

(d)

LA MIRADA TRANSGENÉRICA*

JUDITH HALBERSTAM
Universidad de San Diego, California

Ciertos grupos sociales se consideran poseedores de identidades y de cuerpos rígidos o insensibles, lo que les incapacita de manera relativa para la clase de sociedad que ahora parece que deseamos.

Emily Martin, *Flexible Bodies* (Martin, 1994: xvii)

La potencialidad del cuerpo para morfoarse, mudarse, cambiar y convertirse en fluido es una poderosa fantasía en el cine transmoderno. Ya sea en la imagen de los rostros quirúrgicamente extraíbles del filme de John Woo *Face Off*, en la sinuosa seducción del mercurio líquido de Terminator en *Terminator 2*; en los cuerpos virtuales de *Matrix*, o en el cuerpo muerto viviente de *El sexto sentido*: el cuerpo en transición marca imborrablemente la fantasía visual de finales del siglo XX y principios del XXI. Recientemente, la fantasía sobre formas cambiantes e identidades corpóreas morfoeadas se ha plasmado de forma más contundente en el cine transgenérico. En películas como *Juego de lágrimas* (Neil Jordan, 1992) y *Boys don't cry* (Kimberly Peirce, 2000), el personaje transgenérico sorprende a la audiencia con su capacidad para mantenerse atractivo/a, seductor/a y con género mientras simultáneamente presenta un género desaparejado del sexo, un sentido del yo que no deriva del cuerpo y una identidad que opera dentro de la matriz heterosexual sin confirmar la inevitabilidad de este sistema de diferencia. No obstante, incluso cuando el cuerpo transgenérico se convierte en el símbolo por excelencia de la flexibilidad, el transgenerismo también representa una forma de rigidez, una insistencia sobre una particular forma

* Se trata del cuarto capítulo de *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* [New York UP, enero 2005: 256 pp. ISBN 0814735851] cuyos derechos ha cedido amablemente Judith Halberstam para la primicia de su traducción en castellano en este monográfico de *Lectora*. En los dos capítulos que lo anteceden, la autora se ocupa de una serie de materiales visuales e impresos reunidos alrededor de la figura de Brandon Teena. Aquí, los completa considerando, entre otros, el filme sobre Brandon *Boys don't cry*, con el objetivo de estudiar la mirada transgenérica desarrollada en el cine *queer*. En el capítulo siguiente prosigue este análisis en otras formas artísticas, concretamente la pintura y la fotografía. Traducción de Meri Torras.

de reconocimiento, que nos recuerda lo que Emily Martin ha denominado “cuerpos flexibles”. En efecto, estos cuerpos que no logran adecuarse a la fantasía posmoderna de flexibilidad proyectada en el cuerpo transgénerico pueden muy bien verse castigados en las representaciones populares, a pesar de que parece que se elogian. Así, Brandon en *Boys don't cry* y Dil en *Juego de lágrimas* se presentan respectivamente como un héroe y una heroína, a la vez que como sujetos fatalmente defectuosos.

Las dos películas cuentan con una exitosa solicitud de afecto –sea revulsión, simpatía, empatía– con el fin de dotar de una mirada transgénerica a los/las espectadores/as del *mainstream*.¹ Y en ambos filmes, un actor/una actriz relativamente desconocido/a encarna con éxito el papel de un personaje cuyo género discurre desaparejado del cuerpo sexuado incluso cuando este cuerpo ha sido brutalmente expuesto. En estos filmes la metamorfosis del género también constituye una metáfora para otras clases de movilidad e inmovilidad. En *Juego de lágrimas*, la feminidad de Dil se erige en oposición a una subjetividad revolucionaria asociada con el IRA, y en *Boys don't cry*, la masculinidad de Brandon representa el deseo propio de una clase social de trascender los conflictos de una ciudad pequeña y su predecible vida de matrimonio, hijos, abuso doméstico y alcoholismo. Mientras que Brandon sigue idealizando la vida provinciana, su novia, Lana, lo ve como símbolo de un ansiado otro mundo. En ambos filmes, además, el personaje transgénerico parece ubicarse en otra forma de temporalidad: en *Juego de lágrimas*, Dil parece deliberadamente arrancada del tiempo de la nación y de otros nacionalismos y su representación de la feminidad abre una temporalidad lúdica. En *Boys don't cry*, Brandon representa un futuro alternativo para Lana en su intento de ser un hombre sin pasado. El dilema para los personajes transgénericos, como hemos visto en capítulos precedentes, reside en crear un futuro alternativo en tanto que rescriben la historia. En esta película, la directora Kimberly Pierce parece conocer el imperativo del tiempo *queer* y construye (aunque no consigue mantener) una mirada transgénerica capaz de ver a través del presente hacia un futuro otro lugar. En los momentos experimentales de este filme, por otro lado brutalmente realista, Pierce crea sesgos a cámara lenta o a doble velocidad que insinúan otro lugar para la desventurada pareja que se localiza tanto en el tiempo como en el espacio.

El cine transgénerico confronta poderosamente la manera como el transgenerismo se constituye como una paradoja hecha en partes iguales de visibilidad y temporalidad: siempre que el personaje transgénerico se

¹ [Nota de la traductora] El término se refiere no sólo a la corriente cinematográfica hegemónica, identificada con el cine de Hollywood, sino sobre todo a su dominación formal e ideológica mediante la producción, reproducción y afianzamiento de unos determinados discursos (valores, prácticas, códigos, modos narrativos, estereotipos...) que se establecen como *normales*, familiares y naturales para la gran audiencia. Por todo ello, he preferido dejar el vocablo en inglés, porque así suele aparecer en el glosario habitual de los estudios fílmicos en lengua castellana.

percibe como transgenérico, el/ella fracasa en su intento de *pasar por*, a la vez, amenaza al exponer la ruptura entre los distintos registros temporales del pasado, presente y futuro. La exposición de un personaje trans, al que la audiencia ya ha aceptado como hombre o como mujer, provoca que los espectadores y las espectadoras tengan que reorientarse en relación con el pasado del filme, con el fin de leer el presente del filme y prepararse de cara al futuro del filme. Cuando “vemos” al personaje transgenérico, pues, estamos viendo en realidad la prestidigitación del tiempo cinematográfico. Bajo semejantes circunstancias, la visibilidad puede equipararse con poner en peligro algo, correr un riesgo o estar al descubierto y a menudo es necesario que el personaje transgenérico des-aparezca para permanecer viable. La mirada transgenérica deviene difícil de vehicular porque depende de una serie de complejas relaciones entre tiempo y espacio, entre ver y no ver, aparecer y des-aparecer, saber y no saber. Voy a identificar aquí diferentes tratamientos del transgenerismo que resuelven estos complejos problemas de temporalidad y visibilidad: en un modo al que denominaremos *rebobinado* [*rewind*], el personaje transgenérico se nos presenta al principio como apropiadamente *generado* [poseedor de y poseído por un género], en otras palabras como *pasando por* [*passing*], y como apropiadamente localizado dentro de una narrativa lineal; su exposición como transgenérico/a constituye el clímax narrativo del filme y presagia el declive del personaje y el desenmarañamiento del tiempo cinematográfico. El/La espectador/a literalmente tiene que rebobinar el filme después de la exposición del personaje con el fin de reorganizar la lógica narrativa en términos de lo que le ha pasado por alto. En un segundo modo, que implica la amalgama de diversas maneras de mirar, el filme despliega determinadas técnicas formales para dotar al/a la espectador/a de una mirada transgenérica con el fin de permitirnos mirar *con* y no *a* un personaje transgenérico. Otros modos incluyen la fantasmalización del personaje transgenérico o permitirle aparecer por la narrativa después de la muerte; o duplicar el personaje transgenérico o hacerle jugar un desempate con otro personaje trans con el fin de minar el centro de la normatividad. *The Brandon Teena Story* (1998), de Susan Muska y Greta Olafsdottir,² nos da un ejemplo de la técnica de fantasmalización: Brandon, en esta película, ocupa el lugar del fantasma, literalmente embruja el filme y vuelve a la vida solamente como una voz extraña grabada durante un brutal interrogatorio policial. Dos filmes transgenéricos más, el documental *Southern Comfort* (2000) y el largometraje *By Hook or By Crook* (2001, dir. Harry Dodge y Silas Howard) trabajan con la estrategia del doble. En *Southern Comfort*, el varón transgenérico, Robert Eads, está en proceso de des-aparición cuando el filme traza su declive y muerte por causa de un cáncer de útero y ovarios. Robert está duplicado por otros amigos transgenéricos pero también por su novia transgenérica Lola. Al mostrar a Robert como parte de una comunidad transgenérica y no como un individuo monstruoso, la película rechaza una

