

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA NORMATIVIDAD DE GÉNERO EN EL CINE A TRAVÉS DEL USO DE LA LUZ<sup>1</sup>

### *The construction of gender normativity in cinema through the use of light*

**Maria Medina-Vicent**

[medinam@uji.es](mailto:medinam@uji.es)

*Universitat Jaume I – España*

*Recibido: 07-01-2018*

*Aceptado: 05-04-2018*

#### **Resumen**

La luz es uno de los recursos cinematográficos centrales en la conformación de la narrativa audiovisual y la identidad de los personajes. En el presente artículo se reflexionará en torno al papel de la luz – y de la sombra - en la construcción de los personajes transgénero/transexuales/intersexuales en el cine. La luz ejerce un papel vital en determinar qué cuerpos se ajustan a la normatividad de género y qué cuerpos transitan dichas fronteras en el seno de las producciones cinematográficas. Así pues, la principal misión de esta pequeña reflexión será la de identificar cómo los personajes de los films establecen sus relaciones con las luces y las sombras a la hora de construir o definir sus cuerpos, y situarse en el entramado social.

**Palabras clave:** Normatividad, performatividad, transgénero, transexualidad, intersexualidad, luz, sombra.

#### **Abstract**

The light is one of the central cinematographic resources in the conformation of audiovisual narrative and characters' identity. In this article we will reflect on the role of light - and shadow - in the construction of transgender/transsexual/intersex characters in cinema. Light plays a vital role in determining which bodies conform to gender norms and which bodies transit these boundaries within film productions. Therefore, the main mission of this reflection will be to identify how the characters of films establish their relations with lights and shadows when it comes to building or defining their bodies, and to situate themselves in the social sphere.

**Keywords:** Normativity, performativity, transgender, transsexuality, intersexuality, light, shadow.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de innovación educativa 3463/17 (PEPI- Prácticas Educativas para la Igualdad) de la Universitat Jaume I. Además, me gustaría agradecer al grupo de investigación ITACA-UJI, organizador de *Sala Caligari*, espacio de pensamiento sobre cine, series y fotografía, por invitarme a compartir dicho espacio en más de una ocasión y permitirme realizar esta reflexión que intenta aproximarse al cine desde una mirada feminista (Reverter-Bañón, 2001, 2003).

## 1. Introducción

A partir de una aproximación a las producciones cinematográficas desde las bases de la filosofía feminista y la teoría *queer*, se tratará de identificar cómo influye la luz en la construcción de los cuerpos de las personas transgénero, transexuales y/o intersexuales en el cine. Antes de comenzar y en vistas a aclarar qué conceptualización se va a utilizar a lo largo de todo el trabajo, cabe señalar que nos basaremos en la décima edición de la *GLAAD's Media Reference Guide (Gay and Lesbian Alliance Against Defamation)* del año 2016, que establece diferentes definiciones sobre los conceptos que vamos a emplear aquí. Dicha guía está destinada a ser utilizada en los medios de comunicación y medios de entretenimiento para contar las historias de las personas LGBTQ de manera precisa y justa. Sin embargo, no pretende ser un glosario exhaustivo y cerrado del lenguaje utilizado en la comunidad LGBTQ. Es más bien una guía orientativa, que en nuestro caso nos va a servir para describir la historia de los personajes analizados en los films. A continuación se disponen los principales conceptos que servirán de línea de entendimiento para el presente trabajo<sup>2</sup>:

- **Transgénero** (adj.): término general para las personas cuyo género difiere de lo que típicamente se asocia con el sexo que les fue asignado al nacer. Las personas que se inscriben dentro del “paraguas” transgénero pueden describirse a sí mismas a través de una amplia variedad de términos, algunos de los cuales se exponen en los siguientes párrafos. Cabe señalar que, aunque muchas personas transgénero pueden utilizar hormonas o someterse a procedimientos quirúrgicos para alinear sus cuerpos con su identidad de género, no todas las personas transgénero llevarán a cabo estos pasos, ya que su identidad no depende exclusivamente de lo físico.
- **Transexual** (adj.): término originado en el ámbito de la medicina y la psicología. Utilizado por algunas personas que han cambiado de forma permanente - o lo están intentando - sus cuerpos a través de intervenciones médicas como hormonas o cirugías. A diferencia del término “transgénero”, “transexual” no es un término “paraguas”. Muchas personas transgénero no se identifican como transexuales y prefieren utilizar la palabra “transgénero”. Se puede utilizar como un adjetivo: mujer transexual u hombre transexual.
- **Hombre transgénero**: personas a las que se les asignó el género femenino al nacer, pero que se identifican y viven como un hombre. Algunas personas también utilizan la abreviatura FTM (*female-to-male*), aunque otras prefieren simplemente ser llamadas hombres, sin ningún modificador.

---

<sup>2</sup> Traducción propia. Para consultar el original en inglés: <https://www.glaad.org/reference> [10/04/2018].

