorías anteriormente presentadas se ajustan a las representaciones ficcionales de lo trans, y no a nuestros objetos de estudio que son documentales. Se podrían llegar a encontrar ciertos paralelos en cuanto a cómo se crea la narrativa dentro de las

películas de Garay y ciertos rasgos de, por ejemplo, el drama transgénero, pero en general no concuerdan exactamente con los planteos que hace Miller sobre ese arquetipo de representación transgénero en particular.

Dicho esto, a cada categoría planteada se le asocia un tipo de mirada determinada, entendiendo la idea de la mirada en el cine con los planteos que hacen Laura Mulvey (1989) y Jack Halberstam (2005), con la primera proponiendo que “la mujer como representación significa una castración, induciendo mecanismos voyeurísticos o fetichistas para eludir su amenaza” (Mulvey, 1989, p.67) y también que “[es] el lugar de la mirada lo que define al cine, la posibilidad de variarlo y exponerlo (...); yendo más allá de resaltar la capacidad de una mujer de ser mirada, el cine construye la forma en la que debe ser mirada como el espectáculo mismo” (p.67).

Por su parte, Halberstam (2005) continúa desde los puntos planteados por Mulvey, ampliando la discusión hacia aquellos tipos de mirada que escapan del binarismo hombre-mujer, y proponiendo la posibilidad de una mirada transgénero o transgenérica (p.83), en base al análisis que realiza de las películas *Boys Don't Cry* (1999) y *By Hook or By Crook* (2001).

Miller en este caso, a partir de los planteos antes mencionados, identifica tres tipos claros de miradas referentes a lo trans: una mirada trans-misógina, una mirada transfóbica, y una mirada trans-simpática o trans-patética (p.30). Esta última, que es la que considero más relevante para el trabajo que tengo intención de realizar, consiste en el distanciamiento de la audiencia heteronormativa con respecto a los personajes en pantalla a través de la simpatía (en el sentido de oposición a empatía) y la lástima; uno se siente mal por los personajes, pero no logra llegar a empatizar con sus vivencias (p.204).

Referente a este último tipo, Miller no es la única persona que identifica un tipo de representación trans basada en el patetismo o en la lástima; Julia Serano en su análisis de la representación mediática de las mujeres trans como parte de su libro “*Whipping Girl: A transsexual woman on sexism and the scapegoatism of femininity*” (2007), identifica dos arquetipos principales: el “transsexual engañoso” y el “transsexual patético” (p.37), resaltando de este último el cómo la contradicción entre la apariencia física de la mujer trans y la identidad de género que clama, es usualmente presentada como objeto de burla en las representaciones que utilizan ese arquetipo.

Por lo que hemos podido ver hasta ahora, es difícil poder discernir, al menos considerando los corpus respectivos de los trabajos citados, si se puede encontrar una representación más “naturalizada” de la identidad trans, evitando estos tropos particulares. Evidentemente, esto responde a ciertos preconceptos éticos y estéticos que existen en torno a la identidad trans fuera del ámbito cinematográfico, generando un impacto en cómo se enmarca la representación de los personajes transgénero dentro de los respectivos filmes.

Volviendo a Miller (2012), de acuerdo con los planteos presentados en el cuarto capítulo de su disertación y basándose en las recurrencias que ella identifica dentro de las películas que analiza, los códigos visuales que componen esta mirada trans-simpática o trans-patética son los siguientes:

- la atención al proceso de vestirse (p.204), teniendo como recurrencia el encontrar a los personajes en el momento en el que se están vistiendo, maquillando, afeitando y mirándose al espejo para ver los resultados; esto tiene la idea de generar una reacción de compasión en la audiencia al ver todo el esfuerzo que los personajes trans ponen en ser percibidos como el género que claman ser,
- recordatorios del cuerpo (p.210), concretamente referencias visuales reiteradas a los genitales de los personajes y a sus procesos físicos, distanciando nuevamente a la audiencia al mostrar cuerpos que no se ajustan a la heteronorma,
- y cierto reconocimiento simpático por parte de los otros personajes (p.215), con los mismos tomando posiciones más comprensivas con respecto a las identidades de género de los protagonistas, ayudando a la legitimación de las mismas por parte de su círculo cercano; en caso de que esto no ocurra, los personajes escapan a un espacio liminal en el que puedan expresar libremente su identidad de género.

Asimismo, Joelle Ryan en su disertación “*Reel Gender: Examining the politics of Trans images in Film and Media*” (2009), plantea un nuevo tipo de representación trans en el documental al que ella denomina “el transgénero revolucionario” (p.240), tipo que si bien presenta varias diferencias con los filmes a tratar en este trabajo, puede presentar ciertas similitudes con los personajes presentados en el cine de Garay; concretamente la idea de tener “un sentido de autonomía y una habilidad de criticar e interrogar la cultura en la que viven” (p.253) puede resultar provechosa para el análisis.

Es importante mencionar que este tipo de representación se encuentra por fuera de la categorización de Miller, mayormente porque el análisis de Miller compete exclusivamente al cine de ficción, en su mayoría parte del *mainstream*, pero también porque presenta lógicas de representación que escapan a los cánones exhibidos por las categorías planteadas por Miller, ya sea por las convenciones narrativas o los códigos visuales que se utilizan en las películas consideradas como representaciones del “transgénero revolucionario”.

Como complemento a esta idea, y volviendo momentáneamente a Nichols, vale la pena destacar la distinción que este realiza en “*Introducción al documental*” (2013) entre el documental sobre problemas sociales y el documental de retrato personal. Ambos tipos de representación documental refieren a formas distintas de abordar a través del film las problemáticas y las experiencias por las que pasan distintas comunidades y grupos sociales, cada una con un acercamiento particular a distintas modalidades del documental.

El documental sobre problemas sociales (p.273), por una parte, podría asociarse con la tradición expositiva del documental, poniendo el enfoque en una argumentación por parte del realizador y las personas reclutadas por este, realizando un abordaje con respecto a alguna problemática por la que esté pasando determinado grupo sociopolítico. Si bien hay una presentación general de ciertos personajes como vehículo para el desarrollo de la trama y para la contextualización de problemas sociales más amplios (p.273), usualmente predomina la representación de las acciones que realizan dentro de un contexto social dado en vez de un enfoque en la vida personal de los individuos; según dice Nichols, “los problemas más amplios tienen precedencia por sobre las complejidades de las vidas personales de los personajes principales” (p.275).

Por otro lado, los documentales de retrato personal (p.275) enfocan su atención en la historia de una persona en particular de una determinada comunidad o contexto social dado, predominando las características personales del individuo en cuestión por sobre los problemas determinados por las cuales pasa dicha persona o el contexto social en el que se encuentra. En el ideal de este tipo de documental, el problema social general llega a ser explicado o comprendido por la audiencia a través de la experiencia particular de quién está involucrado en tal contexto. Por supuesto, este enfoque personal puede traer consigo perspectivas distintas con respecto a lo que se podría exponer desde un énfasis general en el documental sobre problemas sociales; de acuerdo con Nichols, “si los problemas más amplios

están implícitamente evocados por la cinta, siguen estando en el transfondo (sic). Los individuos presentados en la película dan testimonio o viven implícitamente el problema subyacente sin siquiera identificarse necesariamente con él” (p.275).

Valdrá la pena entonces, analizar las relaciones existentes dentro de las categorizaciones de Ryan y de Nichols a lo largo del trabajo, para poder analizar la obra de Garay desde la perspectiva de cómo se maneja la representación de una problemática social determinada, y el lugar que ocupan los personajes presentes en el corpus cinematográfico de este trabajo con respecto a las categorías propuestas.

## Estado de la cuestión

Este trabajo no es el primero en tomar la obra de Garay como objeto de estudio. Se han podido encontrar algunos artículos que analizan concretamente a “*El hombre nuevo*” (2015) desde distintos ángulos. Ezequiel Lozano en su artículo “*Memorias de una revolución excluyente: exilio y sexopolítica en “El hombre nuevo” de Aldo Garay*” (2017), abarca la película desde la problemática que supone la identidad trans dentro del contexto de una revolución de izquierda en América Latina y cómo ello derivó en que la protagonista, Stephania, se haya visto obligada a exiliarse más de una vez, no solo desde su país natal al verse obligada a militarizarse sino que también de su familia adoptiva en Uruguay al develar su identidad de género ante la misma.

Yamile Ferreira hace lo propio, analizando también en “*Esfera pública y subjetividades políticas en El hombre nuevo (2015) de Aldo Garay*” (2019) las limitantes heteronormativas halladas en la idea revolucionaria del “hombre nuevo” que figura en el título del film, pero presentando además la conceptualización que hace Remedi de la “esfera pública” planteada por Habermas, prestando atención a las tensiones que experimenta Stephania dentro de la llamada “esfera pública popular” (p.273), las formas en las que es percibida y percibe, las interacciones que realiza y las negociaciones que hace con los demás individuos dentro de la esfera.

Por su parte, Lucas Sebastián Martinelli continúa en la misma línea de análisis sobre la partida del país de origen, esta vez en base al concepto de “migración sexual”, en el artículo “*Migraciones sexuales y América Latina en documentales de Aldo Garay y Sebastiano D’Ayala*” (2017), donde aparte de analizar “*El hombre nuevo*” a través del concepto de migración sexual y prestar atención a la utilización de las imágenes de archivo de manera reiterada a lo largo de la película, también se analiza el documental “*Ángel*” (2009) del director Sebastiano D’Ayala, puesto que también maneja la temática de personas que abandonan su país de origen por cuestiones de identidad de género o sexualidad. Es destacable a su vez, la mención al corto de Garay “*Señorita candidata*” (2010) que tiene como protagonista a una mujer trans militante del PTS, y explora las vivencias de mujeres trans en el interior del país.

El hecho de que estos tres artículos aborden la relación entre la identidad trans de la protagonista y las reacciones que genera dicha identidad en los actores heteronormativos que se encuentran a su alrededor, resulta relevante para el presente trabajo dado que esta relación es también en la que se basan las miradas propuestas por Miller. Uno de los rasgos particulares de la mirada trans-simpática o trans-patética es la representación de un reconocimiento simpático de la identidad trans. De esta forma, estos trabajos resultan de ayuda para analizar las dinámicas sociales presentadas en pantalla y ver si se ajustan a este rasgo en particular. Además, el trabajo de Martinelli refiere al uso del metraje de archivo como recurso cinematográfico importante dentro del film, cosa en la que también en este trabajo se hará hincapié, realizando un análisis desde el documental en base a Nichols y viendo que dinámicas genera el uso de material de archivo dentro de la representación.

Moviéndonos del enfoque específico en “*El hombre nuevo*”, el artículo “*Dime tu sexo y te diré quién eres. La diversidad sexual en el cine latinoamericano*” (2010) de Jorge Ruffinelli, dedica un capítulo en particular a la figura de la mujer trans (referida en el artículo como “travesti”) dentro del contexto del cine latinoamericano. El mismo tiene un enfoque mayormente en el cine documental, siendo de especial relevancia para el tema de este trabajo las menciones que se hacen a “*Yo, la más tremendo*” y “*Mi gringa, retrato inconcluso*”. Cabe mencionar que este artículo fue publicado antes que salieran “*El casamiento*” y “*El hombre nuevo*”, puesto que se menciona como desde un principio se quiso realizar un enfoque en la historia de Stefania y en un reencuentro con su familia en Nicaragua, pero que en aquel momento Stefania rechazó la idea “por temor a la violencia de las reacciones de su familia y su sociedad originaria” (párr.26).

Asimismo, en la tesis de maestría “*Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio*” (2019) realizada por Federico Pritsch, encontramos en un capítulo dedicado a analizar las representaciones de la subalternidad en el documental rioplatense, una sección enfocada en “*El casamiento*”, vista desde esta arista de la representación de las clases subalternas y populares. En dicho análisis, se destaca el hecho de que no se ponga el enfoque específicamente en la identidad trans de Julia, sino que tenga como objetivo el explorar a fondo una relación entre “dos personas al margen de la sociedad” (p.153), en la cual se intenta representar en pantalla el nivel de compañerismo y de afecto existente entre personas que a pesar de las adversidades, “encontraron en su compañía una resistencia a la soledad” (p.155). También, se vincula a la película con la idea de “cine participativo”, en el sentido de

crear una historia a partir del encuentro con los otros, y presentando una perspectiva basada en el discurso que hace esta otredad, más allá del hecho de que el realizador sea el que mantiene el control editorial para sí.

El planteo de que la película no propone un enfoque en la identidad trans de Julia, sino en la relación interpersonal entre ella e Ignacio, resulta importante para pensar en las posibilidades de la representación de identidades trans en el cine en general y además, en el contexto de este trabajo, que se pueda generar un contraste entre este planteo y las categorizaciones de Miller y de Ryan acerca de la representación trans en el cine de ficción y en el cine documental respectivamente. Asimismo, la mención a la idea de “cine participativo” tiene relevancia para el análisis de la película desde el documental, relacionándose íntimamente con las modalidades del documental propuestas por Nichols y con las discusiones propuestas por Ruby acerca de las relaciones dentro del documental entre el realizador y sus actores sociales, en especial la idea de “hablar con”.

Fuera del ámbito de la obra de Garay, han habido análisis similares de las representaciones de la comunidad LGBT en Latinoamérica, destacándose el trabajo que realiza Pablo Lanza en *“Las minorías sexuales en el cine documental argentino reciente”* (2019), sobretodo por su enfoque específico en la producción documental referente a lo sexodiverso, en lugar de sus representaciones ficcionales. La parte que más resulta de interés para el trabajo que se plantea es el tercer capítulo en donde se abordan las representaciones documentales de las mujeres trans en Argentina, enfocado en las películas *“Hotel Gondolin”* (2005) (también mencionada en el artículo de Ruffinelli antes mencionado) y *“Putos peronistas, cumbia del sentimiento”* (2011), que en cierta concordancia con las ideas de Ryan del “transgénero revolucionario” mencionadas anteriormente, muestra a las protagonistas reafirmando su identidad de género y con la entereza para lograr el cambio social; en palabras de Lanza, estos documentales “retratan la búsqueda de visibilidad y la lucha por la igualdad de derechos, pero esta es abordada a través de las acciones de los mismos personajes” (p.198).

Otro trabajo que aborda una temática similar, aunque mayormente dedicado a producción de contenido en el Reino Unido, es *“Trans on Telly: Popular Documentary and the Production of Trans Knowledge”* (2015) de Jay Stewart. Este trabajo aborda el impacto que han tenido las producciones documentales en televisión acerca del tema trans en personas en proceso de transición o de autodescubrimiento con respecto a su género, como consecuencia de ver estas

producciones. Se toman algunas de las bases que yo pienso tomar para este trabajo, como por ejemplo, las discusiones de Mulvey y Halberstam con respecto a la mirada se toman como punto de partida para poder presentar la idea del “conocimiento trans” (p.14), referente a lo que es, lo que significa y las condiciones que conlleva ser una persona trans. Es también interesante ver como varios de los documentales presentados, remiten a una idea más tradicionalista del documental, en el sentido de cómo, tomando uno de los términos del trabajo de Jay Ruby, se habla por (“speaking for”, p.53) la comunidad trans en vez de “hablar con” o “acerca de”. Esto se ve a través del uso de narraciones en off (la llamada “voz de Dios”), y tomando como base la presencia de figuras de autoridad médica para reforzar los mensajes presentados.

Habiendo presentado estos diversos antecedentes, la contribución que puede tener el trabajo que planteo con respecto al estudio de las representaciones trans en el cine, tiene que ver con como en la mayoría de los trabajos enfocados en la obra de Garay (y también sobre trabajos que analizan otras representaciones de personas trans en el cine y la televisión) anteriormente presentados, se hace un análisis específicamente de las historias presentadas dentro de estos audiovisuales. Lo que tengo intención de hacer en este trabajo, en comparación, es analizar *cómo* se están contando las historias de las protagonistas de los filmes de Garay, es decir, qué elementos de la representación son puestos en juego para contar estas historias.

## Metodología

Las **unidades de observación y análisis** que se utilizaron en este trabajo son las siguientes películas documentales dirigidas por Aldo Garay: *Yo, la más tremendo* (1995), *Mi gringa, retrato inconcluso* (2001), *El casamiento* (2011) y *El hombre nuevo* (2015). Se escogen estas películas de toda la filmografía de Garay porque son las que tienen como protagonistas específicamente a personas trans. El objetivo de este trabajo es tratar de determinar qué representación se le da a la comunidad trans dentro del documental local, en el sentido de cuáles son las pautas visuales que se utilizan para transmitir sentido a una audiencia mayormente heteronormativa y cómo esto impacta en las percepciones personales de la misma fuera del ámbito del cine. Puesto que la obra documental de Aldo Garay es donde ha sido más recurrente la presencia de mujeres trans como protagonistas y es donde se ha tratado la temática de representación de vivencias de la comunidad trans de manera más reiterada, resulta imperativo analizarla para poder ver cuáles son las dinámicas visuales que se utilizan para contar las historias que se presentan en la misma.

En cuanto a qué **técnicas de exploración** se utilizaron para poder llevar a cabo este análisis, se hizo hincapié en la observación y análisis textual de distintas secuencias presentes en las películas escogidas, donde se intentó encontrar algunos de los rasgos de la mirada trans-simpática o trans-patética ya presentados anteriormente. Tomando como base a Casetti y Di Chio en el texto “*Como analizar un film*” (1991), se abordó específicamente en la ejemplaridad (p.129) de los contenidos presentes en los films, intentando identificar los diversos arquetipos, claves o figuras cinematográficas que pudieran formar parte del código visual de las películas.

Teniendo como punto de partida las bases teóricas ya presentadas, se generaron visionados detenidos de los objetos de estudio desde los cuáles se generaron una serie de apuntes. Primeramente, se realizó un visionado general de los filmes prestando atención a escenas particulares, haciendo básicamente una transcripción de los eventos presentados en pantalla durante el transcurso de las películas, y como dichas escenas se iban relacionando con las categorías de análisis provistas.

Otro visionado posterior, también tuvo como base una disección parte por parte de los trabajos de Garay, pero ahora, además de prestar atención a los elementos narrativos, se hizo hincapié en los recursos audiovisuales que se utilizan para la representación, a través de una escaleta dividida en tres secciones (ver anexo): una columna en donde se ingresó una descripción general de las escenas, otra en la cuál se describió la información visual referente a dicha escena (entiéndase esto como detallar el uso de planos determinados, movimientos de cámara, iluminación o cortes de las escenas) y otra en la cuál se detalló la información de sonido correspondiente (la determinación del uso de sonido diegético o extradiegético, la presencia de música de fondo o posibles usos de la voz en off).

Durante el transcurso de este trabajo, se generó una dinámica de acompañamiento entre estas anotaciones con información de los filmes y las categorías planteadas en nuestras bases teóricas. Estos dos elementos en su conjunto son el insumo principal para la realización de los análisis de nuestro corpus cinematográfico. A continuación, daremos un repaso a la guía que seguimos para conducir los abordajes analíticos de los filmes de Garay.

### **Presentaciones de las obras**

Se da primeramente una breve contextualización general de cada uno de los objetos de estudio previo a sus respectivos análisis. Empezamos haciendo una mención al lugar que los respectivos filmes ocupan dentro de la filmografía de Garay, no solo desde el punto de vista de su carrera como realizador audiovisual, sino también presentando la posición que ocupan dentro de la relación existente entre Garay y las protagonistas de los respectivos filmes. Asimismo y de manera más importante, también se da un panorama general de la trama de las películas y de los relatos que se presentan en las mismas, haciendo un acercamiento superficial a los temas que se tratan dentro de los filmes y las relaciones que se exhiben durante el transcurso de los mismos. Esto se profundiza más adelante en los abordajes específicos a cada objeto de estudio, pudiéndose ver también cómo se relacionan estos elementos narrativos con las distintas categorías de análisis que se proponen.

### **Análisis desde el documental**

Considerando que nuestros objetos de estudio son primeramente películas documentales, deberemos anclarnos en las categorizaciones de Bill Nichols para poder determinar los

aspectos de las distintas modalidades del documental están presentes en las películas a analizar, prestando atención mayormente a los recursos cinematográficos utilizados en dichas modalidades y los efectos que pueden llegar a generar estos en el espectador, al igual que la relación existente entre el realizador y lo que se propone retratar.

Para esto, resulta también importante mencionar las discusiones que propone Jay Ruby, donde para hablar de sus ideas del “hablar por”, “hablar sobre”, “hablar con” y “hablar junto a”, se pensó una conceptualización con una base en los distintos tipos de documental propuestos por Nichols. Haciendo equivalencias rápidas, uno podría hacer la siguiente esquematización:

- el “*hablar por*” podría ser análogo con el documental expositivo, poniéndose la autoridad de lo que estamos viendo en pantalla en el realizador y el relato que él mismo hace a través de la voz en off para guiar el flujo de información.
- el “*hablar sobre*” puede remitir a una idea de documental observacional, con el realizador registrando eventos sin intervenciones perceptibles del mismo y dejando la responsabilidad de brindar información a la audiencia en manos de los protagonistas.
- el “*hablar con*” supondría una idea de interacción o de participación, con el realizador interviniendo explícitamente en los eventos o diálogos que se muestran en pantalla.
- el “*hablar junto a*” implicaría que los sujetos retratados son partícipes directos a la hora de crear su representación junto al realizador, implicando un cambio en las dinámicas de autoridad presentes en el film.

Durante el transcurso de los visionados, se tuvieron en cuenta las mecánicas del documental utilizadas en los filmes para poder determinar a qué modalidad del documental se asocian, remarcando la presencia o no-presencia percibida del realizador en el mundo histórico de los filmes, la utilización de distintos recursos sonoros y visuales que puedan indicar diferencias en las modalidades, y las relaciones existentes entre el realizador y sus actores sociales.

### **Rasgos a encontrar de una posible mirada trans-patética**

Entendiendo que las bases teóricas propuestas anteriormente no abarcan específicamente la representación de la identidad trans como cuestión de análisis, hemos ido de la generalidad del análisis documental hacia la particularidad del análisis de la identidad trans como se

representa en los filmes de acuerdo con Miller. Para determinar que alguna de las películas de Garay utiliza efectivamente una mirada trans-patética o trans-simpática en la representación de las mujeres trans, hemos prestado atención a la presencia de principalmente tres elementos. Estos son:

- *la atención al proceso de vestirse*, es decir, la presencia de una o más secuencias en las que la personaje transgénero es vista en el acto de vestirse, maquillarse o arreglarse físicamente.
- *los recordatorios del cuerpo*, es decir, referencias visuales explícitas a los genitales de las personas trans presentes en pantalla, dando prueba inequívoca a la audiencia que tienen cuerpos que no se adecuan a la heteronorma.
- *el reconocimiento simpático de la identidad de género* de las personas trans, es decir, escenas en donde se muestre o se hable de aprobación y aceptación por parte de otros actores heteronormativos de la identidad de género disidente de las protagonistas.

Asimismo, también se prestó atención a si dentro de las obras de Garay, existen rasgos de los dos otros tipos de miradas propuestos por Miller, la mirada *trans-misógina* y la *mirada transfóbica*. Cabe destacar una vez más que estos tipos de mirada corresponden a una representación ficcional de las personas trans y por ende, no se puede decir que las categorías vayan a ser siempre fácilmente extrapolables al mundo del documental.

### **La posible presencia del “revolucionario transgénero” de Joelle Ryan**

Finalmente, en el caso de la categoría del *revolucionario transgénero* propuesta por Joelle Ryan (2009), se intentó buscar en las películas secuencias en donde se ilustre “un sentido de autonomía y una habilidad de criticar e interrogar la cultura en la que viven” (p.253), comprendiendo esto como, momentos en los que se vea a los personajes trans defendiéndose a si mismos o reafirmando sus identidades de género ante cuestionamientos por parte de una cultura heteronormativa. Esto puede ser mediante intervenciones en el espacio público en pos de su visibilidad, discusiones que se den acerca de sus percepciones con respecto a la cultura en la que viven, entre otros. La idea de presentar esta categoría es intentar ver qué contrastes existen entre este tipo de representación trans y los distintos tipos de mirada que propone Miller, y qué impacto tienen estas ideas en la representación de lo trans presente en la obra de Garay.

# 1. YO, LA MÁS TREMENDO

## Presentación de la obra

*Yo, la más tremendo* es una de las primeras obras de Garay, y la primera que presenta un relato referente a la comunidad de mujeres trans de nuestro país. Esta película mayormente se enfoca en las historias de Michela, Adriana y Stephanía, tres mujeres trans (autodenominadas como “travestis” durante el transcurso de la película) que ejercen la prostitución y que viven juntas en una pensión. No obstante, se presentan también testimonios por parte de otras mujeres trans durante el transcurso del film, entre las que se incluye Gloria Meneses, una de las primeras mujeres trans del país y de Sudamérica, al igual que varias residentes de la pensión, también mujeres trans.

