



PRISMA SOCIAL N° ESPECIAL 2
INVESTIGACIÓN EN
COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y ESTUDIOS DE GÉNERO

SEPTIEMBRE 2017 | SECCIÓN TEMÁTICA | PP. 57-82

RECIBIDO: 15/6/2017 – ACEPTADO: 10/8/2017

LÍMITES VISUALES
ENTRE NORMATIVIDAD
Y DIVERSIDAD

UNA PANORÁMICA DE
REPRESENTACIONES FÍLMICAS DE
ANDROGINIA, DISFRAZ SEXUAL, TRANS
E INTERSEXUALIDAD EN OCCIDENTE

VISUAL BOUNDARIES BETWEEN
NORMATIVITY AND DIVERSITY

A PANORAMA OF FILMIC REPRESENTATIONS OF
ANDROGyny, SEXUAL DISGUISE, TRANS
AND INTERSEXUALITY

DAVID ASENJO CONDE

INVESTIGADOR PREDOCTORAL, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA
DAVIDASENJO5842@GMAIL.COM



prisma
social
revista
de ciencias
sociales

RESUMEN

En las últimas décadas han ido emergiendo estudios específicamente cinematográficos sobre representaciones de transiciones y redefiniciones de género a través del vestido, la reconstitución corporal y posturas discordantes frente a las normas imperantes. Este artículo se propone recorrer sus principales aportaciones –y las de sus referentes en las artes escénicas– con un doble objetivo. Por un lado, trazar un marco teórico con las relecturas fílmicas de terminologías, mecanismos narrativos y modelos discursivos de la tradición cultural, testimonial y activista. Por otro, señalar la polisemia de estas representaciones según distintas agendas políticas de género y sexualidad.

ABSTRACT

The last few decades bore witness to the emergence in film studies of reflections on gender transitions and redefinitions. This interest was manifest in the representations of vestimentary and corporeal transformations which interrogated normative assumptions. The principal contributions of these reflections are traced in this article with a twofold goal. On the one hand, a theoretical framework is drawn for the filmic re-reading of the terminologies, narrative ploys and discursive models anchored in the cultural, autobiographical and activist tradition. On the other, attention is placed on the multivalent use of these representations by various political agendas focused on questions of gender and sexuality.

PALABRAS CLAVE

Cine; disfraz; androginia; trans; Intersexualidad; normativo; subversivo.

KEYWORDS

Film; disguise; androgyny; trans; *intersex*; normative; subversive.

1. INTRODUCCIÓN

A mediados de los años 1980, Annette Kuhn (1985, p. 49) señalaba la ausencia, salvo alguna crítica en la prensa gay, de estudios teóricos cinematográficos sobre representaciones que transgredían los códigos vestimentarios de género y su correlación corporal y de identificación individual. Ya existían, no obstante, estudios literarios sobre disfraz sexual en el teatro isabelino y del Siglo de Oro, ensayos de amplio espectro histórico y sobre homosexualidades y travestismos en el cine. Se podían encontrar también reflexiones y autodescripciones de transformistas e imitadores de estrellas, y las que inspiraron a sus colaboradores. En esos ochenta primeros años del S. XX -y en paralelo a narrativas sexológicas filtrando relatos en primera persona- habían igualmente empezado a publicarse autobiografías de personas *intersexuales* y transexuales.

El cine heredó, releyó, modificó y transpuso en un lenguaje visual y sonoro esos modelos narrativos e iconográficos provenientes de las artes escénicas y de la literatura de ficción, de los escritos testimoniales y de estudios científicos. Al mismo tiempo, fue incorporando nuevos discursos y manifestaciones a medida que iban emergiendo. Incluso desde unos años antes de que Kuhn constatará esa carencia bibliográfica se han ido perfilando análisis desde una óptica feminista, gay y lésbica, *queer*, transgénero e *intersex*.

2. OBJETIVOS

Este artículo responde a un doble objetivo. Por un lado, trata de delimitar un marco teórico para el estudio de las representaciones fílmicas de androginia, disfraz sexual, trans e Intersexualidad compendiando algunas nociones básicas, describiendo posibles adscripciones genéricas y señalando las funciones explícitas o implícitas que se les atribuyen. Por otro, aspira a dar cuenta de la pluralidad de significados de género y sexualidad -en ocasiones, incluso contradictorios- que han ido identificándose en escritos académicos y militantes, sin que pueda diferenciarse netamente el argumento teórico del activista, al encontrarse estrechamente ligados en la obra y biografías de muchxs autorxs referenciadxs.

3. METODOLOGÍA

Al tratarse de una síntesis de la literatura existente, la metodología aquí empleada remite a la de los escritos que estudia y contrasta. En muchos de ellos -e independientemente de que se trate de estudios académicos o ensayos- es fundamental el componente histórico por efectuar una labor de arqueología cinematográfica o recuperación de representaciones semi-olvidadas con el transcurso de los años; por su conexión con terminologías y teorizaciones científicas, culturales y políticas de un período determinado; y por llevar a cabo una revisión y reescritura historiográfica desde perspectivas feministas, gay y lés-

bicas, *queer*, trans e *intersex* de representaciones hasta entonces interpretadas según la ideología dominante.

En los escritos de corte académico se aprecia, adicionalmente, una diversidad metodológica inspirada en la semiótica, el psicoanálisis, la narratología y la dramaturgia. Se recurre, por tanto, a un estudio de arquetipos y estereotipos, de los esquemas narrativos y del punto de vista.

La elección de repasar conjuntamente imágenes distintas: de disfraz sexual, de androginia y de identificaciones trans e *intersex* que, con ocasionales puntos de convergencia iconográficos, narrativos y temáticos, no son asimilables se debe a que su estudio conjunto permite apreciar mejor conexiones, diferencias, alternativas, pero sobre todo, subrayar una disyuntiva de fondo entre el deseo de una adscripción estable y unívoca en un género, y el deseo de expresiones de género menos definidas.

4. CONTENIDO

4.1 Cuestiones terminológicas

Dada la diversidad de sensibilidades genérico-sexuales y su discutible encaje bajo paraguas que las aglutinen, resulta complicado establecer un término de gran consenso que abarque el conjunto de representaciones cinematográficas de transición, reasignación, redefinición y alteridad. Al recurrir a los estudios transgénero se plantean varias cuestiones.

La primera, el propio término «transgénero», cuyo significado ha ido cambiando. En sus primeras formulaciones se entendió como la adopción del género opuesto al inscrito socialmente en la infancia sin iniciar una transición médico-quirúrgica pero, en los años 1990, se generalizó su uso como nomenclatura inclusiva de múltiples modos de entender las transiciones y la adopción de géneros distintos a los asignados al nacer. En esa misma década, la influencia de la teoría *queer* y de acusaciones por sectores del feminismo radical de apropiación de la feminidad y de complicidad patriarcal llevarán a que se emplee asimismo esta noción para reivindicar una visibilización biográfica opuesta a la patologización y disolución teleológica dentro del género binario que proponían los discursos clínicos sobre la transexualidad en la segunda mitad del S.XX (Stryker 2006, pp. 4-5). Con una visión distinta a la transgénero, sin embargo, quienes se identifican con el término «transexual» y discrepan de los postulados *queer* continúan preconizando la posibilidad de encaje pleno en categorías estables y seguras de hombre o de mujer (Prosser 1998, pp. 21-60, 171-205). Consecuentemente, el hecho de que en el pasado transgénero y transexual connotasen diferentes concepciones del género y de la transición explica que se pueda preferir el uso del prefijo «trans», que acepta múltiples raíces léxicas representativas de diferentes sensibilidades (Cabral y Leimgruber, 2003, p. 72), y que compone la

propuesta política del transfeminismo en alianza con movimientos de mujeres y minorías oprimidas (Koyama 2003[2001]; Solá 2012). La evolución de estos términos en el marco anglosajón varía en el contexto español, donde tuvieron una implantación específica y más tardía (Guasch y Mas, 2014).