- **Mujer transgénero:** personas a las que se les asignó el género masculino al nacer pero que se identifican y viven como una mujer. Algunas personas también utilizan la abreviatura MTF (*male-to-female*), aunque otras prefieren simplemente ser llamadas mujeres, sin ningún modificador.
- **Intersexual:** es un término “paraguas” que describe a personas nacidas con una anatomía reproductiva o sexual, o un patrón cromosómico que no puede ser clasificado como típicamente masculino o femenino. Este tipo de variaciones se pueden denominar *Differences of Sex Development* (DSD). Mientras algunas personas intersexuales pueden identificarse como transgénero, ambas cuestiones son independientes la una de la otra y no deben ser combinadas de forma automática.
- **Cross-dresser:** se suele utilizar para referirse a hombres que ocasionalmente visten ropa, maquillaje y accesorios culturalmente asociados con las mujeres. Dichos hombres se identifican típicamente como heterosexuales. Esta actividad es una forma de expresión de género y no se realiza solamente con propósitos de entretenimiento. En principio, no desean cambiar de forma permanente su sexo o vivir a tiempo completo como mujeres.
- **Drag Queen:** se trata de hombres, normalmente hombres gays, que se visten y maquillan como las mujeres con el propósito del entretenimiento.

Así pues, nuestra línea de entendimiento concibe los conceptos transgénero y transexual como adjetivos, y intersexual como sustantivo. En base a estas definiciones, nos interesa conocer si dichos grupos sociales son asociados a las sombras, es decir, si el hecho de que sus cuerpos y sus actos escapen de la normatividad de género, implica que deban moverse en la oscuridad. Debemos tener en cuenta que el ámbito público, espacio de deliberación conjunta y de “luz” ilustrada, ataca todo aquello que escapa de las categorías estáticas de género tradicionalmente definidas (Butler, 1990, 2001, 2002, 2006). Por esta razón, nos interesa conocer cómo se produce la traslación de estas figuras de lo privado a lo público, y qué efecto tiene sobre sus cuerpos el ser iluminados y el encontrarse vulnerables ante la crítica y la sanción social.

Mi hipótesis inicial estriba en que la luz incide directamente en la construcción de los cuerpos no normativos en el cine, así como de su posición en el seno social. Es decir, la luz se erige como un recurso central en las producciones analizadas a la hora de construir la no-normatividad de los cuerpos como algo nocivo. A lo largo de este artículo trataré de establecer conclusiones en torno a dicha hipótesis, a través de la confluencia entre la reflexión filosófica feminista y el análisis fílmico. Así pues, la metodología empleada en el desarrollo de este trabajo se ha centrado en un análisis de la narrativa audiovisual de la muestra analizada poniendo especial énfasis en el uso de la luz a la hora de construir los cuerpos y la identidad de género de los personajes. Además, cabe señalar que los análisis se alían con una hermenéutica interpretativa relacionada con la teoría feminista y *queer*.

Los criterios de selección de las obras que conforman la muestra son los siguientes. En primer lugar, se ha atendido a un criterio cronológico comprendido entre el periodo 1990-2015, tomando el film *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1991) como una de las obras documentales que establecen un punto de partida en el tratamiento de estas cuestiones. En segundo lugar, se ha tenido en cuenta otro criterio referido a la variedad de contextos de producción de los films. Por tanto, se han incluido obras estadounidenses, canadienses, europeas y latinoamericanas. En tercer lugar, se ha prestado especial atención al hecho de que los personajes protagonistas coincidieran con alguna de las conceptualizaciones expuestas anteriormente. Por último, se ha decidido incorporar una serie de televisión al análisis, debido al gran impacto mediático que ha tenido en los últimos años y para dejar abierta una futura línea de investigación que puede centrarse en dicho producto audiovisual, es decir, las series de televisión que abordan la vida de los colectivos tratados.

Somos conscientes de que dichos criterios dejan fuera del análisis desarrollado a otras producciones audiovisuales que podrían ser de gran interés para el mismo. De este modo, queremos señalar que otras películas como *Gun Hill Road* (Rashaad Ernesto Green, 2011), *Albert Nobbs* (Rodrigo García, 2011) o *3 Generations* (Gaby Dellal, 2015) podrían haber formado parte de este trabajo; así como series de televisión de gran relevancia como *Hit & Miss* (Paul Abbott, 2012) y *Sense 8* (J. Michael Straczynski, Lilly Wachowski y Lana Wachowski, 2015). A continuación, se dispone una tabla con los títulos que componen la muestra.

**Tabla 1. Filmografía del análisis realizado**

<b>Filmografía de análisis</b>			
<b>Título</b>	<b>Dirección</b>	<b>Año</b>	<b>País de origen</b>
Paris is burning	Jennie Livingston	1991	EEUU
Boys don't cry	Kimberly Peirce	1999	EEUU
XXY	Lucía Puenzo	2007	Argentina
El último verano de la boyita	Julia Solomonoff	2009	Argentina
Tomboy	Céline Sciamma	2011	Francia
Laurence anyways	Xavier Nolan	2012	Canadá
Transparent	Jill Soloway	2014	EEUU
The danish girl	Tom Hooper	2015	Reino Unido
Tangerine	Sean Baker	2015	EEUU

*Fuente: Elaboración propia.*

Por otro lado, resulta necesario señalar que la selección de imágenes finales que se muestran en este artículo ha atendido a un criterio principal establecido tras la visualización de los films y la serie de televisión. Tras dicha visualización se han detectado una serie de momentos clave en la construcción de los personajes y que son comunes en toda la muestra analizada. En estos momentos

la incidencia de la luz en la narración y en la construcción de los personajes resulta de especial relevancia.