El filme en general tiene su base en los testimonios propuestos por las protagonistas y por las demás personas que aparecen. Entre las temáticas que más se tratan en estos testimonios se incluyen: explicaciones sobre cómo se dieron cuenta de que su identidad de género era distinta a la que les fue asignada al nacer, la respuesta de su familia con respecto a este hecho, el ser percibida como el género que claman ser por la comunidad que les rodea, el realizarse operaciones e inyecciones de siliconas para “ser mujer”, entre otras.

Se destaca sobre todo el testimonio de Stephanía, quien fue en su infancia y adolescencia una participante de las guerrillas sandinistas en Nicaragua, luego adoptada por una familia uruguaya tiempo después. A su vez, ella habla sobre la reacción negativa que tuvieron sus padres uruguayos al enterarse de su identidad de género y de cómo ella tenía un interés amoroso en los hombres; también, comenta sobre la forma en la que siente que su identidad es observada por una sociedad ampliamente heteronormativa. Se ahondaría en la historia de Stephanía en mayor profundidad veinte años después, en la película *El hombre nuevo*, explorando un acercamiento mayor en su familia nicaragüense y en el reencuentro con la misma.

Más allá de esto, la película también presenta distintos sucesos de la cotidianidad de las mujeres trans representadas en el film, destacándose concretamente las siguientes: imágenes

de las protagonistas y otras personas pertenecientes a la comunidad LGBT uruguaya participando de la Marcha de la Diversidad; relatos por parte de un amigo de Michela quien en un momento se prostituyó y se vió en necesidad de volver a ello ante la imposibilidad de conseguir trabajo por la que pasó; y la celebración del cumpleaños de una de las mujeres trans que vivía en la pensión junto con las protagonistas.

En general, la película funciona como retrato general de una comunidad, explorando la precarización y la discriminación por la que pasan, referenciadas recurrentemente a través de los testimonios que ellas realizan a lo largo del metraje. Asimismo, se exhibe una capacidad por parte de las mujeres trans que aparecen en el filme de reafirmar su identidad de género ante el cuestionamiento de la misma por parte de una sociedad heteronormativa. Se entiende también una predisposición a enfrentarse a dicha heteronorma, manifestándose por sus derechos y reclamando el ser reconocidas como el género que claman ser. En palabras de una de las mujeres trans vistas en el film: “Todos juntos somos muchos, y somos gentes; todos somos seres humanos, y podemos” (Garay, 1995, 36:39).

### **Análisis desde el documental**

El filme corresponde mayormente, de acuerdo con las categorías propuestas por Nichols, a la modalidad interactiva o participativa del documental. En la misma, el relato es generado a través de las entrevistas que le hace el director a sus protagonistas y de los diálogos que se dan entre ambos, incitados por el realizador. En el caso del cine de Garay, o por lo menos, en la muestra que se ha seleccionado para este trabajo, se pone el énfasis en los diálogos y testimonios realizados por los actores sociales, y no en la figura del realizador como guía del relato o visible instigador de los hechos que ocurren en pantalla.

En la mayoría de las veces, se omiten las preguntas realizadas por el entrevistador a través del proceso de edición, dejándonos solamente con las respuestas de las protagonistas y de las demás mujeres trans que aparecen en el film, como forma de comunicar sus posturas, opiniones y sentimientos que tengan, referentes a lo que les pueda haber presentado el realizador a través de sus preguntas.

Sin embargo, en este caso, hay un par de excepciones a la regla: en algunos momentos, específicamente, en las entrevistas realizadas durante el cumpleaños de una de las chicas de

la pensión, escuchamos la voz del realizador repreguntar ciertas cosas que terminan quedando dentro del metraje. En uno de estos momentos, le pide a una de ellas que se explye más con respecto a que se refiere con ‘trabajar en la noche’, y en otro le pregunta a otra de ellas el porqué de estar dispuesta a operarse para ‘ser mujer’.

Asimismo, en otros momentos se llega a sentir la ausencia de la pregunta existente que es removida a través del proceso de edición. Durante la entrevista a Gloria Meneses, se nos presenta una respuesta *in-media-res* por parte de Gloria, empezando con un “definitivamente el vestirme de mujer...” (19:39), implicando que hubo una pregunta por parte del realizador que daría contexto a esta respuesta, pero que no se incluye en la edición final de la película.

También, en la seguidilla de entrevistas que aparecen en conjunción a imágenes de la fiesta de cumpleaños, vemos a la más adulta de las mujeres trans en la fiesta, empezar una respuesta con “porque no me gusta operarme, no me gustaría...” (32:50). Esto significa que, mediante el contexto generado por testimonios anteriores en los que se hablaba de operarse y del contexto que provee el resto de la respuesta—hablando sobre como las personas que ella conoció que se hicieron una operación de cambio de sexo, quedaron ‘mutiladas’ y ‘sin sensaciones de nada’—podemos intuir que hubo una pregunta sobre si ella estaría dispuesta a realizarse una operación de cambio de sexo y por qué si o por qué no lo haría.

Esto nos hace comprender que hay un encuentro y un intercambio entre el realizador y las personas a las que está retratando, pero también que elige generar una ilusión de no presencia a través de la edición, y de contribuir a que el enfoque quede en el testimonio de ellas, y no en las preguntas realizadas. En este sentido, se genera lo que Nichols (1997) define como un “pseudomonólogo” (p.90), en donde, al generar esta suerte de “ausencia presente” a través de la edición, y de tener a las personas retratadas hablando casi directamente a cámara durante sus testimonios, se genera una relación distinta entre el espectador y aquello que aparece en pantalla. Según dice Nichols:

El realizador logra un efecto de sutura, situando al espectador en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse él mismo ausente. (...) El pseudomonólogo convierte al espectador en *el* sujeto al que se dirige la película, eliminando las mediaciones de realizador/sujeto/espectador que acentúan la modalidad interactiva. (p.90)

Fuera del uso de la entrevista como herramienta principal para generar el relato, se utilizan también ciertas mecánicas de la modalidad observacional a modo de contrapunto con respecto a los testimonios. Mencionando una vez más la fiesta de cumpleaños, los registros que se hacen de la misma, se realizan sin que el realizador instigue o incite a que se haga algo frente a cámara, sino que los actores sociales presentes ignoran la presencia de la misma.

Con cámara en mano, el realizador sigue los movimientos que realizan las personas a las que está registrando mientras estas bailan, haciendo recurrentes movimientos de cámara de izquierda a derecha, y viceversa. En algunos momentos, tenemos a algunas de estas personas en primer plano, debido al acercamiento físico que tiene el realizador con la cámara. Aún así, esto no tiene una reacción por parte de las personas vistas en el film, las cuales pasan enfrente de la cámara de forma natural. El sonido recogido por la cámara es sincrónico y diegético, es decir, se registra lo que suena en ese momento, escuchándose mayormente música de fondo que no fue añadida en post-producción y voces de las personas presentes cantando junto con dicha música.

Esto se puede entender como una forma de registrar un evento a través del medio del cine, pero evocando la sensación de “estar ahí”, el ser un observador más de los sucesos que ocurren, en el lugar en el cual ocurren. Nichols define este recurso de la siguiente forma:

La presencia de la cámara «en el lugar» atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/participante (sin el recurso ilimitado de la dinamización del tiempo y el espacio que permite el cine). (p.74).

Asimismo, hay que destacar que la edición que se realiza durante este segmento de la película, más allá de que se compaginen escenas que utilizan modalidades diferentes del documental, hace que exista una coherencia temática, temporal y espacial entendida por la audiencia. Esto ocurre debido a que las mujeres trans y otros personajes que aparecen siendo entrevistadas, son también vistas en las secuencias observacionales, y por ende entendemos que ambos tipos de escena están relacionadas, aunque presenten escenarios diferentes (en el caso de las secuencias observacionales un living, y en el caso de las entrevistas una

habitación). Se puede decir que, siguiendo con Nichols, “prevalece la sensación de que hay una continuidad espacial y temporal subyacente, una continuidad que está en consonancia con el momento de la filmación”. (p.74)

Esto puede ser visto también en las secuencias observacionales en la Marcha de la Diversidad donde escuchamos a la multitud ovacionar gritando “¡Gloria!, ¡Gloria!” (Garay, 1995, 18:02), seguido por la entrevista con Gloria Meneses, o en el hecho de que se nos presente primero al amigo de Michela, hablando sobre como abandonó la prostitución, para minutos después (luego de un par de secuencias diferentes) mostrarnos que se vió en necesidad de prostituirse nuevamente ante su imposibilidad de conseguir trabajo.

Se genera esta sensación de que los eventos ocurren a medida que son mostrados en pantalla, a causa de esta aparente continuidad temporal, y esto provoca que el espectador esté en un nivel de interacción mucho más cercano con los personajes vistos en la película. Por una parte, ocurre en los segmentos interactivos porque se desdibuja la línea entre la persona entrevistada y el espectador, anulando la presencia física visible del realizador mediante la edición y haciendo que la persona que da su testimonio lo haga casi directamente a cámara; por otra, ocurre en los segmentos observacionales porque tenemos la sensación de estar en el lugar de los hechos, si se quisiera decir así, generándose cierta intimidad y cercanía con respecto a los eventos que vemos en pantalla.

Dicho esto, hay ciertos segmentos en los que se percibe cierto artificio. Luego del primer testimonio que da Michela presentándose, hablando sobre su identidad de género y como se dió cuenta que ella era ‘travesti’, tenemos algunas tomas nocturnas de ella trabajando como prostituta. La vemos a través de planos generales mayormente, hasta que termina con un plano enfocado en las piernas mientras se va caminando. Además de esto, es iluminada a contraluz por las luces de la calle, distinguiéndose solo su silueta y sin poder ver bien su rostro (ver imagen 1).

Sin embargo, la razón por la que menciono esta escena es porque durante el transcurso de la misma se utiliza música extradiegética, es decir, sonido agregado en la edición que no es parte del registro original de la cámara, aunque se distingue un poco de sonido diegético al mismo tiempo que se escucha esta música. La misma, parece evocar cierto tono melancólico, que acompañada con las imágenes de Michela sola en la calle de noche, puede llegar a

generar cierta lástima en la audiencia. Aquí veríamos entonces al realizador generando significación a través del proceso de edición.



Imagen 1: Plano general de Michela, recorriendo las calles en la noche, apenas vista a contraluz y a través de varios árboles y plantas (09:13).

También percibimos un uso de la música extradiegética en algunas secuencias donde vemos a mujeres trans vistiéndose y arreglándose, donde escuchamos música que se podría clasificar como sugerente, cuando se pone en conjunto con las imágenes de mujeres trans en ropa interior. Aparte, en la segunda de estas secuencias, aparecen dos filmaciones de personas vistiéndose superpuestas entre sí, por lo que se dificulta el distinguir bien las figuras que aparecen. Aquí podrían ponerse en juego las ideas de la cosificación y el voyeurismo, pero lo que podemos decir con seguridad es que esto se aleja de las prácticas de acercamiento con la audiencia que hemos mencionado antes, aunque sea momentáneamente.

Hechas estas salvedades, podemos decir que las modalidades del documental utilizadas en el filme parecen contribuir a la creación de una mayor conexión entre el espectador y las personas que aparecen en pantalla. Siguiendo en esta línea de análisis desde el documental, podríamos decir que dado el uso de la modalidad interactiva, que implica un encuentro dialógico entre realizador y actores sociales, la película se ajusta a la idea de “hablar con” propuesta por Jay Ruby, priorizando “la posibilidad de oír a las personas contando sus historias y de observar sus vidas en vez de tener a alguien más diciendo lo que piensan y el significado de su comportamiento” (p.6).

## Rasgos de la representación de la identidad trans

La secuencia con la que inicia la película resulta destacable a la hora de hablar sobre cómo se realiza la representación de la mujer trans a lo largo del metraje. Nos encontramos con un registro de una conversación entre las tres protagonistas del filme, presentándonos una información preliminar de las experiencias que ellas tienen con sus distintos “clientes” (ver imagen 2). Mientras conversan entre sí, se maquillan y se arreglan ante la cámara, la cual realiza *zooms*<sup>7</sup> y *paneos*<sup>8</sup> recurrentes enfocados en cada una de las protagonistas durante el transcurso de su conversación. La escena es presentada casi íntegramente con apenas un corte cerca del final de la misma, sin mayores intervenciones (aparentes, por lo menos) del realizador más allá de eso.



Imagen 2: Plano general de las tres protagonistas maquillándose y hablando entre ellas (03:11).

Esta primera secuencia, al igual que otras más a lo largo del film, nos presentan el primer rasgo reconocible de la mirada trans-simpática o trans-patética conceptualizada por Miller: la atención al proceso de vestirse. De acuerdo a lo planteado por Miller, se presta especial atención a la forma en la que los personajes trans son vistos “maquillándose, afeitándose, poniéndose ropa interior y mirando su reflejo en el espejo para revisar los resultados” (p. 205), en un intento de generar un distanciamiento con la audiencia asumida como

---

<sup>7</sup> Acercamiento y alejamiento del lente de la cámara.

<sup>8</sup> Movimientos de la cámara en el eje horizontal.

heteronormativa a través de la lástima y la simpatía, generadas a través de ver el esfuerzo por el cual los personajes trans pasan para ser percibidos como el género que claman ser.

De esta forma, se puede interpretar esta secuencia extendida de las tres protagonistas maquillándose, siendo como lo pone Miller, vistas “en el acto” (p.205) de maquillarse, como una forma de generar cierta simpatía hacia la audiencia heteronormativa. Que algo genere simpatía implica que la audiencia no empatiza con las protagonistas, porque no han pasado por las mismas experiencias, y significa también que la audiencia no necesariamente va a respetar o aceptar las identidades de género que claman las protagonistas.

Otras apariciones de este rasgo son visibles en las dos secuencias mencionadas en la sección anterior, en las que vemos a mujeres trans vestirse, poniéndose ligeros y otras vestimentas femeninas, y también maquillándose. A su vez, también vemos a estas realizar el acto del *tucking*<sup>9</sup>, donde las personas “esconden” su pene entre sus piernas para dar la ilusión de que no está ahí. Lo destacable de la primera de estas secuencias es que se pueden encontrar también rasgos de una mirada trans-misógina, concretamente la idea de las mujeres trans siendo objetos de una mirada cosificadora y fetichizada (p.92), al poner un énfasis en distintas partes del cuerpo, como las piernas, la cola, y los labios, sin ver nunca el rostro completo o el cuerpo completo de la persona.

Esto puede llevar a una interpretación por parte de las audiencias heteronormativas de como, de acuerdo con Miller, “las identidades transgénero no son más que la suma de sus partes” (p.93). La segunda, por otro lado, tiene planos más generales donde podemos ver más del cuerpo, al igual que el rostro de la mujer visto a través del espejo mientras se maquilla, aunque puede ser difícil de discernir bien debido a una superposición de imágenes durante la secuencia.

Quizás el rasgo de la mirada trans-simpática o trans-patética menos presente en el film sean los recordatorios del cuerpo, en el sentido de que aparezcan en pantalla los genitales de las protagonistas u otros personajes que aparecen en la película. Dentro de la narrativa del filme

---

<sup>9</sup> “Forma en la que una persona puede esconder el pene y los testículos, como pueden ser mover el pene y el escroto entre las nalgas, o mover los testículos hacia arriba a los canales inguinales”. DORNHEIM, K.O., BRITO, J. (17 de octubre de 2017). *Tucking: How-to, Safety, Supplies, Tips and More*. Healthline. Recuperado el 20 de diciembre de 2021 de: <https://www.healthline.com/health/transgender/tucking>

se presentan referencias hacia los mismos, como la siguiente frase de Michela durante la secuencia inicial:

MICHELA. “*Nunca te vayas a poner pollera larga, Michela, porque si paso y no te veo tus piernas, ¡no te subo!*”, *pero no se cual de las piernas es la que él quiere ver...*” (03:42)

También hay otra parte del metraje en las que el realizador habla con varias mujeres trans que viven juntas en una pensión, preguntándoles su postura con respecto a operarse para tener una vagina y consumir el deseo de ‘ser mujer’, sentimiento que se repite en los testimonios de algunas de ellas, aunque hay otras que por otra parte expresan reticencia ante la idea, una por respeto a su familia, otra por rechazo a cómo quedaron otras personas después de las ‘mutilaciones’ y operaciones que se hicieron. Asimismo, también es recurrente la discusión sobre tener senos, habiendo una parte específica de Michela hablando sobre su experiencia tomando hormonas e inyectándose siliconas para tener más ‘cuerpo de mujer’.

Lo más cercano a un recordatorio visual del cuerpo durante la película son las ya mencionadas secuencias de mujeres trans vistiéndose, donde hacen *tucking* mientras se ponen ropa interior. Aunque no vemos explícitamente el pene de ninguna de ellas, se puede entender que representan un desafío y una subversión a la heteronorma, generando nuevamente un distanciamiento entre las personas que aparecen en el filme y la audiencia heteronormada.

Finalmente, durante la película vemos ciertas formas de reconocimiento simpático por parte de personas que están conformadas a la heteronorma, donde se puede llegar a apreciar cierta legitimación de su identidad de género. Uno de esos casos es el de Fátima, una de las mujeres trans que vive en la pensión antes mencionada, quien cuenta como parte de su familia legítima su identidad de género y la trata como mujer:

FÁTIMA. “*Tengo sobrinos grandes, casados; tengo sobrinos chicos que van al liceo, y para ellos soy la tía, salgo a todos lados con ellos, soy la tía...*” (35:30)

Por otro lado, está el caso del acompañante de Julia, otra mujer trans. El mismo, un varón presumiblemente cishetero, aparece rodeando con el brazo a Julia, mientras habla de cómo aunque mantuvo una relación de pareja con una mujer cisgénero y tuvo un hijo con ella, a los

dieciocho años tuvo “un homosexual como pareja” (37:17), diciendo también que le “sirvió para un montón de cosas” (37:44) a lo largo de los años y que sabe “quiénes son ellos” (37:53), refiriéndose a las mujeres trans con las que está. A su vez, oscila entre el femenino y el masculino para referirse a ellas. En cierta medida, se podría entender esto como un reconocimiento simpático por parte de alguien que pertenece a la heteronorma, ofreciendo cierto apoyo y acompañamiento a las personas trans alrededor suyo, idea reforzada por el comentario de una de las mujeres trans que está al lado de ellos, que le dice a él: “te agradezco como sos vos con ella” (36:46).

Resumiendo, podemos discernir que en general, de acuerdo con la forma en la que Miller define la categoría, se pueden encontrar en el film rasgos de una mirada trans-simpática o trans-patética para representar a sus personajes, presentándoles en una luz más comprensiva y aceptante que otras representaciones, pero que aún en cierta medida puede llegar a generar una desconexión y un distanciamiento con una audiencia que asumimos heteronormativa mediante la lástima, al prestar atención al esfuerzo que ponen en ser percibidas como mujeres y cómo son percibidas por las personas alrededor de ellas, según cuentan en los distintos testimonios que hacen durante el transcurso de la película.

Podemos suponer que si se generara un énfasis mayor en el reconocimiento simpático de actores heteronormativos por sobre los otros dos rasgos con los que Miller conceptualiza la mirada trans-simpática o trans-patética, podríamos decir que Garay estaría generando un tipo de mirada referente a la identidad trans que resulta más naturalizada, en comparación a las presentadas en las tipologías de Miller. Nuevamente, cabe recalcar que estas miradas que se proponen parten de un análisis con respecto a lo ficcional y a construcciones de personajes que responden a ciertos preconceptos éticos, por lo que es posible que hayan ciertas limitaciones en la traslación hacia el análisis del documental en torno a personas reales. Aún así, como hemos visto hasta ahora, es posible realizar conexiones entre algunos de los elementos que conforman las distintas miradas propuestas por Miller y ciertos segmentos que componen este film. Por ello, considero válido utilizar esta categorización para abordar la obra de Garay, más allá de que pueda no ajustarse completamente a los objetos de estudio en todos los casos.

En cuanto a la idea del transgénero revolucionario que plantea Joelle Ryan, si bien dista un poco de lo presentado en el film de Garay, puesto que la gran mayoría de la película opta por

centrarse en las identidades y experiencias individuales de las protagonistas, y no tanto en como ellas perciben o critican activamente la cultura en la que están, las secuencias en las cuales las protagonistas y otras mujeres trans están presentes en la Marcha de la Diversidad, manifestándose en pos de sus derechos y tomando el espacio público, podrían implicar una posible inclinación al concepto que propone Ryan, sobre todo a través de como pueden “rechazar la invisibilidad del ‘closet’ y demandar acceso completo al espacio público, incluyendo visibilidad y el derecho a no ‘pasar’” (p.253), y también como “creen en el poder del activismo (...), y participan en una gran amplitud de estrategias para desafiar al status quo y cambiar la cultura en la que viven” (p.253). Esto presentaría el paso adelante al que se insinúa desde la mirada trans-simpática o trans-patética, a la hora de una representación de las personas trans que implique una aceptación completa y una posible disminución de la distancia entre la audiencia heteronormativa y las personas trans representadas. No obstante, estas ideas no son algo que se explore tan activamente en este film en particular.

## 2. MI GRINGA, RETRATO INCONCLUSO

### Presentación de la obra

*Mi gringa, retrato inconcluso* es el primer acercamiento que hace Garay a la pareja de Julia e Ignacio. La primera es una de las primeras mujeres trans en Uruguay en realizarse una operación de cambio de sexo, y trabaja atendiendo un puesto de revistas cerca de la Plaza Independencia. El segundo es un hombre devoto de Dios, actualmente separado de su anterior pareja y distanciado de su familia, que trabaja como cuidacoches en las calles de Montevideo.

La mayor parte de la película consiste en la pareja explicando la relación en la que se encuentran, con ambos presentándole a la audiencia distintos datos sobre la misma. Esto se da generalmente a través de entrevistas directas por separado estilo cabezas parlantes o de diálogos más distendidos que mantienen entre sí, comenzando la película directamente con este último tipo de presentación, donde Julia e Ignacio comienzan a hablar sobre la forma en la que se conocieron.

Aparte de ahondar sobre la forma en la que se conocieron y cómo comenzó la relación, también se manejan en los diálogos temas tangenciales como puedan ser: lo que supuso para la relación que Julia fuese trans, el trasfondo de ambos (ya sea historias de la infancia en el caso de Julia o experiencias en relaciones previas en el caso de Ignacio), discusiones sobre la idea de homosexualidad y como la pareja lo diferencia de la identidad de género de Julia, entre otros.

La película en sí, funciona como una presentación preliminar del contexto de la pareja, retratando también parte de la cotidianeidad de la misma en conjunción con los relatos que ambos hacen sobre la relación. Esto lo vemos a través de segmentos en los que vemos a Julia en su lugar de trabajo o haciendo artesanías, a Ignacio también trabajando como cuidacoches, y a la pareja junta atendiendo un puesto de feria. Sin embargo, todavía no se ahonda tanto en la rutina de la pareja, como si se vería en su sucesora, *El casamiento*, sino que se pone mayormente el énfasis en el relato que presentan ambos a través del diálogo. Esto puede ser ya sea por la falta de recursos del director durante la realización de este primer acercamiento o por un deseo de querer meramente priorizar el relato de la pareja.

## **Análisis desde el documental**

De la misma forma que la película anteriormente analizada, el filme corresponde a la modalidad interactiva o participativa del documental con el relato siendo generado nuevamente a través del encuentro entre el realizador y los actores sociales a los cuales representa, pero de manera también similar a la película anterior, empleando el uso del “pseudomonólogo” para que la figura del realizador se vuelva un poco difusa, y se ponga el enfoque específicamente en lo que dicen Julia e Ignacio, aunque con ciertas particularidades que lo distinguen del film anterior.

Siguiendo con el anclaje en Nichols a la hora de hablar sobre la modalidad interactiva, podríamos decir que mayormente se genera “la impresión de que la argumentación es la de los testigos y de que el realizador meramente la presenta e ilustra” (p.84), entendiéndose así que si bien la interacción entre Garay y los actores sociales que representa es asumida como existente, en la película se opta por enfocarse específicamente en lo que tiene para decir la pareja, si bien se puede destacar que en esta se percibe un poco más la figura del realizador, a través de secuencias puntuales en las que la presencia de Garay detrás de la cámara es más evidente para el espectador.