Junto a la discusión semántica, la palabra transgénero plantea una segunda cuestión: el discernimiento entre trans e Intersexualidad. En una conceptualización diagnóstica de las personas trans marcada por presupuestos psiquiátricos no se sugiere la existencia de una ambigüedad fisiológica congénita sino la creencia íntima de pertenecer al género opuesto y la acción volitiva acorde de redefinición corporal, social y emocional. Tal distinción se vuelve difusa y se discute en las teorías de la bisexualidad de principios del S.XX (Meyerowitz 2004[2002], pp. 5, 21-31, 100-111), en las narrativas autobiográficas transexuales (Prosser 1998, pp. 114, 120) y en hipótesis científicas sobre las causas biológicas de la transexualidad (Diamond 2010[1994]). Algunos sectores del activismo *intersex*, no obstante, rechazan la explicación de lo trans desde la Intersexualidad (Dreger 2009, pp. 212-214).

Por otra parte, la noción de Intersexualidad está igualmente sujeta a controversia. Propuesta en el primer tercio del siglo XX como explicación endocrinológica de un continuo sexual y de las variantes corporales que median entre la masculinidad y la feminidad absolutas, ha convivido en el ámbito clínico con hermafroditismo, término anterior cargado de connotaciones mitológicas y teratológicas que evoca una superposición de sexos o sexo doble en lugar de una gradación, y del que la Medicina solía minimizar la frecuencia en la especie humana amparándose en la existencia de un sexo verdadero para cada individuo y hablando más comúnmente de pseudohermafroditismos (Foucault 2014[1980], pp. 9-21; Dreger 2000[1998], pp. 30-40). Las anteriores conceptualizaciones y los protocolos médicos occidentales de reasignación temprana a recién nacidos con genitalidad ambigua en la segunda mitad del S.XX se han revisado profundamente desde los años 1990, cuando grupos de apoyo y colectivos de oposición a estos procedimientos hacen suyo el término *intersex* como alternativa política de pertenencia grupal y de denuncia de las pautas médicas. Si bien su causa ha contribuido decididamente al cambio de paradigmas y protocolos clínicos, muchas personas con condiciones tradicionalmente subsumidas en la Intersexualidad rehúyen esta identidad y militancia. La divergencia de posturas se hizo patente al consensuar las esferas médicas en 2006 una nueva nomenclatura clínica que sustituye «Intersexualidad» por «desórdenes del desarrollo sexual» [*disorders of sex development*] sin que parte de las organizaciones *intersex* fuesen consultadas ni aceptasen este cambio (Dreger 2009, pp. 203-212; Gregori 2013, pp. 10-14).

Expuestos estos aspectos semánticos e histórico-políticos, conviene todavía hacer un tercer apunte relativo a representaciones contemporáneas y de la tradición cultural donde androginia y disfraz sexual interactúan y/o conviven como manifestaciones culturales trans e

intersex, a veces sin reivindicar tal adscripción (Ryan 2009, p. 51; Miller 2012, pp. 5-6, 17-22).

La androginia es una noción filosófica, espiritual y estética que concilia nociones antitéticas: principio/fin, caos/totalidad, masculino/femenino, bien/mal, pudiendo identificarse en ella una vertiente luminosa -de compleción, armonización, perennidad y potencia- y otra sombría -de disyunción, duplicidad, abyección, disolución y transgresión de la norma corporal y social- (Libis 2001[1980]). En su transcripción cultural, dichas vertientes se traducen, respectivamente, en una bisexuación simbólica y connivencia fluctuante e indiscernible de géneros y sexualidades, como se aprecia en heroínas hollywoodienses de los años 1930: Marlene Dietrich y Greta Garbo entre ellas (Haskell 1974[1973], pp. 106-116, Bruzzi 1997, pp. 173-176; Bell-Metereau 1993[1985], p. 70); y en imágenes de gemelidad, sustitución por el doble, desvanecimiento, amalgama o vampirización como las que pueblan la filmografía de Iván Zulueta, marcada por la tradición del cine experimental y de terror (Heredero 1989, pp. 165, 191-192, 219-235).

De orígenes tanto rituales y vinculados a cultos andróginos como populares (Baker 1994[1968], pp. 23-25; Ackroyd 1979, pp. 89-95), el disfraz sexual se ha constituido desde la antigüedad en una convención teatral que luego pasaría a la cinematografía. De hecho, la ficción de género en la escena ha servido de epítome del artificio dramático, al no solo interpretarse un personaje sino también su género (Cocteau 1950[1926], p. 260) y, cuando se trataba de un disfraz temporal, ha sido un eficaz instrumento dramático y narrativo para desencadenar, articular y/o resolver intrigas (Freeburg 1915, pp. 5-18, 202; Kott 1969[1961], p. 305; Bravo Villasante 1976[1955], p. 135).

Explorando esas diferencias entre la ficción de género y el disfraz temporal, Roger Baker (1994[1968], pp. 14-16) ha distinguido entre «disfraz verdadero» [*real disguise*] o suplantación femenina [*female impersonator*], cuando el género del intérprete, a pesar de contradecir el de su personaje, no tiene valor de disfraz en la diégesis, como sucedía en tradiciones escénicas monosexuales con actores interpretando papeles masculinos y femeninos; y «disfraz falso» [*false disguise*] o transformismo [*drag queen*], cuando el género de intérprete y personaje coinciden pero adopta temporalmente la apariencia del género opuesto ante otros personajes, circunstancia finalmente desenmascarada en la trama. Mientras el disfraz verdadero, reglamentario en el teatro grecorromano y medieval, desapareció progresivamente en el Renacimiento europeo con la incorporación de la mujer a los escenarios, reapareciendo desde entonces muy esporádicamente; el disfraz falso siguió vigente, oscilando según los gustos y la permisividad.

Frente a la convención de aceptar el disfraz verdadero como si no existiese enmascaramiento, en el disfraz falso el juego in/visibilidad del género disfrazado es clave. Al teorizar sobre este último tipo de representaciones, varias autoras distinguen entre «travestismo»

-caracterización mimética y realista en el género del vestido- y «cross-dressing» -caracterización hiperbólica que contrasta género indumentario, fisiología e identificaciones íntimas (Straayer 1995, p. 407 en referencia a Esther Newton; más confusa es la distinción en Bruzzi 1997, p. 149 al apoyarse en Marjorie Garber que asimila ambos conceptos como disrupción y en Robert Stoller que sexualiza el travestismo y dessexualiza el *cross-dressing* descartando que sirvan como interrogantes identitarios). Las contradicciones visualizadas por el cross-dressing, sin embargo, podrían cuestionar la esencialidad y estabilidad del género y de la diferencia sexual sugiriendo su artificialidad cultural. Según Judith Butler (2007[1990], pp. 27-29, 37, 267-271), la descontextualización y recontextualización paródica de la práctica imitativa y performativa del género (por ejemplo, la actuación drag) ilustrarían que no existe un género verdadero y original, sino un efecto de verdad elaborado discursivamente en torno al cuerpo e internalizado¹.

Los vaivenes de género alcanzan su paroxismo como instrumento dramático con la puesta en abismo que supone el «disfraz retroactivo» [*retrodisguise*] (Freeburg 1915, pp. 11-12), encadenamiento intrincado de disfraces sexuales opuestos en un mismo personaje que restaura, momentáneamente, el género encubierto: en *¿Victor o Victoria?* (*Victor/Victoria*, Blake Edwards, 1982), Julie Andrews hace de soprano que finge ser un hombre gay que actúa como imitador de mujeres. El frenesí se exagera aún más cuando se plasman intermitencias de género como las transformaciones incontroladas entre dos personalidades de *Dr. Jekyll y su hermana Hyde* (*Dr. Jekyll and Sister Hyde*, Roy Ward Baker, 1971).

Cuando el enmascaramiento atañe simultáneamente a una pareja de género opuesto, se produce un «disfraz recíproco» (Delcourt 1970, p. 13) -término preferible al de «doble inversión» (Bravo-Villasante 1976[1955], p. 113)-, que lleva a iconografías carnavalescas o de alteración de roles sociales en géneros ligeros, como en la comedia fantástica de intercambio de sexos *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970).

