



El cuerpo transgénero en *Una mujer fantástica*

Andrés Ibarra Cordero¹

Universiteit van Amsterdam

Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica

aibarracordero@gmail.com

Resumen: El presente artículo explora el significado cultural del cuerpo transgénero en la película chilena *Una mujer fantástica* desde una perspectiva de los Estudios Queer. Si bien éste no es un ensayo sobre teoría, se discuten problemáticas presentes en la película bajo conceptos de las autoras Jack Halberstam (*Skin Shows*) y Sara Ahmed. Primero, se introducen brevemente las implicancias de la teoría *queer* y el fenómeno transgénero, desde una perspectiva interdisciplinaria. Luego, las nociones del cuerpo propuestas por Halberstam sirven como un referente en torno a la construcción cultural del cuerpo *híbrido* o *monstruoso*, en este caso específico, vinculado al cuerpo transgénero. Finalmente, la especulación crítica que elabora Ahmed sobre las implicaciones políticas de lo que significa *ser feliz* nos recuerda que ciertos cuerpos han sido excluidos sistemáticamente de los guiones de la felicidad.

Palabras clave: Cuerpo transgénero – Queer – Monstruoso – Híbrido – Felicidad

Abstract: This article explores on the cultural meaning of the transgender body in the Chilean film *Una mujer fantástica* from a Queer Studies perspective. Although not an essay about theory, this work discusses critical issues in the film under the light of concepts elaborated by the authors Jack Halberstam (*Skin Shows*) and Sara Ahmed. First, I briefly introduce the implications of queer theory and the transgender phenomena, from an interdisciplinary perspective. Then, the notions of the body proposed by Halberstam provide a reference for the cultural construction of the *hybrid* or *monstrous* body, in this specific case, linked to the transgender body. Finally, Ahmed's critical speculation regarding the political implications of *being happy* reminds us how certain bodies have been systematically excluded from the scripts of happiness.

Keywords: Transgender body – Queer – Monstrous – Hybrid – Happiness

¹ **Andrés Ibarra Cordero** es Licenciado en Letras Inglesas (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Master of Arts in Comparative Literature (King's College, London). Actualmente es candidato doctoral en ASCA –Amsterdam School for Cultural Analysis, de la Universidad de Ámsterdam. También está afiliado en otros centros de investigación holandeses, como NICA (Netherlands Institute for Cultural Analysis) y OSL (Onderzoekschool Literatuurwetenschap) en donde ha participado en varios seminarios y jornadas de investigación. Su área de interés aborda la literatura comparada, la teoría literaria, los estudios postcoloniales y las diversas teorías de género y *queer*. Ha sido becario de magíster y doctoral de CONICYT Chile.

La película chilena *Una mujer fantástica* (2017) no ha dejado indiferente a la crítica ni a los espectadores, tanto a nivel local como internacional. La película, dirigida por Sebastián Lelio y protagonizada por la actriz transgénero Daniela Vega, es un retrato íntimo de autoafirmación, que revela las diversas complejidades que deben afrontar las personas transgénero en el contexto chileno. Marina, la protagonista, es una mujer transgénero de clase modesta: trabaja de mesera durante el día y es cantante de bar durante la noche. La película refleja muy bien cómo el sujeto transgénero es marginalizado por una sociedad que —incomodada por su sexualidad ambigua— la ignora y margina a un estatus de hibridez. A pesar del rechazo general para con ella, Marina no deja de ser obstinada respecto a su propia dignidad y sus derechos como persona. Aunque el guion de la película tiene un origen meramente ficticio, el personaje interpretado por Vega resulta bastante representativo de esa realidad que viven las personas transgénero en Chile. Desde luego, este es un escenario que no se limita exclusivamente a la realidad chilena. Si bien la película privilegia la intimidad y la subjetividad de la protagonista por sobre el status y la lucha política que deben enfrentar los sujetos transgéneros, resulta difícil minimizar el efecto mediático y político que la película ha generado en torno a estas mismas, desde el momento de su estreno en Chile.

Una mujer fantástica comienza con el idilio romántico que vive Marina junto a Orlando (Francisco Reyes), un hombre mayor que ella. Luego, el hilo narrativo se vuelca en torno al duelo íntimo de vive Marina por la repentina muerte de éste. La película sigue un esquema típico del duelo por la muerte de un ser querido, pero con una protagonista a la que, por desestructurar el binomio normativo del sexo y género (hombre/mujer; masculino/femenino), se le prohíbe ser parte del duelo reservado exclusivamente a la familia tradicional —articulada en base a la heteronorma hegemónica—, constituida por sujetos definidos categóricamente como *hombre* o *mujer*. En cuanto Marina llega al hospital con Orlando, quien sufre un aneurisma en medio de la noche, tanto médicos como oficiales de carabineros utilizan el pronombre masculino para dirigirse a ella, incomodados por la discrepancia de su

identidad que aún figura como *masculina* en su cedula de identidad. El cuerpo transgénero convierte a Marina en la principal sospechosa de la muerte de Orlando. Luego de seguir un interrogatorio, Marina es acosada por una detective (Amparo Noguera) durante su trabajo. La repentina muerte de Orlando, y las circunstancias en las que sucedió, obliga a su familia a contactarse con Marina para reclamar sus pertenencias y bienes materiales. Sonia (Aline Kuppenheim), ex-esposa de Orlando, y su hijo Bruno (Nicolás Saavedra), desconcertados de que Orlando hubiese estado involucrado sentimentalmente con Marina, le prohíben entrar al funeral y relacionarse con la familia de manera pública.