Hay dos segmentos en particular en los que habla con Ignacio y tiene un mayor acercamiento a él: en el primero, Ignacio habla sobre como estuvo solo luego de separarse de su anterior matrimonio, y con respecto a esto, Aldo le pregunta espontáneamente si su hijo del anterior matrimonio ha ido a visitarlo en algún momento. Esta pregunta suscita un descontento por parte de Ignacio, quien cuenta con cierto enojo que esto no pasó, incluso después de haberse operado, haber entablado una relación definitivamente con Julia y estando esta última emocionada por conocerlo. Aquí podríamos llegar a ver la idea de que el realizador incita una respuesta emocional distinta a la que pudiera haber sido vista si no hubiese hecho la pregunta, dejando de lado momentáneamente las estrategias pseudomonológicas del resto del documental.

El segundo segmento implica un mayor acercamiento a Ignacio, con el mismo hablándole directamente a Aldo para que confirme que él sabe como es Julia, luego de que Ignacio estuviese hablando de que “ella no es egoísta, ella es una mujer preciosa” (Garay, 2001,

21:00), y además, en un momento en el que Ignacio se emociona hablando de su ferviente creencia en Dios y como Él lo curó de su mutismo, Aldo pone su mano en el hombro de Ignacio en muestra de cariño y de simpatía con él.

Más allá de estas dos escenas, sobre el final, en una escena en la que están cortándole el pelo a Julia, esta última le pregunta a Aldo en frente a cámara si ya filmó algo, con la peluquera acotando que “tiene rollo para rato” (39:33). Además, Aldo felicita a la peluquera por hacer un buen trabajo con Julia, cosa que es respondida por la peluquera con un “gracias al camarógrafo por darme para adelante” (40:40). Como curiosidad, durante esta misma secuencia, entra una persona ajena al rodaje a la peluquería, apenas vista a través del espejo en el que se está viendo Julia, que cuando nota que está Garay con la cámara dentro del lugar, pregunta “¿están haciendo una película?” (41:54). Esto hace que el espectador recuerde nuevamente la presencia del realizador como figura que registra y configura cierta porción de ‘la realidad’, y de la cámara como mediadora entre lo que sucede en el mundo histórico y lo que llega del mismo al espectador.

Podemos entender esto como una visión más clara de lo que en la película anterior se dejaba detrás de escenas o se removía en el proceso de edición, se hace más explícito el vínculo entre Garay y la pareja de Julia e Ignacio, que se afianza ante el espectador mediante el diálogo espontáneo y un intercambio equitativo entre ambas partes. Sin embargo, hay que decir una vez más que estas son secuencias puntuales y no representan la totalidad de la obra. Al mismo tiempo que en ciertos segmentos se aleja de la mecánica del pseudomonólogo, hay una cantidad mayor de segmentos en los cuales se utiliza esta técnica para mostrar a los personajes generando un relato. En comparación con la película anterior, hay menos influencia de la modalidad observacional y no hay uso de música extradiegética, predominando el discurso hablado por parte de ambos personajes.

En la mayoría de las entrevistas realizadas a Julia y a Ignacio por separado, se utiliza el mismo encuadre, planos medios a medios cortos que indican una cercanía entre el realizador y los sujetos a los que está representando (ver imagen 3), y a su vez, nuevamente, el hecho de que estén hablando prácticamente a cámara, ayuda a generar también el vínculo con el espectador de manera más directa. Por otro lado, las secuencias en las que vemos a la pareja junta en la misma habitación, normalmente suelen ser presentadas mediante planos generales en donde vemos el cuerpo completo de ambos, o planos americanos (ver imagen 4). Esto, a

falta de la cantidad de tomas observacionales vistas en la película anterior, puede llegar a crear la sensación de estar ‘en el lugar de los hechos’, compartiendo espacio con las personas que están hablando, generándose en cierta forma algo de la intimidad que caracterizaría ser un “auténtico observador” (Nichols, p.74) de la situación.



Imagen 3, izquierda: plano medio corto de Ignacio conversando con Garay (10:15).

Imagen 4, derecha: plano general de la pareja en su habitación (06:05).

Dicho esto, vale la pena destacar un par de secciones en las que no vemos a Julia o a Ignacio hablar, sino que los vemos haciendo cosas que no involucran a la figura del realizador directamente. En una escena, vemos a Julia peinándose frente a un espejo mientras se escucha una radio de fondo, y ella comenta al pasar que tendría que ir a la peluquería porque “está feo [el pelo], parezco una vieja” (28:53). La toma comienza con un plano detalle de Julia vista a través del espejo, que luego de hacerse un zoom-out gradual, se vuelve un plano medio. En otra, cerrando el film, vemos a la pareja atendiendo un puesto de feria, encuadrados en un plano general que con cada corte se va cerrando un poco más y acercándose más a la pareja, pero siempre vemos el cuerpo completo de ambos, sentados. En ambas escenas, el sonido es diegético, registrado en el momento de la filmación. La función de estas escenas es mostrar fragmentos de la vida cotidiana de la pareja, extendiéndose más allá del uso de testimonios y entrevistas como forma de entregar información al espectador.

Asimismo, hay ciertos momentos en los que se puede percibir el uso de sonido asincrónico con lo que se muestra en pantalla, por ejemplo en un testimonio donde escuchamos la voz de Julia en off, hablando sobre como conoció a “los travestis” (15:55) que trabajaban en el Centro, mientras la vemos sentada en un banco de plaza. Esto ocurre también con Ignacio, quien mientras habla con el realizador sobre la bondad de Julia, es visto trabajando como

cuidacoches, de forma asincrónica con el audio del testimonio anteriormente mencionado. En esto, se podría apreciar cierto acercamiento a los métodos utilizados en la modalidad expositiva para transmitir información, en el sentido de que se utiliza la técnica de la ‘voz de Dios’ para darle autoridad de hablar a la figura de quien está hablando, y teniendo a las imágenes vistas en pantalla meramente como un contrapunto al testimonio.

Al relato que proponen Julia e Ignacio se le otorga una continuidad a través de la edición por parte del realizador, donde se genera una interconexión temática y temporal-espacial entre los testimonios de Julia e Ignacio por separado. De la misma forma que en la película anterior, se crea esta continuidad entendida por el espectador, en base a los momentos en los cuales se muestran las imágenes y los testimonios determinados. Esto se puede distinguir en, por ejemplo, el poner una secuencia de Ignacio hablando sobre lo que sentía estando con Julia antes de transicionar, seguido de una secuencia de Julia hablando sobre como él, ahora, está satisfecho con cómo es ella. También, podemos destacar el como primero vemos una escena de Julia peinándose, diciendo que tendría que ir a la peluquería, para luego, minutos después, mostrarnos a Julia en la peluquería.

Trayendo a colación a Jay Ruby, al igual que en *Yo, la más tremendo*, podemos distinguir esta idea del ‘hablar con’, este encuentro entre realizador y actores sociales que implicaría una democratización del relato antes mencionado, poniendo la autoridad de presentar información en la pareja, con el realizador teniendo todavía el control editorial, más no el control absoluto sobre el relato ni sobre la creación del mismo. Existe todavía una jerarquización entre el realizador y sus actores sociales, pero es menor en comparación con otras modalidades del documental.

### **Rasgos de la representación de la identidad trans**

Como hemos dicho anteriormente, la idea principal detrás de *Mi gringa, retrato inconcluso* es poner la atención en la relación existente entre Julia e Ignacio, sus particularidades y sus dinámicas, información que llega a nosotros a través de los testimonios que ambos proponen. Es natural, entonces, que el rasgo de la representación de la mujer trans en el film que se puede identificar más fácilmente, sea el del llamado reconocimiento simpático por parte de actores heteronormativos, aunque con ciertas peculiaridades.

Primero que nada, podemos destacar que una de las cosas más recurrentes que se mencionan en los testimonios de ambos durante el transcurso de la película, son las reafirmaciones que hacen de la identidad de género de Julia. En el caso de Julia, ella explica la forma en la que es percibida por otros actores heteronormativos como mujer, validando su identidad de género y haciéndonos a la idea de que tiene *passing*<sup>10</sup>. También, reitera que se siente y es mujer, en oposición a ser “un homosexual” (24:21), que es la consideración que posiblemente tendría una comunidad heteronormativa en el caso de no estar operada y no tener *passing*.

La discusión sobre la homosexualidad es algo de lo que también se habla varias veces en el film, con Julia diciendo que “no conocía la homosexualidad” (15:29) cuando era joven, aunque tuviese relaciones con varones, y que ya no es “un homosexual” (24:21), implicando que su identidad de género como mujer se consolida con la operación de cambio de sexo. Asimismo, ella relata experiencias en las que otras personas la reconocen como mujer, sin percibir que ella sea trans, como por ejemplo un caso en el que un hombre se le acercó en la calle y le ofreció tener sexo con él, cosa que ella aceptó y fue elogiada por el hombre en cuestión por tener la vagina “estrecha” (33:25) y “apretadita” (33:13), sin percatarse de que era una vagina operada.

Ignacio, por su parte, también muestra gran aceptación con respecto a la identidad de género de Julia, mostrándole afecto en reiteradas ocasiones (“estás preciosa, mirá lo que sos” (40:04); “¡cómo no la voy a adorar, gringa!” (44:31), “es adorable” (21:19)) y alentando a que Julia haga cosas que la ayuden a ser percibida como mujer:

IGNACIO. “*Le digo siempre, a ella, (...) que trate de ubicarse como mujer, en todos los sentidos (...), donde frecuente, la reconocen, pero tiene que fijarse un poquito más, yo la veo a veces media tambaleante...*” (04:10)

Sin embargo, vemos como Ignacio tuvo ciertos problemas para aceptar la identidad de género de Julia antes de la operación, aunque como él dice: “siempre hicimos pareja pero nos respetamos mutuamente” (03:55). Según cuenta, se cuestionó mucho tiempo el estar junto a

---

<sup>10</sup> “Passing refiere a la habilidad de una persona transgénero de ser correctamente percibida con el género con el cuál se identifica y más allá de eso, de no ser percibida como transgénero.” LEE, A. L. *What Does “Passing” Mean Within the Transgender Community?*. Huffpost. Recuperado el 18 de diciembre de 2021 de: [https://www.huffpost.com/entry/what-does-passing-mean-within-the-transgender-community\\_b\\_593b85e9e4b014ae8c69e099](https://www.huffpost.com/entry/what-does-passing-mean-within-the-transgender-community_b_593b85e9e4b014ae8c69e099)

alguien del sexo suyo (09:23), y como eso era algo que “no podía ser eso” (09:35), sintiéndose avergonzado y queriendo presentar a Julia ante sus pares como “una mujer” (09:52) y no como “un homosexual, (...) un travesti” (10:04). Además, en otro momento dice, aunque con un tono más positivo, “para mí es otro hombre que tengo en casa” (21:20). Con estos reparos aparte, y siguiendo con lo que dijimos antes, Ignacio muestra gran apoyo a la identidad de género de Julia, por lo que podemos decir que existe la presencia del reconocimiento simpático en el transcurso del film.

Con respecto a los otros rasgos de la mirada trans-patética o trans-simpática de Miller, se podría decir que la atención al proceso de vestirse no está tan presente en comparación con *Yo, la más tremendo*, aunque sí hay algunos momentos, sobre todo en el tercio final del filme, en el que vemos cierta presencia de este rasgo. Primeramente, vemos una toma de Julia en su cuarto frente a un espejo peinándose y arreglándose, y luego, tenemos una secuencia extendida de Julia arreglándose en la peluquería, mientras conversa con la peluquera sobre la documentación que precisa para poder ser reconocida legalmente como mujer y poder trabajar en blanco. Ambos segmentos ayudan a presentar el esfuerzo que realiza Julia en ser percibida como mujer, y asimismo, generan un distanciamiento con respecto a la audiencia a través de la simpatía.

Nuevamente, no tenemos referencias visuales explícitas al cuerpo, aunque en este caso no habría contribuido tanto al distanciamiento con la audiencia, puesto que Julia ya estaba operada y por ende, tenía un cuerpo que, a grandes rasgos, se ajusta a la heteronorma. Lo que sí aparecen son referencias verbales, como la antes mencionada experiencia de Julia con el hombre que le dijo que tenía la vagina “apretadita” (33:13) o cuando Julia habla sobre las diferencias entre las cirugías de cambio de sexo hechas en Chile y Uruguay, donde ella cuenta que en Chile no es necesario pasar por los exámenes y seguimientos psicológicos que se hacen en Uruguay para poder operarse, diciendo que en Chile “vos tenés plata, pagás, te venís y chau” (26:25). Además, explica que las cirugías hechas en Chile resultan poco satisfactorias, poniendo como ejemplo una anécdota de una persona que ella conoció que se había operado en Chile y se sigue vistiendo ‘como hombre’, quien según ella no tiene una vagina, “es como si fuera una verruga que tiene entre las piernas, nada más, pero yo no le he visto una cavidad, una profundidad, yo no le he visto” (27:26).

Podemos decir que en “*Mi gringa*” también se identifican rasgos de la mirada trans-patética o trans-simpática a la hora de representar a la protagonista trans, aunque con un mayor énfasis en el reconocimiento simpático de los actores heteronormativos, en comparación con *Yo, la más tremendo*. Se sigue generando la desconexión y el distanciamiento con la audiencia heteronormativa a través de la lástima y la simpatía, pero el respeto mutuo y la equidad dentro de la relación presentada en el filme, implica una verdadera aceptación de la identidad de género de Julia, y abre las puertas a una posible percepción de igualdad entre los personajes trans y la audiencia heteronormativa, por parte de esta última.

Por otra parte, la idea del transgénero revolucionario planteado por Joelle Ryan no está tan presente en este film como lo estaba en *Yo, la más tremendo*, no vemos una apropiación del espacio público como forma de reclamar visibilidad como disidencia de la heteronorma, ni tampoco se hace un cuestionamiento claro sobre la cultura heteronormativa en la que residen los personajes, eligiendo un enfoque mayor en la relación interpersonal entre Julia e Ignacio, y no tanto en la identidad de género de Julia como punto de partida para una crítica hacia lo heteronormativo.

Esto puede tener que ver con el hecho de que, siguiendo con Nichols y la conceptualización que él hace en “*Introducción al documental*” (2013), esta película toma una dirección del documental enfocada en el retrato personal, cosa que se relaciona estrechamente con la utilización de una modalidad en su mayoría interactiva. Según explica Nichols, “algunos retratos personales (...) reprimirán lo político en favor de un concepto del sujeto como una entidad autocontenida y autodeterminante” (p.275), optando por centrarse en las particularidades de las vivencias de Julia sin poner el enfoque en la identidad trans, considerando que se puede sobreentender o que no resulta pertinente para el relato que se intenta contar. De igual forma, el autor refiere a cómo las personas retratadas en el film “viven implícitamente el problema subyacente sin siquiera identificarse necesariamente con él” (p.275), cosa que podemos ver dentro de *Mi gringa*, al considerar que Julia se distancia a sí misma con respecto a la globalidad de la comunidad LGBT o incluso de la comunidad trans específicamente, siendo que tiene experiencias y posturas distintas al común denominador de dichas comunidades.

Al hallarse en el mismo territorio espacio-temporal que los actores sociales a los que está retratando y con quienes está interactuando directamente, provoca que se genere un enfoque

principalmente en la historia particular de Julia e Ignacio, sin entrar en la significación político-social que pueda tener la experiencia de Julia con respecto a la globalidad de la experiencia trans. Si bien la problemática del ser trans es algo a lo que se hace referencia frecuentemente, no se configura a Julia como la representación de toda la comunidad, sino como una persona distinta, con sus idiosincrasias personales e individuales que la definen. De esta forma, podríamos llegar a ver una conjunción de ciertos rasgos de la mirada trans-simpática o trans-patética con otros que representarían una abertura hacia una mirada que se diferencie de las propuestas por Miller, al plantear lógicas de representación de un personaje trans que no se centran enteramente en su identidad como motor de la trama.

### 3. EL CASAMIENTO

#### Presentación de la obra

Con *Mi gringa, retrato inconcluso* como base, *El casamiento* continúa con la historia de Julia e Ignacio, diez años después de haber sido lanzada la anterior película y con motivo del casamiento de la pareja, quienes llaman a Aldo para que sea el padrino. Con esta motivación, el realizador se encuentra de vuelta con la pareja y retrata el día a día de la misma, en la antesala del casamiento mismo, mientras va incorporando elementos del anterior film a modo de contextualización.

El film en sí, termina sirviendo como una presentación más completa de la pareja en comparación con la película anterior, puesto que esta vez, aparte de los testimonios provistos por la pareja en el pasado acerca de cómo se conocieron, las dinámicas existentes en la pareja y las situaciones y sensaciones que se dieron en ambos durante el transcurso de la relación, tenemos también una mirada más cercana a la cotidianeidad de la pareja, diez años después de lo visto en la película anterior.

Como dijimos, la motivación principal detrás del rodaje de la película es el casamiento de la pareja, viéndose varias escenas en las que ambos hacen preparativos para el evento, ya sea mediante ambos seleccionando la ropa que van a usar, o arreglándose físicamente. Asimismo, también vemos escenas de la cotidianeidad de la pareja que no están enteramente relacionadas con este hecho, tales sean: escenas donde Julia tiene que ir al hospital a hacerse diálisis frecuentemente a causa de una enfermedad renal, un segmento en el que la pareja se dirige al INA (Instituto Nacional de Alimentación) para conseguir comida con Tickets Alimentación<sup>11</sup>, otra secuencia en la que vemos como la pareja se muda de la casa en la que vivían a un apartamento en un complejo de viviendas, entre varias otras.

Se intenta en la película, más allá de la puntualidad de consumar la relación a través del casamiento, ahondar en el vínculo existente dentro de la pareja como algo más general, mostrando el cariño y el respeto presente dentro de la pareja, los contratiempos por los que llegan a pasar y las alegrías cotidianas que vengan después. Es un retrato de una pareja en el

---

<sup>11</sup> Beneficio social de carácter remunerativo, destinado a la adquisición de alimentos.

que la identidad de género trans se encuentra siempre como parte del trasfondo de la misma, pero es algo a lo que el realizador decide no poner el enfoque principalmente.

### **Análisis desde el documental**

Primero que nada, hay que destacar que *El casamiento* inicia con una narración en off del director, dando un contexto para la realización de esta película, y el porqué de que hayan pasado diez años entre la realización de *Mi gringa, retrato inconcluso* y el presente film, a pesar de haberse mantenido en contacto con ambos de sus protagonistas desde entonces. Esto, aparte de recordarnos de la presencia del realizador, también nos muestra que la motivación de la realización del film, surge de la pareja misma en cierta medida, dado que es Julia la que llama a Garay para avisarle que ella e Ignacio se van a casar y que quieren que él sea el padrino. El sentido de conexión se hace evidente, e implica una mayor complicidad entre ambas partes referente a la filmación.

Ya dicho esto, hay que mencionar que el uso de metraje de archivo de la película anterior, es una parte clave del relato que se presenta en *El casamiento*. El mismo contribuye no solo como una forma de recontextualización de la historia de la pareja para un público que no vio el film anterior, sino que también sirve como forma de crear una dinámica de antes / después a lo largo de esta película, un diálogo persistente entre las posturas que pudieron haber sostenido Julia e Ignacio en tal momento y las posturas que sostienen al haber pasado el tiempo. Para esto, se depende mucho de la organización del relato a través de la edición, generando una continuidad temática a través de distintas grabaciones en momentos diferentes.

El sentido de recontextualización de las imágenes del pasado lo podemos ver, por ejemplo, al principio del film donde se nos muestra un fragmento de Ignacio hablando, de una forma un tanto general y no tan específica, sobre como “no sabía cómo era la cosa” (Garay, 2011, 0:06:10), y que las cosas fueron “mejor” (0:06:31) después de que se realizó ‘la operación’, cosa que se contextualiza en la siguiente escena en el presente, donde mientras la pareja revisa un portafolio de fotos, Julia muestra un pasaporte donde aparece ella antes de transicionar, por lo que nos da a entender que la operación que se hizo, fue una operación de cambio de sexo.

La idea del antes / después puede ser vista a través de la forma en la que se nos presenta primero un testimonio de Ignacio en el pasado, diciendo que se sentía avergonzado de salir con “un homosexual, (...) un travesti” (0:26:05), para luego en el film, mostrar una secuencia en la que Ignacio, hablando con Garay, muestra su preocupación con respecto a lo que podría pasar si Julia no volviese de su internación en el hospital, a la vez que reafirma la identidad de género de ella y el cariño que le tiene, diciendo “es mujer mujer, lo que fue antes no me importó” (0:46:22).

Por otra parte, tenemos también una sensación de continuidad temporal con respecto a lo que vemos en pantalla, se observa una progresión lógica de los eventos que figuran en el corte final del film, a través de la secuencia ya mencionada de Ignacio esperando a que Julia vuelva del hospital, seguido inmediatamente de una secuencia que muestra el reencuentro de ambos.

Con esto dicho, la forma en la que esta película en concreto retoma ciertas escenas de lo que se vió anteriormente en *Mi gringa, retrato inconcluso*, hace que se abandone un tanto el carácter pseudomonológico de los encuentros vistos en el film anterior. A lo que me refiero con esto es que se dan ciertos momentos en los que se agregan o se mezclan elementos a las escenas de *Mi gringa, retrato inconcluso* que son insertadas en este largometraje, que suponen un cambio en la estructuración de las escenas o hace que tengan una carga emotiva distinta en comparación con como las vimos en la película anterior.

Esto lo notamos específicamente en los testimonios que daba Ignacio en aquel momento, donde él hablaba sobre su relación con Julia, y también de las percepciones y sentimientos que la misma suscitó en él. Las diferencias aparecen en esta película en la forma del uso de la música extradiegética para darle al testimonio una mayor carga emotiva, y de la utilización asincrónica de los testimonios como narración en off por encima de distintas imágenes: primero imágenes de Ignacio trabajando cuando él habla sobre cómo fue beneficiosa la relación entre ambos para su estado emocional, y luego imágenes de Julia trabajando en su puesto de revistas y sentada en un banco de plaza, mientras habla sobre lo que supuso para él la operación de Julia y los reparos y cuestionamientos que él tenía al salir con una persona trans que tenía “el sexo mío” (0:25:48). Dicho esto, hay momentos en los que vemos el rostro de Ignacio mientras habla, concretamente en el último segmento mencionado, habiendo allí algún remanente del pseudomonólogo.

También vale la pena destacar que hay encuentros más actuales entre la pareja y Garay durante el transcurso del film, que si bien quizá no llegan a generar tanto esta anulación de la figura del realizador, cómo se veía en *Yo, la más tremendo*, siguen significando un diálogo entre ambas partes y una creación de un relato por parte de Julia e Ignacio. Mayormente se dan a través de planos medios, en algunas ocasiones con planos generales (sobre todo cuando vemos a ambos protagonistas en la cama mientras hablan con el realizador), pero casi siempre sin tener a los personajes mirando directamente a cámara como en los testimonios vistos en películas anteriores, optando por usar encuadres laterales. Esto puede ayudar a que el espectador sienta que está ‘en el lugar’ en el que ocurren los eventos, llevándole a pensar que está ahí como un observador más.

La cuestión de la interactividad en este caso, no va tanto por los encuentros entre Garay y la pareja, si bien es visible todavía en ese sentido, sino como ya adelantábamos al principio, por el encuentro que se da entre ambas partes fuera de cámara, para acordar sobre lo que se va a filmar y qué se va a registrar. Garay, durante una charla con José Pedro Charlo, referente a esta película, dice lo siguiente:

En el porcentaje final del metraje hay más cosas construidas que azarosas. (...) La realidad es que ellos son reales, la casa es real, viven así, el perro es real. Ahora, que hay un montón de artificios y manipulación, sí, porque en realidad en un cuento construido con imágenes hay un grado de manipulación enorme, manipulación emocional, de cómo vas construyendo el cuento, presentando los personajes, construyéndolos. (párr. 62)

Esto surge a partir de un planteo acerca de una escena en la que vemos a Julia y a Ignacio bailando juntos un tango en la cocina de su casa, luego de estar jugando un rato con su perro. Lo vemos presentado en un plano general inicialmente de ambos sentados, seguidos de algunos planos detalle de objetos en la escena. Seguidamente, vemos a ambos levantarse de sus sillas para ponerse a bailar, con la cámara acercándose a ellos, para luego cerrar la escena con otros planos detalle de su perro y de otros objetos en la cocina.

Esto, según dice Garay, al igual que otras secuencias a lo largo del film que podrían ser asumidas como observacionales, fueron acordadas por ambas partes para que se hiciesen frente a cámara. Sin embargo, esto no quiere decir que estos segmentos sean una mera

creación ficcional por parte del realizador, sino que surge a partir de cosas que él mismo ha visto que la pareja hace en su vida cotidiana. Hay una puesta en escena en las escenas que se ven, pero son cosas que ellos ya hacían desde antes que empezasen a rodar las cámaras. No se ajusta a una idea más ortodoxa de la modalidad observacional de sentarse con la cámara y esperar que las cosas pasen enfrente de ella, sino que ya se sabe que va a pasar algo y se acuerda con las personas a las que se está representando para grabarlo.