Aunque no necesariamente implique disfraz sexual, a menudo se recurre a él en el «disfraz múltiple» [*multi-disguise*] (Freeburg 1915, pp. 7-8), con continuos cambios de apariencia en *Operación Mata-Hari* (Mariano Ozores, 1968); en el disfraz multiplicado, donde varios personajes usurpan una misma personalidad impidiendo reconocer al auténtico en *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina (Bravo-Villasante 1976[1955], pp. 74-75); y en el transformismo a la manera de Leopoldo Frégoli, con un intérprete encarnando sincrónicamente o en rápida mutación todos los papeles -Buster Keaton en el sueño que

¹ Más adelante, Butler (2002a[1993], pp. 68-72) atribuirá a la actuación *drag* un significado psicoanalítico ligado a la melancolía de género o deseo homosexual reprimido e incorporado como género propio.

abre *El gran espectáculo* (*The Playhouse*, Edward F. Kline y B. Keaton, 1921) (Ginibre 2005, p. 111).

Una forma extrema de disfraz sexual es la concretización de la «estrategia Albertine», que alude al proustiano personaje homónimo de *En busca del tiempo perdido* cuyo género femenino encubriría su referente masculino y disimularía la expresión amorosa homosexual del autor. Este y otros «palimpsestos» o borrados se asocian igualmente a las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams (Mira 2008, p. 286).

La noción de disfraz sexual hasta aquí descrita muestra sus límites cuando se trata de representar identidades e identificaciones trans e *intersex*. La diferencia entre pasar por o no dentro del género deseado o impuesto, entre mostrar o no la transición por distintos géneros, entre poder expresarse o no acorde al género sentido adquiere entonces implicaciones más íntimas y sociales. Al ceñirse únicamente a representaciones realistas, se constata que la mayoría de protagonistas trans e *intersex* en el cine de más alcance comercial los siguen haciendo intérpretes presumiblemente cisgénero, caracterizados y seleccionados por su apariencia andrógina y por sus dotes interpretativas, y que usan su propio género con un valor indicial, como intuyen Marjorie Garber (1992, p. 116) y Jean-Claude Séguin (2014, p. 98). Se identifican, en consecuencia, varias tipologías de diálogo entre el género de actores y actrices cisgénero y el de los personajes trans e *intersex* que interpretan:

a) un diálogo esencial, donde al coincidir el género del intérprete con el sentido por el personaje se refuerza visualmente la necesidad y credibilidad de la reasignación y la lógica narrativa teleológica e identitaria, como sucede con José Luis López Vázquez en *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971) aunque la frase final «¡Qué me va usted a contar, señorita!» cuestione la masculinidad del personaje en el desenlace;

b) un diálogo reminiscente, en el que el género del intérprete, opuesto a aquel con el que se identifica el personaje, perpetúa tras la reasignación rasgos atenuados del género asignado al nacer –John Hansen en *The Christine Jorgensen Story* (Irving Rapper, 1970)- o indica un proceso de transición en curso –Hillary Swank en *Boys Don't Cry* (*Boys Don't Cry*, Kimberly Peirce, 1999);

y, por último, c) un doble diálogo o recurso a un intérprete de cada género para interpretar al personaje antes y después de su reasignación, como en *Myra Breckinridge* (*Myra Breckinridge*, Michael Sarne, 1970) donde Myron (Rex Reed) se convierte en la mesa de operaciones en Myra (Raquel Welch).

En los tres tipos de diálogo aludidos –igual que en representaciones de disfraz sexual-, la popularidad de intérpretes cisgénero dificulta la verosimilitud de la caracterización y los

rostros menos conocidos la favorecen (Straayer 1995, p. 407; Fouz y Martínez, 2007, p. 225 nota 5).

En contraposición a la elección de intérpretes cisgénero, la interacción semiótica entre el género de quienes actúan y el de los personajes varía al recurrir a intérpretes trans e *intersex*, siendo su selección para papeles sobre sus propias vivencias una reivindicación reiterada y ocasión para una mayor sinceridad en la representación (Fouz y Martínez, 2007, p. 139; Bornstein 1994, pp. 91-92). Analizando ejemplos fílmicos, se deducen varios tipos de correspondencia:

a) una correspondencia autorreferencial, cuando intérpretes trans hacen de sí mismxs en la ficción o de personajes con biografías e imagen pública similares: Coccinelle actuando en números musicales y entrevistada en su camerino en *Los viciosos* (Enrique Carreras, 1962);

b) una correspondencia metonímica, cuando la inclusión de intérpretes trans refuerza la credibilidad y da un toque documental a tramas donde las protagonistas trans están encarnadas por actrices cisgénero: Bibiana Fernández (entonces todavía conocida por el pseudónimo artístico Bibi Andersen) junto a Victoria Abril en *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) (Vera 1989, p. 107);

c) una correspondencia indiferenciada en el género sentido, cuando intérpretes trans representan personajes femeninos o masculinos acordes al género con el que se identifican y en el que viven, sin mención ni presencia de la transexualidad en la trama. Es el caso de los papeles cinematográficos de Bibiana Fernández desde mediados de los años 1980;

d) una correspondencia abierta, al no explicitarse ni distinguirse la identificación trans, cisgénero o *intersex* de lxs intérpretes que encarnan personajes trans o *intersex*, restándoles univocidad genérica. Puede ser una muestra de respeto a su privacidad, una opción política de no clasificar a las personas y/o un elemento de intriga para la audiencia;

e) y una correspondencia específica, cuando intérpretes abiertamente trans o *intersex* hacen personajes trans o *intersex* no necesariamente ligados a sus vivencias personales, pero a los que aportan la comprensión de las dificultades y preocupaciones grupales comunes.

4.2. Categorías supragenéricas

En el cine se han ido delimitando cuatro grandes tradiciones en la representación del disfraz sexual, de la androginia y de identificaciones trans e *intersex*.

- **El disfraz sexual utilitario**

Las representaciones de disfraz sexual utilitario en la pantalla, a las que Marjorie Garber (1992, pp. 67-71) considera «narrativas de progreso» [*progress narrative*] por su justi-

ficación en la supervivencia y desarrollo individual excluyendo deseos más allá de los estándares tolerados de género y sexualidad, y a las que Chris Straayer (1995, pp. 402-427) denomina «cine de travesti temporal» [*temporary transvestite film*] por el carácter momentáneo del camuflaje de género, fueron heredadas de la tradición literaria y teatral. Incluyen géneros cinematográficos muy diversos, en los que varía la predominancia y connotación del disfraz varonil: más común en relatos de aventuras, revalorizador y potenciador de la sensualidad; y del disfraz femenino: tendente a la farsa, presentado como denigrante y carente de atractivo erótico (Haskell 1974[1973], pp. 112, 129; Slide 1986, p. 67; Doane 1991[1982], pp. 24-25; Stacey 1991, p. 102). En una línea revisionista, sin embargo, Rebecca Bell-Metereau (1993[1985], p. 67) relativiza el supuesto prestigio de la mujer vestida de hombre frente al desprestigio del hombre vestido de mujer exponiendo que la percepción del disfraz depende en gran medida de su aceptación voluntaria o no, y de la reacción a favor o en contra de otros personajes.

En sus usos ficcionales, el disfraz varonil permite a la disfrazada acceder a ciertos empleos -el de periodista deportivo en *Her Life as a Man* (Robert Ellis Miller, 1984)-, le da la posibilidad de estudiar -en una escuela talmúdica en *Yentl* (*Yentl*, Barbra Streisand, 1983)- o le ofrece una movilidad sin restricciones tanto en tipologías bélicas justificadas en la defensa del honor, en el auxilio del amado o en identificaciones viriles -que quedan plasmadas en *La doncella guerrera* (Julio Taltavull, 1974) y en las adaptaciones filmicas de *La monja alférez* por Emilio Gómez Muriel en 1944 y por Javier Aguirre en 1986-; como en la tipología de la dama-paje que, al abrigo de su falsa identidad, sirve al noble señor al que ama en, por ejemplo, la shakespeariana *Noche de Reyes* (véanse los orígenes literarios de las tipologías bélicas y de la dama-paje en Freeburg 1915, pp. 39-47, en Kott 1969[1961], p. 305, y en Bravo-Villasante 1976[1955], pp. 13-44; sobre *Yentl*, léase Garber 1992, pp. 77-84; hay referencias a *Her Life as a Man* en Straayer 1995).