² Uno de los textos comentados en el capítulo 2 de *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* [Nota de la traductora].

mirada médica que clasificaría a Robert como un anormal y una mirada heteronormativa que lo volvería invisible. Por el contrario, *Southern Comfort* retrata a Robert como un varón transgénerico entre otras personas transgénericas.

En *By Hook or By Crook*, el transgenerismo es una compleja dinámica entre dos protagonistas *butches*: Shy y Valentine. Ambos convergen y colaboran en su “generación” y crean un mundo cerrado de singularidad *queer* [*queerness*] a través de la circulación de una mirada que nunca hace referencia a la masculina o a la femenina como tales. La trama de *By Hook or By Crook* discurre a partir del encuentro casual de dos *butches trans* y el desarrollo de una rápida amistad. Shy intenta ayudar a Valentine, que ha sido adoptado, a encontrar a su madre, mientras que Valentine introduce al solitario Shy, cuyo padre acaba de morir, en una forma alternativa de comunidad. La muerte o la desaparición de los progenitores implica una ausencia de la familia convencional y proporciona a nuestros héroes la oportunidad de rehacer un hogar, una familia, una comunidad y, lo más importante, una relación de amistad. A medida que la historia evoluciona en un divertido juego del escondite, dejamos el periodo familiar muy lejos y entramos en el oscuro mundo de *queers*, solitarios, callejeros y locos. El transgenerismo sucede en este mundo como un silencioso lugar fuera de la tormenta de la ley y el orden, la salud mental y la estabilidad económica. A diferencia de otros filmes transgénericos que se muestran firmemente a favor de seducir la mirada heteronormativa [*straight*], esta película permanece por entero comprometida con la mirada transgénerica y la abre, formal y temáticamente, a un nuevo modo de visionar la movilidad de género. En este capítulo, me centraré minuciosamente en estas tres versiones de “filme transgénerico”, *Juego de lágrimas*, *Boys don't cry* y *By Hook or by Crook*, para seguir la evolución de este conjunto de estrategias (cada una de ellas con consecuencias diferentes) para representar los cuerpos transgénericos, capturar la mirada transgénerica y teorizar la legibilidad transgénerica.

Juegos de lágrimas

CRYING. *Verbo*: declarar públicamente, pronunciando [las palabras] en voz audible y distinguible de modo que puedan ser oídas a distancia. *Sustantivo*: proceso por el cual se derraman lágrimas (a menudo acompañado de la profesión de sollozos u otros sonidos inarticulados). *Adjetivo*: visiblemente malo/a, ofensivo/a o reprobable. (*Oxford English Dictionary*)

Cuando se lanzó *Juego de lágrimas* en 1992, los medios de comunicación recibieron la directriz de no desvelar el “secreto” que ocupaba el centro del filme. Pero, ¿exactamente cuál era este secreto? ¿La homosexualidad? ¿El

transgenerismo? ¿La construcción del género? ¿Las brutalidades de los nacionalismos? ¿Los choques coloniales? Al convertir el desenmascaramiento de un personaje travesti en el significado preeminente de la diferencia y de la revelación del filme, su director Neil Jordan se hacía partícipe, tal y como anotó la crítica, de una larga tradición de transformación de los conflictos políticos en tensión erótica a fin de ofrecer una resolución romántica.³ Me gustaría revisar brevemente *Juego de lágrimas* con el fin de mostrar el uso sesgado [*misuse*] o, simplemente, la ausencia de la mirada transgénica en los filmes del *mainstream* que pretenden tratar la ambigüedad de género. Al solicitar a los medios de comunicación y a la audiencia que mantuvieran el secreto de la película, los productores de *Juego de lágrimas* crearon e intensificaron la ilusión de que el filme podía ofrecer algo nuevo e inesperado. De hecho el secretismo construye un público *mainstream* para el filme e ignora a las audiencias más "entendidas".

Juego de lágrimas trata de diferentes triángulos eróticos ubicados en el tenso paisaje político de la ocupación inglesa de Irlanda del Norte. El filme se abre presentando el triángulo que vincula dos miembros del IRA, Fergus y Jude, con el soldado negro británico, Jody, a quien deben de secuestrar. Jude aleja a Jody de una feria con la promesa de una relación sexual para que Fergus pille por sorpresa a Jody y lo lleve bruscamente hasta un zulo del IRA. La primera escena sucede por entero con el acompañamiento musical de "When a Man Loves a Woman". La canción equipara la feminidad con la astucia, la falsedad y el engaño y teje la urdimbre misógina de una trama que ve al hombre blanco como una víctima inocente de las tretas femeninas. El primer triángulo del filme trata, pues, de la relación entre captores y capturado y particularmente entre el bueno de Fergus y el encantador de Jody. Fergus y Jody se encuentran al contemplar la foto de la amante ausente de Jody, Dil. Después de que Jody muera en un intento frustrado de escapar, Fergus abandona Irlanda para escapar, a su vez, del IRA y se dirige a Inglaterra para convertirse en un trabajador de la construcción. Fergus anda buscando a Dil y, una vez la ha encontrado, se enamora de ella, aparentemente ignorando su identidad transgénica. El último triángulo del filme sigue el curso del descubrimiento del secreto de Dil por parte de Fergus y su re-encuentro con el IRA.

Hay tres hilos narrativos principales en *Juego de lágrimas*, todos ellos parecen dirigirse hacia identidades políticas alternativas pero ninguno de ellos, en realidad, agota hasta el final su potencial. El primer hilo narrativo, que implica el IRA, esperamos que lleve a una crítica del colonialismo inglés, del racismo inglés y de la ocupación de Irlanda del Norte por parte de Inglaterra. Por el contrario, el filme usa a Jody para criticar el racismo irlandés y a Fergus para deslegitimar al IRA. El segundo hilo narrativo, que trata del romance entre Fergus y Dil, parece comprometerse con una

³ Para un comentario excelente de las contradicciones políticas de *Juego de lágrimas* véase Shantanu Dutta Ahmed (1998), "I Thought You Knew! Performing the Penis, the Phallus and Otherness in Neil Jordan's *The Crying Game*." *Film Criticism*, 23. 1: 61-73.

narrativa a propósito de la “naturalidad” de cualquier tipo de expresión de género y, en esta línea, esperamos ver las estructuras heteronormativas al descubierto y la mirada masculina desautorizada. Por el contrario, *Juego de lágrimas* utiliza el travestismo de Dil únicamente para re-centrar la mirada del hombre blanco y erigirle como un sujeto altamente flexible, extremadamente humano, que debe tolerar y proteger la rigidez política de la “fanática” Jude y la rigidez de género de la travesti Dil (rigidez en el sentido de que ella no puede refluir sucesivamente de hombre a mujer e insiste en ser reconocida como mujer). Las triangulaciones que apuntalan cada mitad del filme crean la ilusión de ser alternativas pero regresan una y otra vez al formato político estable del patriarcado blanco. El tercer hilo narrativo tiene que ver con el tiempo cinematográfico y proyecta una ordenación alternativa del tiempo al posicionar a Dil como un personaje aparentemente capaz de cruzar adelante y atrás las fronteras que separan el pasado, el presente y el futuro. La primera vez que vemos a Dil aparece en una fotografía que representa el pasado de Jody. Cuando por fin Fergus la encuentra, Dil representa su presente vital lejos del IRA y, según transcurre el filme representa también un futuro convencional para Fergus, el matrimonio y la familia, que lo aguardará en tanto que él consiga salir de la cárcel en la que está “pasando el tiempo”. La aparente fluidez temporal de Dil se corta, de todas formas, por la lógica normativa del impulso temporal narrativo que a través de Fergus busca doblegar a Dil a la lógica del tiempo heteronormativo.