Algunos de estos momentos pasan a enumerarse a continuación: cuando los personajes se enfrentan al reflejo de sus cuerpos en el espejo, cuando hay una acción de transformación de los contornos del cuerpo, o una acción de *performance* referida a la identidad de género, un momento de enfrentarse al ámbito público, y otro en el que se realiza una sanción social violenta sobre dichos cuerpos. En base a estos momentos que funcionan como puntos de inflexión en la narración, se ha establecido la selección de las imágenes. Pero sin duda, el/la lector/a de este artículo podrá encontrar otros fragmentos en los títulos analizados que puedan ser relevantes para tratar otros aspectos de interés.

## 2. La normatividad de género a través del uso de la luz en el cine

Antes de adentrarnos en los ejemplos, debemos partir de una cuestión: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de cuerpos normativos y no normativos, o de actos normativos y no normativos? Las normas de género se refieren a regulaciones consideradas social, cultural y políticamente legítimas, que se orientan a definir prácticas, expectativas y maneras de comportarse para varones y mujeres (Butler, 1990).

Estas regulaciones se fundamentan en ejes de sentido que oponen lo femenino y lo masculino, asociando ciertos valores a cada género. Por ejemplo, asociados a lo femenino encontramos valores tales como la reproducción, la pasividad, lo privado, lo emotivo, etc. En relación a lo masculino, encontramos sentidos vinculados al rol de producción, la actividad, lo público, lo racional, etc.

A través de la compenetración de instituciones sociales como la escuela, la familia, la sanidad, etc. se articula todo un entramado de sanciones sociales que van a aplacar todo aquello que se salga de la norma, tanto cuando hablamos específicamente del género o la sexualidad, como de cuestiones más amplias (Foucault, 1977, 1980, 2008).

Nos referimos tanto a cuerpos que no se correspondan con lo normativamente considerado femenino o masculino, como a maneras de comportarnos en base a los mismos. En este sentido, entenderíamos por cuerpos no normativos todos aquellos que escapan de las concepciones biológicas tradicionales de lo que supone físicamente ser hombre o mujer; aquellos cuerpos que son “difícilmente clasificables”. Nos estaríamos refiriendo a cuestiones como lo transgénero, la intersexualidad o la transexualidad.

### 3. El espacio privado: enfrentarse al espejo

Una cuestión que comparten la mayor parte de las películas analizadas es el reconocimiento del propio cuerpo que realizan los personajes frente al espejo. Se trata de una escena en la que el personaje se encuentra con su cuerpo cara a cara, un momento de una gran intensidad emocional que suele desarrollarse en el ámbito privado, en el hogar.

Desde mi punto de vista, resulta un momento trascendental a la hora de construir el relato, ya que es cuando se nos desvela la realidad no normativa de dichos cuerpos. Así, los/as protagonistas, al reconocer los límites de sus propios cuerpos en el espejo, están desvelándonos una parte central de su identidad, esa que no se ajusta a la normatividad y que les sitúa en una posición social de gran dificultad. En este sentido, resulta muy revelador comprobar cómo la luz configura dichos cuerpos.

Por ejemplo, en el film *The Danish Girl* (Tom Hooper, 2015), vemos cómo Einar Wegener, interpretado por Eddie Redmayne, expone su cuerpo masculino frente al espejo. Se puede apreciar la incomodidad de Einar con su cuerpo normativamente masculino, y cómo las sombras que crea con sus sutiles movimientos corporales, le permiten crear la ficción de cuerpo femenino que se refleja en el espejo. Las sombras de debajo de los pechos, la acción de esconder su pene, incluso la sombra que no nos permite ver del todo su cara, son acciones relacionadas con el juego de luces y sombras que permiten al personaje empezar a constituir una identidad corpórea femenina.

#### Imagen 1. Fragmento de *The Danish Girl*



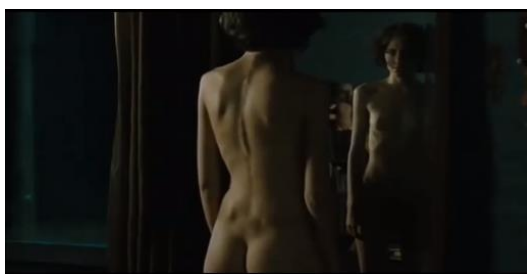
*Fuente: Tom Hooper, 2015.*

En este sentido, no es solamente la sombra la que revela los límites y los potenciales elásticos del cuerpo, sino el espejo entendido como un espacio de creación el que permite a Einar “pensarse” como una mujer. El espejo se configura, así como un espacio en el que se pueden llevar a cabo performatividades discursivas que inciden en la conformación identitaria de los personajes. Así pues, el espejo podría entenderse como un espacio de heterotopía, concepto elaborado por Foucault para denominar los contra-espacios que construimos con la imaginación sobre la realidad física de un espacio real, dimensionable, adquirible con los sentidos, susceptible de ser dibujado (Foucault, 1994).

Para Foucault, la heterotopía es un espacio en el que se encuentran y se ponen en diálogo elementos contrapuestos como la norma y la esperanza, o la fantasía y la realidad.