En la vertiente de simulación femenina, que cuenta con el precedente plautiano del «muchacho vestido de novia» [*boy bride*] que burla a un anciano lascivo y con el referente renacentista del amante que se introduce con indumentaria femenina en el lecho ajeno (Freeburg 1915, pp. 47-49), la farsa se ha convertido en paradigma del disfraz sexual utilitario a ojos de buena parte de los exégetas anglosajones (Kuhn 1985, p. 58; Bruzzi 1997, pp. 150-151; Philips, 2006: 51-84). Concretamente, en el subgénero que relata cómo un artista desempleado, en peligro, o en ambas circunstancias se disfraza para obtener un trabajo en títulos como *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) y *Tootsie* (*Tootsie*, Sidney Pollack, 1982). Dichos títulos tienen como antecesora y posible paradigma del canon genérico a *La tía de Carlos*, obra teatral de Brandon Thomas que ha dado pie a innumerables adaptaciones cinematográficas en todas las latitudes (Slide 1986, 69-77; Ginibre 2005, 11-17).

Abordando los aspectos narratológicos de esta categoría supragenérica, dos elementos altamente codificados dan la clave del disfraz utilitario. Primero, su estructura narrativa circular de ensoñación, paréntesis carnavalesco, aventura extraordinaria o regresión a un imaginario edénico andrógino (Kott 1969[1961], pp. 343-347) y prenормativo. Una evasión que comienza con la adopción del disfraz por necesidad y que genera complicaciones adaptativas y equívocos situacionales precipitando el avance ineluctable hacia la revelación de la verdad biológica a través de convenciones teatrales: quitarse la peluca, una exposición anatómica, las trampas de quienes desconfían de la máscara fingida, las aclaraciones al confluir en el mismo espacio intrusos y personaje *auténtico*. La historia concluye generalmente con la restauración de la diferencia sexual que posibilita la pareja heterosexual (Kuhn 1985, pp. 57-61, Garber 1992, p. 70; Straayer 1995, pp. 403-410; Philips 2006, pp. 51-84).

El segundo elemento definitorio de esta categoría es la articulación del punto de vista narratológico a favor de la audiencia –«ver detrás» [*view behind*] según Annette Kuhn-, al encontrarse el público al corriente del disfraz desde el principio mientras que las apariencias engañan a otros personajes. De este modo, la audiencia, cómplice, se ríe con ironías dramáticas, malentendidos, apartes y dobles sentidos, o teme que el personaje disfrazado sea reconocido (Freeburg 1915, pp. 15-16; Kuhn 1985, pp. 61-63; Straayer 1995, p. 407; Philips 2006, pp. 19, 53).

- **La posesión de lo femenino: el thriller**

Esta categoría no entra en la definición de disfraz sexual sino de posesión esquizoide y abyecta de la subjetividad masculina por una figura femenina fallecida, generalmente materna, gemelar o ánima perversa, que anula su identidad y le impulsa a cometer crímenes (Philips 2006: 86). Aunque Alfred Hitchcock y Tod Browning ya habían asociado suplantación femenina y mente criminal en los años 1920 y 1930 (Russo 1987[1981], p. 37; Bell-Metereau, 1993[1985], pp. 39, 131), el epítome y filme fundador por su impacto de esta corriente vinculada al suspense sanguinolento y a la vampirización feminizante es *Psicosis* (*Psycho*, A. Hitchcock, 1960), con sus secuelas, homenajes, plagios, recreaciones y deformaciones (Bell-Metereau 1993[1985], pp. 129-145 y 187-190; Ginibre 2005, pp. 223-235; Philips 2006, pp. 85-114).

Como en la categoría descrita en el apartado anterior, se configura una estructura narrativa circular, el reverso oscuro del disfraz sexual utilitario según John Philips (2006, p. 85), una pesadilla que se inicia al regresar el personaje perturbado al lugar en que se originó su disociación de género, al irrumpir otros personajes en su territorio, al producirse un renovado conflicto entre su lado masculino y femenino y/o seguir los rígidos dictados morales que interiorizó de una figura tutelar materna. La trama transcurre sin que se vea

a quién pertenece la mano ejecutora de los sucesivos crímenes y que, según indicios vestimentarios brevemente mostrados, parece femenina. Al lograr frenar a la asesina, se descubre simultáneamente quién es, su género y el origen de sus impulsos mortíferos: se trata de un hombre travestido y patológicamente alienado por un trauma íntimo o familiar (Kuhn 1985, pp. 58-59; Philips 2006, pp. 20, 85). Desde un punto de vista narratológico, este esquema de restricción del saber de la audiencia, equiparado al de los personajes de la trama –«ver con» [*view with*] según terminología de Annette Kuhn- mantiene la incógnita hasta alcanzar un desenlace basado en la sorpresa, posible aportación del teatro jacobino inglés a la dramaturgia del disfraz que Hitchcock repopularizó desde los años 1960 (Freeburg 1915, pp. 12-14; Kuhn 1985, p. 63; Bell-Metereau 1993[1985], pp. 130-132; Philips 2006, pp. 19-20).

- **Docudramas y ficciones de las vivencias trans e intersex**

Es una categoría heterogénea, que combina rasgos de película biográfica (*biopic*), novela de aprendizaje (*bildungsroman*), documental dramatizado, drama sensacionalista y/o ficción comprometida políticamente. Se caracteriza por la humanización del personaje trans y/o intersexual y por la simpatía (en algún caso, empatía) que despiertan su autoafirmación y el choque, a menudo dramático, con inflexibles normas sociales. Como categoría ha sido menos estudiada que las anteriores y con una menor homogeneización en su corpus y periodización: Rebecca Bell-Metereau (1993[1985], pp. 169-174) alude a caracterizaciones más humanas desde los años 1970, John Philips (2006, p. 115) habla del incremento de esta tendencia en los años 1990, Roger Baker (1994[1968], p. 10) reseña la aparición de nuevas tipologías de relato en los años 1992-1993 y J. R. Miller (2012, pp. 162-229) analiza filmes producidos desde mediados de esa década. En este artículo se propone una clasificación de los filmes focalizados² en la identidad, transición y/o reasignación de género de personajes trans e intersex distinguiendo tres líneas:

a) la adaptación de autobiografías y testimonios en primera persona como *Mystère Alexina* (René Féret, 1985), sobre la vida de Herculine/Abel Barbin, y *Second Serve* (Anthony Page, 1986), basada en las memorias de Renée Richards;

b) la ficcionalización de sucesos trágicos difundidos por los medios de comunicación: Cambio de sexo tendría su punto de partida en una noticia de *Le Nouvel Observateur* sobre el fallecimiento de una mujer transexual belga (Álvares y Frías, 1991, p. 103);

y c) los relatos ilustrativos, cuyas tramas de ficción, pese a no citar o no ajustarse a una historia de vida en concreto, parecen haberse documentado sobre o inspirado en vivencias

² Este uso de focalización se inspira en las modalidades diacrónicas de representación de la homosexualidad en el cine español (Alfeo 1999, pp. 287-304), que guardan cierta simetría con los enfoques sucesivos de las representaciones trans en este mismo cine (Fouz y Martínez, 2007, p. 160).

cias y narrativas trans e *intersex*. Así sucede con *Mi querida señorita*, cuyos creadores afirmaban haber leído y consultado a especialistas en relación a casos reales (Armiñán 1972, pp. 8-9).

Estos tres subgrupos de docudramas se pueden dividir, alternativamente, según su estructura narrativa lineal o circular. Siguiendo la lógica del discurso del sexo verdadero aplicada a la Intersexualidad y de la «narrativa clásica de la transexualidad» (véase Prosser 1998, pp. 99-134, y sus diferencias con las propuestas transgénero de Stone 2006[1991], pp. 224-229 y Bornstein 1994, pp. 3-4, 12-13), hay tramas con una progresión lineal orientada teleológicamente hacia la imposición de una reasignación o hacia la adquisición plena del género deseado y sentido como propio. Sus desenlaces son de distinto signo: la culminación satisfactoria de la operación y de la adaptación de género, o la muerte en el intento. Las autobiografías son más propensas a construir un relato optimista de superación y triunfo de la perseverancia, aunque *La chica danesa* (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015), inspirada en la novela de David Ebershoff sobre la vida de Lili Elbe, concluya con el fallecimiento de su protagonista y *Mystère Alexina* sea una confesión de las consecuencias fatales de la injerencia médico-legal en la vida de una persona *intersexual* llevándola al suicidio. Por el contrario, las ficcionalizaciones de sucesos suelen tener una resolución fatídica, aunque *Cambio de sexo* construya un final feliz que no era el inicialmente previsto ni el del artículo periodístico del que partió el guion (Álvares y Frías, 1991, pp. 109-110).