Por último, el personaje transgénerico Dil nunca controla la mirada y sirve finalmente de fetiche racial que desvía la mirada de los/las espectadores/as del grave conflicto político entre Inglaterra e Irlanda. El filme caracteriza el nacionalismo irlandés como un esfuerzo despiadado e inútil mientras que irónicamente representa a Inglaterra como un refugio multicultural, un lugar donde los antiguamente colonizados se sienten como en casa. Para dramatizar la diferencia entre el nacionalismo irlandés y el nacionalismo inglés, el soldado negro secuestrado, Jody, describe Irlanda como “el único lugar del mundo en el que te llaman negro a la cara”. Inglaterra, por otro lado, viene marcada por los conflictos de clase (representados en las historias que cuenta del cricket) pero no tanto por una desarmonía racial. Desde el momento en que Dil entra en el filme, transcurrido un tercio del mismo, Inglaterra se ha convertido para Fergus en un refugio y un lugar en el que puede desaparecer.

Des-aparecer es, en varios sentidos, el nombre del juego de lágrimas y el filme juega con y mediante la estructura fetichista del cine mismo, esto es, con la voluntad del público espectador de ver lo que no está y desear lo que está. En la serie de escenas que se desarrollan en el bar gay, The Metro, donde Dil actúa, la mirada del espectador sigue la de Fergus. En las primeras escenas, el bar parece poblado por las que se denominan personas “normales”, hombres y mujeres que bailan. Pero en la escena de The Metro que sigue al descubrimiento del pene de Dil por parte de Fergus, la cámara de nuevo escudriña el bar y encuentra las caras enfermizas y

llamativas de las *drag queens* que lo pueblan. Como Fergus, antes veíamos hombres y mujeres biológicos/as y –como Fergus– de repente vemos el bar por lo que es, un lugar *queer*, y nuestra visión, independientemente de que antes hubiésemos reconocido a Dil como transgénerica o no, provoca nuestro abrupto desvío de la mirada transgénerica junto con Fergus. De hecho, *Juego de lágrimas* no puede imaginar ya más la mirada transgénerica y cede la mirada a una perspectiva del IRA. La revelación de un bar de la comunidad gay dibuja nuevas triangulaciones dentro de las que la relación entre Fergus/Jimmy y Dil se codifica como homosexual. El contexto homo borra la subjetividad transexual de Dil, y provoca un ataque de pánico al protagonista masculino que solamente podrá resolverse con la castración simbólica de Dil cuando Fergus le corta el pelo. Supuestamente, lo hace para disfrazar a Dil y protegerla del IRA, pero en realidad el corte de pelo la enmascara a ella y sirve para proteger a Fergus de sus propios deseos.

Si volvemos a las tres definiciones de “crying” con las que iniciaba esta sección, veremos que la película de Neil Jordan hace uso de todas ellas con el fin de confirmar la alineación de la humanidad con Fergus y la otredad con Dil, Jody y Jude. La primera definición “declarar públicamente, pronunciando [las palabras] en voz audible y distinguible de modo que puedan ser oídas a distancia” hace referencia al secreto desvelado del género de Dil y equipara el “crying game” con una sutil interacción entre estar “fuera” o estar “dentro”. Mientras que el secreto de Dil se equipara con la deshonestidad y el engaño enfermizo (literalmente puesto que Fergus/Jimmy vomita cuando ve el pene de Dil), el filme no hace ningún juicio moral particular sobre el secreto que Fergus esconde a Dil, es decir su participación en la muerte de su amante. Solamente se muestra a Dil jugando a “crying game” y es su engaño traicionero y no el de Fergus el que debe ser castigado. En este último caso, se merece un castigo (el encarcelamiento) por su traición a la nación y no por su traición a Dil. La segunda definición, “proceso por el cual se derraman lágrimas (a menudo acompañado de la profesión de sollozos u otros sonidos inarticulados)”, habla del potencial de tragedia que está dentro y alrededor de la figura transgénerica. En efecto, el transgénerico trágico llora porque la felicidad y la satisfacción, según las narrativas transfóbicas, están siempre fuera de su alcance. En el filme, Dil llora cuando cree que Fergus va a dejarla por Jude. Fergus utiliza las lágrimas de Dil para desmaquillarle el rostro y empezar así su transformación de mujer a hombre que, según él, la pondrá a salvo de la violencia del IRA. Al usar sus lágrimas para borrarle la máscara, una vez más el filme crea un modelo de verdadera humanidad que se equipara a la estabilidad temporal del género. La transformación de Dil de chica a chico une sexo y género, pasado y presente. La definición final de *crying* es “visiblemente malo/a, ofensivo/a o reprehensible” y en última instancia éste es el juicio que el filme dicta sobre el personaje transgénerico y los miembros fanáticos del IRA.

Boys don't Cry: Más allá de las lágrimas

Dado el predominio de filmes que usan personajes transgénéricos pero evitan la mirada transgénerica, la transformación de la historia de Brandon en la ganadora del Óscar del año 2000 *Boys don't cry*, de Kimberley Pierce, significa mucho más que una exitosa interpretación de una trama transgénerica para la audiencia del *mainstream*. El éxito de la representación de Pierce no depende solamente de la impresionante habilidad interpretativa de Hilary Swank y el resto del reparto, ni de la tipificación de la narrativa de Brandon en las comunidades gay, lesbiana y transgénerica; más bien, la seducción del público del *mainstream* por parte de esta narrativa decididamente *queer* y poco convencional debe atribuirse a la habilidad del filme para construir y sostener una "mirada transgénerica". Los debates sobre la mirada "generada" en los filmes hollywoodenses han amainado en los últimos años, substituidos por concepciones más flexibles de mirar e imaginar que tienen en cuenta múltiples espectadores y múltiples perspectivas. El conjunto de posiciones de sujeto para mirar se ha expandido para incluir las "miradas *queer*", las "miradas opuestas", las "miradas negras" y otros modos de mirar no representados en las sucintas estructuras de la mirada masculina o la mirada femenina (hooks, 1992; Gevert, 1993). Pero mientras se han considerado diferentes estilos de mirar en este conjunto extendido, la fórmula básica para generar placer visual no ha cambiado de forma significativa. En otras palabras, mientras estilos visuales y paletas diferentes han contribuido en la construcción de un cine alternativo, las estructuras del *mainstream* cinematográfico han permanecido inalteradas. El éxito que ha tenido *Boys don't cry* a la hora de cultivar una audiencia más allá del circuito cinematográfico *queer* está absolutamente basada en su habilidad para "secuestrar" las miradas femenina y masculina y reemplazarlas subrepticamente por modos transgénéricos de mirar y formas *queer* de placer visual.