A su vez, la interactividad entre el realizador y sus actores sociales se acrecienta en base a que estos últimos pudieron verse a sí mismos a través de la pantalla y expresar los pensamientos que tuvieron o cómo se sintieron al verse. Según cuenta Garay, desde las filmaciones originales de la película anterior durante el '96, hasta el último corte de esta en el 2010, la pareja estuvo siempre involucrada en el visionado de la misma, resaltando que mientras ellos fueron viendo todas estas versiones de las distintas filmaciones que hizo Garay, ambos “se reconocieron, que reconocerse está más allá de decir “ese soy yo”. Se reconocieron más profundamente. Quizás uno no sabe en qué detalles fue que se reconocieron, pero se reconocieron.” (párr. 40).

Aquí estamos también viendo una presencia de la idea de ‘hablar con’ propuesta por Ruby, nuevamente la idea de generar los eventos vistos en el film a través del encuentro entre el director y sus protagonistas. Es posible decir que esta idea es incluso más visible que en las películas anteriores, puesto que hay un común acuerdo entre ambas partes de generar ciertas situaciones que el director sabe que ocurren en la cotidianidad, pero con una construcción cinematográfica y puesta en escena determinadas. Esto puede generar la sensación de artificio y de alejamiento de ‘lo real’, pero es a su vez una forma de crear un vínculo de confianza y respeto mutuo entre la pareja y Garay a la hora de poner en juego ciertas situaciones en pantalla, más allá de que la responsabilidad de lo que vemos siga recayendo en el realizador.

### **Rasgos de la representación de la identidad trans**

En general, *El casamiento* comparte varios de los rasgos de la representación trans vistos en la anterior película, nuevamente poniendo el foco en la relación que tienen entre sí Julia e Ignacio, mostrándose en pantalla el respeto y compañerismo que tienen el uno con el otro, esta vez abordándose el concepto que ambos tienen de la soledad y la necesidad que tienen de estar juntos todo el tiempo. En el caso del primer tema, se ve reflejado en testimonios

específicamente de Julia, destacándose una escena en la que estando la pareja junta en la cama, Julia dice lo siguiente:

JULIA. *“Científicamente tiene que existir el hombre y la mujer, para no tener una soledad o un miedo de soledad, y él necesitaba el apoyo de alguien (...), al sentirme mujer, necesitaba apoyo de un hombre.”* (0:33:10)

Como vemos, y siguiendo la línea del film anterior, se muestra una reafirmación de la identidad de género de Julia, característica que también es vista en clips de *Mi gringa* presentes en esta. Esto lo vemos sobre todo en fragmentos donde se muestran los testimonios de Ignacio con respecto a la relación, observando nuevamente como él reiteradamente muestra afecto y apoyo a la identidad de género de Julia, al igual que se muestran testimonios sobre los conflictos que él tuvo previo a la operación de cambio de sexo de ella.

Siguiendo en esta misma línea, y reforzando la temática de la necesidad de estar juntos que tienen, sobre todo Ignacio, vemos una escena en la que él, en el presente, se encuentra solo en la casa nueva que tienen con Julia, mientras ella está en el hospital pasando por un tratamiento para su condición renal. En la misma, Ignacio dice lo siguiente:

IGNACIO. *“Si falta mi gringa, no se lo que hago, me muero... es muy compañera Julia, por eso la quiero mucho (...), es mujer mujer, lo que fue antes no me importó.”* (0:45:25)

Además del testimonio en sí, la secuencia está construida de tal forma que se puede entender la necesidad que tiene Ignacio de estar junto a ella. La misma comienza con un primer plano de Ignacio tomando un mate con una expresión de preocupación, que luego da paso a un plano general que lo muestra sólo en el salón de la casa, usando un matamoscas (ver imagen 5). A esto le siguen planos generales de Julia en el hospital, vista en una silla mientras le hacen la diálisis (ver imagen 6), para luego volver con Ignacio con su perro en la falda dando su testimonio. Al término de este, tenemos un primer plano de él secándose las lágrimas, al que se le adjudica una mayor carga emotiva mediante el uso de música extradiegética.



Imagen 5, izquierda: Plano general de Ignacio tomando mate en el comedor de su casa (0:43:58).

Imagen 6, derecha: Plano general de Julia en el hospital (0:44:35).

Una vez más, se hace hincapié en reconocer la identidad de género actual de Julia, dejando de lado “lo que fue antes” (0:46:24) y enfocándose en la relación que ambos tienen actualmente. Podemos inferir, entonces, que el rasgo de la mirada trans-patética o trans-simpática de Miller que estaba más presente en el anterior film, el reconocimiento simpático por actores heteronormativos, sigue siendo la característica predominante en la representación de la mujer trans dentro de este largometraje.

Si bien la relación empática entre Julia e Ignacio no se limita estrictamente a la afirmación de la identidad de Julia, generalmente presentando una dinámica de amor romántico por parte de la pareja con los intereses y acciones particulares que caracterizan a ese tipo de vínculo, pongo el enfoque principalmente en la afirmación de la identidad de género porque es lo que considero de relevancia para la revisión desde esta perspectiva, y por su relación con las categorías de análisis planteadas.

Si revisamos los dos otros rasgos de la mirada trans-simpática o trans-patética, podemos ver que hay ciertos cambios en ambos, pero siguen en una línea bastante similar. Con respecto a la atención al proceso de vestirse, se puede decir que hay más secuencias en donde vemos a Julia arreglándose y vistiéndose en comparación a *Mi gringa, retrato inconcluso*, aunque quizá no con la significación de querer mostrar el esfuerzo de conformarse a los roles de género de otras escenas vistas anteriormente. Además de las ya vistas anteriormente escenas de Julia en la peluquería y en su cuarto frente a un espejo, tenemos un par de secuencias más:

En la primera, vemos a Julia nuevamente en su cuarto, peinándose, maquillándose y pasándose una máquina para alisar la piel y sacar un poco los “vellitos” (0:11:33), mientras se

mira en el espejo, escena que se alinea claramente con el planteo de Miller en el sentido de realizar una acción frente a cámara que indique un esfuerzo por ser percibida como mujer.

En otra, más cercana al tercio final de la película, vemos a Julia yendo a una sastrería a probarse vestidos y sombreros para usar el día de su boda, en un cuarto rodeada de espejos. En esta se podría decir que no se ajustaría tanto a los parámetros propuestos por Miller en cuanto a atención al proceso de vestir se refiere, sino que se pone el enfoque en la importancia del vestido de novia como elemento clave en el ritual del casamiento. Sin embargo, es de destacar también el uso de música extradiegética en el momento en el cual vemos a Julia de cuerpo completo con el vestido, ya sea para destacar el hecho de ver a Julia con el vestido aprontándose para el casamiento como un acto emotivo por sí solo, o para resaltar un poco la 'épica' que supone ser una mujer trans casándose y vistiéndose como la novia que es.

Finalmente, vemos una escena en la que Julia se reencuentra después de mucho tiempo con la peluquera vista anteriormente en *Mi gringa, retrato inconcluso*, donde de forma similar a la escena en el film anterior, la peluquera arregla y peina a Julia para el día de su boda mientras conversan sobre sus respectivas parejas. En comparación con la escena de *Mi gringa* en donde vemos a Julia en la peluquería, en esta no se parecería poner el foco de atención en el esfuerzo de ser percibida como mujer, cosa que en aquella escena se encontraba reforzada por la conversación sobre la documentación que la identificaría legalmente como mujer. En esta, vemos que la peluquera le hace un peinado especial a Julia para su casamiento, mientras conversan sobre sus respectivos maridos, y no se estarían dando las condiciones para clasificarlo como algo en donde se vea un esfuerzo específico por ser asumida como el género que clama.

Curiosamente, en otro momento de la película vemos una secuencia de Julia afeitando y cortándole los bigotes a Ignacio, dándose una posible reversión de los roles, en donde observamos una secuencia del actor heteronormativo arreglándose, aunque sin la significación que tendría la misma escena para un personaje trans, puesto que el actor heteronormativo no se ve en la obligación de tener que esforzarse para conformarse a los roles de género que representa, para poder ser percibido como tal.

Con respecto al rasgo restante, los recordatorios del cuerpo, donde en el film anterior se hablaba sobre el cuerpo de la protagonista aunque no hubiesen referencias visuales explícitas al cuerpo, en este ya directamente no se hacen referencias al cuerpo de ningún tipo, más allá de hablar sobre ‘la operación’ en ciertas escenas que ya se habían visto en *Mi gringa, retrato inconcluso*. Esto puede ser considerable como positivo, en el sentido de que no se ocupa el tiempo en intentar remarcar el desafío a la heteronorma que supondría un cuerpo trans como el de Julia, ya sea operado o no, y podría indicar un distanciamiento menor entre la audiencia heteronormativa y Julia como personaje principal trans.

Como hemos dicho, este filme sigue presentando la utilización de rasgos correspondientes a una mirada trans-patética o trans-simpática para representar a su protagonista, poniendo el énfasis en el reconocimiento simpático por parte del actor heteronormativo, y con algunas escenas de atención al proceso de vestirse y arreglarse, en algunos casos con el enfoque en demostrar el esfuerzo en ser entendida como mujer, y en otros no tanto. La temática en general puede seguir resultando en un distanciamiento entre la audiencia asumida como heteronormativa y las personas representadas en pantalla, pero el hecho de que no se enfoque principalmente en actos que apoyen la heteronormatividad (como sería un tratamiento basado en mostrar cuerpos que no se ajustan a la heteronorma, como forma de generar distancia entre lo visto en pantalla y la audiencia), sino en la relación de simpatía y aceptación de la identidad de género vista dentro de la pareja, supondría una mayor percepción de igualdad.

Finalmente, del mismo modo que *Mi gringa, retrato inconcluso*, no se distinguen muchos indicios del transgénero revolucionario propuesto por Ryan en este film. Como se ha dicho acerca del largometraje anterior, se pone el enfoque concretamente en el vínculo entre Julia e Ignacio, y no en los pareceres o críticas que puedan llegar a tener con respecto a la cultura en la que viven ni perspectivas referentes a la comunidad en su totalidad.

De vuelta se podría definir esta película como, de acuerdo con los planteos de Nichols, un documental de retrato personal, en donde si bien la experiencia trans es un factor que atraviesa el relato y es algo a lo que se hace referencia de manera recurrente (aunque sea mayormente a través de fragmentos de la anterior película, con algunas pocas referencias más recientes a “como era antes”), no propone que las experiencias personales de Julia sean la representación inequívoca de toda la comunidad trans, eligiendo enfocarse en problemáticas y situaciones referentes exclusivamente a la pareja y el entorno en el que se encuentran; en

lugar de enfocarse en las problemáticas que corresponden a la comunidad trans como totalidad, podría decirse que mayormente se evitan las discusiones con respecto al grupo social de personas disidentes a la heteronorma. Citando el análisis que hace Federico Pritsch de la película en su tesis sobre las subalternidades en el cine del Río de la Plata durante el nuevo milenio:

Garay evita cargar la historia de un sentido político que entiende no se desprende de la mirada de los protagonistas, que son los que guían el punto de vista que construye el director. No es una película "activista", pero lo político puede construirse desde lo íntimo y lo personal, puede estar en el fuera de campo, en el vínculo de los personajes con el resto de la sociedad (instituciones, salud, etc.). Ellos no son militantes por los derechos trans, y la película no los toma como "herramienta" para enfatizar un mensaje político, sino que respeta su propia concepción del mundo. (p.157-158)

## 4. EL HOMBRE NUEVO

### Presentación de la obra

Veinte años después de la realización de *Yo, la más tremendo*, continúa en *El hombre nuevo* la historia de una de sus protagonistas: Stephanía, quien habiendo estado en su temprana juventud involucrada en las guerrillas de la Revolución Sandinista<sup>12</sup>, y habiendo sido adoptada por una familia uruguaya tiempo después, transiciona y se ve forzada a irse de la casa de sus padres adoptivos, recurriendo a la prostitución o trabajando como cuidacoches para poder subsistir. En este contexto, la historia que nos presenta el film aborda el reencuentro de Stephanía con su familia biológica en Nicaragua, y el impacto que tiene en la misma su identidad de género.

Aparte de que la película presente la cotidianeidad de Stephanía con una mayor rigurosidad, el punto principal en el que está anclado *El hombre nuevo* es en la gesta épica del reencuentro de Stephanía con su familia, en donde a través de las interacciones con los distintos actores sociales, vamos descubriendo más detalles del pasado de Stephanía, no solo en base a su participación en las guerrillas, sino también de su infancia como una generalidad, su personalidad cuando era ‘niño’ y como era percibida por las personas a su alrededor.

Con esto, identificamos dos grandes partes de la película. La primera transcurre en Montevideo, en donde se aborda mayormente la cotidianeidad de Stephanía, donde vemos como busca una pensión en la cual poder hospedarse, y los trabajos que realiza para poder mantenerse económicamente. Asimismo, hay ciertos momentos de particularidad como el hecho de verla en la Marcha de la Diversidad, o teniendo una entrevista con psicólogas y asistentes sociales para poder acceder al cambio de sexo registral. Y también, directamente relacionado con la segunda parte del film, vemos cómo encuentra a su hermano Winston a través de Facebook y se comunica con él para hacerle saber que quiere volver a encontrarse con él.

---

<sup>12</sup> REYES HACZEK, A. (19 de julio de 2022). *Qué fue la Revolución Sandinista de Nicaragua, cuáles fueron sus causas, objetivos e historia*. CNN en Español. <https://cnnespanol.cnn.com/2022/07/19/revolucion-sandinista-que-es-fue-causas-objetivos-historia-orix/>

De esta forma, la segunda parte de la película, ocupando la mayor parte del metraje, transcurre en Nicaragua, en donde vemos a Stephanía interactuando nuevamente con figuras de su pasado, ya sean partes de su familia directa como sus padres o sus hermanos, o amistades de la misma como es el caso de Doña Juanita. De igual forma, la vemos también interactuando y reconociendo nuevamente lugares en los que pasó su infancia, la escuela a la que iba o el barrio en donde solía vivir con su padre.

Una temática que resulta clave para la trama del film, es el pasado de Stephanía, a la que se alude no sólo mediante el uso de imágenes de archivo de filmaciones de Stephanía hace veinte años o más (en este caso no solo de cosas vistas en la película anterior, sino también de otras filmaciones que hizo Garay de Stephanía, y de un segmento de un programa documental sobre el proceso sandinista en el cual aparece ella en su infancia), sino también que a través de los testimonios y diálogos que tienen los personajes.

Las menciones a las cosas que hacía cuando era ‘niño’ es una constante en los testimonios de los familiares y allegados a Stephanía, y ayuda a crear esta idea de dos versiones de una misma persona: una idea del ‘niño’ que se fue cuando fue adoptado por una familia uruguaya, mantenida a través de los recuerdos de aquellos que no le volvieron a ver desde entonces; y otra de la mujer, Stephanía, que luego de transicionar busca reconciliarse con las personas que formaron parte de su pasado manteniendo y reafirmando su identidad presente.

### **Análisis desde el documental**

Esta película utiliza el mismo acercamiento a las modalidades interactiva y observacional del documental que vimos en *El casamiento*. En el sentido de la modalidad interactiva, es visto a través de entrevistas en las que nos damos cuenta de la existencia del encuentro entre el realizador y las personas retratadas, aunque no veamos ni escuchemos al primero de estos. Por otra parte, se puede llegar a generar en algunos momentos, la anulación momentánea de la figura del realizador, dado que en las conversaciones que se dan con miembros de la familia, concretamente una con el padre de Stephanía y otra con su hermano Leónidas, el encuadre los muestra en frente a cámara, hablándole directamente a la misma. En otros testimonios, sin embargo, como el de Doña Juanita o los de la misma Stephanía, estas aparecen en posiciones más laterales con respecto a la cámara, sin mirar directamente a ella, por lo que esta anulación no estaría ocurriendo.

En el sentido de la modalidad observacional, podemos asumir que, al igual que la película anterior, gran parte de las escenas que podemos entender como filmaciones observacionales, son producto también del encuentro entre Garay y Stephanía. Entre algunas de estas se incluyen escenas en las que ella está en la calle, ya sea buscando pensión, trabajando como cuidacoches, o caminando por las calles de Nicaragua. Algunas de estas escenas se filman a una distancia considerable de Stephanía, empleando planos generales (por ejemplo, la escena en la que la vemos dormir en un banco público estando en Nicaragua, ver imagen 7), mientras otras son un poco más cercanas, utilizándose también planos medios (esto se ve en alguna de las escenas en las que ella trabaja como cuidacoches, ver imagen 8).



Imagen 7: Plano general de Stephanía acostada en un banco público en Nicaragua. (1:01:34)



Imagen 8: Plano medio de Stephanía trabajando como cuidacoches en Uruguay. (0:12:13)

Podemos darnos cuenta de que estas escenas tienen cierto grado de puesta en escena, que es observable a través del uso de distintos encuadres como ya mencionamos, o por la utilización de ciertos movimientos de cámara. Por ejemplo, tenemos una escena en la que mientras Stephanía ve que un auto se está por ir, ella corre a alcanzarlo. En la misma, el encuadre está en las piernas de Stephanía, tomando también un poco del suelo de la calle. Cuando Stephanía empieza a moverse, la cámara hace movimientos hacia la izquierda y hacia atrás, siguiendo los movimientos de ella. Es probable que el director viera una secuencia similar ocurrir fuera del contexto del rodaje y haya decidido incorporarlo a la película. Este tipo de presentación en las escenas surge del realizador observando la cotidianeidad de su protagonista, y generando los mecanismos para que eso sea registrado por la cámara, sin tener que optar por la técnica observacional de esperar con la cámara a que las cosas ocurran espontáneamente.

En cuanto a otros recursos en la realización que se ven durante el film, hay que destacar que si bien estas dos últimas películas de Garay tienen un anclaje claro en el uso del metraje de archivo como forma de generar significado y es un elemento importante para la trama en ambas, en esta película se observa un modo distinto de utilizar el metraje de archivo en comparación a *El casamiento*. Donde en aquella se utilizaba como forma de contextualización de la historia y el trasfondo de la pareja, incorporado recién en el proceso de edición, en esta se incorpora el metraje dentro del contexto espacio-temporal del film, es decir, los personajes siendo filmados son capaces de ver estas grabaciones en el contexto en el que se encuentran actualmente. No es un añadido posterior, sino algo que las personas retratadas observan mientras están siendo grabadas otra vez.

En esta película, el metraje de archivo tiene como propósito el crear un encuentro entre una Stephanía de un tiempo pasado y la Stephanía en el tiempo presente. Esto no solo lo vemos, como ya dijimos antes, con el uso de filmaciones de *Yo, la más tremendo*, sino que también se incluyen grabaciones de ella unos años después (vista viviendo en una carpa en la calle), una entrevista realizada por José Pedro Charlo (en las que ella habla en mayor profundidad sobre lo que significó para ella haberse visto involucrada en las guerrillas), y una filmación de un programa documental acerca del proceso revolucionario sandinista llamado *De cara al pueblo* (en el que aparece ella a la edad de siete años cuando ejercía como docente), estas dos últimas filmaciones no hechas por Garay.

Esto no solo sirve como una forma de generar una conexión entre una Stephanía en el pasado y la Stephanía en el presente, sino que también sirve como forma de encuentro para Winston, el hermano de Stephanía, y una Stephanía del pasado, para que él conozca las percepciones que ella tenía con respecto al proceso sandinista, a su familia y las experiencias por las que pasó en aquel momento. Esto aquí podría implicar una resignificación de la idea del ‘hablar con’ planteada por Ruby, donde el diálogo ya no solo se genera entre los actores sociales, sino que también se genera un diálogo entre la persona filmada y el registro de una versión anterior de sí misma.

El hecho de que Garay le muestre a Stephanía fragmentos grabados de ella en un tiempo pasado, resulta concordante con la línea participativa del documental, asemejándose al abordaje que realizaron Jean Rouch y Edgar Morin en la película *Chronique d'un été* (1961), en donde generaban un sentido de colaboración mayor entre los directores y los actores

sociales, mediante la proyección de lo grabado por ambos directores para aquellos que aparecen en estos registros, con la reacción de estos últimos siendo también grabada e incluida en la película.

De esta forma, cuando se le muestra a Stephanía estos fragmentos de filmaciones de ella, nos damos cuenta de que ella se reconoce, de la misma manera que Julia e Ignacio se reconocieron cuando vieron el producto final de *Mi gringa, retrato inconcluso* y de *El casamiento*, solo que esta vez, nosotros también somos espectadores de este reconocimiento. Durante el visionado de estas filmaciones, Stephanía reafirma sus sentimientos de cariño y añoranza hacia su familia nicaragüense, y además reflexiona sobre cómo era la Stephanía de aquel momento, destacando que era “un poco más humilde” (Garay, 2015, 0:16:03) y que “no había sido tan golpeada” (0:16:03). Lo que sí hay que mencionar, en comparación con lo visto en *Chronique d'un été*, es que no se hace este visionado como medio de reflexión sobre el medio o sobre las filmaciones en sí, sino que se hacen reflexiones sobre el contenido visto en dichas filmaciones.

Hemos podido ver que el uso de técnicas de la modalidad observacional para retratar eventos de la cotidianidad, y que el uso de entrevistas de la modalidad participativa, implican un nivel de intimidad y por ende de acercamiento entre la audiencia y las personas que aparecen en pantalla. Sin embargo, vale destacar la presencia de momentos en los que se nota un artificio que puede generar distanciamiento. Hay partes del film en las que se utiliza música extradiegética a modo de acompañamiento de las imágenes en pantalla, destacándose por ejemplo una escena que vemos luego de presenciar la experiencia por la que pasó en la iglesia, en la que la vemos comer sola en una plaza en Nicaragua, un momento de relativa tranquilidad después del malestar provocado por la situación vista anteriormente. En la misma, se utiliza música con cierto tono melancólico para generar un impacto en la audiencia, quizás generando una sensación de lástima en la misma, para resaltar la tristeza que pudo haber tenido en la protagonista el haber pasado por un casi-exorcismo, en el cual su identidad de género fue tajantemente rechazada por miembros de su familia y por los demás feligreses.

Asimismo, la música se usa con anterioridad en escenas donde vemos casi siempre a Stephanía sola, ya sea una escena en la que la vemos buscando una pensión en donde quedarse u otra escena en la que la vemos peinándose a la luz de una farola. Esto también

puede querer resaltar una sensación de melancolía a causa de la soledad, por lo que podemos inferir que esto provoca una desconexión entre la audiencia y la persona en pantalla, a través de la lástima. Dicho esto, no es algo que ocurra de forma tan recurrente, o por lo menos, no con esta significación de distanciamiento a través de la lástima, pero vale la pena matizarlo en comparación con la sensación de encuentro que se puede generar mediante el diálogo o la de ser partícipe como espectador en los registros de la cotidianidad, vistos a lo largo del film.

### **Rasgos de la representación de la identidad trans**

De manera similar a su predecesora, *El hombre nuevo* presenta como primer rasgo reconocible de una mirada trans-patética o trans-simpática la atención al proceso de vestirse. Donde en *Yo, la más tremendo* la primer secuencia se basaba en ‘capturar’ a las tres protagonistas en el acto de maquillarse y arreglarse mientras se miran al espejo y conversan entre sí, aquí la segunda secuencia del film (luego de una escena inicial donde vemos a Stephanía con un carrito yendo a distintas pensiones para saber si tienen lugar), muestra a nuestra protagonista también maquillándose, peinándose y cortando los tirantes de un vestido para hacer una blusa. Cabe destacar que durante esta última acción, Stephanía dice: “Bien cosa de las mariquitas... que cuando no tenés con que coser, más fácil es sacar” (0:04:56).

Esto ilustraría también un afán y un esfuerzo por que su identidad de género sea reconocida mediante la apariencia, cosa que representada de esta forma contribuye al distanciamiento con la audiencia heteronormativa, aunque también puede significar una representación de la marginalidad en cuanto a la situación económica se refiere (sobre todo al mostrar el corte de los breteles para reutilizar un vestido).

Sin embargo, considero que el enfoque se pone más en lo primero que en lo segundo, porque se pone más atención en ver cómo se cambia de ropa (hecho esto mediante un plano en el que vemos las prendas de Stephanía salir de atrás de un armario hacia una silla), y como se ve a sí misma en un espejo luego de ponerse este atuendo, para ver cómo le queda. Aún así, la situación económica de la protagonista tiene peso como parte del trasfondo de Stephanía igualmente, y es algo a lo que se alude en otras escenas del film.