En el caso español se identifican, además, relatos filmicos de los que cabía esperar una narrativa lineal y que terminan circularmente al sobrepasar la univocidad genérica asociada a la reasignación y reconciliarse/recuperar parcialmente en el desenlace el género atribuido en su infancia y juventud. Así sucede en *Mi querida señorita* y en *La tercera luna* (Gregorio Almendros, 1984).

Las lógicas circulares se hallan más presentes en filmes influidos por las narrativas autobiográficas de personas *intersexuales* publicadas desde mediados de los años 1990 (en Cabral 2006, pp. 69-90, se esbozan sus principales rasgos). En estas narrativas, el tiempo prefílmico de la integridad corporal del personaje queda interrumpido por una reasignación y por el trauma de su ocultamiento desde la infancia. Lxs protagonistas descubren este pasado escatimado en un viaje interior, familiar y, a menudo, geográfico entre espacios urbanos y tecnológicos y otros periféricos y naturales. El aprendizaje de lo que les sucedió les permite restaurar el equilibrio emocional y reincorporar simbólicamente las partes perdidas de sí mismxs. Este tipo de narrativa se aprecia en *Both* (Lisset Barcellos, 2005) y *Clouded* (Ajae Clearway, 2007).

El punto de vista desde el que se construyen las películas descritas en este epígrafe es más complejo y variado que en las categorías anteriores (Phillips 2006, pp. 19-20). Se puede hablar de *view behind* cuando a la audiencia, conocedora de los secretos del personaje,

se la mantiene en vilo, consciente de los esfuerzos que hace para pasar desapercibido en el género deseado y temiendo cómo reaccionarán el resto de personajes al descubrir su pasada identidad social. Así sucede en *Transamérica* (Duncan Tucker, 2005) con la relación m[p]aterna entre Bree y su hijo adolescente al que acaba de conocer. También se ve detrás cuando a la audiencia se le dan pistas previas a la revelación explícita de las alteraciones/ intervenciones que experimenta/ ha experimentado el cuerpo *intersexuado*. Esto puede suceder mediante un plano que no se corresponde con la mirada de ningún personaje [*nobody's shot*], como aquel que permite espiar a Mario, adolescente de *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009), quitándose antes de acostarse el vendaje que le cubre el pecho; o a través de una voz superpuesta de reflexión interior del personaje [*voice over*], por ejemplo la de/l/a protagonista de *Arianna* (Carlo Lavagna, 2015) que, en la apertura del filme, explica, mientras aparece semi-sumergidx en un estanque calizo, que ha nacido tres veces: como niño, como niña, y como sí mismx.

En otras representaciones, en cambio, la audiencia carece de ventaja cognitiva y o bien sigue la evolución de la trama junto a personajes trans o *intersex*, o bien junto a personajes cisgénero. Cabe hablar de ver con el personaje trans al acceder a las fantasías de desdoblamiento y de un mundo alternativo que, según Miller (2012, pp. 221-224), sirven de refugio al protagonista de *Boys Don't Cry* y a la de *Mi vida en rosa* (*Ma Vie en rose*, Alain Berliner, 1997) cuando no son aceptada/os por su entorno. Con los personajes *intersex* -Rebecca en *Both*, por ejemplo- la audiencia ve cómo les asaltan recuerdos olvidados/imaginados de su más remota infancia y descubre junto a ellxs el historial médico que informa de la reasignación de género practicada con escasa edad. En ocasiones, la audiencia acompaña a personajes cisgénero que atisban indicios de trans o Intersexualidad en otros personajes: por mediación de la mirada de Jorgelina se perciben signos de la maduración femenina del cuerpo de Mario en *El último verano de la boyita*.

- **Voces e imágenes trans e *intersex* en la no ficción**

Aunque existe una tradición documental previa sobre las vivencias de las personas trans en la que encajarían *The Queen* (Frank Simon, 1968) y *Paris Is Burning* (*Paris Is Burning*, Jennie Livingston, 1990) (Ginibre 2005, pp.376-377); Joelle Ruby Ryan (2009, pp. 240-299) ha señalado, en oposición a tratamientos que bordean la apropiación cultural y el sensacionalismo, o que se limitan a una visión amable y normativa, la emergencia de una categoría representacional reciente constituida por documentales de bajo presupuesto e intención militante en los que las personas trans participan activamente en la creación, producción y equipo técnico y artístico; y que reflejan su subjetividad sin un distanciamiento colonizador, tratando temas que les conciernen e interesan. Entre estos títulos figuran *Toilet Training: Law and Order in the Bathroom* (Tara Mateik y Sylvia Rivera Law Project, 2003), sobre cómo las personas trans afrontan la segregación urinaria por sexo en los aseos

públicos³; *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (Victor Silverman y Susan Stryker, 2005), que recupera la memoria de las revueltas trans contra el acoso policial y de los primeros planteamientos asociativos de esta comunidad en San Francisco tres años antes del amotinamiento de Stonewall Inn en Nueva York en 1969; y *Cruel and Unusual* (Janet Baus, Dan Hunt y Reid Williams, 2006), sobre el traumático encarcelamiento de personas trans sin respetar su identificación personal ni sus procesos de transición⁴. Acordes con esta visión empática, en España se realizan *El viaje de Moisés* (Cecilia Barriga, 2003), que retrata la trayectoria vital y el entorno de un hombre trans, y *El sexo sentido* (2014), producido por Televisión Española, que se acerca al día a día de menores y adolescentes trans y de sus familias.

En relación a la Intersexualidad, documentales como *Hermaphrodites Speak!* (Intersex Society of North America, 1996), *Orchids: My intersex adventure* (Phoebe Hart, 2010) e *Intersexlon* (Grant Lahood, 2012) incluyen historias de vida en primera persona y testimonios de activistas cuya narrativización es muy semejante a la de ficciones filmicas como *Both* (véanse filmografías en www.isna.org/videos y Gregori 2016: 59-100).

4.3. Significados políticos

Frente al aura sacra de la androginia, las concretizaciones corporales, vestimentarias y representacionales de ambigüedad, inestabilidad, modificación y alteridad genérico-sexual han sido consideradas como una amenaza potencial para el orden social en la cultura griega antigua, que miró con espanto supersticioso a los cuerpos *intersexuales* (Delcourt 1970[1958], pp. 63-66) y en la tradición bíblica judeocristiana, donde la prohibición expresa del Deuteronomio 22:5 de vestir ropa del género opuesto las señala como acciones contrarias a la ley divina y suntuaria (Bravo-Villasante 1976[1955], p. 157; Garber, 1992, p. 28; Bruzzi 1997, p. 149). Históricamente, por tanto, la vulneración de la norma dicotómica y unívoca ha sido vista como peligro de subversión, transgresión, invalidación, cuestionamiento, refundación o disolución de todo el sistema (Ackroyd 1979, p. 54; Bruzzi 1997, pp. 148-149), como esa "crisis de la categoría" o "tercer término" que abre nuevas posibilidades (Garber 1992, pp. 9-13; Bornstein 1994, pp. 97-98), como ese elemento de entropía que reconduciría a la confluencia andrógina (Kott 1969[1961], p. 344), como la potencial apropiación y resignificación resistente del género binario a

3 La noción lacaniana de segregación urinaria y las dificultades que acarrea a quienes no encajan con el orden simbólico binario ha sido reflejada en las películas mencionadas en este capítulo y reflexionan sobre ella Marjorie Garber (1992: 13-15), Chris Straayer (1995: 409), Jack Halberstam (2008[1998]: 42-52) y John Philips (2006: 24-27 y 55).