En la película *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) asistimos al proceso de cambio de una persona intersexual a la cual se le asignó género femenino al nacer y que ha sido criada como mujer, pero que al llegar a la adolescencia empieza a desarrollar rasgos físicos asociados a la masculinidad. La protagonista se encuentra en un espacio de intersección, de aquello difícilmente clasificable. En esta ocasión Alex se enfrenta a su reflejo en el espejo a través de una luz que procede de detrás, le podemos ver la espalda con claridad, sin embargo, los genitales se nos prohíben. Es una verdad que no nos es revelada.

### Imagen 2. Fragmento de *XXY*



Fuente: Lucía Puenzo, 2007.

El film *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009) plasma el caso contrario, una persona intersexual a la cual le ha sido asignado el género masculino al nacer y ha sido criado como un niño, pero que llegada la adolescencia empieza a desarrollar rasgos físicos asociados al cuerpo femenino. En la escena vemos de nuevo al personaje de espaldas y con una luz tenue a la izquierda, otra vez se nos niega el reconocimiento de ese cuerpo intersexual, que, aunque está iluminado de frente, queda totalmente oculto al ojo del/la espectador/a.

### Imagen 3. Fragmento de *El último verano de la boyita*



Fuente: Julia Solomonoff, 2009.

#### 4. La performatividad de género

Una vez reconocidos sus propios límites corporales frente al espejo, cada personaje decidirá cómo abordar su identidad de género. Es decir, cómo traspasar esas barreras corporales para construir la identidad con la que verdaderamente se identifican, en el caso de que no lo hagan ya. Para comprender el poder de estos actos a la hora de configurar la identidad social y de género de los personajes, debemos situarnos en los noventa, cuando diversas autoras feministas como Judith Butler (1990) o Sue-Ellen Case (1988, 2009), proponen una definición del género en términos de *performance*, que caracterizarán la identidad de género como el resultado de la repetición de invocaciones performativas de la ley heterosexual.

Es decir, del mismo modo que las palabras tienen el poder de crear realidad, nuestros comportamientos y acciones tienen el poder de construir la realidad de nuestros cuerpos. Así, el género puede dejar de entenderse como algo que emana de una supuesta esencia natural, universal y estable y comenzar a entenderse como algo que es en gran medida el resultado de aquello que hacemos, de cómo nos posicionamos en el mundo y del efecto que los entornos sociales tienen sobre nosotros/as.

En este sentido, se puede decir que tanto “género” como “sexo” son conceptos performativos, es decir, son realidades que se producen a través del comportamiento y del discurso, de los actos y de los cambios en la materialidad de los cuerpos (Preciado, 2002, 2008). Así pues, cuando nace un bebé y se dice “Es una niña” no se está constatando un hecho natural, sino que se está asignando un rol cultural.

De esta manera, lo que Butler acaba sugiriendo es que si lo que genera realidades como el género es el comportamiento y las acciones, en cierta medida bastaría con apropiarse de dicho comportamiento, con adoptar ciertas actitudes autorizadas socialmente, para lograr ser lo que cada uno desee ser en cada momento.

Tal y como señala la autora Sonia Reverter-Bañón, “decir que el género sea performativo implica que el género es llevar a cabo algo, una promulgación, bien de las normas que lo constituyen y normalizan, bien de subversión de las mismas” (2017: 403). Por tanto, se puede apelar a dicha normatividad tanto para reproducirla como para reconfigurarla, algo que harán los grupos *queer*.

Por tanto, la teoría *queer* se ha nutrido de la teoría de Butler para explicar el género en términos de *performance*, una tesis que en los textos fundacionales de Judith Butler se ejemplifica a partir del análisis de la cultura *Drag Queen*. En este prisma se inscribe el trabajo de Paul B. Preciado, aunque como veremos más adelante, dicho autor reivindica la materialidad de los cuerpos más allá del componente lingüístico o de *performance* (Medina-Vicent, 2016a). El film *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1991) ilustra bien esta cuestión, ya que presenta las *performances* de género de un grupo



de *Drag Queens*<sup>3</sup> en New York, no como una mera representación escénica sino como el resultado de un proceso de aprendizaje performativo determinado por los condicionantes personales, materiales y sociales.

Gracias a la creación de un espacio performativo donde se sienten respaldadas, estas *drags* marginales pueden acceder a diferentes componentes y roles culturales a través de distintas *performances* como la de la feminidad, identidades que no han podido desempeñar por un conjunto de imposiciones políticas de género, clase y raza. Así pues, se puede concluir que el análisis de esta película sirve para ejemplificar las *performances* de género de las que trata Butler en su teoría, sin embargo, no contribuye de forma contundente en la argumentación sobre la incidencia de la luz en las representaciones fílmicas de los personajes trans.

Más allá de las *performances* como constructoras de la identidad de género, Preciado sostiene que uno de los olvidos de Butler es el referido a la materialidad de los cuerpos como base de la construcción del género (Preciado, 2002, 2008). Según su propuesta, no es solamente el acto performativo el que nos permite construir el género, sino también la intervención sobre los cuerpos mismos.

Para Preciado, que se inscribe en una línea foucaultiana de análisis del poder, los dispositivos institucionales de poder de la modernidad han trabajado de forma ordenada en la determinación de un régimen específico de construcción de la diferencia sexual y de género. Un régimen en el que la normalidad estaría representada por lo masculino y lo femenino, mientras que otras identidades sexuales no serían más que la excepción, el error o el fallo monstruoso que confirma la regla (García, 2016). En este sentido, Preciado reflexiona en torno al uso de máquinas, aparatos o dildos para transformar también los cuerpos, reconociendo su plasticidad y potencial elástico (Medina-Vicent, 2016b).

