



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Transcinema:

Análisis de la representación trans en la historia de la cinematografía

Titulación a la que se opta: Máster Universitario en Cine, Comunicación e Industria Audiovisual.

Autor/a: José Camilo Iguarán León

Tutor: Manuel Parada López de Corselas

Valladolid, septiembre 2021

Transcinema:

Análisis de la representación trans en la historia de la cinematografía

Titulación a la que se opta: Máster Universitario en Cine, Comunicación e Industria
Audiovisual.

Autor/a: José Camilo Iguarán León

Valladolid, septiembre 2021

Dedicatoria

*A la lucha trans.
A la lucha LGBTIQ.
A la lucha migrante.
A la vida.*

*«Qué saben ellos de las horas perdidas intentando dominar
el difícil arte de la transparencia y del deslumbramiento.
"Somos como un atardecer sin lentes de sol", decía La Tía Encarna.
"Nuestro fulgor enceguece, ofusca, a los que nos miran y los asusta".»
-Las Malas, Camila Sosa Villada (2020).*

Agradecimientos

Este apartado inicial está totalmente destinado a agradecer a todas las personas que en mis 10 meses de estudio y residencia en la ciudad de Valladolid me abrieron las puertas de sus casas, sus corazones y sus vidas. En especial a aquellas personas trans, no binarias y de género no conforme que se abrieron a relatar sus vivencias y sentires para que este texto escrito tomara forma, pero sobre todo para que *No le tengo miedo al agua* se materializara en la vida y en la imagen. A Lara, María, Adai, Noah, Sebastián, Abril, Paula, Sarah, Carmen, Guilla y Nia por crecer conmigo y esta idea. A María Alexandra por sus incontables enseñanzas y a Jhoy por aventurarse a hacer *No le tengo miedo al agua* a más de 8.000km.

A la academia de la que rehúyo pero que tantas personas maravillosas brindó a mi proceso. A Mercedes Miguel Borrás por su confianza desde el primer momento. A mi tutor Manuel Parada por aventurarse en este viaje paciente. A todas las profesoras y profesores que significativamente más que sólo conocimiento, aportaron confianza y amor para seguir el camino.

A mis familiares, de sangre y de vida, que han soportado durante casi 24 años con sosiego el carácter exorbitante de mi persona rebelde pero determinada que emprendió un camino con algún propósito de cambiarles la mirada. A mi madre. A Doris Pombo. A todas y cada una de estas personas, gracias por tanto amor.

Resumen

El presente texto busca abordar la representación de lo trans en la historia de la cinematografía, partiendo de entender la palabra «*trans*» como un concepto amplio donde caben diferentes manifestaciones identitarias que salen del binarismo de género. Además, aquí se destacan algunos referentes trans en la historia y en diferentes culturas, los años primitivos del cine y la figura de Gilbert Saroni, la edad de oro de Hollywood y el Código Hays, el subtexto homosexuales y las reacciones comerciales del *Exploitation Film*, la *transkiller* que nace con el director Alfred Hitchcock y la arquetipificación de lo trans; hasta llegar a la actualidad donde se habla de un cine de resistencia que se sustenta a través de procesos independientes y reactivos de autorrepresentación que buscan reivindicar y dignificar a las minorías. Este es un trabajo breve y conciso que recorre un proceso extenso para encontrar la relación entre cine, evolución social e identidades de género.

Palabras clave: Trans, representación, historia, cinematografía, minorías.

Abstract

This text seeks the representation of the trans in the history of cinematography, starting from understanding the word "trans" as a broad concept where different identity manifestations that come out of gender binarism. In addition, here are some trans references in history and in different cultures, the primitive years of cinema and the figure of Gilbert Saroni, the golden age of Hollywood and The Hay's Code, the homosexual subtext and the commercial reactions of the Exploitation Film, the transkiller born with director Alfred Hitchcock and the archetype of trans; until reaching the present time where there is talk of a resistance cinema that sustains through independent and reactive processes of self-representation that seek to vindicate and dignify minorities. This is a short and concise work that goes through an extensive process to find the relationship between cinema, social evolution and gender identities.

Keywords: Trans, representation, history, cinematography, minorities.

Índice de contenido

Introducción.....	7
Justificación y objetivos.....	10
Contextualización y conceptos	11
<i>Crossdressers and sissies</i> . Lo trans en la etapa primitiva del cine. (1895-1930)	17
El Código Hays, la censura y los valores morales norteamericanos. (1930-1950)	19
<i>Exploitation film</i> y el nacimiento de la <i>transkiller</i> (1950-2000).....	21
La representación contemporánea (2000-).....	27
Cine de resistencias: el autorretrato trans	30
La creación de un cine trans. Proponiendo el cortometraje <i>No le tengo miedo al agua</i>	35
Conclusiones	39
Bibliografía	40
Filmografía.....	42

Introducción

La elección del título *Transcinema: Análisis de la representación trans en la historia de la cinematografía* se hace a partir de la intención por delimitar un cine específico, en el que se tiene como foco, texto/subtexto y/o representación, a personajes con identidades de género no normativas a lo largo de la narración. Pero esto haciendo énfasis en lo «trans» como un concepto que “permite enfatizar la identidad social más allá de la sexualidad. Se habla en plural para enfatizar la diversidad de identidades y orígenes, permitiendo hablar de «personas trans» en lugar de transexuales/transgénero/no binario, buscando ser lo más inclusivo posible”¹. Todo esto ceñido a la historia de la cinematografía, ampliamente estudiada y delimitada por teóricos como Roman Gubern que apunta en *Historia del Cine* (2009) que Jacques Freyder señalaba: “Nosotros, artesanos del cine, no hemos tenido jamás tiempo de sostener una posición conquistada, de medir nuestro camino, de conocer a fondo un instrumento que cambia sin cesar entre nuestras manos, incluso mientras estamos trabajando”. Es por ello que el entendimiento de esta historia del cine en relación a la representación trans, también apunta al ejercicio personal de creación para desarrollar una estrategia o mecanismo que siga posibilitando y construyendo una historia del cine trans.

El cine en general ha sido una potente herramienta de comunicación que a lo largo de su historia se ha abordado desde diferentes intereses; estos recorren el entretenimiento, la explotación comercial e incluso la propaganda ideológica. En este sentido, es posible afirmar que la construcción del relato cinematográfico ha sido dominada por sectores sociales particulares y sus visiones del mundo, principalmente occidentalizadas, blancas, clasistas y, sobre todo, heteronormativas. A raíz de entender esta realidad, también podemos afirmar que el relato queer, LGBTIQ y/o disidente en general, ha estado invisibilizado, marginado o desdibujado en la gran pantalla, y es por ello que las diferentes minorías que han colectivizado esfuerzos para empezar a generar representaciones de sus realidades y procesos, buscando gestar proyectos en primera persona y desde sus vivas voces, donde se reconozcan las violencias, problemáticas, críticas, visiones e intereses en general.

¹Traducción del francés realizada por el autor del TFM. Texto original: *Ce terme nous paraît en général plus adéquat, il permet de mettre l'accent sur l'identité sociale plutôt que sur la sexualité. On l'utilise en général au pluriel pour souligner la diversité des identités et des parcours. De la même manière on préférera parler des personnes trans plutôt que de transsexuel·e·s/transgenres/transidentitaires, ce qui permet d'être le plus inclusif possible.* Texto tomado de: <https://outrans.org/ressources/lexique-outransien/>.

Por tanto, de estas reflexiones surge la idea de volver al retrato trans, entendiendo la forma en que este se ha construido históricamente, donde se destaca que la figura *cross-dresser* nace casi al tiempo que el cinematógrafo, específicamente con el actor Gilbert Saroni a comienzos del siglo XX, y además, adentrándonos en cómo el cine y sus hacedores han reciclado los estereotipos frente a la figura trans, primando, por ejemplo, el arquetipo de la *transkiller*, que nace en 1960 de la mano del director Alfred Hitchcock y su recordada obra *Psycho*. Y donde partir de entonces, la idea trans-travesti se verá categóricamente relacionada con el trastorno de identidad disociativo (TID), y, además, con conductas psicopáticas y sociopáticas per se. El lugar en la pantalla para las mujeres trans durante décadas estaría entonces en el ejercicio activo de la violencia, es decir, victimarias y no víctimas.

Además, haciendo una breve revisión historiográfica por diferentes culturas encontramos casos relevantes sobre identidades trans, travestis y/o no binarias que nos hacen reflexionar sobre el rol que ocupaban estas personas dentro de la sociedad, pero, sobre todo, cómo su identidad de género tomó un carácter principal en el desarrollo de sus procesos personales y como esto repercutió en la idea de “figuras públicas”. Hacer esta lectura nos permite entender cómo con la aparición del cinematógrafo, en medio de un mundo convulso por los avances industriales, científicos, sociales y médicos, la idea de una identidad de género no normativa toma un lugar dentro del universo representativo en la pantalla, para entonces así crecer en paralelo la representación tergiversa junto con el rechazo social hacia las personas hasta entonces entendidas como «queer»², es decir raras y por fuera de ley.

A partir de esto que se plantea aquí, es posible suponer que el cine y sus hacedores contribuyeron entonces a la ridiculización, despersonalización e inclusive en algunos casos puntuales a la deshumanización de diferentes grupos sociales minoritarios —entiéndase trans, homosexuales, afros, nativo americanos, orientales, mujeres— en medio de un siglo de agitación y grandes cambios sociales, ralentizando un proceso de luchas sociales que tomaban auge y por el que hoy intenta redimirse a través de un cambio de sentido en tanto forma y fondo, primando los movimientos y sectores que impulsan la autorrepresentación y el cine como herramienta de transformación social.