4 Las repercusiones de un inflexible binarismo jurídico-administrativo quedan plasmadas cómicamente, como señala Chris Straayer (1995: 409), en *La novia era él* (I Was a Male War Bride, Howard Hawks, 1949) donde, ante la falta de previsión de que las mujeres militares se casen y repatrien a su cónyuge, el marido se finge mujer soldado para acompañarla a Estados Unidos.

través de su imitación paródica y teatralizada (Butler 2002a[1993], pp. 63-68). Por esta misma razón, el disfraz sexual y la ambigüedad solo han sido tolerados –cuando no se han prohibido– bajo una estricta codificación y justificación (disfraz sexual utilitario), en períodos bien acotados como el carnaval y otras festividades (Bajtín 2003[1987], pp. 4-51; Ackroyd 1979, p. 54), y en espacios delimitados como el escenario teatral (Garber 1992, p. 35). Se considere o no el "tercer término" como avatar de androginia disruptora, su capacidad transgresora puede ponerse en tela de juicio por diluir la diversidad de expresiones de género y estabilizar el sistema binario (Halberstam 2008[1998], pp. 49-51), o porque, dependiendo de sus usos, subvierte o reidealiza las normas de género (Butler 2007[1990], pp. 270-271; 2002b[1993], pp. 183-200). El debate, por consiguiente, gira en torno al significado político efectivo de sus manifestaciones culturales. ¿Reafirma un ordenamiento basado en la oposición dual de géneros y la heterosexualidad conteniendo catárticamente su rebasamiento, o amplía los márgenes de expresión genérico-sexual?

En representaciones literarias y fílmicas, la respuesta se ha fundamentado en términos de clausura o apertura narrativa. La clausura conllevaría una restitución sistémica. La apertura daría margen para sobrepasar esquemas preconcebidos y su resolución. Sería, por tanto, una disyuntiva similar a la distinción barthesiana entre "placer" [*plaisir*] y "goce" [*jouissance*], evocada por Annette Kuhn (1985, pp. 55-57); a la oposición por Leo Braudy entre "medio de clausura" [*closed vehicle*] y "medio de apertura" [*open vehicle*] que estructura los escritos de Rebecca Bell-Metereau (1993[1985], pp. 16, 21-25, 316 nota 1 cap. 2); y, según Stella Bruzzi (1997, pp. xix-xxi), a la visión desexualizada del *cross-dressing* donde el género del disfrazado nunca se confunde con el disfraz frente a la androginia, espacio de permeabilidad que hace indistinguible identidad y disfraz y que incorpora un erotismo liberador.

Los exégetas coinciden en que en las representaciones de disfraz sexual predomina la clausura narrativa final, simbolizada por la restauración de la diferencia sexual y de la sexualidad normativa (Kuhn 1985, pp. 56-57, 60; Stacey 1991, p. 103). Ahora bien, no excluyen momentos de apertura antes del desenlace: un elemento puntual del género propio perturbaría la coherencia del disfraz y otro del género opuesto disturbaría una identidad sexual homogénea (Bruzzi 1997, pp. 157-158); un «encuentro romántico equívoco» [*equivocal romantic event*] entre el personaje disfrazado y otro personaje que desconoce la impostura, durante el cual tiene lugar un «beso paradójico bivalente» [*paradoxical bivalent kiss*], otorgaría al espectador la elección entre creer en el género del disfraz o en el del personaje oculto tras él, entre ver una seducción heterosexual u homosexual (Straayer 1995, pp. 410-414). Los espacios de apertura o de vulneración de los códigos establecidos permiten, además, adquirir un «conocimiento peligroso» potenciador de una

«reinscripción transgresiva» en el interior del orden restaurado (Dollimore citado en Connor 1992, p. 141).

Aunque el debate clausura/apertura puede plantearse en narrativas trans e *intersex* en cuanto a la reproducción o subversión del modelo cisgénero y heteronormativo, a que se muestren una o múltiples posibilidades y deseos, y en relación a que la narrativa se focalice únicamente en la reasignación o presente múltiples facetas del personaje; John Philips (2006, pp. 16-17) da un paso en otra dirección y se inspira en conceptos de Bajtín para comparar el carácter temporal del disfraz sexual con el permanente de la transexualidad (y de la Intersexualidad) considerando que la transgresión del primero, al fin y al cabo una «inversión» reversible de las normas, puede ser fácilmente tolerada por el sistema dominante mientras que la experiencia de la transexualidad, suerte de «hibridación» que reconfigura con continuidad los elementos del sistema, se percibe como amenazante.

Con estas discusiones de fondo, el interés por explorar las representaciones cinematográficas de disfraz sexual e identificaciones trans e *intersex* ha respondido en gran medida a distintas agendas políticas.

Como sostiene Jackie Stacey (1991, pp. 102-103), pese al difícil equilibrio con conservadoras clausuras narrativas, el disfraz sexual interesó al feminismo por su ruptura de estáticas dicotomías de género, por favorecer identificaciones más fluidas de personajes y audiencia, por visibilizar la construcción del género, y por permitir a hombres y mujeres acceder al modo de vivir del otro, concienciándoles a ellos del privilegio masculino, y dándoles acceso a ellas a espacios vedados.

Resultan menos favorables, sin embargo, las apreciaciones de críticas como Molly Haskell (1974[1973], pp. 11-12, 23-24, 328-330, 355-359), que denuncian la usurpación masculina de los muy mermados papeles femeninos desde 1950 a través de la camaradería masculina [*the buddy system*], y de caracterizaciones andróginas y sustitutivas de figuras tradicionalmente femeninas.

Ahora bien, el feminismo no solo ha reflexionado sobre el disfraz del género opuesto, sino también sobre el género propio como disfraz: la mascarada. Tras el histórico ensayo de Joan Rivière (1929), Molly Haskell (1974[1973], pp. 105-106) señala cómo la utilización de actrices como símbolo sexual permite un limitado distanciamiento y burla de la explotación masculina pero teme su apropiación gay, travesti y transexual. Será Mary-Ann Doane (1991[1982], pp. 17-32) quien desarrolle un análisis más en profundidad de la mascarada de feminidad como alternativa para la espectadora frente a la disyuntiva entre la inmediatez de la imagen fílmica femenina y la identificación con personajes masculinos. La mascarada es igualmente polo de reflexión en *performances* y obras visuales del arte

contemporáneo (Núñez 1995, pp. 53-60; Quevedo 2015), y enlaza con la teoría *queer* de la performatividad y construcción teatralizada del género.

En paralelo a las reacciones divergentes dentro del feminismo, los estudios gais y lésbicos se han detenido en el disfraz sexual (y en manifestaciones trans e *intersexuales*) para señalar su larga historia de confusión y asociación con la homosexualidad (Garber 1992, pp. 4-5 y 128-131; Ballesteros 2001, pp. 108-109), por ubicarlo entre las primeras expresiones de homosexualidad en la gran pantalla (Russo 1987[1981], p. 6) o por permitir dobles lecturas, homosexuales y heterosexuales, y visualizar alternativas sexuales (Straayer 1995, pp. 403, 410-414, 417-419). Por su parte, las figuras de la *drag queen* y del *drag king* se han consolidado como referentes subculturales LGTB y *queer* (Newton 1979[1972]; Halberstam 2008[1998], pp. 257-293).

Desde un análisis transgénero, tanto las representaciones de disfraz sexual como las abiertamente trans contienen estereotipos y referentes potencialmente perniciosos que pueden afectar a la autopercepción de la comunidad trans y a cómo la percibe la sociedad. Basándose en esta circunstancia, Joelle Ruby Ryan (2009, pp. 50-56, 62-299) analiza cuatro lugares comunes sobre el personaje trans:

a) el «estereotipo de impostor transgénero», frecuente en la farsa, que le acusa de ocultar el género asignado al nacer por intereses personales y de generar pánico en personas cisgénero al descubrirlo, sin tener en cuenta que pasar por puede ser una cuestión de supervivencia;

b) el «estereotipo de transgénero nodriza» [*mammy*], que le presenta como figura nutricia y entregada al bienestar de los personajes cisgénero olvidándose de los suyos propios, y que es aplicable a la amiga afroamericana del personaje de Penélope Cruz en *Woman on Top* (*Woman on Top*, Fina Torres, 2000);

c) el «estereotipo de transgénero monstruoso» en los thrillers, que le convierte en sanguinario psicópata cuando la población trans es, por el contrario, víctima de la violencia;

y, como contrapeso a las anteriores imágenes negativas, d) el «estereotipo de transgénero revolucionario» en documentales militantes que le refleja defendiendo sus derechos y luchando contra la discriminación.