Al final de la película vemos a Marina en el entorno íntimo de su propia habitación, con su perra tendida a sus pies. Después, ella canta la famosa aria de Händel, “*Ombra mai fu*”. En esta escena, Marina aparece cantando la estrofa, “*Tuoni, lampi, e Procelle, non vi oltragginomai la cara pace*” [Nunca pueden los truenos, rayos y tormentas perturbar tu querida paz]. Resulta interesante que una pieza musical originalmente destinada a ser interpretada por un castrato² sea cantada por un sujeto transgénero, sugiriendo un paralelismo literario entre la hibridez corporal de ambos en diferentes contextos y periodos sociohistóricos. El aria sugiere la lucha interna por la cual atraviesa Marina. Al mismo tiempo, es la pieza final que musicaliza un motivo recurrente en la película: las tempestades de la naturaleza. Las imágenes metafóricas de precipitaciones climáticas son frecuentes: la lluvia torrencial, el viento huracanado que arremeten contra Marina. Las imágenes sugieren cómo el cuerpo transgénero se sitúa en posición vertical en contra de la naturaleza; un cuerpo *contra natura*. El prefijo *contra* sirve, precisamente, para ilustrar cómo el cuerpo transgénero se posiciona en el contexto sociocultural chileno: es un cuerpo *contra natura* y *contra cultura*. La naturaleza es precisamente una protagonista clave en la película. Las

² La palabra “castrato”, proveniente del italiano, significa “castrado” en español. Esta denominación, propia del periodo llamado Barroco (1600-1750), se utilizaba para referirse al cantante varón sometido a una castración con el fin de mantener una voz aguda, ya sea soprano, mezzo-soprano o contralto. Mediante la castración se conseguía que los niños que ya habían demostrado tener especiales dotes para la lírica mantuvieran, de adultos, una tesitura aguda capaz de interpretar voces con características femeninas.

imágenes de las Cataratas del Iguazú, con las que se inicia la película, son el telón de fondo de la pasión romántica entre Marina y Orlando; ese destino que jamás se concreta. La imagen de las cataratas evoca un paraíso natural, un lugar utópico que se le niega al personaje transgénero como parte de un desenlace romántico; un posible final feliz.

A continuación, me propongo abordar la película de Lelio bajo una perspectiva de los Estudios Queer y las diversas perspectivas en torno al fenómeno transgénero. Para esto, primero introduciré brevemente la relevancia y vigencia del pensamiento *queer* tanto para la academia como para las diferentes prácticas discursivas en torno al cuerpo. Luego haré una apreciación de *Una mujer fantástica*, enfocándome en la otredad y monstruosidad que suscita el cuerpo transgénero (Halberstam *Skin Shows*), las políticas discursivas en torno a la felicidad (Ahmed) y la espera de esta misma como una condición permanente en ciertas subjetividades.

Ciudadanía y cuerpos marginales

Una mujer fantástica se enmarca como un producto cultural resultado de una larga y paulatina apertura mediática que a partir de la llamada *transición a la democracia* viene posibilitando el ingreso de nuevas voces al espacio público y mediático. Muchas veces, sin embargo, esos nuevos espacios se han visto limitados a la realidad alcanzada por el mercado. Últimamente, las uniones civiles de parejas del mismo sexo en Chile han sido incluidas en las agendas gubernamentales de políticas públicas desde una postura circunscrita a la regulación y control. La aprobación del *Acuerdo de Unión Civil* en el año 2015 significó, por ejemplo, un gran avance dentro de las políticas de regulación influenciadas por un contexto internacional de tolerancia y liberalismo. En este nuevo marco legal, muchas parejas del mismo sexo han podido validar y legalizar sus relaciones afectivas al estar amparadas bajo la ley del estado. Así, bajo una política estatal de reconocimiento, la realidad de muchas parejas del mismo sexo parece haber dado un giro importante. Este escenario de apertura en un país

históricamente conservador en temas de moral pública parece apuntar a un cambio generalizado en torno a la presencia de las así llamadas *minorías sexuales* en el espacio público. No obstante, a diferencia de las identidades gays y lesbianas, la situación de los sujetos transgéneros continúa siendo un panorama mucho más complejo en donde la configuración del marco legal ante la irrupción de lo que Ileana Rodríguez ha llamado *ciudadanías abyectas* continúa inconclusa. Rodríguez entiende el término *abyecto* como sinónimo de *pospuesto, subordinado o postergado*. El término se contrapone al ejercicio de derechos y capacidades individuales propias para intervenir en la *res pública* (16). Para el escritor Juan Pablo Sutherland,

En Chile la construcción de identidades en el ámbito de las diferencias culturales (mujeres, homosexuales, lesbianas, mapuches, entre los más notorios) siempre constituyó un terreno complejo y violentado por las hegemonías de la cultura y del Estado chileno. En el caso de gays y lesbianas siempre operó el registro social donde se objetivaron sus cuerpos con relatos sociales vinculados a la patología sexual, a la crónica anormal de los cuerpos, y a las violencias institucionales y culturales que cada época promovió (106).

Al mismo tiempo, resulta interesante observar la forma en que estas identidades marginales han sido abordadas por el cine nacional durante la última década. En los últimos años, el cine chileno ha generado una gran diversificación temática que se ha visto favorecida por la circulación y reconocimiento en varios circuitos de festivales globales. En esta línea, se generó un nuevo contexto en donde “la crítica especializada ha instalado una serie de discusiones en un intento por clasificar, organizar y leer la producción fílmica chilena” (Pinto *et al*, 72). Esta “nueva crítica” ha intentado esbozar definiciones sobre este “nuevo cine chileno”, orientada, en términos muy generales, desde una óptica política. Así, Carlos Saavedra, por ejemplo, hace alusión a lo que él llama “identidades desencantadas”, que predominarían en el nuevo panorama fílmico. Para Saavedra, estas identidades desencantadas corresponden a diversas subjetividades que estarían ancladas en narrativas individualistas e intimistas en donde se aprecian las decepciones y malestares de una nueva generación que no había

sido antes retratada en el cine nacional (28-70). No resulta difícil entender que *Una mujer fantástica* es, en parte, un producto cultural de este nuevo cine chileno y que refleja, como lo expresa Saavedra, el malestar de estas identidades que son desencantadas y (en el caso transgénero) marginales y no reconocidas.

Desde la academia anglófona, estas ciudadanía abyectas han sido frecuentemente homologadas con el término *queer*. Lo anterior ha resultado cuestionable y criticable, incluso dentro de la misma academia, debido a su carácter paradójico y su supuesta falta de especificidad. Sin embargo, el concepto *queer* continúa siendo central dentro del pensamiento contemporáneo debido a —y no a pesar de— sus diferentes usos y prácticas. Debemos recordar que la productividad de cualquier constructo conceptual se debe trazar desde su surgimiento como una parte limitada pero específica de la jerga teórica hasta su eventual entrada en la jerga académica. En el momento en que los Estudios Queer se vuelvan irrelevantes seguramente dejarán de ser significativos tanto para los estudios literarios y culturales como para las políticas identitarias.