²Término tomado del inglés que se define como «extraño» o «poco usual». Se relaciona con una identidad sexual o de género que no corresponde a las ideas establecidas de sexualidad y género. Para más información consultar el artículo: “*Queer*”: *Historia de una palabra*. (Paul B. Preciado, 2009)

La presente lectura se centra principalmente en la cinematografía norteamericana, entendiendo que Hollywood construyó la industria más sólida y productiva del mundo durante décadas. Lo que se traduce en que la historia del cine se centre allí, puesto que la proliferación de sus filmes se constituyó como el gran referente para la narrativa y representación audiovisual. Además, en este texto se abordan teorías y perspectivas pertenecientes a la academia norteamericana, entendiendo que en este contexto se han producido la mayoría de contenidos en materia de cinematografía, representación y género/sexualidad. Sin embargo, se hace permanente contraste con retroalimentaciones propias de la academia iberoamericana.

Justificación y objetivos

El cine ha ostentado un lugar privilegiado y elitizado a lo largo de su historia, desde muy pronto cuando se elevó a la categoría de séptimo arte en 1911 por Riccioto Canudo, fue entendido por éste como “la suma final de ciencia y arte, la circunstancia perfecta en que quedan unidas la máquina y el sentimiento”. La idea sería respaldada por los vanguardistas del momento, en especial por intelectuales que se movían dentro del futurismo y con ello iniciaría la disputa entre arte-entretenimiento, que en ambos casos se configuraba para un reducido sector con posibilidades económicas de producción y análisis. Esta realidad le permitió al cine crecer en muchos ejes y tomar muchos rumbos, sin embargo, también le blindó de un proceso crítico y autorreflexivo que le permitiera cuestionar qué y cómo estaba representado. En reemplazo primaron otras discusiones que desdibujaron la postura que el nuevo séptimo arte estaba tomando frente a lo humano y lo social.

Es por esto que, desde la intención de deconstruir ese lugar acrítico y estático de la representación en el cine se plantea este trabajo íntimo, personal y atravesado por un conjunto de intereses propios que priorizan lo humano, lo sensible y lo social, en tanto se entiende toda forma de construcción identitaria de género como válida y que toda minoría debería tener voz. Para ello se plantea esta revisión encaminada en una dimensión principalmente historiográfica, pero también iconográfica y discursiva, en donde prima la búsqueda de una reivindicación para el colectivo trans y las identidades diversas sexuales que se han visto demonizadas por el hacer cinematográfico —y otros tantos factores sociales que se plantean— al punto de ocasionar procesos violentos para con muchas personas.

Además, desde aquí se tiene como objetivo compilar nuevas y reactivas prácticas cinematográficas independientes que permiten entender una cinematografía más sensata y empática con diferentes sectores sociales marginalizados, quienes desde sus propias construcciones artísticas en la co-creación y la colectividad comparten una visión mucho más cercana y aterrizada de sus realidades.

Contextualización y conceptos

Volver a la Antigua Grecia y recorrer su amplio universo mitológico nos permite encontrar figuras como Tiresias, el tebano que fue convertido en mujer y de nuevo en hombre, pero que además fue cegado y premiado con el don de la clarividencia. O también a Hermafrodito, hijo de Hermes y Afrodita, quien según la mitología después de un abrazo con Salmacis quedó convertido para siempre en un solo ser con doble sexo. También, dentro de la cultura precolombina de los Tayrona encontramos figuras mitológicas como el humano murciélago —antes llamado hombre—, un ser mitológico carente de sexo que ubica en esta tradición ejemplos claros del distanciamiento con lo binario en sus deidades. Por ende, los mitos griegos, y de muchas otras culturas, han permitido dar explicación teogónica y teológica a la existencia de personas que poseen atributos de los dos sexos —hoy llamadas intersexo— o que han experimentado las dos corporeidades reconocidas —hoy trans— o que se distancian de ambas —hoy no binario—.



Figura del humano-murciélago, aleación de metal elaborado por los Tayrona.

Entonces, es subrayable que la presencia de personajes mitológicos con identidades no binarias ha existido desde tiempos antiguos, pero, además, es posible citar a lo largo de la historia y en tiempos más recientes figuras relevantes que rompieron la unión de biología y sociabilidad. Entre estos, el caso de Catalina de Erauso³, la controvertida Monja Alférez del Siglo de Oro español, quien, vestida de hombre, con el cabello corto y usando distintos nombres desarrolló su carrera comercial y militar en América. En 1623 quedó descubierta su condición

³Para más información consultar en “*The Autobiography of doña Catalina de Erauso, by Catalina de Erauso ca. 1592-1650*” <http://cada.lib.umd.edu/text-entries/the-autobiography-of-dona-catalina-de-erauso/>

de “mujer vestida” y por tanto fue enviada de regreso a España, donde fue recibida por el rey Felipe IV, quien finalmente le mantuvo sus grados militares y le permitió usar su nombre masculino. Además, en su controvertida posterior visita a Roma se dio cita en audiencia con el papa Urbano VIII, donde fue autorizada para continuar vistiendo de hombre. Un referente dentro del universo hispánico que nos permite entender que siglos atrás, pese a no tener noción de la identidad de género como dimensión social y clínica, las construcciones estéticas surtían efecto en tanto otros factores y valores que se imponían en la época.



Retrato de Catalina de Erauso y Pérez de Galarraga, también conocida como Monja Alférez.

El Chevalier d'Éon⁴ o Caballero de Eon es otra de las figuras que componen las fichas del rompecabezas de la historia trans. Charles de Beaumont fue un militar y espía al servicio de la corona francesa de Luis XV, destacado por sus misiones de inteligencia, pero especialmente se rememora por el enigma que constituyó su sexo en la época, puesto que se llegó a especular que era intersexo —hermafrodita hasta entonces— ya que hacía uso de dos identidades (masculina y femenina) para llevar a cabo sus tareas como espía. A la edad de 46 años se le da de baja en el servicio activo y es obligado a actuar como mujer e incluso a firmar una declaración jurada donde se constate su identidad femenina, para entonces se traslada a Londres donde se presenta como "Mademoiselle de Eón". En 1774, mismo año de su traslado, muere el monarca Luis XV, siendo sucedido por su nieto Luis XVI, a quien "el caballero de Eón" acude

⁴Para más información consultar en "*The Incredible Chevalier d'Eon, Who Left France as a Male Spy and Returned as a Christian Woman*". McRobbie, Linda Rodriguez (2016).

<https://www.atlasobscura.com/articles/the-incredible-chevalier-deon-who-left-france-as-a-male-spy-and-returned-as-a-christian-woman>

en 1777 con el uniforme de capitán de la legión de honor y suplica su reincorporación al servicio, la solicitud se le deniega, así como también el uso de su personalidad masculina. Por tanto, más allá del enigma que implicó este personaje lo factico es que se socializó sus primeros 49 años como hombre, mientras que a partir de 1777 adoptó por completo su identidad de mujer, viviendo sus últimos 33 años bajo esta identidad sin mayor reconocimiento por sus logros a nivel militar y casi que desterrada por la corona francesa.



Retrato del Chevalier d'Eon o Mademoiselle Beaumont

Otro caso más que nos permite visualizar una idea de cómo era la existencia de las personas con identidades de género no binarias o no conformes en medio de un panorama distinto al actual, marcado por otras lecturas, factores y contextos que atendían a una realidad que hoy se lee en otra clave, pero donde ya se ubicaban estratégicamente como referentes que a posteriori darían inicio a todo un cambio en el paradigma social, a partir del entendimiento de los valores culturales, políticos, científicos y económicos por los que ha atravesado la temática trans a lo largo de la historia.

A pesar de ello, sólo hasta el siglo XIX se extiende el interés por la comprensión de la sexualidad y la dimensión que esto implica, tanteando nuevos términos, etiquetas, categorías y teorías que explicaran lo que ahora reconocemos como: «transgénero», «gay» o «lesbiana», pero hasta entonces no existía distinción y apenas se tenía esbozo del desarrollo de un significado para cada categoría. En este sentido, cabe anotar que entre 1864 y 1865 el alemán Karl Heinrich Ulrichs utilizó el término «uranista» para desarrollar una teoría biológica para personas como él, que sentían atracción entre hombres. Ulrichs describía su sentimiento con la

frase en latín *anima muliebris virili corpore inclusa*, que traduce: «un alma femenina encerrada en un cuerpo masculino», antecediendo por pocos años al término «homosexual» que sería acuñado por Karl Maria Kertbeny en 1869, pero que contrarios al primero se encaminó a hacer referencia exclusiva al amor/atracción entre personas del mismo sexo, distanciando la idea de una inversión de género. No obstante, ambos autores consideraron que había que construir bases biológicas para reformar la legislación en contra del sentimiento transgénero y homosexual. Por ello, es posible afirmar que a partir de estos personajes y sus bases reformadoras se fundamenta parte del activismo social contemporáneo.