Veamos pues algunos ejemplos de las películas analizadas que ilustran la cuestión que acabamos de comentar. En primer lugar, encontramos el título *Boys don't cry* (Kimberly Peirce, 1999), que narra la historia de Teena Brandon, un hombre transgénero, quien en su identidad masculina toma el nombre de Brandon Teena.

Observamos cómo el protagonista se viste como un hombre, apretándose los pechos y colocándose calcetines en el paquete. Como vemos en el plano, se trata de una escena luminosa que acontece en un espacio privado.

---

<sup>3</sup> La conceptualización del término *Drag Queen* ha sido expuesta en la introducción de este artículo. Uno de sus rasgos principales es el propósito de entretenimiento que subyace a las *performances*. Aunque no se vaya a entrar aquí en la discusión, consideramos necesario señalar que en la actualidad existe un debate abierto en la teoría *queer* y los estudios transgéneros sobre la consideración de los sujetos *Drag Queens* como sujetos trans.

**Imagen 4. Fragmento de *Boys don't cry***



*Fuente: Kimberly Peirce, 1999.*

En segundo lugar, encontramos el film *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011) en una escena donde vemos a un niño transgénero que se fabrica un pene con plastilina y lo coloca en su ropa interior para modificar los contornos de su cuerpo en el reflejo que le devuelve de nuevo el espejo. Se trata de escenas configuradas de forma similar, ambos personajes replantean los límites de sus cuerpos mediante el uso de prótesis y objetos.

**Imagen 5. Fragmento de *Tomboy***



*Fuente: Céline Sciamma, 2011.*

Son escenas bien iluminadas donde el aspecto más importante, a diferencia de lo que habíamos visto en el segundo apartado, se encuentra en las operaciones de resignificación epistemológica que desarrollan los protagonistas a través del uso de diferentes objetos, más que en el uso de las sombras para transformar los cuerpos frente al espejo. Queda también aquí reflejada la cuestión referida al momento en que el espejo se transforma en el propio dildo como productor de otra realidad y materialidad corporal. Es decir, cómo el reflejo del cuerpo “modificado” en el espejo actúa a su vez

como posibilitador de una nueva morfología, tal y como habíamos visto en apartados anteriores a través del concepto foucaultiano de heterotopía (Saldanha, 2008).

En este sentido, en su *Manifiesto Contrasexual* (2002), Preciado se plantea la importancia del uso del dildo en las relaciones lésbicas. Desde su perspectiva, el potencial real del dildo (en este caso lo vemos en el calcetín o en el pene de plastilina) no radica en la sustitución del pene, sino en la operación de resignificación epistemológica que se lleva a cabo mediante la creación y el uso del dildo como prolongador de los cuerpos. Porque “el dildo es el primer indicador de la plasticidad sexual del cuerpo y de la posible modificación prostética de su contorno” (Preciado, 2002: 63).

Se trataría de un órgano de plástico que en su materialidad supera la noción de órgano sexual natural encarnada en el pene. Así pues, “la invención del dildo supone el final del pene como origen de la diferencia sexual” (Preciado, 2002: 64), el ser hombre o mujer ya no radica en una tenencia o ausencia del pene, ya que cualquiera puede apoderarse del dildo. En esta línea, el dildo constituye su operador conceptual para demostrar el efecto prostético de la tecnología en la constitución del cuerpo, originando una deconstrucción de la naturalización de las prácticas sexuales.

De algún modo, al poner en comparación estas dos escenas con las que habíamos tratado en el segundo apartado de este artículo, podemos entender que la relación de los personajes con las luces y las sombras resulta ampliamente compleja y diversa. Hecho que de momento nos permite poner en entredicho la parte de la hipótesis inicial referida a que la luz se erige como un recurso central en las producciones analizadas a la hora de construir la no-normatividad de los cuerpos como algo nocivo.

Es decir, si bien la luz sí que incide de forma contundente en la conformación y construcción de los cuerpos de los/as protagonistas, no lo hace de un modo cerradamente nocivo, sino que más bien nos muestra el potencial transformador y elástico de dichos cuerpos. Es decir, el juego de luces y sombras es diferente en cada caso y refleja el gran abanico de vivencias y experiencias que se pueden dar en la vida de los personajes, sin establecer una conclusión cerrada sobre los mismos.

## 5. Cómo se nos presentan los personajes

A partir del análisis de las obras citadas anteriormente, se ha podido comprobar que la relación de los personajes con la luz está relacionada con su actitud ante su condición no normativa. Así, el modo en que se utiliza la luz en aquellas escenas en que se nos presenta por primera vez al/la protagonista y su historia, varían según la actitud de dicho personaje frente a su condición transgénero, transexual o intersexual.

Volvemos a la película *XXY*, en la escena en que vemos la llegada de un cirujano al que le quieren consultar las posibilidades reales de intervenir en el cuerpo de Alex para “normalizarlo”, Alex observa al recién llegado desde dentro de la casa, desde una especie de sótano. Se nos presenta a Alex a través de las sombras, la oscuridad del sótano desde el que observa el mundo exterior. Su figura aún no nos

es del todo revelada. Se trata de un personaje intersexual que no se corresponde con las dicotomías de género, un personaje que se encuentra perdido, literalmente entre las sombras.