En un golpe que ha dejado a las teóricas fílmicas feministas echando humo durante años, el ensayo ya clásico de Laura Mulvey sobre "Cine narrativo y placer visual" sostenía, en cierto modo acertadamente, que el placer de mirar ha estado siempre marcado genéricamente en el cine clásico. Mulvey observaba a continuación que en estas trayectorias narrativas cinematográficas clásicas –que empiezan con un misterio, o un crimen, o un asesinato, o un pasado ambiguo, o una desventaja de clase, o que avanzan a través de series de obstáculos hacia la deseada resolución en una boda heterosexual–, existe una serie de puntos identificativos masculinos y femeninos (Mulvey, 1990). Dicho de otro modo, a partir del hecho de que el cine se basa en el poder de activar y atraer las relaciones de deseo (entre personajes, entre los sujetos de la pantalla y los de fuera de la pantalla, entre imágenes y sujetos, entre espectadores/as), depende de una economía genérico-sexual de mirar, observar e identificar. Las posiciones deseantes dentro de los universos cinematográficos convencionales tienden a identificarse como "masculinas" y "femeninas". Mientras que el personaje masculino del filme, independientemente de que

este personaje sea hombre o mujer, salva una carrera de obstáculos con el fin de avanzar hasta una recompensa romántica, el personaje femenino espera al final de la carrera el avance, el triunfo y la llegada del héroe.⁴ Estos personajes marcados genéricamente interpretan su parte dentro de un margen de variación extremadamente limitado y finito, y, sin embargo, gracias a que los espectadores “generados” han aceptado limitar roles de género finitos y limitados antes de entrar en el cine, consentirán el conjunto limitado de opciones narrativas dentro del cine narrativo. En muchos sentidos llamamos entretenimiento a las fantasías de diferencia que irrumpen en la pantalla sólo para ceder el paso a la reproducción de lo mismo. Es decir, por mucho que las espectadoras y los espectadores quieran creer en alternativas, el filme *mainstream* asume que también quieren creer que las decisiones que han tomado y las realidades dentro de las que funcionan ofrecen la mejor de las opciones posibles. Por lo que, por ejemplo, mientras que los personajes gays o lesbianas aparecerán dentro de los romances heterosexuales como supuestas alternativas de lo que parece la inevitable progresión desde la adolescencia hasta la madurez adulta (el noviazgo, el matrimonio, la reproducción, la muerte), los personajes *queer* (por ejemplo Greg Kinnear en *As Good as It Gets*, todas las lesbianas en películas sobre triángulos homo como *Instinto Básico*, *French Twist*, etcétera) funcionarán únicamente para confirmar lo adecuado de elegir un objeto amoroso heterosexual.

¿Cómo puede el cine narrativo convencional permitir la variación mientras mantiene un alto grado de conformidad? A veces el personaje masculino lo encarnará una mujer (Barbara Stanwyck en *Walk on the Wild Side*, Michelle Rodríguez en *Girlfight*, Mercedes McCambridge en cualquier papel) y el giro narrativo implicará su caída o su domesticación. Otras veces el personaje femenino será un hombre (Jeremy Irons en *Dead Ringers*, Jet Li en *Romeo debe morir*) y la narrativa le obligará a convertirse en un héroe masculino o bien a autodestruirse. Y a veces, como vimos en *Juego de lágrimas*, el personaje transgenérico se evocará como una metáfora de la flexibilidad de la subjetividad pero no tendrá una narrativa propia. Pero de vez en cuando, y éstos son los ejemplos que quiero examinar aquí, el binarismo genérico sobre el que se basan la estabilidad, el placer y la comercialización del cine del *mainstream*, se rescribirá minuciosamente permitiendo otro tipo de mirada [*gaze*] o mirada [*look*]:⁵ aquí voy a tratar del

⁴ El estudio más sofisticado a propósito de esta trayectoria narrativa nos lo ofrece Teresa de Lauretis en *Alicia ya no. Feminismo. Semiótica. Cine*, traducción de Silvia Iglesias Recuero. Madrid, Cátedra, 1992 [1984].

⁵ [Nota de la traductora] Establecer el proceso de diferenciación entre miradas –*gaze* frente a *look*– nos llevaría a un paseo por los textos citados de Mulvey o Mirzoeff, junto con los de Kaplan, Doane, Silverman... hasta la propia Halberstam. Para referirlo brevemente, podría decirse que *gaze* es la mirada regulada por el *mainstream*, por lo que su economía es más fijada. Hay que transformarla o, frente a ella, aprender a mirar de otro modo [*look*, *glance*], precisamente para visibilizar lo diferente. El título de este texto apela a eso, al mismo tiempo que juega con la connotación de *look* como “aparición” apuntando, a mi entender, que son las miradas las que constituyen el cuerpo transgenérico. No he sabido encontrar en castellano dos palabras que me permitieran recoger estos matices.

potencial de la mirada transgénerica o la “mirada transversal” tal y como la describió Nick Mirzoeff. Mirzoeff sugiere que en una época de “múltiples puntos de vista” tenemos que pensar más allá de la mirada fijada. Así, escribe acerca de “un modo de ver transeúnte, transnacional, transgénerico que la cultura visual trata de definir, describir y deconstruir a través de la mirada [look] o la ojeada transversal [*transverse look or glance*] –no una mirada [gaze], ya ha habido suficientes miradas” (Mirzoeff, 2002: 18).

Mientras el ensayo de Mulvey creaba un fuerte debate en los estudios de cine debido a su aparente perspectiva fatalista sobre las relaciones y los roles de género, en diversos sentidos se estaba confundiendo el mensajero con el mensaje. Mulvey no estaba *creando* las dinámicas de género de la mirada, estaba simplemente describiendo los modos notoriamente restringidos por los que las espectadoras pueden tener acceso al placer. Así, por ejemplo, las narrativas convencionales no pueden concebir el placer de ser la imagen, el fetiche o el objeto de la mirada. Tampoco pueden permitir, al menos no por mucho tiempo, las formas en que relaciones de género completamente revueltas pueden impactar la dinámica de la mirada, al menos no por mucho tiempo. Dentro del cine convencional, Mulvey propone que la única posibilidad para una espectadora de acceder al placer voyeurístico reside en identificarse con la mirada masculina; a través de este complejo procedimiento, la espectadora de la narrativa visual convencional puede encontrar una posición en la pantalla que le ofrezca un poco más de placer que el de ser convertida en fetiche. Mulvey sugiere que la espectadora mujer debe suturar su mirada a la mirada masculina. Ya se ha hablado de ello como un modo de travestismo, una mirada travesti que permite a la mujer imaginar momentáneamente que posee el mismo acceso al poder que un espectador masculino. El problema con la teoría cinematográfica de la mascarada, claro está, reside en que no precisa una comprensión real del travestismo, y del significado del travestismo masculino en particular. Mary Ann Doane, por ejemplo, simplemente teoriza todas las posiciones de sujeto femenino como mascaradas y no hace particular distinción entre la mascarada travesti y la mascarada hiperfemenina (Doane, 1990). Con ello, desatiende la dimensión *queer* de la mascarada. En una crítica similar a Doane, Chris Straayer ha descrito el atractivo del “filme travesti transitorio” para el público espectador del *mainstream*, y advierte que la popularidad de estas películas tiene que ver con “el apaciguamiento de las contradicciones básicas por medio de las fantasía común de deshacerse de las construcciones de género sin desafiar la diferencia sexual”.⁶ Pero, ¿qué sucede cuando la narrativa travesti no es transitoria, cuando se desbancan las construcciones de género y se remueve la diferencia sexual sin que puedan ya permanecer intactos sus fundamentos?

⁶ Véase el capítulo “Redressing the Natural: The Temporary Transvestite Film” en Chris Straayer (1996), *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Re-Orientations in Film and Video*. Nueva York, Columbia UP.