Desde el ámbito militante *intersex*, como en los colectivos anteriores, dos aspectos cobran particular importancia: la sustitución de las imágenes patologizantes y deshumanizadoras por otras positivas y humanizadoras de personas de a pie (Dreger 2000[1998], pp. 46-51; 1999[1998], pp. 13-15), y la construcción de un contradiscurso alternativo a la narrativa dominante. Se trataría, aplicando al cine el esquema teórico descrito por Alice Dreger (1999[1998], pp. 5-22) -y una vez superada la "era de las gónadas" como de-

terminante del sexo verdadero-, de ilustrar las historias de vidas dañadas en la "era de la cirugía" de reasignación sexual temprana y su laborioso camino de curación y búsqueda personal proponiendo que se sustituya este modelo por el de la "era del consentimiento", en la que se restringen y retrasan las intervenciones hasta que las personas *intersexuales* tengan edad de decidir por sí mismas su género y si desean o no alterar su anatomía. Ambos modelos figurarían en filmes como *Both* y *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) al mostrar, por un lado, a personajes adultos que no tuvieron la posibilidad de elegir y que rectifican literal o simbólicamente el género que les fue asignado quirúrgicamente en la infancia (Rebeca en *Both*, el empleado de la gasolinera en *XXY*), y, por otro lado, a personajes menores de edad que no han sido expuestos a intervenciones médicas pudiendo así optar libre e informadamente en el futuro (Morgan en *Both*, Alex en *XXY*).

Otra convención visual que ha servido de instrumento común a los análisis anteriores es la denunciada por Laura Mulvey (2009[1975], pp. 14-27) en relación a cómo el dispositivo cinematográfico y la narración fílmica clásica favorecen la reproducción de una visión normativa de la diferencia sexual en la pantalla y en la psique del público, constituyendo personajes masculinos activos, dueños de la mirada, y personajes femeninos pasivos, receptores de la misma. Aplicando este esquema al disfrazado de mujer en la farsa, Annette Kuhn (1985, pp. 64-73) ha señalado la cosificación que acompaña a su feminización visual y cómo se invierte esta situación al emerger sus impulsos viriles heterosexuales y recuperar la posición de sujeto de la mirada.

A su vez, los estudios gais y lésbicos han destacado cómo el esquema de placer visual puede cortocircuitar lecturas homosexuales del disfraz sexual apelando a un esencialismo biológico del deseo heterosexual (Straayer 1995: 419-423), pero también cómo puede subvertirlo desde su interior una «mirada *queer*» del disfraz, del estereotipo negativo y de personajes heteronormativos (Halberstam 2008[1998], pp. 201-206).

La mirada ha sido igualmente reconceptualizada desde los estudios transgénero, mostrando Jack Halberstam (2004, pp. 49-69) sus usos opresores y liberadores. La «mirada *voyeurística*» desvelaría la anatomía del personaje trans destruyendo sus posibilidades de existencia subjetiva al cosificarlo y favorecer un «rebobinado» [*rewind*] en la mente de la audiencia, que desmonta y reconstruye su biografía basándose en el género asignado al nacer y que no siente como propio. Frente a ella, según este autor, la «mirada transgénero» comparte con la persona trans su forma de verse a sí mismx, coincida o no con la anatomía, y expresa un sentimiento de comunidad, un universo transgenérico autónomo y ajeno al escrutinio fiscalizador de normativización.

Por otra parte, J. R. Miller (2012, pp. 29-33, 44-45) distingue entre la «mirada transmisógena» que, en la farsa y según el término de Julia Serano, sirve para reírse de la inadecuada feminidad del personaje en posición trans; la «mirada transfóbica», cuando los perso-

najes de los *thrillers* producen miedo y asco a la audiencia; y la «mirada transpatética», que inspira simpatía y piedad pero no infunde empatía y una conexión más profunda con los personajes.

5. CONCLUSIONES

Aunque ya no se puede hablar de la carencia bibliográfica mencionada por Annette Kuhn, mediada la primera década del S.XXI John Philips (2006, p. 4) se quejaba todavía de la escasez de publicaciones académicas, sobre todo de enfoque transgénero. En los diez años transcurridos, nuevos estudios van colmando la carencia. Uno de ellos (Horak 2016, pp. 3-4) reintroduce la cuestión de explorar la intención y recepción de las representaciones en su contexto discursivo sin que se distorsione su historicidad al interpretarlas desde esquemas contemporáneos. En concreto, la autora se refiere a ensayos activistas que ven un subtexto LGTB en representaciones de disfraz varonil del cine estadounidense de las primeras décadas del siglo XX, apreciación que constituiría un anacronismo respecto a su intencionalidad según los códigos representativos de la época. Sin jerarquizar ambas interpretaciones, pues tan importante es el estudio académico de los discursos históricos presentes en un corpus fílmico en el momento de su elaboración y primeras exhibiciones como el valor de referente reivindicativo que una representación fílmica puede adquirir para nuevas audiencias a través de sus relecturas, lo que sí se puede constatar en dicho debate es la polisemia de la androginia y el disfraz sexual. Una polisemia que ha quedado patente en este artículo en las discusiones sobre su conformismo y/o efectividad transgresora y en cómo han sido percibidas diversamente desde sectores del feminismo, y en los estudios gay y lésbicos, *queer*, *trans* e *intersex*.

Dada la amplitud del tema abordado, esta panorámica ha sido necesariamente fragmentaria. Lo ha sido en la relación de autores referenciados y en cuanto a los títulos que refleja, correspondientes a un cine narrativo y testimonial, lo cual deja pendiente una visión de conjunto de un cine más experimental. Los títulos, por otra parte, proceden mayoritariamente de cinematografías anglosajonas e iberoamericanas y de la cinematografía española.

En cuanto al ejercicio taxonómico propuesto, cabe matizar que las categorías supragenéricas con las que se busca una comprensión global de estas representaciones no son monolíticas, sino que están influidas por los distintos contextos cronológicos, geográficos y socio-culturales de su producción y/o recepción. Por ejemplo, la versión mexicana de *La monja alférez*, al adaptar libre y localmente las memorias presuntamente atribuidas a Catalina de Erauso, construye en los años 1940 un relato de disfraz sexual utilitario característico del período clásico del arte cinematográfico y esquiva plantear la identidad de género viril que reclamaba el personaje histórico. En cambio, la versión española realizada cuarenta

y tres años más tarde se acerca al docudrama de las vivencias trans y sigue más fielmente el supuesto testimonio escrito. Esta comparación diacrónica coincide, además, con cierta tendencia a que las representaciones de disfraz sexual utilitario o posesión de lo femenino disminuyan su frecuencia frente a las específica y explícitamente trans (e *intersex*) (Philips 2006, p. 165).

Con el transcurso de los años se ha observado asimismo un creciente acceso de las personas trans e *intersexuales* a la discusión académica y a representaciones y discursos fílmicos, como se ha constatado con el desarrollo de los estudios transgénero e *intersex* y en la emergencia de documentales comprometidos con las reivindicaciones trans e *intersex*. Pero persisten todavía estereotipos y simplificaciones distorsionadoras de la variedad de sus vivencias, observable en relación al personaje de Jared Leto en *Dallas Buyers Club* (*Dallas Buyers Club*, Jean-Marc Vallée, 2013) (Friess 2014), y continúa existiendo una cierta resistencia de la industria cinematográfica a que intérpretes trans –no solo cisgénero– hagan papeles protagonistas trans de ficción (Pulver 2015). Recientemente, no obstante, la actriz trans Daniela Vega ha protagonizado *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017).