Podríamos destacar que en este film no se ven tantas apariciones de la atención al proceso de vestirse y arreglarse como se veían en la anterior película, salvo por un par de secuencias

cortas en la primera mitad del film, antes de hacer su viaje a Nicaragua. Una ya la mencionamos, donde vemos a Stephanía en la calle peinándose a la luz de una farola, vista a contraluz y desde un plano general; en este caso puede servir más como un recordatorio de la situación económica precaria y no tanto como un esfuerzo en ser percibida como mujer, más que nada por el hecho de utilizar un plano que no pone tanto el detalle en la figura de Stephanía, aunque considero que la idea de atención al proceso de vestirse con el objetivo de ‘pasar’ como mujer, sigue estando presente por lo menos en el trasfondo de esta escena.

En otra, la vemos a ella en un cuarto con un balde de agua en el que se lava y se afeita los pies y las piernas, antes de emprender viaje hacia Nicaragua. De vuelta, la cuestión de la situación económica forma parte del entramado de la escena, considerando el hecho de que se tiene que lavar los pies con un balde de agua, pero el hecho de usar planos detalle de los pies para ver como se los afeita, me lleva a considerar esto también una forma de poner atención al proceso de vestirse, que funciona para generar distanciamiento en la audiencia heteronormativa.

También, cerca del final del film, y siendo la única escena que transcurre en Nicaragua en la que podríamos distinguir este rasgo, se nos muestra una secuencia en la que vemos a la madre de Stephanía haciéndole trenzas a esta última, luego de que ella, ante la experiencia que tuvo en la iglesia, afirmara su identidad de género frente a su madre, la cuál fue activamente cuestionada y rechazada en dicho lugar.

Durante esta escena, se utilizan planos medios cortos que ponen el enfoque en Stephanía y su madre: primero viendo un plano de un espejo en el que distinguimos a Stephanía de espaldas, luego un plano de la madre y luego otro de Stephanía, para cerrar con un plano de las dos, con las trenzas de Stephanía ya hechas (ver imagen 9). A su vez, se presenta el uso de música extradiegética para dar mayor emotividad a la escena. Se entiende esto, como una forma de generar simpatía ante como la madre de Stephanía ayuda a su hija a ser percibida como mujer, mediante el proceso de peinarla de una determinada forma, cosa que además puede significar una validación de su identidad de género, aunque sea momentáneamente.



Imagen 9: Plano americano de Stephanía y su madre, luego de que esta última hubiese terminado de hacerle trenzas a Stephanía. (1:12:46)

Esto nos lleva a hablar sobre la presencia del reconocimiento simpático de la identidad de género de la protagonista por parte de los actores heteronormativos. Ahora bien, la primera interacción con un actor heteronormativo que vemos en el film parece formar parte de este reconocimiento simpático, con Stephanía encontrándose con Lilián, amiga de su familia adoptiva uruguaya, quien al reconocerla (después de que Stephanía se haya referido a sí misma con su *deadname*<sup>13</sup>) tiene el siguiente diálogo:

LILIÁN. *“Tantos años sin verte, tan querido... no, querida, no estoy acostumbrada, sos querida.”*

STEPHANÍA. *“Ahora querida.”* (0:21:14)

Esto se refuerza a medida que continúa la conversación, con Lilián hablando sobre como “antes éramos todos muy antiguos” (0:22:46) para referirse a la percepción conservadora que se tenía con respecto a las identidades de género no conformadas a la heteronorma, y como según ella, percibió que su sexualidad “no era (...) la que aparentaba” (0:22:17).

Por otra parte, las interacciones que aparecen más tarde en la película, concretamente los encuentros que tiene con su hermano Winston, su madre Alba y su padre también llamado Winston, tienen cierto grado de aceptación pero es un poco más difícil de definir, puesto que

<sup>13</sup> “El nombre que le fue asignado al nacer a una persona transgénero y que ya no usa luego de transicionar”. (traducción propia). Merriam-Webster. (s.f.). Deadname. En *Diccionario Merriam-Webster.com*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/deadname>.

de forma recurrente se refieren a Stephanía con su *deadname* y hablando de ella con pronombres masculinos, con su hermano Winston refiriéndose a ella como ‘su hermano’. Entre estos diálogos se destacan ciertas particularidades como que su madre le cuente a Stephanía una anécdota de cómo cuando era pequeña, ella se ponía la ropa de su madre y esta le obligaba a que se pusiese ropa de varón y fuese a lavar los platos, o que su padre no mostrase tanta sorpresa luego de enterarse del ‘cambio’ de Stephanía, diciendo que es algo que sabía o intuía después de que Winston le informó sobre ello.

Ya cercanos al final de la película, las escenas que ocurren en la iglesia representan un activo rechazo a la identidad de género de Stephanía. Esto lo empezamos a ver en la reunión que se realiza dentro de la iglesia, en donde la misma Stephanía se tiene que referir a sí misma con su *deadname* y en el momento en el que habla de sí misma en femenino, inmediatamente se corrige y cambia a pronombres masculinos, donde ella está hablando sobre cómo a pesar de las adversidades por las que ha pasado, “Dios nunca me ha dejado desamparada, o desamparado, en este caso, que es como corresponde” (1:02:45), según dice en el momento. Durante este testimonio, vemos planos medios cortos y planos cerrados de algunos de los rostros de los feligreses asistentes a esta reunión, sentados en ronda, en donde los vemos con expresiones neutras pero que reflejan cierta incomodidad mientras escuchamos la voz de Stephanía.

Seguido de esto, tenemos el testimonio de Leonidas, el hermano más joven de Stephanía. El mismo, siendo devoto creyente de Dios como gran parte de su familia, habla sobre una experiencia que tuvo él cuando era adolescente en la que mientras acompañó a un amigo a buscar su bicicleta robada, alguien casi le dispara y adjudica el hecho de haber salido ileso a obra del Señor. Habiendo dicho esto, también expresa que él piensa que Dios puede ‘transformar’ a su ‘hermano’, entendiendo la idea de transformación que él emplea como una forma de decir que vuelva a su identidad de género original, expresando así rechazo a la identidad de género actual de Stephanía, afirmando que “él es mi hermano, aunque esté en cualquier condición que esté” (1:04:11).

Finalmente, esto concluye con un pastor realizándole a Stephanía lo que a términos prácticos podría clasificarse como un exorcismo, con el objetivo de hacer que Stephanía vuelva a ser “aquel modelo original que [Dios trajo] a esta tierra” (1:06:17) y rechazando su identidad de género actual como “mentiras del Diablo” (1:06:05). Esto es registrado por la cámara a través

de un encuadre en el que vemos a Stephanía y al pastor del pecho para arriba, mientras este último apoya sus dedos en la frente de Stephanía, hablándole para que deje entrar a Dios en su cuerpo, diciéndole que Él le dará el amor y el cariño que sus padres no le pudieron dar, interpretándose esto como que la razón por la que cambió su identidad de género fue porque le faltó el amor de su familia. Mientras esto ocurre, escuchamos también cánticos rituales por parte de otra de las asistentes a la reunión, alimentando esta sensación de incomodidad ya presente gracias a las palabras del pastor.

Para redondear, se podría decir que hay cierto reconocimiento simpático de la identidad de género de Stephanía por parte de algunos de los personajes, pero a medida que va avanzando la película es algo que deja de ser visto. En un primer nivel tendríamos a Lilián, reconociéndola como mujer y mostrándole aprobación. Luego, un segundo nivel con posturas más intermedias como las de su hermano Winston, su padre y Doña Juanita, donde reconocen el cambio de identidad de Stephanía, a pesar de que se refieren a ella en masculino, pero que no implican un rechazo directo, destacándose frases como “seas lo que seas, a mi la verdad, me tiene sin cuidado, lo importante es que te amo, que mi mamá aún no está muerta y te va a poder ver” (0:34:42) y “no esperé encontrarlo así, (...) yo diría que fue un error de él pensar que la familia lo iba a rechazar porque por lo menos, de los hermanos, yo no lo iba a hacer” (0:46:58) por parte de Winston, y “cuando lo ví me impresioné porque yo vi un chaval macho, fuerte y que se yo, cuando se fue de aquí” (0:55:55) seguido de un “la vida es así, da sus cambios, da sus sorpresas” (0:56:24) por parte de Doña Juanita. Finalmente, un tercer nivel en el que figuran estos segmentos ya mencionados en la iglesia, en donde se observa un rechazo terminante a la identidad de género disidente de Stephanía, dictaminándola apenas como “mentiras del Diablo” (1:06:05) y una imposición de la heteronorma a través de la creencia en Dios.

Esto en sí mismo, supondría un distanciamiento con respecto a la audiencia heteronormativa en base a la lástima. Esta audiencia puede sentirse mal por Stephanía y querer que ella no tenga que soportar la forma en la que es tratada por su familia, pero no puede empatizar con ella ni considerarla como un igual, por que no ha pasado ni pasará por las experiencias que tuvo Stephanía como disidencia de la heteronorma.

Por supuesto, los conflictos intra-familiares no se generan exclusivamente por la sexualidad o la identidad de género, hay múltiples posibilidades por las cuales ciertos miembros de una

familia se distancien de otros. Observándolo desde ese sentido, se podría generar cierto entendimiento de la situación en miembros de una audiencia heteronormativa que hayan tenido experiencias de alejamiento de su núcleo familiar. Además, el primer quiebre que se genera entre Stephanía y su familia biológica se genera por los conflictos armados en Nicaragua, donde ella es acogida por una familia uruguaya y pierde el contacto con sus familiares en su tierra natal, por lo que la sexualidad y la identidad de género no serían las variables por las que se genera este conflicto.

Sin embargo, según lo mostrado en el film, la razón por la que se genera en la actualidad un distanciamiento entre Stephanía y su familia nicaragüense, es su identidad de género actual que no se adecúa a la que le fue asignada al nacer, y ello no sería una experiencia con la que actores heteronormativos puedan identificarse completamente.

Terminando de hablar sobre los rasgos de la mirada trans-patética o trans-simpática, de la misma forma que en la película anterior, no tenemos referencias al cuerpo en forma de escenas donde se muestre explícitamente el cuerpo de la protagonista. Lo más cercano que hay es una escena en la que vemos a Stephanía duchándose, con parte de su cara y su torso siendo vistos a través de un espejo. Más allá de esto, tenemos una sola referencia verbal al cuerpo de la protagonista, con ella diciéndole lo siguiente a su madre, expresando su descontento ante lo ocurrido en la iglesia:

STEPHANÍA. *“Está escrito en la Biblia, si, que los homosexuales no van a entrar al reino de los cielos si no se arrepienten, pero, ¿dice ahí que me tengo que cambiar, que me tengo que sacar las tetas? No dice...”* (1:10:59)

En resumen, podemos decir que están presentes en este film rasgos de una mirada trans-patética o trans-simpática, en cuanto a la representación de la mujer trans se refiere. Se puede generar distanciamiento con una audiencia que asumimos como heteronormativa a través de la lástima, apoyado en el uso de algunas escenas que exhiben el esfuerzo que pone Stephanía en ser percibida como mujer, y en un reconocimiento simpático de su identidad de género que va perdiendo espacio a medida que va avanzando el film.

Para cerrar, con respecto a la idea de Ryan sobre el ‘transgénero revolucionario’, se podría decir que esta es la película que probablemente más se acerque a la conceptualización

propuesta, pero no se puede decir que entre dentro de la clasificación exactamente. De buenas a primeras, el hecho de que la película se llame *El hombre nuevo*, remitiendo a una figura idealizada de la izquierda durante la segunda parte del Siglo XX, y que la protagonista tenga el precedente de haber participado activamente en la revolución nicaragüense, podría servir como punto de acercamiento a esta conceptualización.

Sin embargo, la película no aborda estos imaginarios de izquierda en conjunción con la identidad de género actual de Stephanía, sino que se muestran más como una versión pasada de ella, revisitada a través de sus testimonios y de imágenes de archivo (concretamente, una sección en la que ella ve un programa de *De cara al pueblo* en el que aparece ella a la edad de siete años como docente, preguntando sobre qué va a pasar con los planes de estudio propuestos en la reforma educativa nicaragüense).

Otros segmentos en la película, muestran la promesa de una representación más cercana al revolucionario, pero inevitablemente se ven ofuscados por lo que es identificable como rasgos de una mirada trans-patética o trans-simpática que se utiliza en el resto del film. Del mismo modo que en *Yo, la más tremendo*, vemos a Stephanía tomando el espacio público manifestándose en pos de sus derechos y demandando visibilidad en el contexto de la Marcha de la Diversidad, donde aparece cantando la canción ‘A quién le importa’, cosa que la acercaría al tipo de representación propuesto por Ryan. Sin embargo, a esta secuencia le sigue otra, también en la Marcha, pero esta vez con Stephanía bailando sola junto a una columna, aunque esté rodeada de gente, imagen que genera lástima y simpatía, y por ende, un distanciamiento con respecto a la audiencia heteronormativa.

También hay ciertas reflexiones y críticas sobre la cultura en la que reside, resaltadas en el momento en el que ella habla con las asistentes sociales para poder acceder al cambio de sexo. En esta secuencia, menciona como cuando se va a sacar la cédula la obligan a que se saque la vincha cuando le van a sacar la foto, cosa que la avergüenza por que según dice, ella está “peladita” (0:11:02). Se entiende esto como una forma de decir que este tipo de formalidades burocráticas, pueden generar incomodidad y disforia de género para quienes no se ajusten a la heteronorma.

Finalmente, en el diálogo final entre Stephanía y su madre, observamos también un cuestionamiento a la cultura heteronormativa en la que reside, consecuencia de la experiencia

con el casi-exorcismo al que se vió sometida. Primero, diciendo que no es lo que habría querido Dios para ella, y luego, realizando una clara reafirmación de su identidad de género: por una parte remarcando que tiene un cuerpo que no se ajusta a la heteronorma, mediante el diálogo de que en la Biblia no dice que tenga que sacarse las tetas para ir al cielo, y luego afirmando que no vino a Nicaragua a cambiar su sexualidad o su identidad de género, sino a reencontrarse con su familia, destacando que lo importante es que su madre la quiera tal cual es. La escena siguiente muestra, como dijimos antes, a la madre de Stephanía haciéndole trenzas en el pelo, contribuyendo a validar su identidad de género como mujer.

Sin embargo, lo que podría ser considerado como un ultimátum definitivo demandando respeto a su identidad de género, y cuestionando la postura eclesial de su familia con respecto a la misma, es respondido con la secuencia siguiente en la que se ve a la madre de Stephanía leer un versículo de la Biblia, seguida de una toma de Stephanía triste y vista a través de una reja, finalizando con ella volviendo al status quo en Uruguay, nuevamente yendo por las calles con su carrito buscando donde quedarse. Una vez más, se genera este distanciamiento a través de la lástima y la simpatía.

De esta forma, si bien hay indicios que acercan a la película a la idea del transgénero revolucionario, inevitablemente se ven apaciguados por la presencia de rasgos de una mirada trans-patética o trans-simpática presente en el resto del film; vemos a un personaje que tiene la capacidad de cuestionar la cultura en la que vive y demandar visibilidad, pero el marco en el que está propuesta la película y la historia que se cuenta implica que no entra dentro de la clasificación propuesta por Ryan.

## Discusión

Habiendo hecho una revisión detenida de las cuatro películas propuestas para el análisis en este trabajo, podemos distinguir de forma consistente cierta presencia de los rasgos de una mirada trans-patética o trans-simpática según la define Miller. Si bien en ninguno de los films se nota una presencia explícita de los llamados recordatorios del cuerpo (más allá de menciones a los genitales en ciertos momentos, y los segmentos en *Yo, la más tremendo* donde podemos ver a mujeres trans haciendo *tucking* mientras se visten), si podemos ver en algunos films una mayor presencia de momentos de atención al proceso de vestirse, al igual que una mayor presencia de momentos de reconocimiento simpático de la identidad de género por parte de actores heteronormativos en otros.

En el caso del primer rasgo, es algo que se presenta de forma más notoria en las historias protagonizadas por Stephanía, con *Yo, la más tremendo* presentando el ejemplo más notorio, al iniciar con una secuencia extendida de sus tres protagonistas, siendo registradas ‘en el acto’ de maquillarse y arreglarse para ser percibidas como mujeres. En *El hombre nuevo*, por su parte, se aprecian ciertas escenas en las que se pone un enfoque en ver a Stephanía vestirse, arreglarse o maquillarse para ayudar a ‘pasar’ como mujer, pero con el añadido de la condición de clase como variable. Esto supone una coexistencia de la subalternidad desde lo económico/social con la identidad de género trans, más explicitada en esta última película que en la primera, a pesar de que es sin dudas parte del “fuera de campo” en aquella otra. Hay algunas escenas en *Mi gringa*, *retrato inconcluso* y *El casamiento* que presentan a Julia arreglándose el pelo, afeitándose ‘los vellitos’ o maquillándose, pero en general su presencia no es tan notoria como en las otras dos películas, ni tampoco tienen el esfuerzo de Julia en ser percibida como mujer como motivación principal.

En cuanto al rasgo del reconocimiento simpático de la identidad de género, sin dudas es identificable mayormente en los films que tienen a Julia e Ignacio de protagonistas, puesto que la relación existente dentro de la pareja es el enfoque principal del relato en *Mi gringa*, *retrato inconcluso* y en *El casamiento*, expresándose continuamente en ambas una validación y afirmación de la identidad de género de Julia, por parte de Ignacio como actor heteronormativo. Este rasgo no tiene tanta presencia en las películas en las que Stephanía figura como protagonista, puesto que no hay tantos vínculos en pantalla con actores

heteronormativos (aparece en pantalla solo un actor heteronormativo en *Yo, la más tremendo*, y otros apenas son asumidos a través de un testimonio de Fátima) y de haberlos, no siempre resultan en la validación de la identidad de género, sobre todo en *El hombre nuevo* en la cual directamente se hace evidente el rechazo por parte de los actores heteronormativos de la identidad de género de Stephanía.

En este sentido, podríamos afirmar que *Yo, la más tremendo* y *El hombre nuevo* utilizan una mayor cantidad de rasgos de una mirada trans-simpática o trans-patética a la hora de representar a sus personajes trans. Más allá de que existan ciertos elementos que pueden permitir cierta identificación con la situación en la que se encuentran los personajes trans (la condición de clase y los conflictos intrafamiliares sirven como ejemplo respectivamente), se genera de igual forma un distanciamiento a través de la lástima y la simpatía entre la audiencia heteronormativa y las situaciones suscitadas por la identidad de género disidente de los personajes que aparecen en las películas. Esto ocurre en parte debido a una falta de reconocimiento simpático por parte de actores heteronormativos dentro de los filmes, que de estar allí, implicaría una posible conexión mayor para una audiencia que asumimos como heteronormativa con respecto a las situaciones que se dan en los films.

En cambio, el hecho de mostrar escenas que escapan a las experiencias que tiene un actor heteronormativo, en este caso, tener secuencias en las que se muestran a personas realizando un esfuerzo por ser percibidas como el género que son, implica una desconexión con una audiencia heteronormativa que nunca tuvo que pasar por dichas situaciones para ser reconocidas en base a su género.

Por otra parte, el hecho de que el rasgo de la mirada trans-simpática o trans-patética más significativo en *Mi gringa*, *retrato inconcluso* y *El casamiento*, sea el del reconocimiento simpático de la identidad de género por parte de actores heteronormativos, abre las puertas a una representación mucho más comprensiva y posiblemente empática de la identidad trans. Tomando parte del análisis de Miller acerca de los dramas transgénero, esta aclaración que hace ella resulta importante:

Aunque basado en un sentimiento de simpatía por los personajes en vez de un entendimiento empático de lo que están pasando los personajes, el reconocimiento de

los personajes por otros presenta a los personajes como iguales que son dignos de amor y de respeto. (p.228)

El ahondar en este encuadre podría contribuir de manera significativa a una mayor aceptación de la identidad trans para una audiencia heteronormativa a través del audiovisual. Resulta importante mostrar a una pareja donde una de las personas involucradas es transgénero y otra es cisgénero, y que a su vez, se muestre a la misma en un mismo nivel de respeto y cariño entre sí, sin vulnerar a los protagonistas resaltando rasgos que contribuyan a una caracterización ridiculizante de dicha relación. Pritsch (2019) en su análisis de *El casamiento*, resalta lo siguiente con respecto a la representación de Julia e Ignacio durante el film:

Se aparta en ese sentido de un tratamiento sensacionalista, de exaltación de los rasgos más extravagantes o controversiales (...). Hay mucho cuidado por los personajes, por mostrar su faceta más luminosa, por resaltar la dignidad de esas almas desamparadas que encontraron en su compañía una resistencia a la soledad. (p.155)

Después de haber presentado este resumen de los rasgos que identifiqué dentro de los filmes analizados, vale aclarar que no se puede afirmar terminantemente que estas películas se adaptan completamente al tipo de mirada trans-simpática o trans-patética propuesto por Miller. Si bien hemos podido encontrar una serie de rasgos asociados a este tipo de mirada, debemos recordar que esta es una categorización asociada al mundo de la ficción, y que por ende, le corresponden una serie de arquetipos y conceptualizaciones narrativas que no son trasladables por completo al mundo del cine documental. Los rasgos presentes en esta mirada sirven a un propósito narrativo dentro del contexto ficcional, trayendo consigo una carga de intencionalidad presentada por los realizadores en función de una idea dada sobre la identidad de género trans, intencionalidad que no me parecería correcto adjudicar tajantemente a los documentales analizados en este trabajo.

Con respecto al análisis documental, podemos identificar en base a las modalidades del documental propuestas por Nichols, que todas las películas de Garay analizadas en este trabajo se ajustan a la idea de la modalidad interactiva o participativa, con ciertas influencias de la modalidad observacional. La presencia de ambas modalidades resulta importante en varios sentidos.

La primera de estas modalidades implica el encuentro entre el sujeto a retratar, en este caso, una persona trans, y el realizador, quien mediante entrevistas y otros recursos (en el caso de Garay, el plantear cierta construcción de los eventos a filmar, en base a la cotidianeidad de sus personajes), llega a comunicarse y a generar un vínculo directo con quienes decide retratar. Esto de por sí, supone una mayor conexión entre ambas partes, que en el caso de las protagonistas de los filmes, puede significar el reconocimiento simpático de su identidad trans, por parte de alguien que forma parte de la heteronorma. A su vez, esto podrá ser visto en los films por una audiencia heteronormativa que, observando la equidad existente entre el director y las personas a las que está retratando (incluso cuando estas últimas se encuentran por fuera de la heteronorma), puede llegar a generar un mayor grado de aceptación en la audiencia hacia las identidades de género disidentes.

La relación entre los personajes vistos en pantalla y el espectador se hace más grande si consideramos el uso que hacen *Yo, la más tremendo* y *Mi gringa, retrato inconcluso* de la técnica del “pseudomonólogo”, en donde la figura del realizador se vuelve difusa, removiendo su presencia (por lo menos la que se percibe en cámara) a través de la edición, y con los personajes hablando casi directamente a cámara, generándose entonces una mayor conexión entre los actores sociales retratados y el espectador, interpelándole y abriendo las puertas hacia una mayor aceptación.

Por otra parte, el hecho de presentar filmaciones hechas con una impronta observacional (más allá del hecho de que algunas de estas tengan cierto nivel de construcción y de puesta en escena, que lo aleja de una forma ortodoxa del observacional), también puede ayudar a generar una conexión entre el espectador y lo que aparece en pantalla, aunque desde una perspectiva distinta. En este caso, la conexión se da en el sentido de que el espectador siente que está ahí, en el lugar en donde transcurren los eventos, observándolos como si fuera un “auténtico observador” (Nichols, 1997, p.74), llegando a lograrse también un nivel de intimidad y de relación personal con lo que fue registrado.

Esto es mayormente visible en *El casamiento* y en *El hombre nuevo*, con ambas utilizando en menor medida el pseudomonólogo en comparación con las dos películas anteriores. Dicho esto, también hay una presencia de esto en *Yo, la más tremendo*, concretamente en las escenas de la fiesta y las escenas en la Marcha de la Diversidad, más no la hay en *Mi gringa, retrato*

*inconcluso*, optándose en esta última por enfocarse específicamente en los testimonios directos de la pareja.

Además, vale la pena destacar que en ambas modalidades hay un sentido de pérdida de control por parte del realizador. El mismo todavía posee control editorial en base a lo que registra, pero la argumentación y el relato son propuestos por los actores sociales que están siendo retratados. Esto hace que esté más presente la posibilidad de aceptación de los personajes y de sus identidades de género, cuando tienen la oportunidad de explicar sus pensamientos y sus sensaciones con respecto a algún tema, en oposición a una conceptualización clásica del documental, en la forma de la modalidad expositiva, donde alguien más se pone a sí misma como voz de autoridad y expone una argumentación propia sobre determinado tema.