En el texto fílmico clásico de Hollywood, la cámara mira desde una posición/personaje y luego devuelve la mirada desde otra posición/personaje y de este modo sutura la mirada del público a la mirada generalmente masculina, a la vez que oculta lo que la espectadora no puede ver. Esta dinámica de la mirada se denomina plano/contraplano y ocupa un lugar central en la gramática cinematográfica. El modo del plano/contraplano permite la estabilidad de la progresión narrativa, asegura el desarrollo lógico y permite a la espectadora insertarse a sí misma en el mundo fílmico al imaginar que su acceso a los personajes no está mediatizado. El desmantelamiento del plano/contraplano puede identificarse como la táctica central del filme transgénero *Boys don't cry*, de Kimberley Pierce. En su elegante adaptación de la historia verídica de la vida de Brandon Teena, Pierce construye muy conscientemente lo que sólo puede denominarse como "una mirada transgénera". *Boys don't cry* establece la legitimación y la perdurabilidad del género de Brandon, no solamente narrando la historia trágica de su asesinato, sino forzando a los/las espectadores/as a adoptar, aunque sólo sea provisionalmente, la mirada de Brandon, una mirada transgénera.⁷ La mirada transgénera en este filme revela el contenido ideológico de las miradas femenina y masculina, y desarticula temporalmente la heterosexualidad obligatoria del género romántico. La mirada de Brandon, obviamente, muere con él en el brutal final del filme, sin embargo Pierce, tal vez prematuramente, abandona la mirada transgénera al final del último encuentro íntimo de Lana y Brandon. La falta de habilidad de Pierce para mantener la mirada transgénera abre una serie de preguntas sobre la inevitabilidad y el dominio en el cine narrativo tanto del binarismo masculino/femenino como del binarismo heterosexual/homosexual.

Una escena clave, hacia la mitad del filme, pone en primer plano el poder de la mirada transgénera y la hace más visible precisamente allá donde está más amenazada. En una atormentadora, aterradora y tensa secuencia de acontecimientos, Brandon se ve acorralado en casa de Lana. John y Tom habían obligado a Candace a contarles que Brandon fue detenido por la policía por haber firmado cheques falsos y encarcelado como mujer. Acto seguido John y Tom van a la caza de Brandon, como perros tras un zorro, e inician un prolongado y atroz interrogatorio a propósito de la identidad de género de Brandon. En un principio, Lana protege a Brandon diciendo que ella lo examinará y determinará si es hombre o mujer. Así, Brandon y Lana se encierran en la habitación de ésta última, y Lana rechaza mirar mientras Brandon se desabrocha los pantalones y le acota: "No lo hagas... Yo sé que eres un hombre". Al sentarse ambos en la cama la cámara sigue entonces la mirada de Lana a través de la ventana hacia el cielo de la noche, una visión utópica de ese

⁷ Patricia White ha sostenido que la mirada en *Boys don't cry* es todo el tiempo la de Lana. Yo creo que en los dos primeros tercios, la mirada la comparten Lana y Brandon, pero estaría de acuerdo con White en que al final se transfiere la mirada de Brandon a Lana con impredecibles consecuencias. Véase Patricia White (2001), "Girls Still Cry", *Screen*, 42. 3: 122-128.

otro lugar al que ella y Brandon anhelan escapar. Éste es uno de los diversos planos fantasiosos que aparecen en este filme, por otro lado completamente realista. Pierce hilvana estas tomas en las que el tiempo se acelera o se ralentiza a lo largo del filme creando una contranarrativa imaginaria frente a la historia del declive de Brandon.

Mientras Lana y Brandon permanecen sentados en la habitación de Lana imaginando otro lugar que los mantenga a salvo de la empobrecida realidad que habitan, la cámara regresa abruptamente a la “realidad” mediante un doble plano fijo del perfil de Brandon con Lana detrás suyo. Mientras ellos discuten el próximo movimiento, la cámara retrocede lentamente y realiza una transición sin cortes para colocarlos en el comedor frente al pelotón de matones. Este interludio tranquilo en la habitación de Lana establece la mirada femenina, la mirada de Lana, como deseo de ver lo que no está ahí (la condición de cualquier fantasía) pero también el rechazo a privilegiar lo literal por encima de lo figurativo (los genitales de Brandon por encima de su representación genérica). En esta escena la mirada femenina hace posible una visión alternativa del tiempo, el espacio y la corporización: el tiempo discurre lentamente mientras la pareja permanece en el santuario del mundo privado de Lana, su cuarto. La habitación misma se convierte en el espacio alternativo enmarcado por el insondable cielo nocturno y contiene la visión perversa de una chica y su amante *queer*, y el cuerpo de Brandon se preserva como masculino, por ahora, gracias al rechazo de Lana a desmontar su frágil poder con la mirada escrutadora de la ciencia y la “verdad”. Que la habitación de Lana se funda, sin ningún corte, en el comedor al final de la escena, alerta al/la espectador/a de la posibilidad de que una visión alternativa subvertida y mine el escalofriante reforzamiento de la normatividad que sigue.

De vuelta al salón –el espacio doméstico principal de la familia– los acontecimientos toman un giro abrupto hacia lo trágico. Empujan a Brandon al cuarto baño, un espacio hiperreal de la diferencia sexual, John y Tom le bajan violentamente los pantalones, y posteriormente John lo inmoviliza mientras Tom le examina groseramente la entrepierna. La brutalidad de la acción de John y Tom se identifica claramente aquí con un modo de mirar violento y el filme identifica la mirada masculina con lo factual, lo visible y lo literal. No obstante, la brutalidad de la mirada masculina es más complicada que una simple fuerza castradora: John y Tom no solamente quieren ver el lugar de la castración de Brandon, sino lo que es más importante: necesitan que Lana lo vea. Lana se arrodilla frente a Brandon, intensificando el parecido de la escena con un cuadro de la crucifixión, y rehúsa alzar los ojos, rechazando, una vez más, contemplar el desvelamiento de Brandon.

En el momento en que la “familia” y los “amigos” de Lana imponen su deseo heteronormativo a la fuerza sobre el cuerpo resistente de Brandon, no obstante, éste se rescata a sí mismo por un momento recuperando la visión alternativa del tiempo y el espacio que compartió instantes antes con Lana en su habitación. Una secuencia en cámara lenta interrumpe el rápido y furioso escrutinio casi-anatómico-forense del cuerpo de Brandon, y las

tomas desde el punto de vista de Brandon revelan que él se encuentra en el asidero de una experiencia “fuera del cuerpo” y fuera del tiempo. La luz ilumina a Brandon desde arriba y su rostro angustiado ve a la multitud de mirones que se han amontonado a la puerta del baño. Ahora la multitud incluye a un Brandon totalmente vestido, un doble, que devuelve impasiblemente la mirada al Brandon torturado. En esta secuencia de plano/contraplano entre el Brandon castrado y el Brandon transgénero, la mirada transgénerica se constituye como una mirada dividida dentro de sí misma, un punto de vista que proviene de dos lugares (como mínimo) al mismo tiempo, uno vestido y otro desnudo. El Brandon vestido es el que fue rescatado por el rechazo de Lana a mirar: es el Brandon que sobrevive a su propia violación y a su asesinato; es el Brandon que sutura la audiencia, una figura que combina momentáneamente la actividad de mirar con la pasividad del espectáculo. Y el Brandon desnudo es el Brandon que sufrirá, resistirá y finalmente morirá.

Kaja Silverman ha llamado la atención sobre la *sutura* cinematográfica como “el proceso por el cual la inadecuación de la posición del sujeto se expone con el fin de facilitar nuevas inserciones en el discurso cultural que promete sacar provecho de la falta” (Silverman, 1983: 236). Aquí, en *Boys don't cry*, la inadecuación de la posición del sujeto se presenta como una condición previa de la narrativa y así esta escena del sujeto transgénero dividido, que expondría originariamente “la inadecuación de la posición de sujeto”, en realidad opera para remarcar la *suficiencia* del sujeto transgénero. Por lo tanto, si normalmente el plano/contraplano afianza y a la vez desestabiliza la identidad del sentido del yo del público, aquí el plano/contraplano que implica a los dos Brandons se utiliza para desestabilizar el sentido de la identidad de género del/de la espectador/a y a la vez confirma la masculinidad de Brandon en el momento preciso en que se le expone como femenino/castrado.