Cabe mencionar, además, que después de mediados del siglo XX algunos antropólogos descubrieron y describieron que, en varias culturas, tanto contemporáneas como antiguas, se reconocen de forma más o menos reglamentada y socialmente aceptada otros géneros que no encajan con el sistema binario de género legitimado históricamente. La idea del «tercer sexo»⁵ se encuentra presente en numerosos casos como las *virgjeneshtë* en los Balcanes, *berdache* y *winkte* en América del Norte, *muxe* en México, *hijra* en India y Pakistán, *kathoey* en Tailandia, *apwint* en Birmania, *akava'ine* en Islas Cook, *fa'afafine* en Samoa, *mahu* en Hawái o *khanith* en la cultura árabe. En el caso de México se calcula que hay aproximadamente 3 mil *muxes*⁶ en la región y desde la época precolombina estas han tenido lugar dentro de la comunidad zapoteca, llegando incluso a casarse y formar familia. A estas no se les ha considerado mejor o peor que los hombres y mujeres, simplemente su identidad cuenta con la aceptación colectiva que las ha permitido coexistir con todo el entorno.



Fotografía de un grupo de *muxes*, conocidas como el tercer sexo en Oaxaca, México.

⁵ Los términos tercer sexo y tercer género se utiliza para describir individuos que no encajan en las definiciones de sexo o género binario. Se utilizan sobre todo en comunidades indígenas de diferentes regiones del mundo.

⁶Para más información consultar en: <http://ciencia.unam.mx/leer/925/los-muxes-el-tercer-genero->

Por otra parte, para finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX se dificulta la conceptualización de las cuestiones transgénero en medio de un mundo que empezaba a globalizarse y que tenía en auge a la ciencia, iniciándose una lectura que abordaba las identidades como un problema médico, significando que la cuestión homosexual y trans se tratara desde la patologización puesto que era algo “anormal” que atentaba contra los valores de la sociedad. Así entonces, la producción masiva de una serie de estudios médicos dedicados a prácticas homoeróticas y sus sujetos cambiarían el rumbo de la idea de orientación y género, puesto que estas personas pasarían a ser considerados a priori —en otro ejemplo de herencia de dogmas católicos— como portadores de una condición desviada de la norma heterosexual, en este caso ya no de carácter moral, sino biológico y/o psíquico. Lo que implicaría un despliegue pseudo científicos elaborando teorías al servicio de intereses políticos conservadores que buscaban cercenar la existencia homosexual, lésbica y trans.

Entre los términos médicos que empezaron a replicarse por los grupos científicos conservadores estaban: «instinto sexual contrario», «emasculación/desfeminización», «metamorfosis sexual paranoica», «mujerados», «sentimiento sexual contrario», «pulsión por la transformación sexual», «inversión sexo-estética», entre otros que buscaban englobar la homosexualidad/transgenerismo y que apuntaron al reduccionismo médico de enfermedad; siendo sólo hasta años posteriores de constante evolución del vocabulario, que el psiquiatra Magnus Hirschfeld⁷ emplea el término «travestido»⁸, el único de su especie que ha perdurado en el uso actual. Además, cabe citar que desde La Primera Ola de feminismo se impulsó la reforma vestimental, sosteniendo que las faldas largas y la ropa interior eran cadenas que lastraban a las mujeres, por ello que animaban a llevar ropa tipo pantalón, generando así una respuesta contestataria en la sociedad del momento que veía al feminismo como una amenaza para la distinción entre hombres y mujeres, es decir, encontraban en el discurso un fomento al travestismo.

⁷Figura imprescindible en la historia política de la sexualidad y el género. En 1897 fundó el Comité Científico Humanitario, considerado la primera organización mundial dedicada a la reforma social en representación de las minorías sexuales. También fundó en 1928 La Liga Mundial para la Reforma Sexual, su proceso investigativo y académico se vio afectado con el ascenso del nazismo en Alemania.

⁸«Se trata del impulso a aparecer en la vestimenta exterior del sexo al cual una persona, según sus órganos sexuales visibles, no pertenece. Hemos llamado esta pulsión travestista, de "trans": contrario y "vestitus": vestido, aunque reconozcamos que este nombre remite sólo a la parte más evidente de la apariencia y menos al núcleo interno puramente psicológico» (Hirschfeld, 1918)

Por tanto, es posible acotar que la conceptualización de las identidades no normativas ha supuesto un largo camino a lo largo de la historia, donde generalmente ha existido una gran confusión respecto a los conceptos género, sexo y sexualidad, desatando grandes debates y diferentes márgenes que tienden a excluir a las personas transexuales, transgénero, travestis, no binarias, género fluido, etc. Esto debido a la asociación estrecha que se realizó entre el siglo XIX y comienzos del siglo XX entre el deseo homosexual y la variación de género por parte de figuras como Krafft-Ebing, Freud y otros, quienes asumían el deseo sexual como un deseo de «inversión» de género, lo que perpetuó el englobamiento del concepto «homosexual» y negó la amplia existencia de las identidades no binarias. En contra respuesta, Hirschfeld insiste en que la “pulsión al disfraz” no era una forma de homosexualidad, puesto que según sus investigaciones habría más o menos la misma cuantía de travestidos heterosexuales como homosexuales, y este constata que el vestido se compone de gran importancia vital para el bienestar corporal y psíquico de los travestidos.

Por ello, desde el entendimiento de las diferentes nociones y confusiones que se tejen alrededor de la cuestión identitaria, el presente texto pretende adoptar la postura que plantean diferentes movimientos transfeministas contemporáneos de englobar en la categoría «trans» a las diferentes formas de vivenciar el género al margen del modelo heteronormativo y binario que se ha impuesto social e históricamente —no homosexualidad—. Además, partimos de la idea que plantea Susan Stryker en su libro *Historia de lo trans*: “lo más importante a tener en cuenta es que el género es histórico (cambia a lo largo del tiempo), varía de lugar a lugar y de cultura a cultura, y que es contingente —es decir, depende de la unión insólita y particular de muchos factores distintos y aparentemente inconexos—”.

En este sentido, la lectura que se plantea realizar aquí está orientada desde la revisión historiográfica de la representación trans en la cinematografía, enfocando esta en una visión occidental, principalmente norteamericana. Entendiendo que esta ha sido la de mayor potencial y alcance dentro de la industria global que ha presupuesto el cine. Respecto a los orígenes de este, Ruiz del Olmo señala que: “Un arte nuevo, el cinematógrafo, va a resultar el depositario, y a la vez impulsor, de las transformaciones en el concepto y los usos de la modernidad en los inicios del siglo XX” (2019: 1). El nacimiento de la cinematografía en 1895 supuso enormes transformaciones en la economía y el desarrollo mundial a lo largo de todo el siglo XX. Este potente «arte nuevo» estaría rápidamente apropiado y explotado con fines mercantilistas por

Norteamérica y su visión capitalista voraz, que acabó convirtiéndolo en una herramienta de entretenimiento y terminó estableciendo una de las más prósperas industrias globales hasta el día de hoy. A raíz de todo este proceso de mercantilización del arte, en 1947 el filósofo alemán Theodor Adorno en su ensayo *La Industria Cultural. Ilustración como engaño de masas*, realiza contundentes críticas a la industria del cine —cultura—, apuntando que: “la técnica de la industria cultural ha llevado solamente a la estandarización y la reproducción en serie” (2013: 134). Este proceso significó para el cine una normativización de las formas, contenidos, temáticas y personajes, en donde además se instauró la narración desde una visión puramente heteronormada y binaria.

Por ello, pensar lo trans en el audiovisual requiere situarse en cómo y desde dónde se ha construido el discurso durante más de un siglo de producción cinematográfica, partiendo del entendimiento de los sistemas dominantes y las cosmovisiones normativas que se han articulado en la representación en pantalla, que como apunta Adorno, están estandarizadas y reproducidas en serie debido al afán comercial que se ha cimentado en el cine y el audiovisual en general. Asimismo, la construcción de la representación de lo queer en la cinematografía, según el libro *La pantalla visible: El cine queer en 33 películas*, sitúa que: “La violencia sexual del patriarcado privilegia la heterosexualidad [...] imponiendo un sistema genérico sexual que es falocentrista (binarismo) y homófobo (heterosexista)” (Palencia, L. 2011: 9), lo que permite entender que la construcción audiovisual se ha articulado a un sistema que sólo se concibe desde el binarismo —hombre/mujer— y excluye las otras formas de existencia en relación a la vivencialidad disidente del género y la sexualidad preestablecidos.

Crossdressers and sissies. Lo trans en la etapa primitiva del cine. (1895-1930)

Noël Burch señala el período comprendido entre los años 1895 y 1919 como el lapso en el que la representación de la narratividad, de la ficción en el cine se institucionaliza tanto a nivel de los creadores como del público (1987: 26). En esta etapa también conocida como era primitiva del cine, se dieron representaciones que involucran a personajes discordantes con el género y la sexualidad normativa. Las figuras del mariquita —*sissy*—, como también la de los travestis —*cross-dressers*— nacerían al tiempo con el asentamiento y auge del cinematógrafo. Así pues, estos retratos estarían enteramente interpretados por actores

heterosexuales cisgénero y el primero en hacerlo fue Gilbert Saroni⁹, actor de la Edison Co que personificó a Saroni la fea, una travesti desagradable y carente de belleza, personaje desde donde se buscaba crear la imagen sobreactuada de una mujer solterona e insoportable, idea que posteriormente se seguiría replicando en asocio de lo homosexual-femenino. En este papel Saroni filmó varios títulos como *The Old Maid Having her Picture Taken* (1901, Edwin S. Porter, George S. Fleming) y *The Old Maid in the Horsecar* (1901, Edwin S. Porter). Este personaje lograría crear una figura mítica en la historia del cine primitivo, llegando a protagonizar lo que sería el primer beso entre “hombres” de la historia en la cinta *Meet Me at the Fountain* (1904, Siegmund Lubin).