Para cerrar la idea, podemos decir que ambas modalidades del documental se pueden prestar para la presencia de rasgos correspondientes a una mirada trans-simpática o trans-patética, y en el caso de la modalidad interactiva, puede resultar en una mirada posiblemente más empática y comprensiva de las situaciones por las que pasa una minoría, en este caso la comunidad de mujeres trans. Esto se podría dar a través de un enfoque que se aleje de la representación del proceso de vestirse para resaltar un esfuerzo en ser percibida como determinado género que no tendrían que hacerlo personas que son parte de la heteronorma, y de los recordatorios del cuerpo, en el sentido de escenas que le recuerden a la audiencia que el cuerpo del personaje se desvía de la idea heteronormativa de cómo tendría que ser un cuerpo de mujer o de hombre, aunque de nuevo destacamos que los films de Garay no presentan este último rasgo de la mirada trans-simpática o trans-patética.

Siguiendo en la línea del análisis del documental, en base a las discusiones propuestas por Jay Ruby, podemos decir que, teniendo en cuenta el hecho de que se utiliza una modalidad interactiva del documental en la que el relato se construye a través del encuentro del realizador con sus protagonistas, con estos últimos teniendo el control sobre los testimonios que dan, podemos afirmar que Garay ‘habla con’ las personas a las que retrata.

Además de lo que podemos intuir por cuenta propia, el director mismo reafirma esta idea con respecto a la forma en la que realiza los films presentados en este trabajo. En una entrevista realizada por Pritsch (2019), dentro del marco de su tesis acerca de la representación de las

subalternidades en el cine del Río de la Plata en los últimos años, Garay expresa la siguiente posición con respecto a cómo se generan las interacciones entre él como director y las personas a las que escoge representar:

Trato que sea algo lo más horizontal posible, o sea, de estar al lado; no hacer una película *de*, sino *con*, aunque sé que tampoco es así porque la terminás cocinando vos y cortás vos. Pero también mostrar hasta tus propias debilidades como director. (...) Evidentemente si sos el que dirige tenés más control, tenés más poder; porque sos el que editás, el que eliminás. Pero sabiendo eso tratamos de negociar un poco más con eso... (pp.245-246, cursivas propias)

Este encare a la hora de generar un encuentro entre los actores y el realizador, al igual que el uso de la modalidad interactiva del documental, como ya mencionamos, implica un nivel de contacto entre Garay y las personas que retrata, una complicidad con sus personajes en donde se generan relaciones de confianza, más allá de las características particulares que los mismos tengan. Enfocándonos en la identidad trans como elemento de la representación, un enfoque como este puede ayudar a presentar una mirada que escape a la categorización trans-simpática o trans-patética.

Finalmente, podemos determinar que en la mayoría de las películas de Garay, no se identifica la idea de transgénero revolucionario propuesta por Joelle Ryan, optando por enfocarse más en las cuestiones personales de las protagonistas a un nivel micro, sin que estas sean vistas cuestionando activamente la cultura en la que residen o desafiando la heteronorma a través de intervenciones en el espacio público y manifestaciones en pos de sus derechos.

Por supuesto, hay algunos indicios de esto, sobre todo en las películas que giran en torno a Stephanía. En *Yo, la más tremendo*, tenemos un segmento en el que vemos a las tres protagonistas y a otras mujeres trans participando de la Marcha de la Diversidad, tomando el espacio público como propio y manifestándose. En *El hombre nuevo*, hay también un momento en el que vemos a Stephanía en la Marcha de la Diversidad (aunque un poco más corto en comparación a lo visto en *Yo, la más tremendo*), al igual que escenas en las que ella cuestiona activamente la cultura en la que se encuentra, demandando visibilidad y aceptación de su identidad de género.

Lozano (2017), en su análisis de *El hombre nuevo*, destaca de la caracterización de Stephanía la forma en la que intenta restaurar un vínculo con su familia desde un “posicionamiento empoderado, desde su identidad de mujer autopercebida, que dignamente Stephania dialoga en Nicaragua con sus hermanos y sus progenitores” (p.40), activamente afirmando su identidad de género y cuestionando las nociones cissexistas de su núcleo familiar. Si ponemos el enfoque en esta parte de la caracterización del personaje, podríamos estar hablando de un acercamiento a la idea que plantea Ryan, al ahondar en la faceta de Stephanía como persona con una identidad de género disidente reflexionando sobre la cultura en la que se ve inmersa, haciendo frente a los intentos de la misma de hacer que se ajuste a la heteronorma.

Además, Lozano brevemente menciona a *Yo, la más tremendo* y al cortometraje *La gloria de Hércules* (2010), también de Garay, para poner el enfoque en la figura de Gloria Meneses, mencionando como “el testimonio de una travesti sobreviviente—recordemos que el promedio de vida de las travestis en Latinoamérica se aproxima a la treintena—constituye uno de los escasos registros de estas características” (p.42). Esto nos hace entender la importancia que supone desde el punto de vista político-social que se enfoque la representación en un personaje como ella, presentando el relato de una persona trans que pudo llegar felizmente a la vejez a través de la resistencia dentro de una cultura que intentó excluirla. Lozano ahonda más en esta idea: “es vital el valor político que adquiere (...) la imagen de una travesti empoderada (...) frente a una insistente representación artística de cuerpos sistemáticamente basurizados o invisibilizados” (p.42).

Sin embargo, en *Yo, la más tremendo*, considero que el segmento en la Marcha de la Diversidad termina sirviendo meramente como punto de transición entre la presentación de las protagonistas y la presentación de Gloria, con la misma enfocada en su identidad de género desde lo personal (los abusos que sufrió en su niñez, la vestimenta como forma de reafirmar su identidad y el cómo es percibida por actores heteronormativos), sin que haya un enfoque en la generalidad del movimiento social en otros momentos del film o presentando mayores cuestionamientos de la cultura desde la posición en la que se encuentran las personas representadas en el film. Podríamos destacar una escena en la que vemos a una mujer trans hablar de cómo es perseguida por la policía mientras ejerce la prostitución, pero considero que se presenta un cuestionamiento a la cultura desde una base en la condición de clase más que en la identidad de género, más allá de que ambas perspectivas se vean entrelazadas.

En *El hombre nuevo*, por otro lado, teniendo en cuenta que son segmentos cortos en su mayoría, son a su vez seguidos por escenas que crean un distanciamiento con la audiencia. Destaco concretamente la escena en la Marcha de la Diversidad que finaliza con ella bailando sola al lado de una columna, escena en la que Lozano destaca que “baila y canta alegremente como parte de esa comunidad que marcha pero el documental no la enfoca en contacto con nadie” (p.35), implicando una desconexión entre los asistentes a la Marcha y ella como mujer trans perteneciente a la comunidad, y consigo, una desconexión entre las situaciones que experimenta el personaje y las que ha experimentado la audiencia. Asimismo, vale mencionar también la escena después de que Stephanía reafirme su identidad de género ante su madre, en la que esta última lee un versículo de la biblia, mientras vemos a Stephanía triste y a través de una reja, con música extradiegética que se introduce lentamente durante esta escena, pudiendo esto generar una mayor sensación de lástima en el espectador.

Considero que lo que yo identifico como rasgos de una mirada trans-patética o trans-simpática en el film, junto con el enfoque de retrato personal, en vez de uno con el enfoque en los problemas sociales (Nichols, 2013, p.273), contribuyen a que no esté presente esta idea del transgénero revolucionario. Para que una película pueda coincidir con la conceptualización de Ryan del transgénero revolucionario, implicaría un enfoque claramente político. Al hablar sobre los films que toma ella como ejemplo para presentar esta categoría, describe la representación de las personas trans “no como cuerpos curiosos para el consumo pasivo de una cultura hegemónica, sino como agentes políticos comprometidos dedicados al cambio social radical y a la transformación cultural” (p.254). Entendiéndose esto en conjunción con el enfoque documental en los problemas sociales definido por Nichols, que comúnmente se asocia a una modalidad expositiva del documental (p.273), sin el abordaje específico en la particularidad de las personas retratadas, se puede observar el contraste entre estas dos ideas y la mirada trans-patética o trans-simpática de Miller.

## Reflexiones finales

Para cerrar el análisis propuesto en este trabajo, teniendo como base las revisiones de los filmes y la bibliografía utilizada a lo largo del mismo, se presentarán una serie de consideraciones referentes a las posibilidades existentes de la representación de la identidad trans en el documental. Vale aclarar que este apartado no tiene como cometido presentar de forma conclusiva cuál sería la forma ‘correcta’ o ‘más apropiada’ de representar la identidad trans en el contexto del audiovisual, sino que simplemente se proponen una serie de perspectivas que puedan invitar al análisis de obras con este enfoque. Asimismo, estas proposiciones pueden verse sujetas a modificaciones en el caso de que se realice un análisis en mayor profundidad con respecto a este tema, o que surjan nuevas perspectivas en referencia al mismo en otros trabajos.

Daremos un repaso a la categorización de Nichols acerca de los documentales de retrato personal y de problemas sociales, y como ambos enfoques se pueden utilizar para representar la identidad trans en formas distintas. También, observaremos qué cambios podrían existir en la representación de la identidad trans si dicha representación fuese realizada por una persona trans y las circunstancias que explican que este tipo de enfoque no sea tan frecuente como aquellos realizados por directores o productores cisgénero.

Los filmes analizados en este trabajo, como ya hemos visto y de acuerdo con las categorizaciones de Nichols (2013, p.275), tienen un enfoque en el retrato personal. Se prefiere, en vez de ahondar específicamente en la identidad trans y la comunidad en general como punto principal de la trama, presentar una caracterización de los personajes principales y sus idiosincrasias respectivas, o de aquello que les diferencie de otras personas dentro de dicha comunidad.

El hecho de centrar el relato en una persona o en un grupo reducido de personas, da pie para un enfoque del documental que permita realizar ese acercamiento más detenido, por lo que es común ver esta categoría de representación en filmes de la modalidad interactiva, en filmes de la modalidad observacional o en filmes que utilizan ambas modalidades en conjunción. Entendemos que esta categoría de la representación puede ser usada para presentar historias de personajes trans que se puedan considerar destacables entre el todo heterogéneo de una

comunidad de personas, ya sea por sus vivencias personales y su historia de vida o por el contexto en el que se encuentran y las interacciones que se dan dentro del mismo.

Más allá de que pueda darse el caso de que en la representación de una persona específica no se susciten las problemáticas o perspectivas que uno normalmente asociaría con la comunidad, el enfoque en una perspectiva particular de un conflicto social más grande sigue conteniendo en su trasfondo, aunque sea indirectamente, un abordaje de la temática general. Aunque no se haga referencia directa a la identidad de género como problema social, el tema sigue influyendo en las posturas y acciones de los personajes, y las perspectivas que los mismos puedan tener ayuda a complejizar y a otorgar nuevos matices a la discusión.

Por otro lado, otro tipo de representación que Nichols presenta en contraparte al enfoque en la retratística personal es el documental sobre problemas sociales (p.273), que presenta otras posibilidades a la hora de representar en el film el conflicto social, y en el caso del presente trabajo, la identidad trans como tema. En este tipo de documental se opta por abordar las problemáticas sociales desde una perspectiva más general, comúnmente utilizando la modalidad expositiva del documental para generar un sentido de autoridad en el relato que presenta el realizador. En vez de ser caracterizados en profundidad como en el retrato personal, los individuos particulares que aparecen en este tipo de documental y los testimonios que ofrecen, se presentan principalmente para contribuir a la argumentación del realizador con respecto a un tema específico.

La utilidad de este enfoque reside en cuando se quiere realizar un relato que gire en torno a la existencia de una cantidad considerable de personas con ciertas características que los unifican, viéndose afectadas por una situación en particular y trabajando por un objetivo común. Se busca entonces abordar tópicos que sean pertinentes para la totalidad de un colectivo, sin tener tanto en cuenta las particularidades que puedan existir dentro de una misma comunidad; es algo que se puede llegar a mencionar, pero el elemento que guía el relato de este tipo de representaciones es la cuestión que afecta a la comunidad de forma general.

Esta modalidad puede servir como base para lo que Ryan (2009) denomina como “transgénero revolucionario” (p.255), en base a los ejemplos que presenta para ilustrar una representación de la identidad trans en las que “no [se les representa] como curiosos cuerpos

para el consumo pasivo de la cultura hegemónica, sino como agentes políticos comprometidos y dedicados al cambio social radical y la transformación cultural” (p.254), tales puedan ser el mediometraje *Fenced Out* (2001) o *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (2005), ambos referentes a lugares que servían como espacios seguros para la comunidad *queer*, viéndose afectados por distintas problemáticas que dificultaban el día a día de las multitudes que concurrían a dichos espacios (a grandes rasgos, gentrificación en el caso de la primera y abuso policial en el caso de la segunda).

Naturalmente, la presentación de estas dos tendencias no quiere decir que exclusivamente se tenga que tomar una u otra categoría a la hora de representar a la comunidad, es posible que se puedan generar hibridajes entre ambas para poder tratar una temática en particular. En palabras de Nichols, “un buen número de películas exploran problemas sociales más amplios como un primer énfasis, pero lo hacen gracias a la perspectiva particular de uno o más individuos” (p.277). En este sentido, podemos pensar en que se toman recursos del retrato personal para caracterizar a una persona que forma parte de una comunidad, resaltando características idiosincráticas de la persona retratada, pero enmarcándola como parte de una comunidad mucho más grande como en el documental de problemas sociales.

Podríamos observar algunos indicios de este hibridaje en *Yo, la más tremendo*, puesto que si bien se centra el relato en las tres protagonistas, las situaciones sobre las que exponen dentro del film resultan representativas de las experiencias de la comunidad a un nivel más macro, no obstante conservando aún las idiosincrasias que las hacen resaltar como personajes. Además, dentro del mismo film se abre el panorama al presentar a otras mujeres trans hablar sobre problemáticas que las afectan directamente a un nivel general: la falta de trabajo estable que lleva en muchos casos a la prostitución, la desprotección y persecución hacia ellas debido al anterior punto por parte de las fuerzas policíacas, cuestiones acerca de las operaciones de “cambio de sexo” y su papel dentro de la formación de la identidad de género, las relaciones existentes entre ellas y sus núcleos familiares heteronormativos, etc.

Alejándonos de las categorizaciones de Nichols y como aplican al contexto de la representación de la identidad trans, me interesa también remitirme a las posibilidades existentes de representación de la comunidad trans desde dentro de la misma y qué se podría esperar de las formas en las que se caracteriza la identidad trans a través de ese enfoque. Ryan (2009), antes de caracterizar al transgénero revolucionario como tipología, aborda las

lógicas de representación de la identidad trans generadas desde una perspectiva de realizadores cisgénero y cómo esto puede suponer ciertas construcciones de personaje que resulten problemáticas o dañinas para la percepción de la identidad trans en general:

Por varias décadas, se habló de forma interminable de las personas transgénero (antes etiquetadas travestis y transsexuales) por aquellos en posiciones de poder. (...) Autores, fotógrafos y cineastas cis usaban a las personas trans como tema para su arte. A menudo, las personas trans eran estudiadas como una mariposa pegada a un tablero. El cine documental muy comúnmente replicaba estas formas de mirar; las personas de género variante existían para ser vistas como objetos, y típicamente habían emociones particulares que acompañaban este modo de mirar incluyendo la lástima, el miedo, la aversión, el disgusto, el divertimento, el mal entendimiento y la excitación. (p.240-241)

Si bien de un tiempo a esta parte han ido cambiando los paradigmas en cuanto a personas de la comunidad LGBT representándose a sí mismas a través del audiovisual se refiere, la norma todavía parece ser que personas que no pertenecen a la comunidad sean quienes se encarguen de representarla. Esto puede tener que ver con cuestiones de accesibilidad a la educación en materia audiovisual y a una falta de insumos monetarios para poder llevar a cabo determinados proyectos. Podríamos decir también que las personas que forman parte de la heteronorma son más usualmente favorecidas en el campo debido a una posesión de un capital social mayor, a veces contando con plataformas desde las cuales pueden generar un espacio para sí mismos dentro de la industria, cosa que miembros de la comunidad, en especial personas pertenecientes a la comunidad trans, en general no poseen.

Dicho esto, resulta necesario desde una perspectiva social que miembros de la comunidad sean capaces de representarse a sí mismos a través del audiovisual. Lozano (2017), en su análisis de *El hombre nuevo* y *Yo, la más tremendo*, destaca la importancia de que Gloria Meneses sea representada como personaje en el audiovisual, adjudicándole un “valor político” (p.42) a que podamos ver a Gloria, llegando a la vejez de forma feliz, habiendo sobrevivido las adversidades por las que tuvo que pasar con el correr de los años. Es muy probable que hayan muchísimas historias como estas, u otras situaciones importantes que se suscitan dentro de la comunidad que no son abordadas por realizadores cisgénero, pero que sí pueden haber sido percibidas por otros miembros de la comunidad trans.

Ryan, a través de los cuatro ejemplos que utiliza para generar la tipología del transgénero revolucionario—*Fenced Out* (2001), *Toilet Training* (2004), *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (2005) y *Cruel and Unusual* (2006)—, presenta la importancia de que actores transgénero se ocupen de representar sus vivencias. Los relatos que se cuentan en dichos audiovisuales, los testimonios provistos en los mismos y las situaciones registradas en cámara, viendo como los personajes le hacen frente a las adversidades que experimentan, ayuda a que estos trabajos cobren un valor significativo como documentos de las experiencias de vida de una comunidad, referentes a espacios dados o a su relación con ciertos aspectos de la cultura heteronormativa. Ryan hace gran hincapié en esta configuración del documental, pensado por y para personas trans como eje:

Muchas de las representaciones de las personas trans en el documental han estado llenas de estereotipos, clichés y prejuicios apenas ocultos. En el peor de los casos, perpetúan la demonización de las personas transgénero. En el mejor, nos presentan como víctimas. La matriz sociocultural en la que vivimos es a menudo borrada y vuelta invisible. (...) Las personas trans haciendo documentales sobre *nuestras propias vidas* es vitalmente importante en esta coyuntura histórica. (p.245)

Por supuesto, esto no quiere decir que solo debería estar permitido que personas trans se representen a sí mismas, o que una representación de la identidad trans realizada por una persona trans vaya a ser buena exclusivamente por eso. Ryan rechaza esta acusación de esencialismo con respecto a una perspectiva de representación por sobre la otra, poniendo la idea sobre la mesa de que es posible que hayan realizadores cisgénero que puedan “hacer un documental excelente, rico y políticamente astuto” (p.245) sobre la comunidad, y que realizadores transgénero presenten un filme “poco riguroso, políticamente conservador o lleno de imágenes sensacionalistas o distorsionadas de personas trans” (p.245).

Sin embargo, ella destaca también que, considerando el contexto socio-político en el que nos encontramos, y la posición social que ocupa la comunidad trans con respecto a actores cisgénero (dentro del contexto de la producción audiovisual y fuera de él), resulta más importante que se intente romper la barrera de entrada para que puedan presentarse nuevas perspectivas e historias, en sus palabras: “reventar el techo de concreto de quién llega a ser un productor cultural es un avance importante para la comunidad” (p.245).

Es difícil poder llegar a conceptualizar una representación ‘ideal’ de la identidad trans como tal, porque existen diversos matices con respecto a cuál es la perspectiva ‘correcta’ de lo que tendría que ser la representación de la identidad trans. Un enfoque en la identidad trans como aspecto diferenciador puede llevar a narrativas perjudiciales para los miembros de la comunidad a través de representaciones basadas en tropos o prejuicios.

Por otro lado, una representación de la identidad trans que lo aborde como algo meramente incidental, ignorando los contextos socio-políticos en los cuáles se encuentran los personajes y asimilándoles por completo a una cultura heteronormativa también puede ser problemático para la comunidad trans en su totalidad, al implicar que la identidad sólo sería aceptada si se ajusta a la heteronorma, abandonando aquellas características que les hacen identitarios.

Asimismo, una representación de la identidad trans que aborde las problemáticas en las vivencias de la comunidad trans desde la generalidad, puede correr el riesgo de ignorar ciertas perspectivas aportadoras que difieran con respecto al común denominador, y viceversa, en el caso de abordar un caso en particular que se contraste de una manera considerable con las experiencias de la comunidad en general.

La única idea conclusiva con respecto a la representación de la identidad trans que puedo ofrecer en base a lo trabajado es que utilizar lógicas de representación que deshumanicen a la comunidad a través de prejuicios tiene serias consecuencias para las vivencias de la comunidad fuera del contexto de los filmes, y si bien estas formas de mirar son generalmente minoritarias a día de hoy, siguen existiendo perspectivas patologizantes de las identidades disidentes representadas a través del audiovisual que se deberían evitar o no promover. Sin embargo, como se ha dicho ya, no se podría ofrecer en este momento una respuesta concreta acerca de cuál es la avenida correcta para representaciones más positivas de la comunidad trans, más allá de invitar a profundizar la investigación con respecto a las perspectivas trabajadas hasta el momento, generando nuevos análisis y teorizaciones referentes a estas u otras obras y promover el trabajo de realizadores que forman parte de la comunidad trans para observar si se pueden presentar nuevas perspectivas y enfoques con respecto a la identidad trans como tema, o simplemente para abrir las puertas a que la comunidad pueda ingresar a espacios de producción de sentido referentes a su identidad en los que comúnmente se les dificulta el acceso debido a su posición social.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELO, J. A. (2015). Entre el cine y la vida: Una charla de bar con Aldo Garay. En *TercerFilm*, (4), 28-40. Recuperado de: <http://www.revistafilm.com/wp-content/uploads/2015/12/Tercerfilm-n4-PDF-web.pdf>
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Encuentro Plano Americano (transcripción). Charla entre José Pedro Charlo y Aldo Garay en Plano Americano Edición 2015. Recuperado el 19 de diciembre de 2021 de: <http://www.planoamericano.org/casamiento.html>
- FERREIRA, Y. (2019). Esfera pública y subjetividades políticas en El hombre nuevo (2015) de Aldo Garay. En *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 3(2), 267-286. Recuperado de: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/477/416>
- GARAY, A. (Director). (1995). *Yo, la más tremendo*. [Película].
- GARAY, A. (Director). (2001). *Mi gringa, retrato inconcluso*. [Película].
- GARAY, A. (Director). (2012). *El casamiento*. [Película]. Cinemagroup.
- GARAY, A. (Director). (1995). *El hombre nuevo*. [Película]. Cerdón Films.
- HALBERSTAM, J. (2005). *In a Queer Time and Place - Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press, Nueva York.
- LANZA, P. (2019). Las minorías sexuales en el cine documental argentino reciente. En *Journal of Communication*, 19 (pp. 183-204). Recuperado de: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/143364/Las\\_minorias\\_sexuales\\_en\\_el\\_cine\\_documento.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/143364/Las_minorias_sexuales_en_el_cine_documento.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- LOZANO, E. (2017). Memorias de una revolución excluyente. Exilio y sexopolítica en El hombre nuevo de Aldo Garay. En *Cine Documental*, (15), 28-46. Recuperado de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/78417>
- MARTINELLI, L. S. (2017). Migraciones sexuales y América Latina en documentales de Aldo Garay y Sebastián D' Ayala. En *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (15), 1-27. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/304/294>

- MILLER, L. J. (2012). *Crossdressing cinema: An analysis of transgender representation in film*. Texas A&M University. Recuperado de: <https://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672/MILLER-DISSERTATION.pdf?sequence=2>
- MULVEY, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. En *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan, Londres.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- PRITSCH, F. (2019). *Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio*. (Tesis de maestría inédita, Universidad de la República, Montevideo).
- RUBY, J. (1991). Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside - An anthropological and documentary dilemma. En *Visual Anthropology Review*, 7(2), 49-67. Recuperado de: <https://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ruby-speaking-for-speaking-about.pdf>
- RUFFINELLI, J. (2010). Dime tu sexo y te diré quién eres. *Cinémas d'Amérique Latine* (en línea), 18. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1303>
- RYAN, J. R. (2009). *Reel gender: Examining the politics of trans images in film and media*. (Disertación doctoral, Bowling Green State University). Recuperado de: [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=bgsu1245709749&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=bgsu1245709749&disposition=inline)
- SERANO, J. (2007). *Whipping Girl: A transsexual woman on sexism and the scapegoatism of femininity*. Seal Press.
- SOLOMON, H.E., KURTZ-COSTES, B. (2018). *Media's Influence on Perceptions of Trans Women*. University of North Carolina at Chapel Hill. Recuperado de: <https://cdr.lib.unc.edu/downloads/47429d95w?locale=en>
- STEWART, J. (2015). *Trans on Telly: Popular Documentary and the Production of Transgender Knowledge*. Goldsmith College, University of London. Recuperado de: [https://research.gold.ac.uk/id/eprint/11257/1/VIS\\_thesis\\_StewartJ\\_2015.pdf](https://research.gold.ac.uk/id/eprint/11257/1/VIS_thesis_StewartJ_2015.pdf)