En inglés, la palabra *queer* tiene una larga e ilusiva trayectoria histórica. Antes, un insulto peyorativo dirigido a los que eludían las bases normativas del sexo y el género; ahora es, en la actualidad, un significante clave para entender muchas de las identidades y subjetividades posmodernas. *Queer* esquivo y resiste las categorías binarias del sexo y propone formas de resistencia contra las estructuras hegemónicas. Este uso del término inglés, entonces, se caracteriza por su maleabilidad; “*its definitional indeterminacy, its elasticity*” (Jagose 1) [su definida indeterminación, su elasticidad]. Simulando las características del análisis deconstructivo, *queer* suele implicar diferencias que —con bastante frecuencia— se tornan tan abstractas, rebuscadas y teóricas, que, en vez de validar su significado, se convierte en otra forma de exacerbar su impredecible diversidad. Si bien parece existir una tendencia dentro de esta teoría que insiste en reducir las historias individuales y subjetivas a los efectos del poder, esta, sin embargo, sigue siendo valiosa en cuanto nos ayuda a comprender mejor la construcción

social y discursiva en torno al género; y cómo, en muchos casos, el género y la sexualidad no están necesariamente alineados. Precisamente, los Estudios Queer apuntan a esa *falta* de alienación, coherencia y coordinación entre anatomía biológica (sexualidad) e identidad/orientación (género), desplazándolo a estas identidades fuera de la matriz de inteligibilidad normativa.

En América Latina, la recepción de los Estudios Queer ha tenido una esquiiva, pero a la vez productiva recepción. Gran parte de los críticos *queer* desde el sur, comprometidos con el pensamiento postcolonial y decolonial, refuerzan la necesidad de localizar y contextualizar estas teorías y políticas desde la región. Esto sigue el objetivo de alejarse de ciertas dinámicas neocoloniales y hegemónicas propias de la academia angloparlante. El académico Diego Falconí (2014), por ejemplo, observa como esta teoría “evidencia la colonialidad del género” al aterrizar en América Latina “como anglicismo neocolonial que debe interpelarse”, pero que al mismo tiempo resulta útil para revisar el “resto de teorías y traducciones también cortadas por la tijera colonial” (102). Por lo mismo, Falconí propone términos alternativos homófonos al inglés, como “cuir” o “cuyr.”

La perspectiva *queer* apunta a nuevas formas de subjetividades que nos liberen de las estructuras totalizadoras de los discursos hegemónicos y poderes centrales. La distinción entre la perspectiva *queer* y las políticas de inclusión e igualdad es clara, y más o menos análoga a la oposición entre la política radical y liberal. Mientras los liberales suscriben o aceptan un determinado orden sociopolítico y luchan por la inclusión de sectores marginados bajo los términos normativos, los radicales insisten en una transformación política fundamental. Esta polémica entre las dos formas de política se ha intensificado en los últimos años, tanto a nivel local como global. Mientras las parejas del mismo sexo han logrado (gracias al apoyo de diversas organizaciones sociales) avances significativos en la obtención de reconocimiento por parte del estado y los medios de comunicación, dependiendo del punto de vista, esto se celebrará como un avance en

derechos fundamentales o se desacreditará como una táctica de normalización totalizadora.

A continuación, propongo hacer una apreciación cultural sobre el cuerpo transgénero en *Una mujer fantástica* desde una perspectiva *queer*. Es adecuado advertir, sin embargo, que reconozco la existencia de una zona problemática e irresuelta entre la mirada *queer* y los estudios y políticas transgénero, que son diversos y, muchas veces, discrepantes. No obstante, he optado por clasificar *Una mujer fantástica* como una película *queer* siguiendo los postulados de B. Ruby Rich, en *New Queer Cinema* (2013), quien mantiene que el cine *queer* debería considerar todos aquellos trabajos audiovisuales que reflejen los problemas, complejidades e injusticias que sufren la mayoría de las subjetividades LGBTI+ (41). Por lo mismo, teniendo en cuenta el contexto por cual atraviesa la protagonista de *Una mujer fantástica*, la perspectiva *queer* resulta pertinente y válida para apreciar el film.

Si bien la película no pretende ser un manifiesto político ni activista sobre las minorías transgénero, la problemática de estas identidades y sus diversas complejidades están muy presentes. La película esboza un retrato personal y subjetivo de una mujer transgénero. Por consiguiente, podríamos preguntarnos sobre qué tan *disidente* o *radical* resultaría Marina. La protagonista está lejos de ser una “*loca lemebeliana*”; experta etnógrafa de los circuitos del deseo marginal santiaguino. La imagen de *la loca* ha sido, quizás, la figura más subversiva en el imaginario cultural de Chile, y autores como Pedro Lemebel y las Yeguas del Apocalipsis fueron claves para reivindicar este personaje urbano. De igual forma, muchos artistas trans chilenos, como Claudia Rodríguez, han seguido una práctica cultural y performativa bastante parecida, aunque no única. La protagonista de *Una mujer fantástica*, por otra parte, no se puede entender como un equivalente a esta figura tan emblemática de la disidencia sexual. Marina no aspira a romper ninguna norma, a desarticular el discurso normativo, ni a ser un estandarte de los colectivos de la diversidad o la disidencia sexual. Las intenciones de Marina difícilmente podrían ser consideradas subversivas o radicales. Marina solo

defiende su derecho a llorar a Orlando, a asistir al funeral y exigir que se le respete y valore. Pero aquí radica el problema: Marina no tiene un cuerpo “normal” entendido así desde el binomio del sexo hegemónico, *hombre/mujer*. Quiéralo ella o no, su cuerpo genera un rechazo generalizado. Aunque sus intenciones y conductas son respetuosas y obedientes con las instituciones normalizadoras (hospitales, policía de investigaciones, familia e iglesia), su cuerpo la sitúa en un terreno de marginalidad, estigmatización y anomalía. Resulta necesario destacar que Marina no es discriminada por su orientación sexual (entendida esta por el objeto de deseo erótico) como le podría pasar a gays y lesbianas, sino por su corporalidad; un cuerpo que contradice las cláusulas biológicas y normativas del sexo y género. Por consiguiente, la interseccionalidad sexo-género-deseo y sus constantes faltas de alienaciones normativas son parte del conflicto central de la película: el deseo de Marina (mujer transgénero) hacia Orlando (hombre heterosexual) y viceversa.