Boys don't cry no solamente crea una posición para el sujeto transgénero fortalecida por las operaciones tradicionales de la mirada y los modos convencionales de generar los cuerpos, sino que también hace al sujeto transgénero dependiente del reconocimiento de una mujer. En otras palabras, Brandon puede ser Brandon porque Lana acepta verle como él se ve a sí mismo (vestido, masculino, vulnerable, carente, fuerte, apasionado), y ella prefiere desviar su mirada cuando la masculinidad de él es puesta en duda. Con Brandon ocupando el lugar de héroe masculino y de mirada masculina en el romance, las dinámicas de la mirada y de la existencia “generada” se ven permanentemente alteradas. Si normalmente es el cuerpo de la mujer el que registra la carencia, la insuficiencia y la falta de poder, en *Boys don't cry* es Brandon quien representa la condición general de incompletud, de crisis y de carencia, y es Lana quien representa la fantasía de completud, conocimiento y placer. Lana puede desnudarse sin trauma mientras que Brandon no; ella puede acceder al placer físico de un modo que él no puede, pero él se representa de un modo móvil y autoconfiado, y ella no. La exclusión y el privilegio no pueden asignarse de

forma precisa a la pareja con base en las jerarquías de género o de clase; el poder, en cambio, es compartido por ambos sujetos y ella acepta reconocerlo sesgadamente como hombre mientras él vea a través de la alienación social y la infelicidad de Lana y la considere hermosa, atractiva y especial.

Al desplegar la mirada transgénerica y unirla a una mirada femenina poderosa en *Boys don't cry*, durante la mayor parte del filme la directora Kimberly Pierce mantiene al/a la espectador/a habituado/a a la seriedad de la masculinidad de Brandon, la autenticidad de su presentación en contraposición con sus elementos de mascarada. Pero, catastrófica y súbitamente, hacia al final del filme Pierce despoja a su personaje de una mirada transgénerica y lo convierte en una lesbiana y, por lo tanto, en una mirada de mujer. En la escena extraña que sigue a la brutal violación de Brandon por John y Tom, Lana va a ver a Brandon mientras duerme en un cobertizo situado fuera de la casa de Candace. En diversos aspectos, el encuentro que sigue parece prolongar la violencia ejercida sobre el cuerpo de Brandon por John y Tom, ya que ahora Brandon se relaciona con Lana *como si él fuera una mujer*. Lana, contrariamente a su compromiso anterior para con su masculinidad, parece verle como una mujer y lo llama "bonita" [*pretty*] y le pregunta cómo era cuando parecía una chica. Brandon le confiesa a Lana el no haberle dicho toda la verdad sobre muchas cosas en el pasado y su confesión despliega la expectativa de que él aparecerá ahora ante Lana con su "verdadero" yo. La verdad se sutura aquí a la desnudez, mientras Lana desnuda a Brandon y le dice que quizá no sepa "como hacer esto". "Esto" parece referirse a mantener una relación sexual con Brandon-mujer. Ambas coinciden en que el viaje de Brandon a la masculinidad ha sido bastante raro y hacen el amor. Si bien anteriormente Pierce tomaba imágenes muy gráficas de las relaciones sexuales entre Brandon y Lana, ahora la acción transcurre escondida en el disolvente de Hollywood como sugiriendo que la pareja ahora está haciendo el amor como lo contrario del sexo. Se trata de una escena disyuntiva que rompe completamente el flujo del texto cinematográfico, al hacer que Lana, la única persona que podía ver el género de Brandon separadamente de su sexo genital, lo vea como una mujer. Más aún, la escena implica que la violación ha convertido a Brandon en mujer, de un modo que no habían logrado ni su anterior exposición en el cuarto de baño ni sus relaciones sexuales con Lana. Y si la escena parece completamente fuera de lugar para el espectador, aparentemente también le pareció una equivocación a Hilary Swank. Corren rumores de que Swank y Pierce se pelearon a propósito de esta escena y que Pierce la rodó sin Swank, usando el cuerpo de una doble. Una lectura minuciosa y atenta del final de la escena, en efecto, muestra que Brandon se quita la camiseta mientras la cámara observa por detrás. La musculatura de la espalda de Brandon es bastante diferente aquí del aspecto tonificado de los músculos del cuerpo de Swank en escenas previas.

La escena "de amor" plantea una serie de preguntas lógicas y prácticas acerca de la representación de la relación entre Brandon y Lana. Primero,

¿cómo es posible que Brandon desee mantener relaciones sexuales a las pocas horas de haber sufrido una violación? Segundo, ¿cómo es que el filme retira su compromiso previo con la masculinidad de Brandon y permite que su feminidad sea legible y significativa para el deseo de Lana? Tercero, ¿de qué modo esta escena se opone a las escenas anteriores, más “plásticas” desde un punto de vista sexual, en las que Brandon utiliza un dildo y prohíbe a Lana que lo toque? Y, cuarto, ¿de qué modo esta escena desenmaraña las complejidades de la mirada transgénerica que habían sido tejidas en escenas anteriores entre Brandon y Lana? Cuando en una entrevista le preguntaron sobre esta escena, Pierce alude a un humanismo trasnochado para explicarla: después de la violación, Brandon ya no puede ser ni Brandon Teena ni Teena Brandon y por eso se convierte de verdad en “si mismo” y, en esta interacción con Lana, Brandon “recibe amor” por primera vez como ser humano.⁸ Pierce sostiene que la propia Lana le contó este encuentro y por eso era fiel a la realidad. No obstante, en el contexto del filme que no había contraído tan alto compromiso con la autenticidad, la escena vincula la humanidad de Brandon a una forma particular de encarnación desnuda que al final le exige que sea una mujer.

Por último, en *Boys don't cry*, la doble visión del sujeto transgénerico da paso a la visión universal del humanismo; el hombre transgénerico y su amante se convierten en lesbianas y el asesinato parece ser simplemente el resultado de una reincidente rabia homofóbica. Dado el fracaso del valor que lleva a Pierce a concluir su película con una escena humanista del amor lo puede todo, no es sorprendente que también se haya sacrificado la complejidad de la narrativa racial al borrar la historia de la otra víctima, que murió con Brandon y Lisa Lambert. Philip DeVine, un hombre afroamericano discapacitado ha recibido, por lo general, un tratamiento escaso en los relatos de los medios de comunicación acerca de este caso, a pesar de las conexiones existentes de al menos uno de los asesinos con grupos de supremacía blanca (Jones, 1996: 154). En el filme la muerte de DeVine se convierte en irrelevante para la narrativa privilegiada. Pierce alega que esta subtrama hubiera complicado su filme y hubiera incomodado la trama principal, pero la diferencia étnicoracial dibuja una trayectoria narrativa absolutamente central en el significado del asesinato de Brandon Teena. DeVine salía con la hermana de Lana, Leslie Tisdale, y había discutido con ella la noche que fue a casa de Lisa Lambert en el condado de Humboldt. Su muerte no fue ni accidental ni una ocurrencia de último momento; su conexión con Leslie Tisdale puede leerse como un indignante desafío a la supremacía y al privilegio del macho blanco, que los asesinos Lotter y Nissen intentan defender. Al sacar a DeVine de la narrativa y ni siquiera mencionarlo en la dedicatoria del filme (Para Brandon Teena y Lisa Lambert),⁹ la directora sacrifica los penosos acontecimientos de odio racial y

⁸ Entrevista con Terry Gross en Fresh Air, PBS Radio, 15 de marzo de 2001.

⁹ En una copia del filme vi que *Boys don't cry* estaba dedicada “A Brandon Teena y Lisa Lambert”. Esta dedicatoria parece haber sido eliminada después, posiblemente porque era una referencia explícita a la exclusión de Philip DeVine.

transfobia en privilegio de una historia romántica; dicho de otro modo, Peirce reduce la complejidad de un acto criminal tanto como reduce la complejidad de la identidad de Brandon.