**Imagen 6. Fragmento de *XXY***



*Fuente: Lucía Puenzo, 2007.*

Sin embargo, en *Laurence anyways* (Xavier Nolan, 2012), el personaje se nos presenta de modo muy distinto. Al iniciar la película se nos van presentando una a una las estancias de su casa, son habitaciones muy iluminadas, la luz viene de fuera e inunda todo el espacio.

De espaldas vemos a Laurence, una mujer transgénero que sale al exterior y se enfrenta de lleno a la luz de lo público. Su relación con la luz es mucho más directa. A diferencia del film anterior, se trata de un personaje maduro que ya no tiene miedo, es el momento en el que Laurence ha aceptado plenamente su identidad no normativa y la muestra al mundo.

**Imagen 7. Fragmento de *Laurence anyways***



*Fuente: Xavier Nolan, 2012.*

Así pues, las relaciones que los personajes establecen con la luz son diferentes y variadas. Por ejemplo, en el film *Boys don't cry*, la mayor parte de la película transcurre literalmente en la oscuridad de la noche. El personaje juega con dicha oscuridad propia de los pubs y bares de carretera para construir su identidad como hombre transgénero.

**Imagen 8. Fragmento de *Boys don't cry***



*Fuente: Kimberly Peirce, 1999.*

En el caso de *Laurence anyways* vemos una escena completamente distinta, Laurence acude a su trabajo vestido de mujer y a plena luz del día.

**Imagen 9. Fragmento de *Laurence anyways***



*Fuente: Xavier Nolan, 2012.*

Del mismo modo, en *Tangerine* (Sean Baker, 2015) vemos a dos trabajadoras sexuales que se enfrentan al sol abrasador de Los Ángeles que las acompaña durante toda la jornada, estos personajes irradian energía, fuerza y valor.

**Imagen 10. Fragmento de *Tangerine***



*Fuente: Sean Baker, 2015.*

Así pues, desde mi punto de vista, esta idea está estrechamente relacionada con la posición social que ocupan las protagonistas de *Tangerine* en el seno de lo social. Es decir, el hecho de que sean prostitutas, de color, y mujeres transgénero, las sitúa en una situación de exclusión social en la que interseccionan diferentes cuestiones como la raza y la clase social, además del género. Sin embargo, es esa misma situación de exclusión la que las convierte en seres precarios que transitan el espacio público a su antojo –en el caso de este film concreto–.

A partir de estos ejemplos vemos cómo la relación de los personajes con la luz es bastante diversa. Aunque una idea que sí se puede reconocer es que el empoderamiento – a pesar del miedo a la posible sanción social que sigue existiendo – permite a otros personajes que ya se han aceptado, tener una relación diferente con la luz y el ámbito público. Así pues, se debe tener en cuenta que además de la dicotomía luz y sombra analizada en este apartado, existen otras variables o elementos que inciden en la construcción de los personajes y que distinguen sus formas de enfrentarse a su situación en el mundo.

Las relaciones difieren entre los personajes: Alex parece refugiarse en la oscuridad de su hogar, mientras que Laurence deja entrar la luz y se adentra en ella saliendo al exterior; Brandon se nutre de la oscuridad de la noche para configurar su identidad masculina y las protagonistas de *Tangerine* habitan las calles de Los Ángeles bajo el sol abrasador. Estas diferencias nos vuelven conscientes de que las variables de edad, estabilidad financiera y psicológica, localidad y cultura, son factores que también influyen en este tipo de construcciones.

Consecuentemente, resulta difícil establecer una conclusión tajante sobre la dicotomía luz/sombra como un sinónimo para público/privado. Al igual que las dicotomías de género y las dicotomías público-privado no son cerradas ni estables, sino que fluyen y son elásticas, las intersecciones entre ambas nos permiten señalar que el papel de la luz y la sombra en la construcción de los personajes es compleja y polivalente, hecho que ya ha sido ampliamente discutido en perspectivas feministas sociológicas y antropológicas (Flusser, 2000; Ingold, 2007; Zelizer, 2005).

Una vez reconocida la polivalente naturaleza de la relación de los personajes con las luces y las sombras, a continuación, pasaremos a comentar ciertas cuestiones relacionadas con esta reflexión que se encuentran reflejadas en diferentes escenas de las películas.

## 6. El desvelamiento de la verdad: la sanción

A estas alturas de nuestro análisis, resulta central abordar otro aspecto de gran importancia en las películas sobre personas transgénero, transexuales y intersexuales. Se trata del momento en que las sanciones sociales actúan en su vertiente más violenta y directa, para condenar aquello que escapa de las dicotomías estables de género. Sin embargo, cabe señalar que la sanción social que se produce aquí va más allá de la no conformidad de género de estos cuerpos. Se refiere también a una sanción contra lo femenino, ya sea éste rechazado o anhelado.

Un dato a destacar es que las sanciones sobre los cuerpos de nuestros/as protagonistas suelen producirse en espacios públicos, abiertos e iluminados.