## Anexos

**Tabla 1:** Desglose de escenas de *Yo, la más tremendo*.

Escena	Información visual	Información de sonido
Las tres protagonistas maquillándose y conversando entre ellas.	Utilización de planos medios y medios cortos, enfocados en las protagonistas. Toma continua, prácticamente sin cortes, enfocando a las protagonistas en distintos momentos utilizando <i>zoom-ins</i> y luego <i>zoom-outs</i> para mostrar un plano más general de las tres.	Sonido sincrónico, diegético. Se distingue apenas música de fondo mientras las protagonistas hablan.
Michela haciendo una interpretación teatral.	Plano medio, seguimiento de la cámara a los movimientos de Michela, cámara en mano, <i>zoom-in</i> mientras Michela se ríe.	Sonido sincrónico, diegético. Al principio de la escena y durante la pantalla de título se escucha una canción de forma extradiegética: “de cada amor que tuve / tengo heridas / heridas que no cierran / y sangran todavía”
Michela dando testimonio frente a cámara, hablando sobre su identidad de género.	Plano medio corto. Cámara en mano, pero relativamente estática, sin muchos movimientos de cámara.	Sonido sincrónico, diegético. No hay música de fondo.
Tomas de Michela en la calle como trabajadora sexual.	Planos generales, apenas iluminados por las luces de la calle. Breve primer plano, se distingue la silueta de alguien pero no vemos su rostro, iluminación a contraluz. Plano detalle (?) de las piernas.	Sonido extradiegético, música instrumental de fondo.
Stephanía dando testimonio frente a cámara, hablando sobre su familia nicaragüense y su pasado como participante de la guerrilla.	Plano medio corto. Cámara en mano, pero relativamente estática.	Sonido sincrónico, diegético. No hay música de fondo.
Tomas de Stephanía en la	Plano americano a plano	Sonido sincrónico,

calle.	medio corto, la cámara se queda estática, Stephanía se acerca a ella. Cámara en mano, leve paneo a la izquierda siguiéndola. Iluminación natural. Luego, planos medios y americanos apenas iluminados por las luces de la calle. Plano general de una esquina, apenas distinguimos la figura de Stephanía.	diegético. No hay música de fondo, sonidos de la calle.
Adriana haciendo una interpretación teatral.	Plano medio. La cámara en mano se mantiene relativamente estática y centrada en Adriana, aunque con ciertos paneos y <i>zoom-outs</i> leves.	Sonido sincrónico, diegético. No hay música de fondo.
Adriana dando testimonio frente a cámara.	Plano medio. Cámara en mano, en general estática sin movimientos de cámara notables. Un corte.	Sonido sincrónico, diegético. No hay música de fondo.
Tomas de mujeres en la Marcha de la Diversidad.	Mayormente planos medios.	Sonido sincrónico, diegético.
Toma de una fiesta en la pensión donde viven las protagonistas y otras mujeres trans.	<i>Travelling</i> con cámara en mano de izquierda a derecha.	Música de fondo, diegética. Apenas se distinguen diálogos entre las asistentes.
Testimonio de Michela sobre la inyección de siliconas, y demás tratamientos estéticos para ser percibida como mujer.	Comienza con un plano detalle de un espejo en el que vemos a Michela, la cámara hace un <i>travelling</i> de izquierda a derecha con una inclinación hacia arriba, hasta llegar a Michela, se hace un <i>zoom-in</i> para hacer un plano medio. Iluminación del cuarto, lámparas.	Sonido sincrónico, diegético
Tomas de una mujer trans vistiéndose, poniéndose ligueros en las piernas, y luego poniéndose labial.	Planos detalle, uno de ellos tiene un <i>zoom-in</i> .	Música de fondo extradiegética, sugerente.
Tomas de mujeres en la	Ángulo contrapicado,	Sonido sincrónico,

Marcha de la Diversidad.	iluminación a contraluz con las luces de la calle. Mayormente planos generales a medios, con los personajes acercándose a cámara. Plano general con la multitud cruzando la calle. Planos medios en contrapicado, iluminación lateral con luces de la calle. Planos generales desde arriba.	diegético.
Testimonio de Gloria Meneses, hablando sobre sus experiencias de abuso, y de cómo se reforzó su identidad de género a través de la vestimenta.	Plano medio, cámara estática. Corte a un plano medio corto, se superpone momentáneamente una foto de Gloria antes de transicionar.	Sonido sincrónico, diegético. Sin música de fondo.
Breve toma de la fiesta, donde se ve a tres mujeres bailando.	<i>Travelling</i> de izquierda a derecha con <i>zoom-out</i> para mostrar a dos más de las mujeres en la escena.	Sonido sincrónico, diegético.
Testimonio de un amigo de Michela, hablando sobre su relación con ella y como lo alentó a que buscase trabajo y dejara la prostitución.	Plano medio, en un momento se hace un paneo a la izquierda para mostrar a Michela, parcialmente.	Sonido sincrónico, diegético. Sin música de fondo.
Tomas de una mujer trans hablando sobre cómo tiene que usar championes para correr de “los milicos”, luego en la calle hablando con alguien ofreciéndose.	Iluminación lateral desde la derecha por una luz de la calle, plano medio con <i>tilt</i> hacia abajo para mostrar los championes, cámara en mano. Toma a contraluz, se distingue la silueta de la mujer mientras se cambia de calzado. Plano general de ella en la calle, paneo a la izquierda, luego a la derecha, siguiendo los movimientos de ella.	Sonido sincrónico, diegético.
Testimonio de Stephanía hablando sobre la reacción de su familia al enterarse de su identidad de género, y cómo es percibida por la	Plano medio, cámara estática.	Sonido sincrónico, diegético.

sociedad.		
Tomas en la calle de Michela y su amigo, ahora travestido, seguida por un testimonio de este hablando sobre su imposibilidad de conseguir trabajo, y por ello, la necesidad de volver a prostituirse.	Plano general mostrando a ambos personajes, iluminación de las luces de la calle. Toma que comienza en el reflejo de un espejo, desde el cual se hace un <i>zoom-out</i> para mostrar al amigo de Michela. Plano general de este en la calle.	Sonido sincrónico, diegético. Música de fondo diegética.
Testimonio de Gloria sobre su experiencia al votar, en la que se dice en público su <i>deadname</i> y se revela ante la gente que es trans, a pesar de su <i>passing</i> .	Inicia con una fotografía de archivo de Gloria, fundiéndose en un plano medio de Gloria. Sin movimientos de cámara. Aparece en un momento una foto de Gloria cuando estaba en su infancia.	Sonido sincrónico, diegético.
Tomas de mujeres trans vistiéndose y maquillándose.	Superposición de tomas con dos secuencias de vestido, vemos más del cuerpo que en la secuencia anterior. Plano medio de una de dos mujeres maquillándose frente a un espejo.	Música de fondo extradiegética, sugerente.
Tomas del cumpleaños de una de las mujeres trans de la pensión.	Plano medio, <i>travelling</i> de izquierda a derecha con movimiento de la cámara hacia arriba, cámara en mano. Planos generales de varias de las mujeres bailando, con un poco de paneo a la izquierda.	Sonido diegético, sincrónico. Música de fondo diegética.
Entrevista a Fátima y a la Pocha, dos de las mujeres trans de la pensión.	Plano medio, no hay movimientos de cámara.	Sonido sincrónico, diegético.
Continuación de las tomas del cumpleaños con varias de ellas bailando.	Plano en contrapicado, iluminación desde arriba, de una bombita de luz.	Sonido sincrónico, diegético. Música de fondo diegética.
La Pocha hablando sobre como no se opera para ponerse senos por respeto a su madre. Fátima, por otra	Plano medio, no hay movimientos de cámara.	Sonido sincrónico, diegético.

parte, dice que con su familia lo hizo “todo a su manera” y reafirma su deseo de operarse y “ser mujer”.		
Continuación de las tomas del cumpleaños con varias de ellas bailando.	<i>Travelling</i> de derecha a izquierda, plano general de varias, con Fátima en casi primer plano.	Sonido sincrónico, diegético. Música de fondo diegética.
Testimonio de otras dos mujeres hablando sobre lo que valora el hombre cuando sale con un “travesti”. Luego, el testimonio de otra sobre por qué ella no se operaría, considerando que varias personas que lo hicieron quedaron “mutiladas” y “que no sentían nada”.	Plano americano (?), se muestran las piernas de ambas mientras están sentadas hasta la altura de la rodilla. No hay movimiento de cámara. Luego, plano medio para el segundo. Cuando vuelve al testimonio de las dos mujeres presentadas primero, hay un leve <i>zoom</i> hacia la que está en la derecha, que es la que está hablando.	Sonido sincrónico, diegético.
Tomas de parejas bailando en la fiesta de cumpleaños.	<i>Travelling</i> de derecha a izquierda, luego de izquierda a derecha, luego de derecha a izquierda de vuelta, siguiendo a la Pocha bailando con un hombre. Plano medio.	Sonido sincrónico, diegético. Música de fondo diegética.
Testimonio de Vicky, otra de las mujeres de la pensión, reafirmando su deseo de operarse para “finalizarse” como mujer.	Plano americano (?), sin movimiento de cámara.	Sonido sincrónico, diegético.
Tomas de parejas bailando en la fiesta de cumpleaños.	Primer plano de la Pocha y el hombre visto anteriormente bailando, directamente en frente de la cámara que hace <i>travellings</i> recurrentes de derecha a izquierda para mostrar un plano general del resto de las asistentes a la fiesta, y viceversa para volver a enfocarse en la pareja.	Sonido sincrónico, diegético. Música de fondo diegética.

<p>Testimonio de Julia, acompañada por el hombre visto en escenas pasadas, ella hablando sobre cómo su familia se dió cuenta de su “homosexualismo” cuando era chica, y que no lo aceptaron, por lo que tuvo que irse de su casa a los catorce años.</p>	<p>Plano medio, sin movimientos de cámara.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Volvemos con Fátima y la Pocha, con la primera de estas, hablando sobre como es reconocida como “la tía” por miembros de su familia, y de su experiencia saliendo con una mujer lesbiana, donde “ella era el hombre y (Fátima) la mujer”.</p>	<p>Plano medio, sin movimientos de cámara.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Tomas de Vicky bailando, alentada por la Pocha.</p>	<p>Plano general, sin mayores movimientos de cámara.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Volvemos con Julia y su acompañante, quien habla sobre su primer experiencia con una mujer trans y cómo eso afectó la forma en la que trata a las mujeres trans con las que está compartiendo espacio.</p>	<p>Plano medio, con un poco de <i>zoom-in</i>.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Últimas tomas del baile en el cumpleaños.</p>	<p>Plano general, cámara en mano. Corte hacia un <i>travelling-in</i> enfocado en una pareja, seguido de un paneo de derecha a izquierda a otra de las parejas. Varias de las mujeres aparecen en primer plano, cuando pasan por enfrente a la cámara.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Música de fondo diegética.</p>
<p>Secuencia de las tres protagonistas hablando entre sí, nuevamente, esta vez sobre sus distintas percepciones con respecto al amor y la soledad.</p>	<p>Plano medio de Adriana, con un movimiento de la cámara hacia la derecha donde está Michela, luego un movimiento de cámara hacia la izquierda levemente, dónde está</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>

	Stephanía.	
--	------------	--

**Tabla 2:** Desglose de escenas de *Mi gringa, retrato inconcluso*.

<b>Escena</b>	<b>Información visual</b>	<b>Información de sonido</b>
Julia e Ignacio hablando acerca de cómo se conocieron.	Iluminación de un velador en la mesa de luz, plano general? Están ambos en el encuadre. Cámara fija.	Sonido sincrónico, diegético.
Julia hablando sobre su operación, en modo de entrevista.	Plano medio corto. Cámara fija.	Sonido sincrónico, diegético.
De vuelta en la habitación de la primera escena, esta vez enfocado en Ignacio acerca de su experiencia al no haber tenido antes a una mujer trans como compañera sexual.	Plano medio. Cámara fija. Misma iluminación.	Sonido sincrónico, diegético.
Escena de la pareja acostada en la cama, conversando y escuchando la radio	Arranca con un primer plano de la cara de Julia, <i>zoom-out</i> a plano medio de ambos, <i>zoom-out</i> a plano general (?).	Sonido sincrónico, diegético.
Julia e Ignacio hablando sobre las primeras experiencias sexuales de la pareja.	Iluminación de un velador en la mesa de luz, plano general. Leves movimientos de cámara pero se mantiene casi siempre en el mismo encuadre.	Sonido sincrónico, diegético.
Entrevista a Ignacio sobre cómo se sentía saliendo con Julia al principio.	Primer plano de la cara de Ignacio, iluminación natural. Cámara fija.	Sonido sincrónico, diegético.
Julia hablando sobre cómo se siente después de la operación, y su satisfacción dentro de la relación.	Plano medio, cámara fija.	Sonido sincrónico, diegético.
Entrevista a Ignacio sobre cómo se sentía saliendo con Julia al principio.	Primer plano de la cara de Ignacio, iluminación natural. Cámara fija.	Sonido sincrónico, diegético.
Julia hablando sobre su	Plano medio corto. Cámara	Sonido sincrónico,

experiencia de abuso sexual en un hogar de niños.	fija.	diegético.
Fade-out a tomas de Julia limpiando el piso cerca de su puesto.	Plano americano. Paneo a la derecha. Luego plano detalle (?) a las piernas de Julia mientras pasa la aspiradora.	Voz en off de Julia dando el testimonio anteriormente mencionado. Extradiegético.
Julia limpiando un aparador en su puesto.	Paneo de derecha a izquierda, plano americano.	Sonido asincrónico, voz en off del testimonio.
Julia sentada en un banco de la Plaza Independencia.	Cámara fija, plano medio, iluminación natural. Primero una toma lateral, luego una toma frontal en medio corto.	Sonido asincrónico, voz en off del testimonio.
Julia caminando por debajo de los arcos cerca de la Plaza Independencia.	Plano general, iluminación natural. Se va alejando Julia de la cámara.	Sonido asincrónico, voz en off del testimonio.
Final del testimonio, sobre su relación con un varón homosexual.	Plano medio corto, cámara fija, iluminación natural.	Sonido sincrónico, diegético.
Testimonio de Ignacio, sobre cómo dejó a su anterior pareja y como su hijo no le prestó atención luego de que Ignacio fuese operado.	Plano medio corto, iluminación natural, leves movimientos a la derecha. Cortes en parte del testimonio.	Sonido sincrónico, diegético.
Julia hablando sobre como Ignacio siempre está “atrás de ella como perrito faldero”	Plano cerrado, iluminación natural. Cámara fija.	Sonido sincrónico, diegético.
Testimonio con Ignacio, con fade-in a tomas de él trabajando como cuidacoches.	Plano medio corto (?), iluminación natural. Cámara en mano, <i>zoom-out</i> cuando se acerca más a cámara, y paneo a la izquierda cuando él se mueve en esa dirección.	Sonido sincrónico, diegético, luego voz en off sobre imágenes de él cuidando coches.
Ignacio hablando nuevamente sobre como Julia es una muy buena persona, y sobre la relación de Ignacio con Dios.	Plano medio corto o cerrado, iluminación natural, se ve momentáneamente un micrófono en el encuadre. Cámara en mano.	Sonido sincrónico, diegético.
Volvemos a la habitación del principio, nuevamente ahondando sobre la relación	Misma toma. Corte hacia un plano medio corto de Ignacio. Corte hacia plano	Mismo uso del sonido. Breve uso de voz en off cuando habla Julia y se

existente entre la pareja.	medio corto de Julia. Tomas de Julia colocando una vela en frente de una figura de Dios, <i>zoom-in</i> a la mano de Julia con la vela, movimiento hacia arriba de la cámara para mostrar la figura de Dios, vuelta a la mano de Julia.	muestran imágenes de ella poniendo una vela en una repisa.
Tomas de la pareja jugando con su perro en un patio, y regando las plantas.	Cámara en mano, movimiento hacia abajo y luego hacia arriba siguiendo los movimientos del perro. Iluminación natural. Paneo a la derecha para mostrar a Julia regando las plantas. Plano detalle al mate de Ignacio, movimiento hacia arriba de la cámara cuando lo toma. <i>Travelling</i> de izquierda a derecha mostrando el patio y la pareja. Vuelta a la habitación, misma iluminación.	Sonido asincrónico, voz en off de Julia, hasta que se vuelve a la toma en la habitación.
Julia hablando sobre las diferencias en las operaciones en Chile y Uruguay.	Plano medio corto o cerrado, iluminación natural. Un corte.	Sonido sincrónico, diegético.
Toma de Julia en la habitación haciendo una “artesanía”.	Plano medio, <i>zoom-out</i> de un plano detalle, iluminación de un velador, <i>zoom-in</i> a los distintos objetos, cámara en mano.	Sonido sincrónico, diegético.
Toma de Julia peinándose.	<i>Zoom-out</i> de un plano detalle de Julia viéndose en el espejo mientras se peina a un plano medio visto desde el espejo. Cámara en mano.	Sonido sincrónico, diegético. Radio de fondo, diegética.
Misma toma del principio, la pareja en la habitación con Julia en la cama e Ignacio a su lado, bromeando acerca de separarse, y hablando sobre que harían si ganasen	Plano general, iluminación del velador. Cámara fija.	Sonido sincrónico, diegético.

el 5 de Oro.		
Julia hablando sobre un hombre que se le acercó y le ofreció sexo con él, quien no se percató de que ella era trans o estuviese operada.	Primero plano medio corto o cerrado de Julia, iluminación natural, cámara fija. Luego plano general de Julia caminando, iluminación natural.	Sonido primero sincrónico y diegético, luego voz en off mientras la vemos caminando y hablando con alguien (asincrónico), luego sincrónico y diegético de vuelta.
De vuelta testimonio de Ignacio, ahondando en su relación con la religión.	Plano medio corto / cerrado de Ignacio, iluminación natural.	Sonido sincrónico, diegético.
Tomas de Julia limpiando una vidriera, mientras habla con Aldo sobre cómo le preguntaron en una radio que opinaba sobre la Marcha de la Diversidad.	Plano medio / americano, cámara en mano, iluminación natural. Movimiento hacia la izquierda de la cámara. <i>Tilt</i> hacia abajo cuando se baja de la escalera.	Sonido sincrónico, diegético.
Tomas de Julia en la peluquería.	<i>Zoom-out</i> enfocado en la cara de Julia hasta llegar a mostrar a la peluquera atrás de ella. Cámara en mano en plano general lateral de Julia sentada frente al espejo siendo peinada. <i>Zoom</i> en la cara de Ignacio mientras habla, luego <i>zoom-out</i> para mostrar plano general. Plano cerrado en la cara de Julia y luego <i>zoom-out</i> . Cámara en mano.	Sonido sincrónico, diegético.
Tomas de Julia e Ignacio en la cocina de su apartamento.	Plano americano de Julia (?). Luego plano general de la pareja, Julia en el fondo, Ignacio en plano medio más en frente de la cámara, apenas iluminado por la luz que llega de la cocina, mientras juega con su perro. Leve movimiento de cámara hacia la izquierda luego de <i>zoom-out</i> . <i>Zoom-in</i> cuando Ignacio se acerca al pájaro, y luego a darle un beso a Julia.	Sonido sincrónico, diegético.

Tomas de la pareja en un puesto de feria.	Planos generales. Iluminación natural. Cortes con acercamientos a la pareja. En el segundo corte hay un paneo de derecha a izquierda.	Sonido sincrónico, diegético.
---	---	-------------------------------

**Tabla 3:** Desglose de escenas de *El casamiento*.

<b>Escena</b>	<b>Información visual</b>	<b>Información de sonido</b>
Introducción de la película.	<i>Zoom-in</i> a un teléfono iluminado lateralmente. Plano detalle.	Sonido asincrónico, voz en off del realizador contextualizando. Grabación de Julia comunicándose con Garay. Música de fondo extradiegética.
	Planos generales de vías del tren y el barrio en el que vive la pareja, vemos a la pareja caminando. Iluminación natural, <i>travelling</i> de izquierda a derecha cuando entran a la casa.	Sonido sincrónico, diegético.
Julia vendando los pies a Ignacio, mientras está en su cama.	Plano general (?). Cámara fija. Iluminación natural. Planos detalle del pie de Ignacio con movimientos de cámara mostrando las caras de Julia y de Ignacio. Toma corta de un perro en una sillita, plano general, iluminación natural.	Sonido sincrónico, diegético. Música de fondo entra cuando aparece el perro.
Imágenes de archivo de la pareja, hablando sobre cómo se conocieron.	Paneo de derecha a izquierda siguiendo los movimientos de la pareja al entrar a la casa. <i>Zoom-out</i> de la pareja en su cama tomando mate y conversando. Plano general, Julia en la cama, Ignacio a su lado. Plano medio de Ignacio. Iluminación de un velador en la mesa de luz. <i>Zoom-out</i> de un plano	Sonido sincrónico, diegético. Momento de voz en off cuando Julia empieza a contar cómo se conocieron, sobre las tomas de ellos tomando mate en la cama.

	detalle de la cara de Julia a un plano medio de Julia vista a través del espejo.	
La pareja en la cama revisa un portafolio de fotos en donde vemos a Julia antes de transicionar.	Plano detalle de un reloj. Plano general, travelling-in acercándose a la pareja. Foto fija. Luego, plano medio de Julia, lateral. Iluminación natural, cámara en mano, haciendo planos detalle de las fotos y credenciales.	Sonido sincrónico, diegético. Se escucha diálogo en off mientras vemos las fotos.
Ignacio sentado en un banco en su patio, con un perro en la falda. Luego, Julia cerrando una ventana.	Plano general, cámara fija, iluminación natural. Plano americano de Julia a contraluz.	Música extradiegética.
Tomas de Julia pasándose una máquina para sacarse los vellos.	Plano medio, de espaldas, iluminación de un velador. Cámara fija. Luego plano detalle de la cara de Julia. Luego vuelta al plano medio. Luego plano detalle otra vez.	Sonido diegético, sincrónico.
Julia e Ignacio conversando acerca de cómo Julia quiere “casarse como una dama antigua”.	Plano general de la pareja en el porche de su casa. Planos detalle del rostro de Ignacio y del perro.	Sonido diegético, sincrónico.
Vemos a Ignacio eligiendo traje para el casamiento.	Plano entero de Ignacio caminando hacia un ropero para buscar su traje. Cuando está más cerca de la cámara se vuelve un plano americano, <i>tilt</i> hacia abajo para mostrar el traje.	Sonido diegético, sincrónico.
Metraje de archivo con Ignacio trabajando como cuidacoche, con la voz de él de fondo hablando sobre cómo su relación con Julia fue buena para él.	Plano general, cámara en mano, <i>zoom</i> cuando se acerca a cámara, <i>paneo</i> a la izquierda.	Música extradiegética, voz en off mientras se muestran imágenes de Ignacio trabajando.
La pareja en la cocina, con su perro. En un momento se ponen a bailar.	Plano general de la pareja caminando a lo lejos. Luego, plano general de la pareja sentada en la cocina. Plano	Sonido diegético, sincrónico.