Gilbert Saroni en *Meet Me at the Fountain* (1904, Siegmund Lubin).

Entonces, a partir de este momento precoz en la historia del cine, la idea del *sissy* se afianzó en la pantalla con rotundo éxito, en especial en géneros como el slapstick e incluso en la comedia misma. Este éxito alcanzado en un momento donde se condenaba toda disidencia de la cisheteronorma, se debía principalmente a que el público no podía sentirse ofendido ni aludido, ya que nunca se les llamó homosexuales propiamente, tampoco se les reivindicaba, sino que por el contrario se les reducía a lo ridículo y lo desagradable. Asentándose con este fenómeno lo que hoy los estudios de la representación denominan el *cis gaze* —similar al *male gaze*¹⁰ del que habla Mulvey—, que refiere el modo en el que las

⁹Para más información consultar en “*Drag: Male and Female Impersonators on Stage, Screen and Television: An Illustrated World History*. Moore, F. Michael (1994). Pub. ISBN 9780899509969

¹⁰En la teoría feminista, la mirada masculina es el acto de representar a las mujeres y al mundo, en las artes visuales y en la literatura, desde una perspectiva masculina y heterosexual que presenta y representa a las mujeres como objetos sexuales para el placer del espectador masculino heterosexual.

personas trans están representadas en el audiovisual, la literatura y/o las artes, donde se supedita la existencia disidente al disfrute, interés o visión de las personas cisgénero en desentendimiento de lo que implica ser trans.

En esta era primitiva del cine también debe señalarse *A Florida Enchantment* (1914, Sidney Drew), que podría considerarse el primer largometraje como tal en abordar la idea del *cross-dressing*, y además en establecer una violenta correlación con el *black face*¹¹, ambos fenómenos representativos abordados de una forma profundamente dañina para los respectivos grupos sociales trans y afro, quienes a partir de entonces empezarán a ver en la gran pantalla un auge en las representaciones desfiguradas en estereotipos y clichés. A raíz de esto, es posible afirmar que los primeros años de la cinematografía fueron un motor de preconcepciones y distorsiones dentro de una sociedad conservadora que ya venía instaurando una campaña de terror contra sectores sociales minoritarios y desprivilegiados, y que en el cine encontrarían una potente herramienta para seguir extendiendo a lo largo y ancho de Norteamérica y el mundo su visión oscuramente parcializada acerca de lo que no entendían ni vivenciaban.

El Código Hays, la censura y los valores morales norteamericanos. (1930-1950)

Por otro lado, es importante mencionar que el rechazo social hacia el colectivo trans ha sido históricamente legitimado a través de una serie de leyes que permitían y fomentaban un trato discriminatorio hacia las mujeres y hombres trans. Incluso, durante la mayor parte del siglo XX el hecho de vestirse con ropa “no correspondiente con el sexo biológico” fue penalizado radicalmente por las diferentes instituciones gubernamentales en su afán por instaurar un modelo conservador donde predominaban los valores relacionados con el modelo de familia blanca, cisgénero, heterosexual y profundamente creyente del dogma cristiano.

¹¹Hace referencia a la tendencia de utilizar maquillaje oscuro dentro del cine y el teatro en actrices y actores para representar a una persona negra, siempre con el objetivo de exagerar al punto de ridiculización.

Es por esto que, la censura y la penalización también se evidenciaría desde la cinematografía, a partir de la prematura aparición del Código Hays¹² —o Código del Pudor, que no era, sino, un documento donde se especificaban una serie de normas y reglas que describían lo que se podía mostrar en pantalla referente a la justicia, sexo, obscenidad, vulgaridad, religión, vestuario, bailes, blasfemias y decorados. Cada uno de estos temas constituía un apartado por sí mismo en el que se describían una serie de prohibiciones que las películas debían acatar si buscaban ser categorizadas y aprobadas por el Comité de censura, para que así entonces llegasen a “la gran pantalla”. En palabras de Tomás Gutiérrez Alea fue un «instrumento de censura y propaganda [...] que señaló los estrechos cauces ideológicos por los que habría de moverse el cine norteamericano durante mucho tiempo». El tiempo que refiere es de 33 años, que transcurren desde su imposición en 1934 hasta 1967, cuando fue abolido y sustituido por el Sistema de clasificación por edades. Durante este periodo el Código y su *Punto cuatro* utilizaron el eufemismo «Perversión sexual», con el propósito implícito de censurar cualquier forma de diversidad sexual en la cinematografía.



Dos mujeres vestidas con traje en Wings (1927)

Así, homosexuales, lesbianas y trans se constituyeron no como ejemplos de diversidad, sino de disidencia. En lugar de representación, lo que se puede encontrar en la época dorada de Hollywood son algunos intentos de narrativas que resisten a la norma heterosexual, la estricta moral cristiana y la mentalidad puritana de la sociedad norteamericana. Nace entonces el subtexto homosexual, donde las personas con orientación e identidad de género no normativa apenas figuraban entre líneas y bajo artificios narrativos donde no se priorizó

¹²Motion Picture Production Code, más conocido como código Hays, fue un código de producción cinematográfico que determinaba, en las producciones estadounidenses, con una serie de reglas restrictivas, qué se podía ver en pantalla y qué no. Fue concebido por William H. Hays, miembro del partido republicano y el primer presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de América –MPPDA–

su condición sexual. Uno de los ejemplos claros del subtexto, aunque previo al Código, fue *Wings* (1927, William A. Wellman, Harry d'Abbadie d'Arrast), la primera película en ganar un Oscar, y donde en el mítico plano secuencia se logra apreciar a diferentes parejas, entre ellas las de dos mujeres vestidas con trajes de hombre. Un símbolo sugestivo dentro de la sociedad norteamericana del momento, además, en esta cinta también se ha destacado la relación entre sus protagonistas hombres, que llegan incluso a protagonizar un acercamiento con tintes homo eróticos a través de un beso.



Fotograma de *Wings* (1927), Jack Powell y David Armstrong se despiden previo a la muerte.

***Exploitation film* y el nacimiento de la *transkiller* (1950-2000)**

El recorrido por la cinematografía con temática trans nos permite ver una dispersión en la producción durante la primera mitad del siglo XX marcada principalmente por la censura y los códigos morales del momento. Sin embargo, el abaratamiento de ciertos soportes analógicos constituye la posibilidad de aparición de nuevos fenómenos y movimientos como el cine de explotación —*Exploitation film*— que entre 1950 y 1970 logra amplio auge, siendo el cine de lo marginal y censurado hasta entonces por Hollywood, donde se inicia a dar amplia cabida a la homosexualidad y a lo trans, temas de gran escándalo en el desarrollo y auge de este tipo de cine. La aparición de metrajes como *Trash* (1970) dirigida por Paul Morrissey y producida por Andy Warhol, van permitiendo nuevas y más descarnadas representaciones del mundo trans, aunque predominando la interpretación por actrices y actores cisgénero. Luego en la exploración de la estética *camp* y el *kitsch* aparece el polémico John Waters con varios metrajes menores protagonizados por la drag queen Divine, hasta el tercero que filman juntos en 1972 y que consolida el estrellato de ambos. *Pink Flamingos* es un experimento de lo antiestético que resulta en una comedia beligerante que buscaba apropiarse del arquetipo que representó Saroni a comienzos de siglo, llegando a denominar a Divine en el filme como la "persona más inmundada

del mundo", lo que dibuja un personaje atroz, por fuera de toda norma y regla, accionando desmesuradamente en contra de toda forma de moral norteamericana que primara en el entonces.



Fotograma de Divine en *Pink Flamingos* (1972)

En relación con el subtexto Hollywoodense, se impone que durante décadas enteras toda forma de diversidad sexual estaría en el fondo, pasaría desapercibida o en segundo plano. Las películas no declararían explícitamente la orientación sexual de sus personajes, sino que apenas intentarían insinuar su posibilidad, y con ello también la posibilidad del rechazo de las grandes narrativas del amor heterosexual. Sin embargo, en la gran mayoría de casos donde los personajes eran explícitamente concebidos por fuera del arquetipo y de la norma heterosexual, entonces sería para ser objeto de ridiculizaciones o castigos a lo largo de la narración, siempre enfatizando que todo su tráfico destino se gestaba a razón de su sexualidad «incorrecta». Empero, durante los años 50's, y antes de la abolición formal del código, fueron reapareciendo algunos filmes que pondrían en el foco principal el tema del género, donde se reiteraban las tramas cómicas y/o criminales, como también el *cis gaze* que predominaba desde la era primitiva. Ejemplo de ello películas como *Glen o Glenda* (1953, Ed Wood), *Some Like It Hot* (1959, Billy Wilder) y *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock).