El carácter multidisciplinario en torno al fenómeno transgénero, y su emergencia como objeto de estudio relevante, apunta a situarlo dentro de un diálogo entre el desarrollo epistémico de las ciencias sociales y los debates propios de la tensión biología-cultura. Lo transgénero se sitúa en una constante tensión con lo que la cultura considera género. Las categorías de lo que significa lo masculino y lo femenino, tradicionalmente atribuidas al cuerpo del hombre y de la mujer respectivamente, se desligan del límite de lo genital y articulan un discurso en torno a una construcción genérica alternativa. Así, lo genital deja de ser un condicionante restrictivo del género. Al desestabilizar las categorías de lo masculino y lo femenino, los cuerpos transgéneros desarticulan dichos términos en alternativas que resultan siempre incompletas. La transgresión sucede en este espacio: el uso del cuerpo masculino para encarnar lo femenino, desde una perspectiva que no necesariamente renuncia a la genitalidad masculina y que dicha genitalidad no determina que el sujeto transgénero continúe identificándose con su sexo biológico.

En términos muy generales, la cultura occidental ha tendido a ignorar o anular el reconocimiento público de los sujetos transgénero. Sin embargo, la historia nos confirma que han existido notables excepciones en algunas manifestaciones artísticas, como en el teatro isabelino (en donde el travestismo tomó un papel muy importante); ciertos relatos épicos y la exotividad de ciertas otredades periféricas, como resultado de la explotación colonial por los estados-naciones hegemónicos. No obstante, la dimensión sociocultural de los sujetos transgénero finalmente recibe atención relevante ya en el siglo XX, por medio de una elaborada teorización crítica e ideológica en torno a las categorías de sexo, género, cuerpo e identidad. La palabra transgénero ha significado una importante herramienta crítica en cuanto evidencia la variación de género, como elemento común, en una amplia gama de prácticas y formas de incorporación no-normativas (transexuales, intersexuales, travestis, *drag queens*, *drag kings*, etc.). Por consiguiente, el concepto ofrece una alternativa a muchas prácticas de género que de otra manera serían catalogadas como evidencia de identidad homosexual, y, además, se convierte en una valiosa herramienta para articular una política de coalición que se oponga a la discriminación y la jerarquía normativa de los géneros binarios.

Distinguir el deseo homosexual, las diversas subjetividades encarnadas por lo *queer*, y los cuerpos transgéneros, requiere una delicada línea conceptual entre género y sexualidad. Esta distinción teórica fue inicialmente sugerida por Sigmund Freud en sus *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* (1905), en donde se trazan las distinciones clave entre deseo sexual y orientación sexual. Sin embargo, como argumenta George Chauncey en *Gay New York* (1994), esta distinción no se consolidó culturalmente hasta mediados del siglo y luego con la elaboración teórica del género como concepto clave para entender estas diferencias. No obstante, mucho antes de que la homosexualidad fuese entendida como una cuestión de orientación sexual, se enmarcaba —en contextos médicos— como una variación de género. Los sexólogos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, como Richard Von Krafft-Ebing, Karl Ulrichs, Magnus Hirschfeld y Edward

Carpenter, no consideraron las implicancias de la orientación sexual; sino que elaboraron categorías como la *inversión de género* al incluir testimonios de personas identificadas con el cuerpo *equivocado*. En su ensayo, “How to Bring Your Kids Up Gay” (1993), Eve Kosofsky Sedgwick señala como la desmedicalización de la homosexualidad coincidió con la medicalización de los sujetos transgénero. En 1980, el *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* se publicó por primera vez sin una entrada para la homosexualidad; pero este fue el mismo año en que incluyó una entrada para el *desorden de identidad de género*. Este es un fiel reflejo de como se normaliza la *orientación sexual* que no obedece a la normativa heterosexual, pero la *identidad de género* sigue siendo problemática. En este contexto, Sedgwick valida el avance teórico y político aportado por el deconstructivismo y los Estudios Queer, que han permitido a los críticos considerar el género y la sexualidad como conceptos distintos.

El término transgénero surgió en las últimas décadas del siglo XX como una forma de describir una variedad de corporalidades y prácticas no-normativas de género. Si bien, algunas aproximaciones hacia el concepto comenzaron a aparecer a finales de la década de 1960, el movimiento transgénero contemporáneo (como colectivo identitario) se articuló a principios de la década de 1990 (Stryker 123). Siguiendo la línea trazada por los editores de la colección ensayística *Transgender Rights* (2006), el término transgénero se estableció en 1995 y, “now [is] generally used to refer to individuals whose gender identity or expression does not conform to the social expectations for their assigned sex at birth” (xiv) [ahora se usa generalmente para referirse a individuos cuya identidad o expresión de género no se ajusta a las expectativas sociales hacia su sexo asignado al nacer]. Mientras lo transgénero se entiende a veces como un término general que abarca todas las formas de variación de género, también se usa más específicamente para indicar, por ejemplo, la transición de género sin cirugía o hormonas, o para describir personas que eligen vivir fuera del sistema binario del género (masculino/femenino).

En su más reciente libro, *Trans*: A quick and quirky account of gender variability* (2018), Jack Halberstam usa el prefijo “trans” acompañado de un asterisco para expandir el término e incluir todas las posibilidades que escapan la hegemonía de la norma heterocisexual. El propósito del asterisco es ampliar definiciones y categorías creando una nueva forma de entender las identidades sexo/género y las subjetividades corporales. Las experiencias de las personas trans* serían variadas y marcadas por la interseccionalidad de otras categorías identitarias, las cuales pueden verse afectadas por los diversos contextos que las determinan. Halberstam señala cómo las identidades trans* suelen ser víctimas de la discriminación y la marginación, al verse muchas veces invisibilizadas por los medios de comunicación, el espacio público y el marco de la ley. No es difícil ver aquí la relevancia de lo Trans* en la película de Lelio, en donde la protagonista debe sufrir discriminación y maltrato de forma constante.