Cuando en *Boys don't cry* se desvela que Brandon es realmente Tina, sus amigos reaccionan de forma violenta y lo encierran en el baño. En esta escena la luz es reveladora, ya que cuando se desvela la verdad, vemos cómo se posiciona una luz directa sobre el protagonista, cuya identidad se desdobra y se sitúa justo frente a él, casi como un diálogo interno que se externaliza a través de la luz.

Más tarde abusarán sexualmente de Brandon en un espacio público parecido a un parque industrial. Como vemos, se trata de una sanción de gran violencia.

### Imagen 11. Fragmento de *Boys don't cry*



Fuente: Kimberly Peirce, 1999.

Lo mismo le ocurre a Alex, protagonista de *XXY*, que se encuentra en la playa con unos chicos del pueblo que, al enterarse de su intersexualidad, la desnudan y la violan, ejerciendo sobre su cuerpo una de las formas más violentas de imposición de la normatividad; algo que le ocurría también a la protagonista anterior.

**Imagen 12. Fragmento de XXY**

*Fuente: Lucía Puenzo, 2007.*

También en *Tomboy* vemos una situación semejante, cuando los/as amigos/as de Mikael se enteran de que realmente su nombre es Laurie, lo acorralan en el bosque para explorar su cuerpo. Esta escena transcurre en un parque, y aunque no resulta tan violenta como las anteriores, sí se configura como un mecanismo de sanción para aquello que se sale de la norma.

**Imagen 13. Fragmento de Tomboy**

*Fuente: Céline Sciamma, 2011.*

Algo similar ocurre en *The Danish Girl*, cuando Einar es agredido por parte de dos hombres mientras pasea por un parque a plena luz del día.



**Imagen 14. Fragmento de *The Danish Girl***

*Fuente: Tom Hooper, 2015.*

Habíamos explicado al inicio del artículo que las identidades de género normativas funcionan como regímenes políticos de poder que definen la norma a través de la cual se van a mirar todos los cuerpos. Sin embargo, debemos ser conscientes de que todas las identidades de género, normativas o no, se inscriben en regímenes políticos y epistemológicos de poder. Desde una concepción foucaultiana del biopoder, no existe cuerpo/realidad corporal que escape al poder. En este sentido, las identidades y los cuerpos también se encuentran conformados por las sanciones. Es decir, todo aquel cuerpo o conducta que se salga de lo normativo será reconducido o significado a través de la sanción. Para que comprendamos cuán compleja es dicha construcción de género, y cuán sutil puede ser a veces su sistema de sanciones, trataremos a continuación la arquitectura y su papel central en esta dinámica de poder.

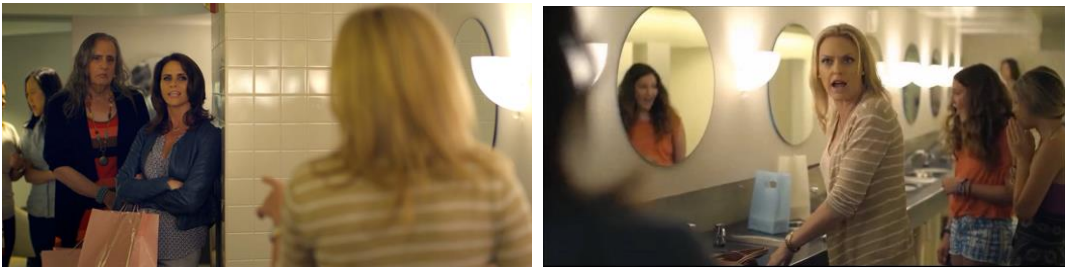
En relación, Preciado señala que “la arquitectura funciona como una verdadera prótesis de género que produce y fija las diferencias entre tales funciones biológicas” (2006: 44). Por ejemplo, los urinarios públicos perpetúan diferentes dicotomías entre las que destacan: público/privado, masculino/femenino, mear/cagar, etc. Cada género tiene asignado su espacio para cagar y mear, cada cuerpo que entra es sancionado si no se corresponde con el género oportuno. Por ejemplo, una mujer muy masculina, será sancionada visual y verbalmente, y se le pedirá que vaya al lavabo que le corresponde.

En el caso de los hombres, la evidencia está más clara. Se encuentra estipulado que hay que mear de pie y cagar sentado. Las mujeres realizan ambas acciones sentadas, como signo de pasividad. Sin embargo, para los hombres “mear de pie públicamente es una de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna” (Preciado, 2006: 44), mientras que al cagar, operación realizada a través del ano, la posición es pasiva, para evitar posibles actividades homoeróticas.

Como se puede observar, el ano se convierte en un elemento pasivo, mientras que el pene se convierte en una exposición pública de la masculinidad y la heterosexualidad. De este modo, “el discreto urinario no es tanto un instrumento de higiene como una tecnología de género que participa en la producción de la masculinidad en el espacio público” (Preciado, 2006: 44).

Podemos ver un ejemplo de la idea expuesta por Preciado en la serie de televisión *Transparent* (Jill Soloway, 2014), en una escena en que vemos a la protagonista, una mujer transgénero, esperando a utilizar los lavabos de señoras. En el mismo momento en que entra por la puerta se le sanciona por no corresponderse con lo que normativamente tendría que ser una mujer. Respecto a la luz, vemos cómo las jóvenes y su madre se encuentran iluminadas por las lámparas, mientras que la protagonista queda relegada a las sombras, en un espacio público.