En esta última famosa cinta, como apunta David Alberda, no hay una clara identificación del personaje principal como persona trans, y, además, se expone a través de la figura del psicólogo que el travestismo del personaje no es la fuente de su psicosis. Sin embargo, la audiencia se encuentra con una imagen clara: Norman Bates (interpretado por Anthony Perkins, hombre cisgénero) llevando un vestido y sujetando un cuchillo, dispuesto

a cometer un asesinato (2018). Así entonces, la figura de la *transkiller* nacería de esta representación desfigurada de Alfred Hitchcock, asentando una imagen demonizada del colectivo trans como violento o psicótico, y generando a posteriori decenas de proyectos cinematográficos que ratificaron el arquetipo; entre ellos títulos como: *Dr Jekyll and Sister Hyde* (1971, Roy Ward Baker), *The Rocky Horror Picture Show* (1975, Jim Sharman), *Dressed to Kill* (1980, Brian De Palma) o la aclamada película *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme). Todas y cada una de estas cintas se encargaron de establecer una representación distorsionada y equívoca con la colectividad trans, sirviendo además para incentivar —ratificar— los roles de género en la audiencia. Sobre esto, se puede decir que: “Esta imagen por sí sola puede ser una forma limitada de representación transgénero, pero está conectada a formas más amplias de representación a través de las emociones de miedo y disgusto” Russel Miller (2012).¹³



Fotograma de Norman Bates vestido como su madre en Psycho (1960)

Es por ello que, el presente plantea una breve revisión iconográfica a los códigos y símbolos que se reiteran en las tres grandes obras que demarcan el arquetipo de la *transkiller*: *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock), *Dressed to Kill* (1980, Brian De Palma) y *The Silence of the Lambs* (1991, Jonathan Demme), las tres separadas por una temporalidad de 20 y 11 años respectivamente pero configuradas en elementos comunes que generan una estereotipificación de las identidades trans, abordándolas desde entonces en la casilla de la psicopatía, sociopatía y a los trastornos de identidad disociativa. Puntualmente, en los tres metrajés siempre se hace la presentación de un crimen y a partir de ahí se pretende la

¹³Traducción del inglés realizada por el autor del TFM. Texto original: *This image alone may be a limited form of transgender representation, but it is connected to larger forms of representation through the emotions of fear and disgust.* Russell Miller (2012)

ocultación del asesino, generando una reacción de suspenso casi morbosa en el espectador por vislumbrar la identidad de quien acciona en todos los casos contra mujeres cisgénero en su intento por asaltar la belleza, ya sea apropiándola, como es el caso de Buffalo Bill en *The Silence of the Lambs* (1991) que busca la piel de jóvenes para “construir” su identidad femenina, o, eliminándolas por un sentimiento de profunda misoginia como en *Psycho* (1960) donde Norman Bates apropiando la identidad de madre celosa y posesiva asesina a la secretaria Marion Crane, igual que ocurre en *Dressed to Kill* (1980) donde Bobbi la “parte femenina” del Dr. Elliot asesina a diferentes mujeres por las que la “parte masculina” se siente atraída. En las tres se enmarca un símbolo reiterado: la peluca o cabello largo, también los vestidos femeninos o atuendos estridentes, que generalmente hacen alusión al *queer coding*¹⁴.



Fotograma del Dr. Elliot en su “parte femenina” cometiendo un asesinato en *Dressed to Kill* (1980)

Además, en todos los casos la narración siempre apela a la figura del psicólogo/psiquiatra, ya sea al inicio, en el desarrollo o en el desenlace. Haciendo el abordaje como una figura de poder, siempre masculina y trajeada, buscando apelar a la idea del conocimiento, la verdad y el determinismo frente al personaje con “identidad disociativa” a quien lee con facilidad y rápida conclusión. Se reivindica aquí la patologización de lo trans, como un mecanismo que genera además conexión con diferentes conductas sociales atípicas y criminales. El resultado de esto implicó un alto impacto en las masas frente a las identidades trans, promoviendo el rechazo y la marginalización a toda aquella persona que se asociara a esta idea durante décadas.

¹⁴Sugerencia subtextual de que un personaje en los medios y obras de arte puede ser LGBTI. Aunque es posible que la identidad sexual de un personaje no se confirme explícitamente, un personaje podría codificarse como queer mediante el uso de rasgos y estereotipos reconocibles por la audiencia.



Fotograma del asesino Buffalo Bill explorando su corporeidad en *The Silence of the Lambs* (1991)

Con respecto a la crítica a la representatividad y construcción de la voz trans, la teórica estadounidense Susan Stryker afirma: “la mayor parte de la literatura centrada en temática trans proviene, históricamente, del campo de la medicina o de la psicología y, en la mayor parte de ocasiones, los autores no eran personas trans” (2017: 2). Empero, desde el campo de la teorización clínica y el activismo, destaca el médico y sexólogo alemán Magnus Hirschfeld, reconocido por su colaboración con la película de 1919 *Anders als die Andern* o *Diferente a los demás*, la primera cinta en la historia del cine donde se abordó el tema de la homosexualidad positiva, que además promulgaba la normalización y el respeto por los derechos de los homosexuales. En 1910, Hirschfeld introdujo el término travestismo, en referencia a aquellas personas que sentían la necesidad de usar ropa estereotípicamente asignada el género opuesto, y es por tanto considerado “una figura clave en la historia política de la sexualidad y el género” (2017: 54). Al respecto del término, apunta Vegas: “ya entonces, de manera acertada, Hirschfeld desvincula el travestismo de la homosexualidad [...] y lo analiza como una forma de expresión que no tiene por qué estar condicionada por el deseo sexual [...]” (2019: 18).

“Si pensamos en el futuro del cine queer -y de los estudios de cine queer- tendremos que tomarnos muy en serio cuánto ha cambiado el mundo de las 'películas gays' en los últimos diez años y cuán diferente es al de hace treinta y cinco años”. (2008: 24)¹⁵

¹⁵Traducción del inglés realizada por el autor del TFM. Texto original: “If we think about the future of queer cinema- and of queer cinema studies- we’ll have to take very seriously how much the world of 'gay movies' has changed in the past ten years and how very different it is than thirty-five years ago.” (Bronski M. 2008, p. 24).

Esto afirma Michael Bronski, enfatizando en que la transición hacia el *queer gaze/trans gaze* y la autorrepresentación está ligada a una necesaria profunda revisión y cuestionamiento de los contenidos que han antecedido al audiovisual contemporáneo, desde el análisis histórico de los discursos normativos sobre el género y la sexualidad, se puede establecer la forma en que se han construido los sujetos y en cómo estos se han posicionado jerárquicamente dentro del marco social. En este proceso se podrá seguir previendo el futuro de las narrativas disidentes, además incentivando los procesos reaccionarios, colectivos y contrahegemónicos, que busquen dialogar más de cerca con las realidades marginadas, para que desde ahí las existencias queer, trans, afro, indígena y otras tantas minorías sigan apostando al proceso de narrar en primera persona y cuestionar lo que se ha dicho de sí mismos sin contexto de sus realidades.

En este sentido, es posible afirmar que las diferentes formas de disidencia sexual han sido asumidas históricamente desde la etiqueta “anormal”, esto frente a la idea hegemónica cis-heterosexual. Pero, aun cuando estas identidades se están articulando cada vez más con los medios de comunicación actuales, ocurre que las existencias trans siguen siendo atravesadas por la lógica binaria, que las estandariza y termina gestando un nuevo arquetipo, una nueva concepción de ser. Al respecto de este fenómeno, Rita Segato afirma:

“la modernidad es una gran máquina de producir anomalías de todo tipo, que luego tendrán que ser tamizadas, en el sentido de procesadas por la grilla del referente universal y, en clave multicultural, reducidas, tipificadas y clasificadas en términos de “identidades políticas iconizadas”, para solamente en ese formato ser reintroducidas como sujetos posibles de la esfera pública”. (2016: 24)

La representación contemporánea (2000-)

En la década de 1980, unos años después de la revuelta de Stonewall y de la eclosión de la liberación sexual, en sintonía con el posestructuralismo y el posmodernismo, la palabra "Queer" comenzó a ser reapropiada por académicos interesados en trabajar desde la dimensión negativa asociada al término y transformarla en un elemento liberador. Entre los principales nombres vinculados a este movimiento se encuentran Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Alan Sinfield, Jonathan Dollimore, Alexander Doty. Susan Stryker, entre otros miembros de universidades anglófonas. No es coincidencia que muchos de ellos haya unos años estudiaron temas de género basados en ideas feministas, en algunos casos en contra posición a algunas de estas. Puesto que, para algunas de estas personas, las propuestas feministas sólo significaban una alternativa igualmente problemática y defectuosa al dominio machista.

Gran parte de esta teoría se debe a las enseñanzas de Michel Foucault, por lo que esa herencia conduce al rechazo y al cuestionamiento constante de términos y categorías, considerados limitativos y articulados por estructuras de poder dominantes, que, a su vez, les interesa mantener al margen de la sociedad todo lo que no está considerado respetable. La teoría queer cuestiona la noción misma de identidad sexual e intenta hacer estallar todo un panorama construido por la idea de normalidad asociada a prácticas sexuales enteramente binarias, o sólo entre "hombres y mujeres". o que conllevó a que desde las teorías queer se enfatizara en la necesidad de una constante revisión y crítica hacia la representación en pantalla, permitiendo distanciar la construcción de una visión parcializada y estandarizada, apuntando más bien hacia la diversificación de los relatos que se están presentando en la pantalla a la sociedad, y, sobre todo, al análisis de la forma en que se están recepcionando las narrativas por parte los espectadores o consumidores, distanciándose de las ideas binarias del género y de la narrativa enteramente heteronormada.

En años recientes la televisión, y el cine minoritariamente, han apropiado y problematizado el tema de la representación queer/trans, abriendo a los espectadores la posibilidad antes distante de conocer sobre diversidad y realidades alternas. Sin embargo, algunas de estas representaciones han llegado al punto de verse marcadas por intereses mercantilistas de los estudios y las plataformas, que se aproximan estratégicamente desde el *pinkwashing*, concepto que refiere la estrategia de marketing que usan multinacionales para

ganar consumidores a través de su simpatía con los movimientos LGBTQ, en el marco de lo que críticamente se ha llamado capitalismo rosa. Esto ha conllevado a que lo que en algún momento fuera considerado disidente o contrahegemónico, de alguna forma pase ahora a considerarse *mainstream* o normativo, acoplado a un nuevo sistema.