	<p>detalle al vaso de Ignacio, <i>travelling</i> de izquierda a derecha hasta llegar al rostro de Ignacio. Plano detalle a la radio. Cámara fija hasta acercamiento a la pareja, en plano detalle. Plano detalle al perro, luego a la caldera, luego a la vajilla (?).</p>	
<p>Julia es llevada en una ambulancia al Hospital de Clínicas para una revisión por su enfermedad renal.</p>	<p>Plano general de un perro desde atrás, luego plano general de Julia bajo la lluvia. Iluminación natural. Algunos acercamientos al rostro de Julia mientras mira de un lado al otro. Plano general de la llegada de la ambulancia. Paneo hacia la izquierda cuando Julia se sube a la ambulancia. Planos cerrados de Julia arriba de la ambulancia, uno desde abajo (contrapicado). Plano americano (?) de Julia caminando por el hospital, luego entero según se aleja la cámara. Plano detalle de los brazos de Julia mientras se lava. Primero, plano medio corto de Julia, luego general, mientras está sentada en una silla de hospital. Planos detalle de las máquinas, luego plano medio corto de Julia una vez más y la vemos hablar.</p>	<p>Sonido diegético, sincrónico.</p>
<p>Tomas en la habitación con la pareja acostándose.</p>	<p>Cámara fija, iluminación de velador, plano general.</p>	<p>Sonido diegético, sincrónico.</p>
<p>Tomas de archivo de Julia trabajando en su puesto de revistas, mientras Ignacio habla sobre la decisión de ella tomó de operarse, y como él se sentía incómodo estando con alguien de su mismo sexo, antes de que Julia se operara.</p>	<p>Plano general de Julia caminando, iluminación natural, con <i>zoom-out</i>. Paneo de derecha a izquierda mostrando a Julia limpiando un aparador. Plano medio corto de Ignacio, iluminación central. <i>Tilt</i> hacia abajo cuando</p>	<p>Música extradiegética, voz en off de Ignacio en momentos.</p>

	<p>vemos a Julia bajar de una escalera. Julia sentada, primero toma lateral en plano medio, luego frontal en medio corto.</p>	
<p>La pareja tomando un ómnibus para ir al INA a conseguir comida con Tickets Alimentación, la cual comen en una plaza.</p>	<p>Planos generales, iluminación natural. Planos medios de la pareja vista de atrás en el ómnibus, plano general con la persona tocando el bandoneón en un primer plano antes de ello. Cámara en mano. Plano medio (?) / general de Julia e Ignacio entregando sus tickets. Plano general de la pareja almorzando.</p>	<p>Sonido diegético, sincrónico.</p>
<p>Julia hablando sobre como “científicamente tiene que existir, el hombre y la mujer para no tener una soledad o un miedo de soledad”.</p>	<p>Plano entero / general de la pareja en el porche de su casa. Luego, toma de la pareja en la cama, acostados. Cámara fija, iluminación de velador, plano general. Plano lateral desde una puerta.</p>	<p>Sonido diegético, sincrónico.</p>
<p>La pareja se muda de su casa, vemos el proceso de mudanza con los fleteros llevando cosas y viendo como pone la pareja varios de sus muebles en la casa nueva.</p>	<p>Plano general de una cama desmantelada, plano entero de Ignacio caminando con su perro. Tomas vistas desde atrás de la ventana, con Julia e Ignacio esperando a que lleguen los fleteros. <i>Close-ups</i> de los rostros de Julia e Ignacio, luego de planos enteros de personas llevando un armario. Tomas con cámara en mano de la pareja subiendo a la cabina del conductor. Plano americano de la pareja abrazándose, iluminación natural dentro de la casa. Tomas generales de los fleteros entrando muebles. Tomas con cámara en mano de Julia e Ignacio discutiendo por la posición</p>	<p>Sonido diegético, sincrónico. Música de fondo extradiegética mientras vemos tomas de la casa vacía y mientras viajan.</p>

	de un mueble.	
Julia en la peluquería arreglándose, mientras es elogiada por Ignacio al ver el resultado final.	<i>Zoom-out</i> : de un primer plano o plano medio corto del rostro de Julia a un plano general de la peluquera con Julia, idem pero con la peluquera haciéndole <i>brushing</i> (?) a Julia. <i>Zoom-out</i> del peinado de Julia.	Sonido diegético, sincrónico.
Tomas intercaladas de Ignacio sólo en la casa y Julia en el hospital. Ignacio habla sobre que “no sabría qué hacer si ella no vuelve, me muero”. Luego, vemos el reencuentro de la pareja.	Plano detalle del mate de Ignacio, movimiento hacia arriba de la cámara para mostrar su rostro. Plano general de Ignacio sentado, iluminación natural a través de la ventana. Tomas en plano general de Julia en el hospital, luego un primer plano de su rostro. Luego, volvemos con Ignacio, abrazando a su perro. Primero, plano general, luego plano medio, luego primer plano con tilt hacia abajo. Plano lateral entero, iluminación natural. Cámara en mano, atrás de Ignacio, siguiéndolo, hasta que se encuentra la pareja, vemos plano medio, luego vemos plano entero o general a medida que la cámara se queda quieta y la pareja se va caminando.	Sonido diegético, sincrónico. Música de fondo diegética, radio. Entra música extradiegética cuando se seca las lágrimas y cuando se reencuentra con ella.
Imágenes de la pareja yendo a la iglesia.	Plano detalle de las manos, de una ventana pintada. Plano medio de la pareja atrás de un banco de iglesia, visto desde atrás del cura, luego primer plano de la pareja. Plano general de la iglesia vista desde arriba, luego plano de la pareja en contrapicado. Tomas con cámara en mano de la pareja recibiendo la hostia.	Sonido diegético, sincrónico. A veces la voz del cura queda como voz en off, entre imágenes de la iglesia. Música cristiana diegética.

<p>De vuelta en la casa, la pareja almuerza.</p>	<p>Plano detalle de la sartén, cámara sigue los movimientos de la sartén. Toma lateral de Ignacio en plano medio. Toma general de la pareja comiendo, también un plano medio corto de Ignacio comiendo.</p>	<p>Sonido diegético, sincrónico.</p>
<p>Imágenes de archivo de la pareja en la vieja cocina, con Ignacio cuidando a sus animales, mientras Julia está cocinando. En un momento, Ignacio le expresa a Julia que “como no la voy a querer, mi gringa, si empezamos una vida nueva juntos”.</p>	<p>Plano general de la pareja con Julia en el fondo e Ignacio en el primer plano con su perro, apenas iluminado por la luz proveniente de la cocina. <i>Zoom-in</i> mientras está con el perro, leve movimiento de cámara hacia la izquierda luego de <i>zoom-out</i>. <i>Zoom-in</i> cuando Ignacio se acerca al pájaro y a darle un beso a Julia.</p>	<p>Sonido diegético, sincrónico.</p>
<p>Julia comprándole una torta a Ignacio para celebrar su cumpleaños.</p>	<p>Plano general con <i>travelling-in</i> (?) de Julia caminando, plano entero frontal de Julia frente a una vidriera. Plano detalle de las tortas. Plano picado de Ignacio colgando su ropa para el casamiento. <i>Travelling</i> de derecha a izquierda cuando vemos a Julia llevarle la torta a Ignacio. Plano detalle de Ignacio emocionado, y de las velas de la torta. Primer plano de la pareja durmiendo juntos, y luego plano general. Iluminación de veladores.</p>	<p>Sonido diegético, sincrónico.</p>
<p>Vemos los preparativos de manos miembros de la pareja para su casamiento, vemos a Julia comprando un vestido y a Ignacio limpiando sus zapatos.</p>	<p>Plano medio de Ignacio limpiando sus zapatos, con plano detalle a estos. Plano americano de Julia buscando vestidos para probarse. Plano entero de Julia con el vestido, luego primer plano cuando se prueba caravanas.</p>	<p>Sonido diegético, sincrónico. Entra música extradiegética cuando aparece Julia con el vestido.</p>

Tomas de Julia afeitando a Ignacio.	Planos detalle del plato con agua y de la barba de Ignacio. Primer plano de Julia cortándole los bigotes a Ignacio con una tijera, luego plano medio.	Sonido diegético, sincrónico.
Ignacio llevando a su perro al veterinario.	Plano general de Ignacio y el perro entrando a la veterinaria. Plano detalle del perro siendo afeitado.	Sonido diegético, sincrónico.
Reencuentro de Julia con la peluquera, para que le haga un peinado para su casamiento.	Plano americano de Julia en la puerta de la casa de la peluquera. Planos detalle del pelo de Julia, siendo cortado. Plano medio corto de Julia visto a través del espejo. Plano americano de la peluquera y su marido junto con Julia.	Sonido diegético, sincrónico.
Secuencia final de la película, con la pareja dirigiéndose a sacarse su foto de casamiento.	Travelling-in hacia el traje de Ignacio, luego a la izquierda y travelling-in de vuelta con paneo a la derecha para mostrar el vestido y el sombrero de Julia. Plano general de la pareja caminando en frente de la cámara. Foto fija de la pareja.	Música extradiegética.

**Tabla 4:** Desglose de escenas de *El hombre nuevo*.

<b>Escena</b>	<b>Información visual</b>	<b>Información de sonido</b>
Stephanía buscando lugar en distintas pensiones de Montevideo, sin éxito.	Plano general, iluminación natural. Plano detalle (?) a las piernas y al carrito de Stephanía cuando pasa, cámara fija. Plano entero lateral, cámara fija. Plano general, cámara fija, dos tomas. Otro plano general un poco más cercano, cámara fija. Plano entero de Stephanía en un banco de plaza. Plano medio de	Sonido primero sincrónico, diegético. Luego entra música extradiegética.

	Stephanía durmiendo, luego plano entero (?).	
Stephanía arreglándose y peinándose en una habitación de una pensión; corta los breteles de un vestido para hacer una blusa, “bien cosa de las mariquitas, cuando no tenés con que coser, más fácil es cortar”.	Plano general, vemos dos puertas, en la derecha está Stephanía. Cámara fija, iluminación natural. Plano detalle a la paleta de maquillaje de Stephanía. Primer plano al espejo y rostro de Stephanía. Plano medio de Stephanía cortando un vestido para hacer una blusa. Plano general de parte del cuarto de Stephanía, vemos como salen prendas de ropa de detrás del armario a una silla. Plano medio (?) de Stephanía viendo su atuendo, toma desde la altura de la rodilla hasta el pecho, no vemos el rostro inicialmente, luego paneo a la derecha con movimiento de la cámara hacia arriba, queda en plano americano.	Música extradiegética, continuación de la intro. Luego, sonido sincrónico, diegético.
Stephanía yendo a la Marcha de la Diversidad.	Plano general (?) con tilt hacia abajo cuando Stephanía sale de la pensión. Plano medio de Stephanía entre medio de la gente, saludando, cámara en mano. Toma primero enfocada en el pecho de Stephanía luego tilt hacia arriba. Plano medio desde atrás. Plano americano de Stephanía bailando al lado de un poste.	Sonido sincrónico, diegético.
Stephanía teniendo una entrevista con asistentes sociales y psicólogas para poder acceder al cambio de sexo registral.	Plano detalle del pie de Stephanía, luego plano entero de ella sentada. Plano general (?) de Stephanía hablando con las asistentes sociales y psicólogas. Plano detalle de alguien escribiendo con una laptop. Plano detalle de alguien	Sonido sincrónico, diegético. Breve momento en off de Stephanía durante plano detalle de laptop.

	<p>escribiendo a mano. Iluminación natural (?). Cámara fija.</p>	
<p>Stephanía trabajando como cuidacoches.</p>	<p>Plano medio corto de Stephanía. Iluminación natural. Luego plano medio, paneo a la derecha. Luego plano americano, paneo a la izquierda.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Stephanía cocinando y comiendo en la pensión.</p>	<p>Plano detalle de huevos en una sartén, picado (?). Plano medio de Stephanía comiendo.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético, mientras cocina. Entra música extradiegética cuando está comiendo.</p>
<p>Metraje de archivo de Stephanía joven, siendo visto por la Stephanía del presente.</p>	<p>Plano americano a medio corto, la cámara se queda estática, Stephanía se acerca a ella, leve paneo a la izquierda. Plano medio corto durante entrevista de archivo. Plano medio corto de Stephanía acostada. Plano detalle del televisor. Plano entero de Stephanía acostada. Plano americano de ella trabajando como prostituta. Plano medio corto de Stephanía del pasado peinándose. Plano general a medio corto, cámara en mano, paneo a la derecha cuando Stephanía se acerca a cámara. Plano medio corto de Stephanía hablándole a la cámara sobre su carpa.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Porciones de Stephanía hablando en off sobre las imágenes de archivo.</p>
<p>Stephanía buscando a su hermano en internet, encontrando su cuenta de Facebook.</p>	<p>Plano detalle de la pantalla de la computadora, mostrando el perfil del hermano de Stephanía. Breve primer plano de Stephanía. Plano general de Stephanía en el cibercafé. Breve segmento de Stephanía en la calle de noche, movimiento de cámara a la izquierda.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Música extradiegética entra después de que Stephanía dice que “tiene las entradas de [su] padre”.</p>

<p>Stephanía reencontrándose con Lilián, amiga de sus padres adoptivos.</p>	<p>Plano general del baño de la pensión, vemos a Stephanía de la cintura para arriba a través de un espejo mientras se baña. Cámara en mano, atrás de Stephanía, plano americano. Plano general de ambas conversando. Primer plano de la cara de Stephanía, luego primer plano de las manos de ambas juntas. Plano general de Stephanía caminando a lo lejos.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Voz en off de Lilián mientras se ve a Stephanía caminar.</p>
<p>Stephanía viendo más imágenes de archivo de ella en el pasado.</p>	<p>Plano detalle de la bota de Stephanía. Primer plano o medio corto de Stephanía en imágenes de archivo. Plano medio corto lateral de Stephanía en el presente. Luego plano medio de ella sentada en la cama.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Stephanía juntando comida de la basura, y trabajando como cuidacoches. Luego, un par de secuencias de ella de noche. Después, tomas de ella en una plaza de día.</p>	<p>Plano general de Stephanía caminando, paneo a la izquierda. Plano americano de ella dejando su chaleco reflectante en el retrovisor de un auto. Plano americano de ella abriendo una puertilla en la que guarda su mochila, cámara fija. Cámara en mano en otro plano americano, plano de las piernas de Stephanía con movimiento hacia la izquierda y hacia atrás. Plano general de Stephanía peinándose, vista a contraluz, luego caminando por una plaza. Plano general de ella en una plaza, movimiento de cámara hacia la izquierda y a la derecha, siguiendo los movimientos de Stephanía</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Música extradiegética cuando vemos a Stephanía peinándose.</p>
<p>Stephanía en el cibercafé eligiendo una foto de perfil</p>	<p>Plano general de Stephanía en la puerta del cibercafé.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Entra música</p>

<p>para su Facebook y comunicándose con su hermano.</p>	<p>Plano detalle de la pantalla de la computadora, luego plano detalle de la mano de Stephanía encima del mouse. Luego plano medio de ella sentada frente a la computadora. Seguido un primer plano del rostro de Stephanía mientras escribe. Plano general a contraluz de ella en el ciber.</p>	<p>extradiegetica, luego de ver una foto en la que aparecía la carpa en la que vivía antes.</p>
<p>Stephanía yendo a Nicaragua a encontrarse con su hermano.</p>	<p>Plano detalle de los pies de Stephanía mientras se los afeita y se los lava. Luego plano entero, viéndose el marco de una puerta. Plano detalle de ella sosteniendo su pasaporte, luego detalle de la ventana del avión, luego detalle del rostro de Stephanía iluminado a contraluz. Planos generales de las calles de Nicaragua. Cámara en mano, plano americano, siguiendo a Stephanía, movimiento de la cámara a la izquierda cuando doblan la esquina.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Stephanía conversando con Winston.</p>	<p>Plano general de la fachada de la casa de Winston. Plano detalle de la puerta. Plano detalle de fotos enmarcadas de Winston. Plano general de ambos. Primer plano del rostro de Stephanía. Plano general de ambos caminando por las calles de Nicaragua. Plano general de Winston y Stephanía en una mesa de bar (?). Plano americano de Stephanía siendo fotografiada por Winston, visto desde el primer plano, con el foco en Stephanía.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Voz en off de Winston mientras se los ve caminando. Música extradiegetica entra cuando termina el diálogo de Winston.</p>
<p>Stephanía encontrándose con su madre.</p>	<p>Tomas de la casa de chapa en donde vive la madre de</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético durante el diálogo con la</p>

	<p>Stephanía. Plano medio corto o primer plano de la madre. Plano detalle de un pasaporte nicaragüense. Plano general frontal, Stephanía cortando una hoja de un árbol con un machete, en el patio con su madre sentada. Luego, lateral también general, un poco más cercano. Cámara fija. Stephanía y su madre, apenas iluminadas por la luz de un televisor (?) y la luz de la luna, plano medio. Tomas nocturnas de las calles de Nicaragua.</p>	<p>madre. Música extradiegética cuando se muestra el pasaporte.</p>
<p>Stephanía recorriendo su viejo barrio y encontrándose con su padre. El padre es entrevistado, comenta sobre como Stephanía tenía un interés en la danza y la poesía, y como él ya intuía del “cambio” en la identidad de Stephanía, “el hombre ya no era hombre”. También sobre cómo se arrepiente de haber “prestado” a Stephanía cuando era pequeña.</p>	<p>Plano entero (?) de Stephanía, vista de atrás, caminando. Luego plano medio lateral, cámara en mano, a entero. Plano medio largo o americano de ambos hablando. Plano americano de Winston padre sentado. Plano americano de ambos sentados viendo una fotografía. Toma a contraluz de ambos en plano americano, al lado de una ventana enrejada. Plano general de Stephanía en banco de plaza, se ve en el fondo un escenario en el que se ven las palabras “Viva Nicaragua”.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Entra música extradiegética cuando el padre de Stephanía habla sobre cómo había gente que decía que ella había muerto, pero él sabía que estaba viva.</p>
<p>Toma de la madre de Stephanía cantando una canción religiosa mientras está sentada con una mano en la biblia.</p>	<p>Plano general de la madre de Stephanía. Cámara fija. Iluminación natural.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Música diegética, viene de la radio que se ve en la toma.</p>
<p>Winston viendo imágenes de archivo de su hermana, hablando lo que significó para ella el proceso sandinista. Winston habla sobre como su prioridad era</p>	<p>Plano de televisor y DVD. Plano general de Winston en su cuarto viendo metraje de archivo de su hermana. Luego, plano medio de Winston hablando.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>

<p>saber que su hermana estaba viva, y que fue un error de ella pensar que su familia la iba a rechazar.</p>		
<p>Tomas de Stephanía en una feria de Nicaragua.</p>	<p>Plano americano, cámara en mano, la cámara sigue a Stephanía caminando por una feria en Nicaragua. Plano medio corto de la cara de Stephanía a plano detalle de un pájaro, con movimiento de cámara hacia la derecha y hacia abajo. Luego plano detalle más cercano del pájaro, con movimiento de la cámara hacia la izquierda y hacia arriba. Plano detalle de las bolsas que lleva Stephanía.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Stephanía y su madre cocinando, luego conversando acerca de un dolor de dientes que tiene Stephanía.</p>	<p>Plano americano de Stephanía y su madre, lateral, iluminación desde arriba. Cámara fija. Luego, plano picado de Stephanía, cámara en mano. Plano detalle de la hornalla. Plano general de Stephanía y su madre conversando en el patio, vistas a través de una puerta. Iluminación natural. Cámara fija de Stephanía caminando por un callejón, plano general.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Stephanía encontrándose con Doña Juanita, amiga de sus padres, hablando sobre cómo Stephanía recordaba la casa y del vínculo que tenía la familia de ella con Doña Juanita.</p>	<p>Plano general de Stephanía en la puerta de la casa de Doña Juanita. Hay un plano general de la calle visto por unos segundos, luego vuelta al plano anterior. Cámara fija. Cámara en mano, plano detalle de las manos de ambas a plano medio de ambas, con movimiento de cámara hacia arriba. Planos generales de distintas partes de la casa. Plano general de una señora lavando en una</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>

	pileta, vista a través de una ventana enrejada.	
Entrevista con Doña Juanita, hablando sobre la familia de Stephanía cuando vivían con ella, y cómo se sorprendió cuando vió a Stephanía, “pero, la vida te da sorpresas (...), yo lo tenía como un hombre, macho, fuerte (...)”.	Plano americano de la señora sentada en una mecedora, cámara fija. Plano medio de la señora cortando cebollas, cámara fija. Plano medio corto de ella con leve picado, luego plano detalle de las cebollas. Vemos un plano de Doña Juanita lavando platos de espaldas, general, iluminación natural de las ventanas. Plano general del interior y exterior de la casa.	Sonido sincrónico, diegético. Música extradiegética empieza cuando se ven planos generales de la casa.
Stephanía mira un programa de “De cara al pueblo”, programa documental sobre el proceso sindical sandinista, en el cual aparece ella a la edad de 7 años cuando era docente, consultando sobre la reforma educativa en el contexto de la revolución.	Plano general de Stephanía entrando a un edificio. Plano detalle de una televisión. Plano medio lateral de Stephanía viendo el televisor, el televisor funciona como iluminación. Luego plano medio corto.	Sonido sincrónico, diegético.
Stephanía es llevada a una reunión de una iglesia, en la que habla sobre cómo fue traída por su madre, y cómo a pesar de las adversidades por las que ha pasado, Dios nunca la ha “dejado desamparada, desamparado, que es como corresponde”.	Plano general de Stephanía en un banco público. Plano general de varias personas dentro de una habitación, sentadas en ronda. Plano detalle de una señora con una biblia en la mano. Plano medio corto de la cara de Stephanía, luego de la cara de Leónidas, su hermano más chico, cuando este es mencionado. Plano medio del pastor. Plano cerrado de una feligrés.	Sonido sincrónico, diegético.
Entrevista con Leónidas, el hermano más chico de Stephanía, hablando sobre como Dios lo salvó ante un evento en el que peligró su vida, y como piensa que	Plano general del patio de la iglesia. Plano general de una cocina al aire libre. Plano casi entero de Leónidas, cámara fija.	Sonido sincrónico, diegético.

<p>Dios puede “transformar a [su] hermano” también.</p>		
<p>Escena en donde le hacen un exorcismo a Stephanía para que “vuelva al modelo original que Dios trajo a esta tierra”.</p>	<p>Plano general de varios feligreses, con el foco en Leónidas. Luego, plano medio de Stephanía y su madre. Plano medio corto de una señora. Plano general en donde se ve a Leónidas, a Stephanía dándole la espalda y al pastor en frente de ella, apoyando sus dedos en la frente de Stephanía. Plano medio corto de Stephanía y el pastor hablándole. Cámara en mano, movimiento de cámara hacia arriba y a la derecha, siguiendo el movimiento del pastor que se sube a un escalón. Plano general de un puesto callejero, cámara fija. Plano de las botas de Stephanía, luego plano general de ella comiendo. Plano general de ella en una parada de ómnibus.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético. Música extradiegética aparece luego del plano en el puesto de tortillas.</p>
<p>Winston está viendo imágenes de archivo de Stephanía en las que ella habla sobre el alcoholismo de su padre, la conflictividad entre sus 8 hermanos y 8 primas, y como uno de estos últimos tuvo relaciones con ella.</p>	<p>Plano general de la calle. Plano general del patio de una casa. Luego, volvemos a la casa de Winston, vemos un plano del televisor en el que se muestran imágenes de archivo de Stephanía. Plano medio de Winston.</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>
<p>Stephanía hablándole a su madre sobre cómo no le gustó lo que le hicieron en la iglesia, diciendo que le dijeron cosas que la hirieron. “Está escrito en la biblia que los homosexuales no podrán entrar al reino de los cielos si no se arrepienten, ¿pero dice en algún lado que tengo que sacarme las tetas? No</p>	<p>Plano general de Stephanía lavando la ropa. Corte a plano general con Stephanía y su madre. Plano americano de Stephanía colgando ropa. Plano detalle del pie de Stephanía. Plano americano de la madre de Stephanía, vista a través de una puerta, no vemos a Stephanía en el encuadre todavía. Plano</p>	<p>Sonido sincrónico, diegético.</p>

<p>dice...” Afirma su identidad de género, diciendo que vino a encontrarse con su familia y no a cambiar su identidad, y que la tienen que aceptar como es.</p>	<p>medio corto / detalle de la cara de la madre de Stephanía. Plano detalle a los brazos. Plano medio corto del rostro de la madre.</p>	
<p>Vemos a la madre de Stephanía haciéndole trenzas a Stephanía, seguido de esto la madre le lee a Stephanía un versículo de la biblia.</p>	<p>Plano detalle de un espejo en el que vemos a Stephanía de espaldas, siendo peinada por su madre. Plano medio corto de la madre de Stephanía, seguido por un plano medio de la misma Stephanía. Plano general de ambas, cámara fija. Luego, plano general de la madre de Stephanía leyendo un versículo de la biblia. Plano medio de Stephanía, vista a través de una reja. Fundido a negro. Plano medio corto de Stephanía en un carrusel.</p>	<p>Música extradiegética. Sonido sincrónico, diegético después de la escena con las trenzas. Entra música extradiegética de vuelta junto con el fundido a negro.</p>
<p>Vemos a Stephanía de vuelta en Uruguay, nuevamente trabajando en la calle y buscando hospedaje.</p>	<p>Plano picado de Stephanía trabajando como cuidacoches, movimiento de cámara hacia la izquierda y hacia arriba. Plano general del cibercafé donde se ve a Stephanía, a través de una reja, cámara fija. Luego plano medio y primer plano de ella frente a la computadora. Plano general de ella en la calle, maquillándose. Tomas desde atrás de ella caminando, en plano medio.</p>	<p>Música extradiegética. Sonido sincrónico, diegético desde la escena en el cibercafé hasta el final.</p>