6. REFERENCIAS

- Ackroyd, P. (1979). *Dressing Up: Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. London, United Kingdom: Thames and Hudson.
- Alfeo, J. C. (1999). La representación de la cuestión gay en el cine español. *Cuadernos de la Academia*, 5, 287-304.
- Alvares, R., Frías, B. (1991). *Vicente Aranda, Victoria Abril: el cine como pasión*. Valladolid, España: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Armiñán, J. de. (18 de febrero de 1972). Los directores cuentan sus películas: Mi querida señorita, la película más insólita del año. *Nuevo Fotogramas*, pp. 8-9.
- Bajtín, M. (2003[1987]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Baker, R. (1994[1968]). *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York, United States: New York University Press.
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Bell-Metereau, R. (1993[1985]). *Hollywood Androgyny*. New York, United States: Columbia University Press.
- Bornstein, K. (1994). *Gender Outlaw: On men, women and the rest of us*. New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- Bravo-Villasante, C. (1976[1955]). *La mujer vestida de hombre en el teatro español: (siglos XVI-XVII)*. Madrid, España: Sociedad General Española de Librería.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- Butler, J. (2002a[1993]). Críticamente subversiva. En R. Mérida (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 55-79). Barcelona, España: Icaria.
- Butler, J. (2002b[1993]). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires (Argentina), Barcelona (España), México (México): Paidós.
- Butler, J. (2007[1990]). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.

Cabral, M., Leimgruber, J. (2003). *Un glosario en construcción*. Recuperado de http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Apoyo_glosario.pdf.

Cabral, M. (2006). *En estado de excepción: Intersexualidad e intervenciones sociomédicas*. En C. F. Cáceres, G. Careaga, T. Frasca y M. Pecheny (eds.), *Sexualidad, estigma y derechos humanos. Desafíos para el acceso a la salud en América Latina* (pp. 69-90). Lima, Perú: Universidad Peruana Cayetano Heredia.

Cocteau, J. (1950[1926]). Le numéro Barbette. En J. Cocteau, *Œuvres complètes* (vol. IX, pp. 257-263). Genève, Suisse: Marguerat.

Connor, C. (1994). Teatralidad y resistencia: El debate sobre la mujer vestida de hombre. En J. Villegas (ed.), *Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]* (vol. 3, pp. 139-145). Irvine, Estados Unidos: Universidad de California.

Delcourt, M. (1970[1958]). *Hermafrodita*. Barcelona, España: Seix Barral.

Diamond, M. (2010[1994]). *Intersexuality*. Recuperado de <http://www.hawaii.edu/PCSS/biblio/articles/2010to2014/2010-intersexuality.html>.

Doane, M. A. (1991[1982]). Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. En M. A. Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory and Psychoanalysis* (pp. 17-32). New York, United States: Routledge.

Dreger, A. D., Herndon, A. M. (2009). Progress and Politics in the *Intersex Rights Movement: Feminist Theory in Action*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 15(2), 199-224, doi: 10.1215/10642684-2008-134.

Dreger, A. D. (2000[1998]). *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*. Cambridge (United States), London (United Kingdom): Harvard University Press.

Dreger, A. D. (1999[1998]). A history of intersex: from the age of gonads to the age of consent. En A. D. Dreger (ed.), *Intersex in the Age of Ethics* (pp. 5-23). Hagerstown, M.D., United States: University Pub. Group.

Foucault, M. (2014[1980]). Le vrai sexe. En M. Foucault (ed.), *Herculine Barbin, dite Alexina B* (pp. 9-21). Paris, France: Gallimard.

Fouz, S., Martínez, A. (2007). *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. New York, United States: IB Tauris & Co. Ltd.

Freeburg, V. O. (1915). *Disguise Plots in Elizabethan Drama. A Study in Stage Tradition*. New York, United States: Columbia University Press.

Friess, S. (28 de febrero de 2014). *Don't Applaud Jared Leto's Transgender 'Mammy'*. Time. Recuperado de <http://time.com/10650/dont-applaud-jared-letos-transgender-mammy/>.

Garber, M. (1992). *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.

Ginibre, J.-L. (2005). *Ladies or Gentlemen: A Pictorial History of Male Cross-dressing in the Movies*. New York, United States: Filipacchi Publishing.

Gregori, N. (2013). Utopías dicotómicas sobre los cuerpos sexuados. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 189(763), a071, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.763n5008>.

Gregori, N. (2016). De lo soñado a lo posible: las nuevas voces de la Intersexualidad. En S. Brigidi (ed.), *Cultura, salud, cine y televisión: Recursos audiovisuales en Ciencias de la Salud y Sociales* (pp. 59-100). Tarragona, España: Universidad Rovira i Virgili.

Guasch, O., Mas, J. (2014). La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014). *Gazeta de Antropología*, 30(3), art. 6. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/33813>.

Halberstam, J. (2008[1998]). *Masculinidad femenina*. Barcelona, Madrid (España): Egales.

Halberstam, J. (2004). La mirada transgenérica. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, (10), 49-69. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205476/284657>.

Haskell, M. (1974[1973]). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. New York, Chicago, San Francisco (United States): Holt, Rinehart and Winston.

Herederó, C. F. (1989). *Iván Zulueta: la vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: Festival de cine.

Horak, L. (2016). *Girls Will Be Boys. Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*. New Brunswick (Canada), New Jersey (United States), London (United Kingdom): Rutgers University Press.

Intersex Society of North America (ISNA). Recuperado de www.isna.org/videos.

Kott, J. (1969[1961]). Amarga Arcadia. En J. Kott, *Apuntes sobre Shakespeare* (pp. 281-347). Barcelona, España: Seix Barral.

Koyama, E. (2003[2001]). *The Transfeminist Manifesto*. En R. Dicker y A. Piepmeier (eds.), *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the Twenty-First Century* (pp. 244-262). Lebanon, United States: Northeastern University Press.

Kuhn, A. (1985). Sexual disguise and cinema. En A. Kuhn, *The Power of the Image* (pp. 48-73). London (United Kingdom), Boston (United States), Melbourne (Australia), Henley: Routledge y Kegan Paul.

Libis, J. (2001[1980]). *El mito del andrógino*. Madrid, España: Siruela.

Meyerowitz, J. (2004[2002]). *How Sex Changed: A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge (United States), London (United Kingdom): Harvard University Press.

Miller, J. R. (2012). *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film* (Tesis doctoral). Texas A&M University, United States. Recuperado de <http://hdl.handle.net/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672>.

Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona, Madrid (España): Editorial Egales.

Mulvey, L. (2009[1975]). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (pp. 14-27). Palgrave MacMillan.

Newton, E. (1979[1972]). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago (United States), London (United Kingdom): The University of Chicago Press.

Núñez, M. (1995). Feminidad y mascarada. *Arte, individuo y sociedad*, 7, 53-60

Philips, J. (2006). *Transgender on Screen*. New York, United States: Palgrave MacMillan.

Prosser, J. (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York, United States: Columbia University Press.

Pulver, A. (5 de septiembre de 2015). *Danish Girl director Tom Hooper: film industry has 'problem' with transgender actors*. The Guardian. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2015/sep/05/danish-girl-eddie-redmayne-tom-hooper-transgender-actors-venice>.

Quevedo, M. (2015). *La mascarada como estrategia feminista en la performance española a partir de los años 90* (Tesis de Máster). Universitat Politècnica de València. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/62721>.

Riviere, J. (1929). Womanliness as a masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, 303-313.

Russo, V. (1987[1981]). *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. New York, United States: Harper & Row, Publishers.

Ryan, J. R. (2009). *Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media* (Tesis doctoral). Bowling Green State University, United States. Recuperado de http://scholarworks.bgsu.edu/acs_diss/62.

Seguin, J.-C. (2014). Le Corps entre Dieu et Prométhée. En P. Feenstra y V. Sánchez-Biosca (eds.), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture* (pp. 89-102). Paris, France: Armand Colin.

Slide, A. (1986). *Great Pretenders. A History of Female and Male Impersonation in the Performing Arts*. Lombard, United States: Wallace Homestead.

Solà, M. (2012). La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, (7), 264-281. Recuperada de <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-7>.

Stacey, J. (1991). Cross-Dressing. En A. Kuhn y S. Radstone (eds.), *Women in Film: An International Guide* (pp. 102-103). New York, United States: Fawcett Columbine.

Stone, S. (2006[1991]). The Empire Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto. En S. Stryker y S. Whittle (eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 221-235). New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.

Straayer, C. (1995). Redressing the 'Natural': The Temporary Transvestite Film. En B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader II* (pp. 403-427). Austin: University of Texas Press.

Stryker, S. (2006). (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies. En S. Stryker y S. Whittle (eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 1-17). New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.

Vera, P. (1989). *Vicente Aranda*. (Madrid): Ediciones JC.