### Imágenes 15 y 16. Fragmentos de *Transparent*



Fuente: Jill Soloway, 2014.

## 7. Conclusión

Al inicio del presente escrito y en base a las definiciones establecidas en la introducción, nos interesaba conocer si dichos grupos sociales son asociados a las sombras, es decir, si el hecho de que sus cuerpos y sus actos escapen de la normatividad de género, implica que deban moverse en la oscuridad. La hipótesis inicial se centraba en que la luz incide directamente en la construcción de los cuerpos no normativos en el cine, así como de su posición en el seno de lo social. Es decir, la luz se erige como un recurso central en las producciones analizadas a la hora de construir la no-normatividad de los cuerpos como algo nocivo.

Tras el análisis de la muestra seleccionada consideramos que si bien la luz – y la sombra – son elementos centrales en la conformación de los cuerpos no normativos, la reflexión realizada no nos permite afirmar la segunda parte de la hipótesis, es decir, la relación de los personajes estudiados con las luces y las sombras es demasiado polivalente y compleja como para establecer que ésta solamente sea utilizada para construir los cuerpos no normativos de una forma nociva. Más bien al

contrario, la muestra analizada revela que la construcción de los cuerpos y las identidades de género es fluida y elástica, al igual que el uso de la luz y sus asociaciones.

Por tanto, resulta difícil establecer una conclusión tajante sobre la dicotomía luz/sombra como un sinónimo para público/privado. Al igual que las dicotomías de género, y las dicotomías público-privado no son cerradas ni estables, sino que fluyen y son elásticas, las intersecciones entre ambas nos permiten señalar que el papel de la luz y la sombra en la construcción de los personajes es complejo. Los límites son difusos y difíciles de determinar, por lo que resulta imposible establecer una única asociación y significado al uso de la luz en cada momento.

En resumen, a partir de este pequeño análisis hemos podido comprobar que el uso de la luz en el cine incide directamente en la construcción de los cuerpos no normativos – y de los normativos –, así como de la posición que ocupan los distintos personajes en el seno de lo social. Sin embargo, esa contribución a dicha construcción es polivalente y heterogénea.

No obstante, algo que sí se puede afirmar es que cuando los personajes han reconocido su no normatividad y operan ocupando los espacios públicos para convertir un insulto en fortaleza, ocupan con fuerza la pantalla y están rodeados de luz. Aquellos personajes que aún viven en la incertidumbre de reconocer sus propios cuerpos y empoderarse, habitan mayormente en las sombras.

## BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2001): *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (2002): *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2006): *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2015): *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*. Boston: Harvard University Press.
- Case, Sue-Ellen (1988): *Feminism and Theatre*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2009): *Feminist and Queer Performance: Critical Strategies*. London: Palgrave Macmillan.
- Flusser, Vilém (2000): *Towards a Philosophy of Photography*. Islington (UK): Reaktion Books.
- Foucault, Michel (1977): *Historia de la sexualidad Vol.I*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1980): *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.

- \_\_\_\_\_. (1994): “Des espaces autres”. En: Michel Foucault: *Dits et écrits: 1954-1988*, Tomo IV. París: Éditions Gallimard, pp. 752-762.
- \_\_\_\_\_. (2008): *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- García, Daniel (2016): *Rara Avis. Una teoría queer impolítica*. Barcelona: Melusina.
  - GLAAD (2016): *10<sup>th</sup> Edition Glaad Media Reference Guide*. New York and Los Angeles: Glaad. Disponible en: <https://www.glaad.org/reference> [10/04/2018].
  - Ingold, Tim (2007): *Lines: A Brief History*. Oxon (UK): Routledge.
  - Medina-Vicent, Maria (2016a): “La fragilidad de las dicotomías sexuales y de género en el pensamiento de Paul B. Preciado”. En: *Dossiers Feministes*, nº. 21, pp. 5-21.
  - \_\_\_\_\_. (2016b): “Neurociencia y teoría política feminista. La inestabilidad sexo-género-sexualidad a través de la obra de Paul B. Preciado”. En: *Pensamiento. Revista de Investigación y Reflexión Filosófica*, vol. 72, nº. 273, pp. 981-996.
  - Preciado, Paul B. (2002): *Manifiesto contra-sexua*. Madrid: Editorial Opera Prima.
  - \_\_\_\_\_. (2006): “Basura y género. Mear/cagar. Maculino/Femenino”. En: *ESETÉ*, nº. 6, pp. 40-49.
  - \_\_\_\_\_. (2008): *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
  - Reverter-Bañón, Sonia (2001): “Feminismo y democracia: una crítica antifundamentalista”. En: *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi*, nº. 1, pp. 95-108.
  - \_\_\_\_\_. (2003): “La perspectiva de género en la filosofía”. En: *Feminismo/s*, nº. 1, pp. 33-50.
  - \_\_\_\_\_. (2017): “Performatividad: la teoría especial y la general”. En: *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, nº. 56, pp. 61-87.
  - Saldanha, Arun (2008): “Heterotopia and Structuralism”. En: *Environment and Planning: Economy and Space*, nº. 40, pp. 2080-2096.
  - Wittig, Monique (1992): *The Straight Mind and Other Essays*. New York: Beacon Press.
  - Zelizer, Viviana A. (2005): *The Purchase of Intimacy*. New Jersey (USA): Princeton University Press.