Los asesinos, al fin y al cabo, se presentan como el resultado de una especie de pánico homosexual y Brandon se nos ofrece como un héroe “cualquiera” que reclama la simpatía de la audiencia, primero, al lograr llevar adelante una masculinidad verosímil, pero, después, al salirse de su cuidadosamente mantenida masculinidad para aparecer ante el juez y el jurado como mujer de carne y hueso. Al renegar de su compromiso previo con la mirada transgénerica y con ello ignorar la posibilidad de exponer la blancura de la mirada masculina, *Boys don't cry* llega mucho menos lejos de lo que prometía la visión alternativa articulada tan poderosamente y compartida de una manera tan hermosa por Lana y Brandon en la habitación de Lana. Pero, a pesar de ello, al articular momentáneamente las dimensiones formales específicas de la mirada transgénerica, *Boys don't cry* supone un cambio considerable más allá de los juegos de lágrimas, que persistían en el pasado en ubicar el transgenerismo entre las miradas masculina y femenina, en el transcurso de una inexorable tragedia. El filme de Pierce, de hecho, abre la puerta a un modo no fetichista de mirar el cuerpo transgénerico, un modo que mira *con* —en vez de *a*— el cuerpo transgénerico y que cultiva la mutidimensionalidad y la indisputabilidad de la mirada transgénerica.

¿Cómo sería un filme que no acabara castigando al sujeto transgénerico por sus inflexibilidades o por fracasar en la entrega de la fantasía de fluidez que la audiencia cinematográfica desea? *By Hook or by Crook* (2000), de Harry Dodge y Silas Howard ofrece al público espectador no uno, sino dos personajes transgénericos, y ambos representan la identidad transgénerica menos como una flexibilidad de la identidad corporal y más como el resultado de los lazos íntimos y los modos *queer* e interactivos de reconocimiento.

Adorable y confusa: *By Hook or by Crook* y la mirada transgénerica

[...] nos sentíamos como si hubiéramos sido despedidos casi en cada curva del juego. Y nos las arreglamos para llevar esto a cabo por las buenas o por las malas [*by hook or by crook*].¹⁰

By Hook or by Crook marca indudablemente una inflexión en el cine *queer* y transgénerico. Este filme sin presupuesto, de baja tecnología y alta

¹⁰ Todas las citas de Silas Howard y Harry Dodge provienen del dossier de prensa de *By Hook or by Crook* que puede encontrarse en <www.steackhaus.com/bhobc/>, si no se indica lo contrario.

concepción, rodado enteramente en mini DV, cuenta la historia de dos bandidas de género: Shy y Valentine. Descrita por sus creadores como “completamente pos-pos-moderna una pizca de country y un poco de rock and roll”, la película muestra el mundo desconocido de dos solitarios marginales sin intentar explicar ni racionalizar su realidad. Howard y Dodge rechazan explicar ni las particularidades de género de los protagonistas ni las otras muchas contradicciones que encarnan, y se centran en desarrollar personajes excéntricos y convincentes. Mientras gran parte de la acción gira alrededor del vínculo entre Shy y Valentine, su mundo está poblado por una estupenda e imponente colección de personajes memorables, como Billie (Stanya Kahn), la novia de Valentine, o la debilidad de Shy, Isabelle (Carina Gia). En el filme también intervienen como invitados e invitadas, celebridades *queer* como Joan Jett en el papel de entrevistadora de noticias, el personaje de la desaparecida Kris Kovick de loco chalado en el parque y Machiko Saito como vendedora en la tienda de armas. Estos cameos dibujan el mundo de *By Hook or by Crook* como un universo específicamente *queer* y marcan claramente una estudiada indiferencia hacia la aceptación del *mainstream* al apostar por el renombre subcultural en vez de por el glamour de Hollywood como la forma más deseable de celebridad.

Tanto *Juego de lágrimas* como *Boys don't cry* se apoyaban en una solicitud exitosa de afecto –sea revulsión, simpatía, empatía– con el fin de dar acceso a la mirada transgénerica al público del *mainstream*. En ambas películas, una actriz relativamente desconocida (Jay Davidson y Hilary Swank) interpreta al lado de un/a actor/actriz mucho más famoso/a (Stephen Rea y Chloe Sevigny). La relativa oscuridad de los actores transgénéricos les permite llevar a cabo la proeza de una representación convincente de un género dispar a la sexualidad biológica, incluso después de que su cuerpo haya sido brutalmente expuesto. *By Hook or by Crook* se resiste a la seducción de los juegos de lágrimas o del señuelo del sentimiento y se esfuerza, en cambio, por asociar la identidad butch así como la innovación del género con la agudeza, el humor y el estilo. La melancolía que tiñe *Juego de lágrimas* y satura *Boys don't cry* se transforma en *By Hook or by Crook* en el sabio delirio del personaje de Harry Dodge, Valentine. Dodge y Howard evitan a posta comprometer a sus espectadores/as a un nivel de simpatía, piedad o incluso empatía, en cambio, los “enganchan” con las herramientas básicas del aparato cinematográfico: el deseo y la identificación.

Dodge y Howard son pioneros en el uso de técnicas brillantes de urdir tramas *queer* con el fin de trazar el mundo de lo deliberadamente perverso. Como ellos mismos cuentan en las entrevistas, ninguno de ellos estaba interesado en contar una historia sobre el hecho de “ser gay”. Tampoco Dodge ni Howard pretendían invertir el (literalmente) preciado tiempo de la pantalla cinematográfica dando explicaciones de la sexualidad de los personajes para una audiencia no iniciada. En el dossier de prensa, Dodge y Howard cuentan su estrategia de representación de la sexualidad y del

género de la siguiente forma: “Esta película trata de la amistad creciente entre dos personas. El hecho de que sean *queer* permanece a propósito fuera del centro de interés. Si les quieren llamar algo diferente a tristes, desvariantes, alegres, amables, incisivos o divertidos... pueden llamarles *butches*”. En lugar de una historia humanista con unos protagonistas gay que luchan por ser aceptados, Dodge y Howard narran un hermoso y fragmentado cuento sobre un encuentro *queer* ubicado en su mayor parte en un universo *queer*. Dicho de otro modo; los protagonistas no son estigmatizados por su condición *queer* en el mundo cinematográfico que han creado los directores. En este sentido, Dodge y Howard rinden homenaje a los mundos subculturales de San Francisco en los que habitan. Howard explica: “Siempre tuvimos la esperanza de que este proyecto reflejara la creatividad y el valor real de la comunidad de personas a la que pertenecemos. Y creo que lo conseguimos. Desde el inicio mismo, esta película tiene sus raíces en nuestra numerosa familia de raros de San Francisco”.

En este filme, Shy y Valentine visitan cafés, clubes, tiendas y hoteles donde nadie reacciona de forma alguna por su condición de *butches*. Esta estrategia narrativa en efecto *universaliza la condición queer* dentro de un espacio cinematográfico específico. Muchas películas gays y/o lesbianas representan universalmente a sus personajes y sus luchas como un modo de sugerir que su filme se dirige a una audiencia más allá de la específicamente gay o lesbiana. Sin embargo, muy pocas hacen algo más que someterse a la regulación de la narrativa que transforma lo específico en universal: cuentan historias de amor, redención, lucha y familia igual que en cualquier otra película *hollywoodense* para el gran público. *By Hook or by Crook* de hecho logra contar una historia *queer* que es más que una historia *queer* rehusando el reconocimiento de la existencia de un mundo heteronormativo [*straight*]. Este mundo solamente aparece representado a través de instituciones como la ley, la institución mental, el comercio, en tanto que el mundo cinematográfico *queer* viene a representar un lugar de oposición localizado y verdadero, una oposición por otra parte fundada en representaciones comprometidas de la perversidad, la locura y la amistad. Mientras algunos de los comentarios de Harry Dodge a la prensa revelan una voluntad humanista en el proyecto (“Queríamos hacer una película que tratara de personas con grandes ideas y grandes sueños que terminan teniendo relaciones con las oscuras sutilezas de la vida humana...” y “Quería lograr tocar el corazón de las personas... Estoy interesado en el espíritu humano...”), en última instancia la película resiste la trampa del humanismo liberal (haciendo una película de gays que son, al fin y al cabo, como cualquier otra persona). *By Hook or by Crook*, pues, universaliza la condición *queer* sin permitir que sus personajes sean reabsorbidos por el amplio y en última instancia heterosexista concepto de “ser humano”.