En el auge del capitalismo postindustrial y el afán de masificar la cultura como un bien explotable, se sitúa el caso Netflix que ha posicionado una fuerte producción de contenidos LGBTIQ, donde destacan *Orange Is the New Black* y la subtrama que presenta a Sophia Buset, mujer trans afroamericana que tiene participación importante en el universo de la serie. También podríamos señalar el caso de *sense8*, donde una de sus protagonistas, Nomi, es una mujer trans que rompe doblemente la convención al presentarse como mujer trans y además como lesbiana; es interesante en este caso señalar que a partir de esta experiencia audiovisual sus dos creadoras, Lilly y Lana Wachowski, hicieron su transición de género reconociéndose como mujeres trans y comprometiéndose con una cuota de representación en sus proyectos.

Además, es destacable la recientemente estrenada *Veneno*, creada por Javier Calvo y Javier Ambrossi, donde se contó con uno de los castings más grandes en incluir a personas trans dentro de un formato audiovisual, pero que además retrató la historia de una mujer trans, basada en el libro escrito por una mujer trans y co-guionizada por personas trans. Es sin duda uno de los trabajos más exitosos y con amplió compromiso por la comunidad trans que se haya realizado en la historia de los medios audiovisuales, compitiendo incluso con la serie norteamericana *Pose* de Ryan Murphy, que también ha logrado importantes méritos a nivel de representación LGBTIQ.



Isabel, Daniela y Jedet, las tres mujeres trans que interpretan a Cristina en *Veneno*

Por tanto, es posible afirmar que la aparición en pantalla de estas representatividades constituye un importante avance en materia de ratificar la existencia de sujetos fuera de una norma históricamente socializada, pero también, que finalmente no se puede obviar que la representación desde algunos sectores de la industria audiovisual se da a partir del entendimiento de lo LGBTIQ como un nicho de mercado, que genera amplio consumo en tanto se satisfaga la necesidad de validar su existencia. Se incita entonces a generar un análisis más profundo y a persistir en la autocrítica en tanto los contenidos audiovisuales que se consumen, entendiendo que estos hacen parte de una estructura económica y un sistema mucho más grande que los intereses de un colectivo minoritario. Para esto conviene seguir interpelando la producción audiovisual versus el impacto negativo/positivo que se tiene en la sociedad respecto a una temática.

Por ejemplo, The International Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer and Intersex (LGBTQI) Youth & Student Organisation (IGLYO) publicó en noviembre del año 2019 un reporte de la situación trans con foco en la juventud realizada en ocho países de Europa titulada *Only adults? Good practices of legal gender recognition for youth*¹⁶. En esta se destaca que en algunos países como Reino Unido han sufrido un fenómeno crucial, donde a partir de la visibilización mediática y las reformas legales en reconocimiento de la identidad género se han ido acrecentándose los crímenes de odio contra personas trans. Por tanto, desde la organización se hace llamado a proceder con precaución y atendiendo a los contextos, incitando también a que los creadores y las organizaciones tomen las medidas necesarias en busca de proteger a las personas involucradas. Cabe cuestionar qué y cómo se está representando, para entender los procesos y hacer revisión de pros/contras hacia los sujetos representados y cómo está beneficiando o alterando la vivencialidad de los diferentes grupos sociales.

En contraposición a este ejemplo, se ubica la realidad de lugares como Colombia, que a pesar de ser “paraíso legal” en materia de avances en derechos y políticas LGBTIQ que permiten incluso el cambio de nombre y sexo registral de forma “sencilla” con el decreto 1227 del 2015, no tiene sociabilizado el proceso con los diferentes sectores implicados y por tanto no hay un acceso real a este mecanismo. Este fenómeno se produce en parte por la

¹⁶Para más información consultar en <https://www.iglyo.com/only-adults/>

invisibilización institucional y mediática que padecen las personas trans, repercutiendo en una incidencia de bajo uso de los mecanismos legales que se han alcanzado a través de diferentes procesos de sectores independientes y luchas de las minorías.

Cine de resistencias: el autorretrato trans

El contrapunto a la industria Hollywoodense estuvo inicialmente erigido desde Europa, y con ello la intención de hacer/pensar un cine fuera de las lógicas imperialistas norteamericanas, siempre buscando un cine más realista que hiciera énfasis en la persona, en la necesidad de huir de la ficción como fingimiento y falsedad para llegar hasta como lo define Margarita Ledo: “nuevos procedimientos de verdad” (2004, 31). Esto se institucionaliza desde Dziga Vertov y su Kino-Eye del que Ledo refiere que su excepcionalidad “no se encuentra tanto en participar del pensamiento de su tiempo y sí en aplicarlo a un objeto nuevo, el cinematógrafo, como creación singular de una época para, con su obra, ponernos a explorar tanto el cine como la sociedad” (2004, 32). Es por ello que quizás estos antecedentes nos remiten a la posibilidad de un cine de resistencias, y como posterior resultado a un cine trans, que se opone a unas lógicas y arquetipos que históricamente se han cimentado en el mundo cinematográfico, para desde dentro en el hacer mismo, cambiar las nociones y reivindicar una disidencia sexual y de género históricamente marginalizada y desfigurada.

Si bien la evolución del celuloide a formatos portátiles como el súper 8 supuso la posibilidad de una nueva generación de cineastas independientes e innovadores como Almodóvar, Zuleta, Medem e incluso el mismo Spielberg, no fue hasta la digitalización de la imagen que se habló de democratización del cine. Pedro Alves menciona el cine digital como uno de los más grandes movimientos del siglo XX y señala algunas características generales: “mayor libertad de autor, creativa y estética; menor dependencia de entidades ajenas de producción o distribución; bajos presupuestos; innovación y originalidad fílmicas, en contraposición al cine clásico y previsible” (2012, 129). Por tanto, el progresivo aumento de la libertad autoral y de las nuevas posibilidades estéticas y técnicas fílmicas que supone el soporte digital, ha estimulado la experimentación de nuevos tipos de producción y consumo de cine, al tiempo que ha abierto la puerta a que neófitos del mundo de la imagen para experimenten con ella y se consolide una visión en primera persona de experiencias y procesos a través de los diferentes géneros cinematográficos, en especial el documental.



Fotograma de *Anders als die Andern* (1919), la primera película de temática homosexual.

Las principales representaciones de identidades queer o disidente durante la etapa primitiva de la cinematografía estuvieron gestadas desde Europa, en especial desde Alemania que fue uno de los países pioneros en normalizar las orientaciones sexuales no heteronormativas y las identidades de género no conforme, por ello previo al ascenso del nazismo se encuentran títulos como *Anders als die Andern* (1919, Richard Oswald) o *Mädchen in Uniform* (1931, Leontine Sagan), consideradas la primera película de temática homosexual y lésbica respectivamente. Por tanto, este escenario permitiría gestar en los países europeos películas más pequeñas e independientes que abordarán la temática homosexual, lésbica o trans/travesti de forma más descarada y abierta, a pesar de que su impacto no lograría lo mismo que el cine norteamericano estos se constituyen como ejercicios claros de resistencia a una industria potente y cis-heteronormativa.



Fotograma de *Mädchen in Uniform* (1931), primera película de temática lésbica.

Sin embargo, en el panorama actual uno de los grandes referentes del documental trans es Brasil, el país con las mayores tasas de violencia y crímenes hacia personas con identidades

de género no binarias en el mundo¹⁷, lo que supone un ejercicio de resistencia que busca denunciar las condiciones a las que son expuestas las minorías en el quinto país más grande del mundo, en donde gobierno y población civil propenden a una visión moral religiosa que atraviesa directamente la realidad del colectivo LGBTIQ en general. Los principales títulos que constituyen esta filmografía brasileña trans contemporánea son *Bixa Travesty* (2018, Claudia Priscilla-Kiko Goifman) que cuenta con el protagonismo de Linn da Quebrada; cantante, artista y activista trans racializada que utiliza el cuerpo como arma de lucha, yendo de lo político a lo artístico, de lo social a lo filosófico, de lo público a lo íntimo. Buscando con su arte transgredir en la moral conservadora de su entorno marginalizado y periférico. Otra de las apuestas documentales trans brasileñas es *Lembro mais dos corvos* (2018, Gustavo Vinagre), un retrato minimalista pero muy íntima que recorre la vida de Julia Katharine, una mujer trans japonesa-brasileña que abre su puerta al director para ahondar en su infancia marcada por el rechazo familiar y social en un país como Brasil.