Los cuerpos transgéneros han generado cierta fascinación en la producción cultural de occidente; como símbolos de transgresión, iluminación o degeneración. En la literatura, por ejemplo, existe una importante evidencia de cuerpos transgéneros. Podríamos observar el mito griego de Tiresias, el profeta ciego que pasó siete años de su vida como mujer, y se le pidió que resolviera una apuesta entre el dios Zeus y la diosa Hera, sobre si los hombres o las mujeres tienen más placer en el sexo. En el contexto mítico, sin embargo, la *doble* naturaleza de Tiresias se asocia con la sabiduría y experiencia. Resulta interesante como esta dualidad ha adquirido diferentes y diversos significados culturales a través de la historia. Las transformaciones fantásticas de género tienen una larga historia en la literatura occidental. La novela *Orlando* (1928), de la autora británica Virginia Woolf, es quizás un connotado ejemplar. En esta novela, Woolf recorre la vida de un cortesano isabelino que vive hasta el final de la Primera Guerra Mundial y vive transformaciones de hombre a mujer a lo largo del tiempo. Sin embargo, el cambio de Orlando es bastante diferente a las transformaciones, a menudo físicamente dolorosas, que están representadas en muchos testimonios de personas transgénero. El cambio de sexo de Orlando no es el

foco de la novela, sino un dispositivo estratégico que le permite a Woolf escribir sobre el deseo lésbico en Inglaterra. Existe, sin duda, una gran diferencia entre las obras de ficción y los testimonios reales de sujetos transgéneros. Recientemente, gracias a los diversos movimientos políticos e identitarios, los sujetos transgéneros han comenzado a escribir sus propios testimonios, desafiando los marcos tradicionales a través de los cuales han sido representados en la ficción.

Lo *fantástico* en la película —parte del título— es un guiño literario a ese subgénero que predominó en América Latina durante la primera mitad del siglo XX, y que tuvo entre sus máximos exponentes a escritores como María Luisa Bombal, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, entre muchos otros. La presencia de lo sobrenatural y lo fantástico se asoma en instancias como cuando el espíritu de Orlando visita a Marina en la morgue. Después del violento ataque que sufre Marina por parte de Bruno y sus familiares, ella entra en una discoteca en donde vuelve a ver a Orlando dentro del recinto, creándose un espacio híbrido entre realidad y fantasía. La naturaleza híbrida del cuerpo transgénero también abre las puertas a lo onírico que lleva a Marina a verse reflejada en un doble. Esta duplicación visual es un guiño a ese motivo tan romántico del *Doppelgänger*, que abunda en la literatura fantástica. Así, la película juega con nuestras percepciones de lo que es natural, real y normal. La dualidad característica del *Doppelgänger* apunta, precisamente, a desarticular los binarios hegemónicos del sexo y el género, como parte de la deconstrucción propuesta por la perspectiva *queer*: *hombre/mujer*; *masculino/femenino*; *normal/artificial*; *real/fantástico*, etc. Una imagen recurrente es la de Marina reflejándose frente al espejo. Los espejos y las muchas superficies reflectantes indican la importancia social y cultural de lo *visual* y de *mirar*: Lelio quiere proyectar cómo la sociedad chilena *mira* a Marina y cómo ella se *ve* a sí misma reflejada en varias circunstancias, en las cuales su identidad se ve vulnerada por la discriminación y la transfobia.

Hacia el final de la película, se ve el reflejo de la cara de Marina en un pequeño espejo que ella sitúa entre sus piernas dobladas. El rostro de la

protagonista se refleja en su sexo, sugiriendo la compleja relación que existe entre genitalidad e identidad. Marina observa su rostro en el espejo que cubre su zona genital. Este momento resulta relevante en lo que respecta a la identidad de Marina ya que refuerza la idea de que la genitalidad no constituye un elemento definitorio de la identidad. La protagonista se ve reflejada en su entrepierna; se ve a sí misma. Su genitalidad (o su sexo) es indiferente; de hecho, nunca se muestra ante la cámara. Con respecto a este momento, María Toscano Alonso afirma que en la película “se da una relación entre el sujeto, su identidad y su imagen, tanto de cara al espectador y a la manera de narrar la historia como de manera interna de la propia protagonista para sí misma” (107). Los espejos nos permiten observar nuestros rasgos físicos y anatómicos; parte esencial de nuestra identidad. En el caso de Marina, el espejo representa la disforia entre la imagen visual de su identidad femenina y, por otra parte, la identidad normativa asignada por la sociedad.

Cuerpos monstruosos

El contraste entre lo *natural* y lo *antinatural* aparece en las muchas asociaciones de Marina con lo monstruoso. Cuando Marina va al trabajo de Sonia para devolver el auto de Orlando, ella escucha en la radio “*A Natural Woman*” de Aretha Franklin. La canción de Franklin tiene un significado no menor en la película, ya que constituye una declaración de identidad para Marina; “*A Natural Woman*” es la identidad que ella acepta como suya. Sin embargo, esta misma no es la que la sociedad acepta como válida. La letra de la canción: “*you make me feel like a natural woman*” [me haces sentir como una mujer natural] apuntan a la paradoja que experimenta Marina entre su sexualidad —o mejor dicho su genitalidad— y su identidad de género. Este aparente apego a lo natural luego se desacredita cuando Marina conoce a Sonia en el estacionamiento. La exesposa de Orlando compara a Marina con una *quimera*, palabra que alude a lo fantástico y lo antinatural. En la mitología griega la quimera es un animal híbrido, un monstruo. En la *Iliada*, por ejemplo, la quimera era una bestia con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de

serpiente: una criatura antinatural. Con el tiempo la palabra ha pasado a ser también una metáfora de todo lo que es híbrido, fantástico e imposible. Anteriormente, Bruno, el hijo de Orlando, quien irrumpe en el departamento sin respetar la privacidad de Marina, le pregunta a esta: “¿Sabes cuál es la diferencia entre los mamíferos y los reptiles?”. La asociación de Marina con un reptil es explícita. Para Bruno, los reptiles, a diferencia de los mamíferos, no tienen emociones. Lo anterior coloca a Marina en una categoría *subhumana* y animal. La presencia de los reptiles vuelve a presentarse después de la molesta intervención de Bruno. Las paredes del bar en donde trabaja Marina están decoradas con imágenes de dinosaurios. Luego, en el cementerio, la escena en la que Marina sube al techo del auto, en donde se encuentra la familia de Orlando, para reclamar a su perra, parece una referencia a una escena icónica de *Jurassic Park* (1993) en la que un automóvil es atacado por un tiranosaurio. Otra referencia hacia lo monstruoso se encuentra en el reflejo del rostro de Marina sobre un auto, después de haber sido víctima de la agresión causada por el hijo de Orlando. En el primer plano se puede ver su cara desfigurada por el efecto de la cinta adhesiva que usaron para amordazarla. Esta poderosa imagen nos indica cómo el cuerpo transgénero es percibido desde lo normativo; como una distorsión monstruosa, un cuerpo antinatural. Así, los cuerpos anormales resultan monstruosos desde un sentido jurídico y biomédico, porque contradicen la ley y lo natural.