Distintas escenas clave del filme construyen, capturan y sostienen este método de universalización de la condición *queer*. En una escena que sigue a su primer encuentro, Shy y Valentine van juntos a un club. La escena del

club, filmada en el famoso Lexington Bar de San Francisco, constituye un desenfadado montaje del exceso *queer*. La cámara nos ofrece amorosamente la panorámica de una juventud *queer* con piercings y tatuajes, punky y perversa. El montaje se demora mucho más de lo necesario señalando que la belleza y el valor intrínseco de este mundo trasciende su propósito diegético. En *Juego de lágrimas*, las escenas del bar se usaban para establecer en primer lugar la credibilidad de la feminidad de Dil y, después, una vez ella ha salido del armario ante Fergus y se ha revelado como poseedora de un cuerpo sexuado en masculino, las escenas del bar se usan para caracterizar de in-creíble su feminidad. Así que, mientras *Juego de lágrimas* caracteriza el bar como un lugar de perversión y como un escenario de decepción, Dodge y Howard sitúan el bar *queer* como central para una visión alternativa de la comunidad, el espacio, el tiempo y la identidad. En el bar, Valentine baila con extásis salvaje mientras Shy se sienta, aparte de la multitud a observar. La cámara barre juguetona el bar y luego pone en fila a sus parroquianos para rápidos cameos. Aquí, Dodge y Howard están interesados en representar el bar como un espacio de la comunidad *queer* y como un espacio singular. La singularidad de sus parroquianos, no obstante, no crea la clase de "excepcionalidad transgresiva", sino que revela la diferencia como algo que mantiene una relación compartida y colaborativa con la normatividad y no como un modo individual de rechazarla.

Después de contemplar como baila Valentine, Shy se levanta y le roba la cartera antes de marcharse. El hurto de la cartera de Valentine debería crear un abismo de desconfianza y sospecha entre los dos extraños pero en este mundo de espejismos acaba en realidad por unirlos de una forma más firme dentro de su existencia *underground*. Shy utiliza la cartera de Valentine para saber dónde vive y, cuando se la devuelve a la mañana siguiente, Valentine la recibe como un hermano al que no ha visto desde hace mucho tiempo; esto tiene el efecto de invertir la moralidad del mundo representado en esta película por la policía. Otras escenas profundizan en este rechazo a la ley y el orden convencionales. Las dos butches, como ladronas en ciernes, intentan atracar una farmacia únicamente para que las termine ahuyentando un vendedor agresivo; intentan asaltar una tienda de informática y, en un homenaje a la famosa escena de De Niro en *Taxi Driver*, posan armadas ante el espejo de la habitación del ruinoso motel de Shy. Todas estas escenas muestran a Shy y a Valentine como fuera de la ley, excéntricas y amables, que funcionan como parte de un universo alternativo con su ética propia, su sistema sexo/género y su propio espacio público.

El taxista De Niro, murmurando entre dientes "me estás mirando a mí" al mismo tiempo que apunta con una pistola cargada hacia su propia imagen en el espejo, es un vigilante solitario, un hombre encerrado en sí mismo y perdido en la ciudad que patrulla de arriba a abajo en su taxi. Pero, así como el personaje de De Niro tiene accidentalmente una salida humorística con su "que te jodan" después de cortarse el pelo a lo mohicano, Shy y

Valentine cabalga a lomos del humor butch y no en la venganza del macho a la caída del sol. Si el vigilante quiere hacer el mundo a su imagen y semejanza, las *queers* proscritas de *By Hook or by Crook* se conforman con imaginar un mundo de su propia invención. Cuando se les preguntó por el título de la película, Silas Howard respondió: "El título hace referencia a lo que se relaciona con la invención de un mundo propio: cuando no vemos nada que nos represente, y cómo podemos acogernos a esta ausencia como una oportunidad para crear algo de la nada, por las buenas o por las malas. Tomamos la ambigüedad sexual, por ejemplo, y no la explicamos ni la diluimos y tampoco nos disculpamos: la representamos por lo que es, algo confuso y adorable" (Halberstam, 2002: 28).

La reciente explosión de filmes transgénéricos nos obliga a considerar qué representa el espectáculo del cuerpo transgénérico para múltiples audiencias. Para algunas de ellas, el cuerpo transgénérico confirma la fantasía de la fluidez tan común en las nociones de transformación de la posmodernidad. Para otras, el cuerpo transgénérico confirma el poder permanente del sistema binario de géneros. Pero para otros espectadores y espectadoras, el cuerpo transgénérico representa una visión utópica de un mundo de posibilidades en la subcultura. Las representaciones del transgenerismo en el cine *queer* reciente han pasado de una narrativa engañosa diseñada para capturar a una audiencia desprevenida a producciones verdaderamente independientes dentro de las cuales la ambigüedad de género no es ni una trampa ni un recurso sino parte de la producción de nuevas formas de heroísmo, vulnerabilidad, visibilidad y corporización. La centralidad de la figura de Brandon Teena en este drama de la corporización posmoderna sugiere que corren tiempos difíciles para pensar en cambios sísmicos en la historia de las representaciones que se apartan de las historias individuales de transformación. Los deseos y los temores que se proyectan sobre el cuerpo delgado y violado de un transgénérico solitario de un pueblecito de Nebraska ponen en evidencia los defectos de "la historia representativa" y claman por el modo de visión compartida que encontramos en *By Hook or by Crook*, una visión de comunidad, posibilidad y redención mediante la colaboración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahmed, Shantanu Dutta. (1998), "'I Thought You Knew!' Performing the Penis, the Phallus and Otherness in Neil Jordan's *The Crying Game*", *Film Criticism*, 23. 1: 61-73.

De Lauretis, Teresa (1984), *Alicia ya no. Feminismo. Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra. Traducción de Sílvia Iglesias Recuero.

Lectora 10 (2004)

(d)

Doane, Mary Ann (1990), "Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory", *Psychoanalysis & Cinema*, Ann Kaplan (ed.), Nueva York y Londres, Routledge: 46-62.

Gever, Martha (1993), *Queer Looks: Perspectives on Gay and Lesbian Film and Video*, Nueva York, Routledge.

Halberstam, Judith (2002), "The Transgender Gaze in *Boys don't Cry*", *The Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff, Nueva York y Londres, Routledge: 669-674.

hooks, bell (1992), *Black Looks. Race and Representation*, Nueva York, South End Press.

Jones, Amelia (1998), *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Martin, Emily (1994), *Flexible Bodies*, Boston, Beacon Press.

Mirzo Eff, Nicholas (2002), *The Visual Culture Reader*, Nueva York y Londres, Routledge.

Mukvey, Laura (1990), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Issues in Feminist Film Criticism*, P. Erens, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press: 28-40.

Silverman, Kaja (1983), *Suture. The Subject of Semiotics*, Nueva York, Oxford University Press.

Straayer, Chris (1996), *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Re-Orientations in Film and Video*, Nueva York, Columbia University Press.

White, Patricia (2001), "Girls Still Cry", *Screen*, 42. 3: 122-128.