Fotograma de Linn da Quebrada en el documenta *Bixa Travesty* (2018)

El foco biográfico de las diferentes propuestas resulta interesante en tanto todas las mujeres trans que se representan hablan en primera persona, e incluso en las diferentes obras se reivindica su rol de guionistas a través de los créditos. Son documentales con personajes disímiles pero que en colectivo permiten vislumbrar una nueva línea narrativa que coloca en el centro a los personajes, permitiéndoles además existir en la imagen lejos del prejuicio y el señalamiento. Así también se compone otra de las importantes obras de este “movimiento” audiovisual, *Indianara* (2019, Marcelo Barbosa-Aude Chevalier-Beaumel) que retrata la vida y lucha de Indianara Sequeira junto a su pandilla en la lucha para la defensa de las minorías y

¹⁷Para más información consultar en https://www.swissinfo.ch/spa/brasil-violencia_asesinan-en-brasil-a-80-travestis-y-trans-en-el-primer-semester-del-a%C3%B1o/46767892

la supervivencia de las personas trans en Brasil. Ante la amenaza totalitaria que se cierne sobre el país, ellas tienen un solo mandato: resistir. Finalmente, y para completar este listado de obras luso parlantes, vale la pena mencionar el cortometraje *A Gis* (2016, Thiago Carvalhaes), una coproducción entre Brasil y Portugal que busca recoger los últimos momentos de vida de Gisberta Salce, una mujer trans brasileña que migró a Oporto en la búsqueda de un mejor futuro como bailarina, pero que finalmente tuvo un trágico desenlace al ser brutalmente asesinada por un grupo de adolescentes sin hogar. La muerte de Gisberta supuso un hito dentro de la lucha por los derechos trans en Portugal, puesto que permitió la primera ley de autodeterminación de género en el país y radicalizó la lucha contra la discriminación. Sin duda, la producción audiovisual brasileña es realmente importante dentro del proceso de representación y autorrepresentación trans, las obras artísticas con enfoque trans que hoy se producen allí son referente a nivel mundial y han permitido importantes transformaciones a nivel local y global.



Fotograma de Indianara Sequeira en el documental *Indianara* (2019)

En el mismo camino vale la pena señalar algunas otras obras de diferentes nacionalidades y que se destacan por su compromiso con la temática trans, ya sea porque dentro del equipo la directora, productora, guionista o actriz principal es trans o porque verdaderamente hace un ejercicio exhaustivo por exponer la cruda realidad que vivencian las personas trans. Entre ellas la estadounidense *Tangerine* (2015, Sean Baker) que se centra en el universo trans visceral de Los Ángeles durante la nochebuena, sin escapar detalle sobre la dura realidad de las drogas, la prostitución y la violencia, logra reunir un amplio casting de mujeres trans, pero también abordar esa dimensión sensible y bondadosa que coexiste en la humanidad de las personas trans y que se les arrebató en la despersonalización efectuada en otros tantos retratos. Desde otro punto, es destacable la representatividad y el mensaje que se logra en la película argentina *XXY* (2007, Lucía Puenzo), al dar cabida a la temática intersexual y a las implicaciones identitarias que se vivencian a partir del desconocimiento de esta condición. La historia de Álex sin duda

es un excelente ejercicio metafórico sobre el miedo a lo diferente, pero también un importante paso para colocar en primer plano otras formas de existencia que han sido marginalizadas.

Entre tanto, cabe destacar el que quizás es uno de los ejercicios más interesantes en cuanto representación y autorrepresentación trans, *Lingua Franca* (2019) el tercer largometraje de la filipina Isabel Sandoval y el primero después de su transición de género a mujer. En esta película Sandoval ocupa los cargos de directora, productora, guionista, montajista y el de actriz principal, constituyéndose como un importante ejercicio en materia de dar voz y exponer los procesos trans en primera persona. Además, la historia se centra en las dificultades que enfrenta una persona migrante en Estados Unidos, y, aunque el tema trans se aborda claramente, no se ubica como foco principal del desarrollo narrativo, sino más bien como una línea secundaria. En cuanto a la forma es también elogiada, puesto que hace una representación de lo trans no invasiva, no cuestiona la corporeidad ni expone la sexualidad de forma categórica, sino tácita en la búsqueda de una visualidad íntima, cercana y respetuosa con la identidad trans. Muy en contraposición a lo que comúnmente se lleva a cabo en muchas representaciones que involucran a personas trans, donde la genitalidad se constituye como la pieza más importante de la identidad de la persona y así se plasma en la imagen.



Fotograma de Olivia en *Lingua Franca* (2019) interpretado por su directora Isabel Sandoval

Finalmente, es destacable la tarea que se realiza desde la Red Comunitaria Trans en Bogotá, Colombia, quienes se componen de personas trans, trabajadores sexuales y activistas colectivizadas que trabajan en torno a la creación de procesos y proyectos que dignifiquen las existencias trans, logrando así destacables trabajos audiovisuales autogestionados y co-creados, donde se da voz a las protagonistas de las historias y todas giran en torno a desarrollar un ecosistema más amigable y empático con las personas trans, queer, no binarias o género no conforme. La lista de títulos es cada día más amplia, pero sin duda existe una gran lucha y una

gran responsabilidad por parte de los cineastas y creadores en acercarse más a la realidad de sus sujetos retratados.

La creación de un cine trans. Proponiendo el cortometraje *No le tengo miedo al agua*

El universo creativo dispone una vasta lista de posibilidades a nivel conceptual, formal y de procedimiento; es un medio que sabe construirse y deconstruirse, cambiarse, mutar o simplemente evolucionar sorteando limitaciones preconceptuales, canónicas o disciplinares. De hecho, la creación artística es de los pocos medios que hayan conocido tantas presiones sociohistóricas y las hayan ido superando. Por ello que, el arte contemporáneo se constituye como artefacto que ya conoce el camino para reusarse a los limitantes estilísticos y estereotípicos; para generar, como dice Fefa Vila, «posibilidades de ampliar lo vivible para muchos sujetos que estaban excluidos: ampliar la posibilidad de ser más feliz, de vivir en espacios cada vez más simbólicos y reales, cada vez más amplios y productivos» (Sentamans y Tejero, 2009). Es, además, un medio maleable que sabe reconocer la herencia en un sentido positivo, y dialogar con apuestas anteriores y futuras.

“Todo proceso de construcción identitaria se basa en cierta autopercepción colectiva, en un sentido de la pertenencia a valores, códigos y significaciones culturales (no naturales). La noción de continuidad en estos, la seguridad y la posibilidad de ser reconocido, suponen una limitación. Por ello, la introducción de nuevas imágenes, o una alteración de las mismas en su orden simbólico, posibilita una transformación y enriquecimiento necesarios del imaginario colectivo. Está claro que visibilidad significa existencia (ser visible ratifica que se es en la realidad), y la producción de nuevas imágenes con nuevos significados abre una puerta a que la experiencia simbólica y real se nutra” (Sentamans, 2013, 36)

A partir de esto, se enarbola la idea de que la construcción identitaria es proceso íntimamente ligado a la forma en que la sociedad percibe, por ello la inserción de nuevas imágenes —representaciones— posibilita una modificación en el imaginario colectivo, implicando que la visibilidad contribuye a la existencia de otras formas identitarias. En este sentido, dentro de los antecedentes creativos que anteceden en el proceso de la autorrepresentación es relevante destacar autoras literarias como Camila Sosa Villada, quien en su libro *Las malas* apuesta por ficcionalizar sus anécdotas como mujer trans en la ciudad de Córdoba, Argentina. En este relato ahonda las vivencias propias y colectivas, con un tono

humorístico y en clave de realismo mágico exorbitado, como si de un engaño se tratase, pero es lo contrario, lo usa como mecanismo para aligerar el dolor y la tragedia que circunda a ese grupo de mujeres a quien su tránsito de género les costó la dignidad, el amor e incluso la vida. Dentro del universo literario hispánico es importante también destacar a otras figuras trans que han problematizado sobre su realidad a través de sus escritos, entre estas se encuentran Valeria Vegas, Alana Portero, Darío Gael Blanco y Elizabeth Duval.



Fotograma del cortometraje *No le tengo miedo al agua*

Por esto que, volver a la idea del cine como un escenario de creación artística supone pensarlo por fuera de unas normas y convenciones donde priman intereses mercantilistas superiores a los implicados en el proceso creativo. Para así, de esta forma, posibilitar el ejercicio reaccionario de la representación y autorrepresentación de las diferentes vivencialidades de personas en exclusión, en tanto se priorice su realidad, su bienestar y su dignificación, y no la mera explotación de sus imágenes y procesos. Por ello, de este compilado de investigación, revisión y consulta, se plantea no sólo la construcción de un texto literario vertical que compila posturas y experiencias, sino que se articula este proceso a la creación artística cinematográfica de forma horizontal y colaborativa proponiendo el cortometraje *No le tengo miedo al agua*.



Fotograma del cortometraje *No le tengo miedo al agua*

Y es que la creación de un cine trans implica el entendimiento de las dinámicas, en este caso la idea de realizar un cortometraje de ficción buscaba abordar además la experiencia trans desde un enfoque migratorio. Puntualmente, el objetivo era entender el proceso que enfrenta una persona trans al trasladarse a otro territorio en calidad de persona discriminada solicitante de asilo. Porque si bien, el proceso migratorio resulta de una complejidad en si misma para las personas cisgénero, en el caso de las personas trans se acrecienta. Esto debido a que a nivel internacional aún no se ha podido generar una ley trans que les permita a las personas señaladas acceder a una política pública migratoria que les respete su nombre autodeterminado y por contrario siempre se apela a su *deadname*¹⁸. Además, que las ofertas de empleo e inclusión ya bastante cerradas para la población migrante en muchos lugares, se obstaculiza masivamente producto de la percepción social que se pueda tener en el contexto frente a lo trans.