La idea del cuerpo monstruoso que encarna Marina nos permite entender cómo se leen e interpretan comúnmente los cuerpos transgénero. Desde una óptica *queer*, la imagen del monstruo suele encarnar una pluralidad de nociones que desafían las categorías de humanidad, raza, sexualidad, género y sujeto. Estas categorías están intrínsecamente ligadas a la corporeidad. En la película, el cuerpo transgénero refleja ese concepto de lo monstruoso, el cual permanece extraño e incomprensible. El monstruo encarna lo raro, la otredad y la exterioridad, revelando una fascinación cultural por los cuerpos humanos. Resulta importante destacar, sin embargo, que esta abyección es una atribución desde la normatividad hegemónica, la

que categoriza cuerpos, géneros, deseos y orientaciones. En *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995), Jack Halberstam describe las características de los monstruos literarios del siglo XIX, comparándolos con sus sucesores en las películas de terror posmodernas. La autora define al monstruo de la literatura gótica como una metáfora de las fronteras inciertas del cuerpo físico. La estabilidad crítica de opuestos binarios, tales como *exterior/interior*, *femenino/masculino*, *cuerpo/mente*, *yo/otros*, dominaron las ideas en torno a la monstruosidad. El cuerpo transgénero combina elementos aparentemente conflictivos, al mismo tiempo que conserva cierta familiaridad, confundiendo los límites de lo conocido. Según Halberstam, los cuerpos transgénero serían, en cierta forma, los descendientes culturales de los monstruos del siglo XIX; los que antes fueron *invertidos* son los *queers* de la actualidad. Aquí radica la analogía *queer* entre lo monstruoso y el cuerpo transgénero en la película de Lelio. Para Halberstam, el monstruo del siglo XX se convirtió en “*a conspiracy of bodies*” (27) [una conspiración de cuerpos]. Por consiguiente, *Una mujer fantástica* nos recuerda que los discursos normativos sobre el cuerpo continúan influenciados por la noción del monstruo. El cuerpo de Marina es observado y categorizado como un cuerpo monstruoso sobre el cual se ejerce una violencia sociocultural. La escena en la que el médico forense toma fotos del cuerpo de Marina, para corroborar que ella no tiene lesiones que indiquen que pudo haber estado involucrada en la muerte de Orlando, se vuelve clave para pensar en la abyección del cuerpo transgénero a lo largo de la película.

Esta perspectiva *queer* sobre lo monstruoso, quizás más *literaria* que *literal*, nos permite comprender cómo culturalmente se han leído los cuerpos abyectos. Las formas decimonónicas y contemporáneas de monstruosidad tienen en común la deconstrucción de categorías, la desestabilización de fronteras y la contaminación de aquello considerado puro; los cuerpos del binomio hombre/mujer. Los monstruos encarnan cuerpos híbridos, anómalos, y excesivamente sexuales. Esta monstruosidad siempre se refiere a lo físico, no a lo subjetivo. Los monstruos encarnan las figuras perfectas para las identidades negativas, como señala Halberstam: “[*They*] *have to be*

everything the human is not and, in producing the negative of human, [Gothic] novels make way for the invention of human as white, male, middle class, and heterosexual” (22) [tienen que ser todo lo que el humano no es y, al producir lo negativo de lo humano, las novelas góticas dan paso a la invención de lo humano como blanco, masculino, clase media y heterosexual]. En consecuencia, los monstruos producen significado a través de la categorización, sirviendo como la antítesis de la normalidad. Como vimos anteriormente, la duplicación visual de Marina es producto de esa otredad impuesta por el entorno social, en donde el cuerpo transgénero sirve como instrumento para eventos fantásticos y oníricos.

La espera de la felicidad

Sara Ahmed ha realizado un extenso análisis en torno a la exclusión de las minorías sexuales en torno a la construcción sociocultural de la felicidad. En *The Promise of Happiness* (2010) Ahmed cuestiona una diversa gama de construcciones discursivas en torno a lo que significa *ser feliz* y las obligaciones normativas que esta condición, con frecuencia, implica. Ahmed menciona cómo las sociedades suelen premiar con la felicidad a sujetos normalizados que no causan conflicto con la ideología dominante, mientras otros son excluidos de esta. Los estudios de las emociones y los afectos hablan precisamente de la auto-percepción en clave de éxito o fracaso, en relación con parámetros normativos. Ahmed trabaja con una paradoja fundamental que estructura la premisa del sentimiento de felicidad; es un afecto que *orienta* y *cohesiona* a los sujetos sociales dentro de un proyecto de visión de mundo (14) a través de la promesa de un resultado positivo: “*Happiness might even conjure its own wish. Or happiness might keep its place as a wish by its failure to be given*” (1) [La felicidad podría incluso conjurar su propio deseo. O la felicidad puede mantener su lugar como un deseo por no darse].

A Ahmed no le interesa en qué *consiste* la felicidad, sino en los significados culturales, fenomenológicos y políticos que esta conlleva. La autora realiza un enfoque histórico del concepto, prestando atención al *giro*

que la felicidad ha generado en la cultura de masas y en las ciencias, argumentando que, “*by finding happiness in certain places, [the science of happiness] generates those places as being good, as being what should be promoted as goods*” (6) [al encontrar la felicidad en ciertos lugares, [la ciencia de la felicidad] construye esos lugares como algo bueno, algo que debería promoverse como un bien, o como *objetos de felicidad*, que nos orientan o nos obligan a dirigirnos a ellos con el fin de generar “*accumulative positive affective value as social good*” (21) [valor afectivo positivo y acumulativo como bien social]. Este giro hacia la fenomenología de la felicidad revela cómo el afecto positivo se asocia con ciertas elecciones y estilos de vida, y cómo estos se desasocian de otros. Es interesante destacar que estas asociaciones resultan siempre políticas: ciertas elecciones y estilos de vida son socialmente castigados, mientras otros son premiados. En este sentido, la felicidad es un bien social distribuido siempre de manera desigual, en donde algunos sujetos pueden acceder a esta, mientras otros son excluidos como consecuencia de sus estilos de vida.

La crítica de Ahmed expone concisamente la función disciplinaria de la felicidad: “*we have a responsibility to be happy for others (...) there is a necessary and inevitable relationship of dependence between one person’s happiness and the happiness of others*” (9) [tenemos la responsabilidad de ser felices por los demás (...) existe una relación necesaria e inevitable de dependencia entre la felicidad de una persona y la felicidad de los demás]. La felicidad también es disciplinaria, ya que está ligada a relaciones desiguales de poder y privilegio, lo que hace que ciertas personas sean consideradas *valiosas*, mientras las que resultan *tristes* (11) son marginadas de la felicidad y, por lo tanto, quedan alejadas de los parámetros normativos de la integridad y del éxito social. Un factor de esta cualidad condicional de la felicidad es que organiza y distribuye las relaciones sociales, haciéndonos responsables de la felicidad de los otros mientras nos advierte de los peligros que conllevan las desviaciones de esta. Ahmed interroga la imagen política de ciertas identidades disidentes que a menudo se han caracterizado por su negatividad. Ejemplos emblemáticos serían, por ejemplo, *la feminista furiosa*,

el *homosexual triste* y el *inmigrante melancólico*, entre muchos otros. Ahmed teoriza sobre estos sujetos a través de un agudo análisis de textos y películas, las que brindan nuevas perspectivas sobre temáticas del género, poscoloniales, de ciudadanía e identidad abyectas. Estas lecturas le permiten a Ahmed examinar categorías de diferencia y evaluar los matices y luchas de poder dentro de la diferencia.

Como la inclusión y la exclusión influyen en las relaciones espaciales de proximidad y orientación, la función reguladora de la felicidad circula a través de la distribución del afecto. Como método para teorizar las problemáticas *queer* y poscoloniales, el enfoque de Ahmed es expansivo; uniendo filosofía y estudios culturales, fenomenología y feminismo. Ahmed construye este puente teórico de forma clara, a la vez que transmite ideas que son tan complejas como accesibles. La perspectiva del afecto como un proyecto fenomenológico proporciona una forma de escapar a los dualismos cuerpo-mente, permitiéndole a Ahmed observar las relaciones de poder interseccional y global.

La crítica que Ahmed elabora demuestra cómo se ha usado cierto ideal de la felicidad para justificar la opresión. Construcciones más mediáticas como *la dueña de casa feliz*, entre otras, nos enseñan cómo se usa la felicidad para perpetuar normas sociales como bienes sociales. La felicidad implica, con frecuencia, seguir ideales sociales que no contradigan los discursos hegemónicos. Con respecto a la sexualidad, Ahmed advierte la complejidad de separar la felicidad del privilegio histórico de la conducta heterosexual, fosilizada en la idealización del amor romántico y la privacidad doméstica. El amor heterosexual, abundante en la cultura popular, se trata de la posibilidad de un final feliz; es lo que da dirección y propósito a la vida. Los “scripts of happiness” (11) [guiones de felicidad], como los llama Ahmed, son poderosos guiones educativos que nos informan quiénes suelen ser felices. Estos guiones de felicidad resultan poderosas construcciones culturales que nos enseñan a evitar las terribles consecuencias de su desviación. Por lo mismo, Ahmed considera urgente narrar ficciones de *felicidad queer* como contraargumento a la percepción generalizada que estas vidas resultan

siempre infelices. La felicidad y el amor son las principales preocupaciones del pensamiento de Ahmed, en un contexto en el cual los sujetos *queer* han llevado vidas tristes. Las personas transgénero, por ejemplo, a menudo están atadas a una *condición de espera* por un reconocimiento que nunca llega. Ese reconocimiento, que proviene de los discursos normalizadores, es la base de la promesa de la felicidad. La ilusión de ser aceptado a menudo oculta la realidad de la discriminación y la violencia. Esta ilusión de ser reconocido es una forma de hospitalidad que posiciona a los cuerpos abyectos como huéspedes contentos en hogares de otras personas que tienen una clara jerarquía por sobre ellos. Pero, al igual que Marina, estos cuerpos abyectos no tienen un hogar estable, sino la ilusión ficticia de tener uno. El hogar de Orlando está reservado para la familia biológica, los descendientes directos, por ley y derecho natural. Marina está excluida de este hogar.

El romance entre Marina y Orlando, que vemos al principio de la película, refleja la tranquilidad e intimidad que ambos comparten. Pero después de la muerte de Orlando, esa intimidad deja de ser reconocida y válida. En cuanto este muere, Marina debe encarar esa compleja pregunta en el hospital: “¿Es usted familiar?” Aquí, el no ser familiar, no ser pariente, implica la marginación de esos espacios íntimos de pena y duelo. El cuerpo transgénero se convierte en un condicionante; un impedimento que excluye a Marina del duelo. Marina es cuestionada por la muerte de Orlando y luego queda excluida de aquellos espacios de duelo, destinados por derecho a la familia biológica. Al ser expulsada de la iglesia, cuando el velorio tomaba lugar, Marina es declarada *persona non grata*, enemiga de la familia y los rituales católicos. La validación de los lazos familiares como los únicos vínculos que son realmente significativos implica que Marina queda sola; una soledad que es tanto afectiva como social. Ahmed nos recuerda esto cuando afirma: “*When grief is not recognized, because queer relationships are not recognized, then you become ‘nonrelatives’, you become unrelated, you become not. You are alone in your grief. You are left waiting*” (109) [cuando el duelo no se reconoce, porque las relaciones *queer* no se reconocen, entonces te conviertes en ‘no familiar’, no estás relacionado, te vuelves negación. Estás

solo en tu duelo. Te quedas esperando]. Es quizás el duelo y la espera uno de los temas más significativos de la película. Al mismo tiempo, Ahmed propone la felicidad como una decisión política, al pensar la infelicidad y el sufrimiento como un modo de acción; un sentimiento que puede llegar a ser propicio en ciertas circunstancias. Como dije anteriormente, Marina no aspira a la disidencia ni a la ruptura de la hegemonía normativa, más tarde, quizás sí se desvía de esos guiones de la obediencia que nos enseñan a ser felices. Marina asiste al velatorio de Orlando, a pesar de que la familia se lo prohíbe y sus amigos le aconsejan no hacerlo. A continuación, en un acto de furia, ella salta sobre el automóvil de la familia. Aunque pequeños, estos son actos de la voluntad de Marina, que no buscan necesariamente la felicidad, pero son también en donde la infelicidad se vuelve acción y un motor de ruptura contra la transfobia que le transmite la familia normativa. Por lo mismo, la infelicidad y la rabia son también necesarios para recordar las injusticias que muchas veces las personas transgénero deben sufrir.