Detrás de cámara del cortometraje *No le tengo miedo al agua*

Así que, hablar de lo trans en un trabajo audiovisual conllevó una minucia en el entendimiento de las dinámicas propias que se enfrentan dentro de la comunidad. Por ello, el desarrollo de la propuesta *No le tengo miedo al agua* se construyó conjuntamente con personas trans, personas migrantes y personas en calidad de refugiadas en el territorio español. Buscando con esto generar un espacio co-creativo que buscara visibilizar de forma autónoma, autogestionada y colectiva, lo que desde el ejercicio entendíamos como el proceso que enfrenta una mujer trans, latinoamericana, migrante, discriminada y solicitante de asilo, pero también cómo se tejen las relaciones entre personas trans destacando la empatía y la solidaridad, para desde la existencia conjunta derribar los muros del miedo con los que coexisten entre ellas.

¹⁸es el uso del nombre de nacimiento u otro nombre anterior de una persona transgénero o no binaria sin el consentimiento de la persona.



Equipo de rodaje del cortometraje *No le tengo miedo al agua*

Finalmente, la idea desembocó en una experiencia de rodaje durante los cuatro primeros días de agosto en la ciudad de Valladolid, donde en el ejercicio colaborativo pudimos desarrollar una pieza audiovisual que prontamente entrará en postproducción. De aquel proceso compartido quedaron muchos aprendizajes, sobre todo a priorizar lo humano antes que a lo artístico y desde ahí seguir creando: sensibles, apasionados, empáticos.

«"Tenés derecho a ser feliz", nos decía La Tía Encarna desde su sillón en el patio.

"La posibilidad de ser feliz también existe".»

-Las Malas, Camila Sosa Villada (2020).

Conclusiones

En conclusión, es posible afirmar que históricamente la construcción cinematográfica y audiovisual ha estado atravesada por una mirada cisheteronormativa que ha invisibilizado y violentado la realidad de diferentes grupos sociales. La población trans representada generalmente desde el *cis gaze* —construcción desde y para el disfrute cisgénero—, ha tenido que resistir a arquetipos que nacieron desde el cine primitivo mismo, como la idea del *sissy* con Gilbert Saroni a la cabeza de la representación; hasta la *transkiller* nacida en 1960 de la mano de Alfred Hitchcock con su famosa película *Psycho*, que ocasionó que estereotipo que asociaba lo trans/travesti con la psicopatía y las conductas criminales se replicara en diferentes producciones de alto impacto, constituyendo así el cine como una herramienta importante dentro del establecimiento de los discursos conservadores y discriminatorios contra la comunidad trans.

Asimismo, los estudios de la representación establecen la importancia de la revisión constante de los discursos sociales y de las formas estéticas, propendiendo a la crítica de los mismos para que estos aporten al ejercicio de una representación más cercana con las realidades marginadas. Pero también, se hace hincapié en la importancia de un análisis profundo y autocrítico que no obvie la prioridad mercantilista y comercial de los estudios y las plataformas que se amparan en fenómenos como el *pink washing* para asumir a la población LGBTIQ como un nicho donde se pueden inyectar productos y generar ventas bajo la idea de la inclusión y la validación de las identidades.

También, se concluye que a pesar de haber centralizado este texto en la cinematografía norteamericana y abordar teorías gestadas en universidades norteamericanas, las resistencias se han constituido principalmente desde otras geografías que han optado por un cine fuera de las lógicas industriales y capitalistas, optando más bien por el trabajo co-creativo, colaborativo y autogestionado. Destacándose que, la cinematografía brasileña, por ejemplo, se constituye como un importante ejercicio de dignificación y denuncia para la comunidad trans que se ve duramente golpeada en el contexto brasileño, pero también que en países como Colombia se acrecientan algunos procesos que permitan acceder a información crucial en materia de derechos humanos y legislación inclusiva.

Bibliografía

- ADORNO, T. (2013). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- ALBERDA, D. (2018). *Transgender Representation in Popular Cinema*. The Journal of Comparative Literature at Fordham University. Recuperado de: <http://bricolage-fordham.squarespace.com/select-works/2018/2/13/transgenderrepresentation-in-popular-cinema>
- ALVES, P. (2012). Por la democratización del cine: una perspectiva histórica sobre el cine digital. *Revista ICONO 14. Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes (10)(1)*. 120-134. Recuperado de <https://doi.org/10.7195/ri14.v10i1.139>
- BRONSKI, M. (2008). From The Celluloid Closet to Brokeback Mountain: The Changing Nature of Queer Film Criticism. *CINÉASTE, spring 2008(33)(2)*. 22-26
- GALUPO, M. (2017). *Researching while cisgender: Identity considerations for transgender research*. International Journal of Transgenderism. (18)(3). 241–242. Recuperado en: <https://doi.org/10.1080/15532739.2017.1342503>
- GUBERN, R. (2016). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama.
- GUTIÉRREZ ALEA, T. (1982). *Dialéctica del espectador* (Vol. 13). Cuba: Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Recuperado de: <http://cort.as/-Jaew>
- LEDO, M. (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma 95*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- PALENCIA, L. (2011). *La pantalla visible: El Cine Queer En 33 Películas*. Madrid: Popular.
- RUIZ DEL OLMO, F. (2019) *Apuntes sobre el cine y la modernidad en los inicios del siglo XX*. Málaga: Zenodo.

RUSSEL MILLER, J. (2012). *Crossdressing Cinema: An analysis of Transgender representation in Film* (Tesis doctoral). Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/13642109.pdf>

RUSSO, V. (1987) *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. New York, USA: Harper & Row, Publishers.

SEGATO, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.

SENTAMANS, T. y TEJERO, D. (2010). *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas. Antecedentes en el Estado español. De la teoría a la práctica y viceversa*. Generalitat Valenciana, Alicante.

SENTAMANS, T. (2013). *Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas de flujos*. En Solá, M. y Urko, E. (eds.), *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, pp. 31-44. Disponible en <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2015/03/Transfeminismos-Epistemes-fricciones-y-flujos.pdf>

SOSA VILLADA, C. (2020) *Las malas*. España: Tusquets Editores S.A

STRYKER, S. (2017). *Transgender History. The Roots of Today's Revolution* (Revised Edition). New York, USA: Seal Press.

VEGAS, V. (2019). *Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la transición española*. España: Dos Bigotes.

Filmografía

BAKER, S. (Director). (2015). Tangerine [Película]. Duplass Brothers Productions.

BARBOSA, M. y CHEVALIER-BEAUMEL, A. (Directores). (2019). Indianara [Película]. Santaluz.

CARVALHAES, T. (Director). (2016). A Gis [Cortometraje]. DOCNomads.

DEMME, J. (Director). (1991). Silence of the Lambs [Película]. Strong Heart/Demme Production

DREW, S. (Director). (1914). A Florida Enchantment [Película]. Vitagraph Studios.

HITCHCOCK, A. (Director). (1960). Psycho [Película]. Shamley Productions.

IGUARÁN, C. (Director). (2021). No le tengo miedo al agua [Cortometraje]. Tres Hermanos.

KOHAN, J. y FRIEDMAN, L. (Productoras ejecutivas). (2013-2019). Orange Is the New Black [Serie de televisión]. Lionsgate Television.

LUBIN, S. (Director). (1904). Meet Me at the Fountain [Película]. Edison Studios.

MARTÍNEZ, S., TRONCOSO, D., CALVO, J., AMBROSSI, J. (Productores ejecutivos). (2020). Veneno [Serie de televisión]. Suma Latina

MORRISEY, P. (Director). (1970). Trash [Película]. Andy Warhol.

MURPHY, R., FALCHUCK, B., JACOBSON, N., SIMPSON, B., WOODALL, A.M., MARSH, S., CANALS, S. (Productores ejecutivos). (2018-2021) Pose [Serie de televisión]. Ryan Murphy Television.

OSWALD, R. (Director). (1919). Anders als die Andern [Película]. Richard-Oswald-Produktion.

PALMA, B. (Director). (1980). Dressed to Kill [Película]. Orion Pictures.

PORTER, E. (Director). (1901). The Old Maid in the Horsecar [Película]. Edison Studios.

PORTER, E. y FLEMING, G. (Directores). (1901). The Old Maid Having her Picture Taken [Película]. Edison Studios.

PRISCILLA, C. y GOIFMAN, K. (Directores). (2018) Bixa Travesty [Película]. Paleotv.

PUENZO, L. (Directora). (2007). XXY [Película]. Cinéfondation.

SAGAN, L. (Directora). (1931). Mädchen in Uniform [Película]. Deutsche Film-Gemeinschaft.

SANDOVAL, I. (Directora). (2019). Lingua Franca [Película]. 7107 Entertainment.

SHARMAN, J. (Director). (1975). The Rocky Horror Picture Show [Película]. Michael White Productions.

VINAGRE, G. (Director). (2018). Lembro mais dos corvos [Película]. Carneiro Verde Filmes.

WACHOWSKI, L., WACHOWSKI, L., STRACZYNSKI, J.M., HILL, G., HOLLAND, C., FRIEDLANDER, P., DUNCAN, T. (Productores ejecutivos). (2015-2018). Sense8 [Serie web]. Netflix.

WARD BAKER, R. (Director). (1971). Dr Jekyll and Sister Hyde [Película]. Hammer Productions.

WATERS, J. (Director). (1972). Pink Flamingos [Película]. Dreamland

WELLMAN, W. y d'ABBADIE d'ARRAST, H. (Directores). (1927). Wings [Película]. Famous Players-Lasky.

WILDER, B. (Director). (1959). Some Like It Hot [Película]. Mirisch Company.

WOOD, E. (Director). (1953). Glen o Glenda [Película]. George Weiss.