Una mujer fantástica nos recuerda la pena y el dolor que deriva del no-reconocimiento y marginación de los cuerpos transgéneros. Mientras en Chile los homosexuales más normalizados siguen a la espera del *Matrimonio igualitario*, aferrándose a la idea de que este sí será el reconocimiento pleno de sus derechos y la ilusión de que este ponga un punto final a la discriminación, el marco jurídico-legal en torno a los sujetos transgénero sigue inconcluso y pendiente. De esta forma, el *Matrimonio igualitario* se ve adherido a un marco normativo. Examinar la compleja interacción entre los aspectos correspondientes al sexo, género, identidad, orientación, aparatos biomédicos y jurídicos es crucial para lograr una verdadera coalición entre los movimientos y colectivos LGBTI. En la era de la *inclusión* y la *diversidad*, los sujetos transgéneros siguen siendo estigmatizados. Shannon Price Minter rastrea las raíces históricas de este fenómeno en su brillante ensayo, “Do Transsexuals Dream of Gay Rights?” (2006), y denuncia que, “the mainstream gay rights movement defined itself and emerged as an organized political and legal movement by embracing an explicitly non-transgender, or gender-normative, model of gay identity” (150) [el movimiento mayoritario por los

derechos de los gays se definió y surgió como un movimiento político y legal organizado al respaldar un modelo de identidad gay explícitamente antitransgénero o normativa en materia de género]. Price Minter apunta directamente al fenómeno de normalización de los individuos gays, a costa de la marginalización de los sujetos transgénero.

Finalmente, los Estudios Queer nos ayudan a leer ciertos objetos culturales, tales como la literatura y el cine desde una perspectiva crítica del género. El cuerpo transgénero de Marina puede ser considerado *queer* en tanto desestabiliza los binarios del sexo y el género (hombre/mujer; masculino/femenino) y altera las percepciones socioculturales en torno a lo que se considera *normal*. El cuerpo transgénero, entonces, valida y refuerza la importancia de los Estudios Queer, en tiempos en que las así llamadas *inclusión y diversidad* parece olvidarse de aquellos que siguen una identidad desobediente a las normativas sociales. Esta lectura —inacabada e insuficiente para comprender las problemáticas y complejidades de las identidades transgénero— nos recuerda que aún hay mucho por hacer en cuanto al reconocimiento y valoración de estas ciudadanías abyectas. *Una mujer fantástica* refuerza la idea que no es posible permanecer conformes mientras las personas transgéneros sigan en condición de espera.

Al mismo tiempo, creo necesario recordar que categorías como *transgénero* o *transexual* son construcciones enmarcadas en un amplio escenario sociocultural que no necesariamente representan a los sujetos aludidos, sino que construyen categorías identitarias desde una posición jerárquica. Estas categorías son producto de un intento de establecer estándares y definiciones conceptuales. Es de interés observar que en la actualidad existen personas que voluntariamente se identifican con términos al margen de estas categorías, o ven el género como algo mutable y fluido. Por consiguiente, estas categorías pueden resultar limitantes para aquellos sujetos que no se sienten identificados por ellas, además del conflicto interno que les genera el percibir una sociedad no los reconozca como ellos quisieran.

Una mujer fantástica ha contribuido a la representación de las personas transgénero en el cine chileno y, más importante, ha favorecido un debate necesario para generar un cambio social en torno a lo transgénero. Chile, al igual que muchos países en América Latina, pasa por un momento de agitación sociocultural y académica en lo que respecta a las identidades de género y los derechos sexuales y reproductivos. Lo anterior ha significado una amplia revisión conceptual de ciertas identidades que anteriormente no estaban representadas en los medios de comunicación ni en el cine. La película se enmarca en dicho contexto de efervescencia. La Ley de Identidad de Género, “que busca regular el derecho a la identidad de género, el acceso a terapias hormonales e intervenciones quirúrgicas, y el cambio de nombre y sexo en los documentos legales” (Valdés 17), se encuentra aún en proceso de aprobación. Pese a que la actriz Daniela Vega goce de una importante fama debido a la película, ella aún no ha podido cambiar su nombre y su sexo en sus documentos de identidad. Sin embargo, la actriz ha sido enfática al declarar que *Una mujer fantástica* ha ayudado a abrir espacios y contribuir a un debate necesario en la sociedad chilena (Barrios).

Bibliografía

Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.

Barrios, Alondra. “Daniela Vega sobre una ley de identidad de género: ‘La película ya cambió una parte del pensamiento de los chilenos’” *EMOL: El Mercurio online*. 09/03/2018. Web. 17/04/2019.

Chauncey, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940*. New York: Basic Books, 1994.

Falconí, Diego. “De lo queer/cuir/cuy(r) en América Latina. Accidentes y malos entendidos en la narrativa de Ena Lucía Portela.” *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios latinoamericanos*. 10 (2014): 95-113.

Halberstam, Jack. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.

---. *Trans**: A quick and quirky account of gender variability. Oakland: University of California Press, 2018.

Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

Kosofsky Sedgwick, Eve. "How to Bring Your Kids Up Gay." *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.

Lelio, Sebastián. *Una mujer fantástica*. Santiago de Chile: Fabula /Komplizen Film /Setembro Cine, 2017.

Pinto, Ivan, González, Sebastián, & Munjin, Vanja. "Operación Termita: por una segunda línea en el cine chileno." *Cuadernos.Info* 43 (2018): 71-83.

Price Minter, Shanon. "Do Transsexuals Dream of Gay Rights? Getting Real about Transgender Inclusion". Currah. Paislev. Richard M. Juan v Shannon Price Minter. *Transgender Rights*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 150-163.

Rich, Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Duke University Press, 2013.

Rodriguez, Ileana y Mónica Zsurnuk. *Memoria y Ciudadanía*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008.

Saavedra, Carlos. *Intimidaciones desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.

Stryker, Susan. *Transgender History*. Berkeley, CA: Seal Press, 2008.

Sutherland, Juan Pablo. "La identidad como señuelo de un tránsito cultural." *Revisitando Chile. Identidades, Mitos e Historias*. Cuadernos del Bicentenario, Gobierno de Chile. Noviembre 2003. 106-109.

Toscano Alonso, María. "Marina Vidal a través del espejo: identidad trans en *Una mujer fantástica*." *AdMIRA: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*. 6 (2018): 82-110.

Valdés, Constanza. "Informe sobre la "Situación de las personas trans en Chile" para el comité para la Eliminación contra la Discriminación la mujer." *OTD Chile: Organizando Trans Diversidades*. 04/2018. Web. 01/2019.