



PRODUCTION

**La representació del transgènere al cinema:**  
una mirada retrospectiva des dels anys 60 i un estudi de l'actualitat

Claudia Noble Mor

Dra. Marta Piñol Lloret

Grau d'Història de l'Art

Curs 2019-2020

Facultat de Geografia i Història  
Universitat de Barcelona

*There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results.*

Judith Butler, 1990.

# Índex

<b>1. Introducció: objectius i metodologia .....</b>	<b>4</b>
<b>2. Estat de la qüestió.....</b>	<b>5</b>
<b>3. Un recorregut pel transgènere al cinema .....</b>	<b>7</b>
<b>4. Casos d'estudi.....</b>	<b>12</b>
<b>4.1 <i>Tomboy</i> (Céline Sciamma, 2011) .....</b>	<b>12</b>
4.1.1 Contextualització: directora, intèrprets, fortuna crítica .....	12
4.1.2 Argument .....	16
4.1.3 Anàlisi.....	17
<b>4.2 <i>Laurence Anyways</i> (Xavier Dolan, 2012).....</b>	<b>22</b>
4.2.1 Contextualització: director, intèrprets, fortuna crítica.....	22
4.2.2 Argument .....	26
4.2.3 Anàlisi.....	27
<b>4.3 <i>Una mujer fantástica</i> (Sebastián Lelio, 2017).....</b>	<b>34</b>
4.3.1 Contextualització: director, intèrprets, fortuna crítica.....	34
4.3.2 Argument .....	38
4.3.3 Anàlisi.....	39
<b>5. Conclusions.....</b>	<b>46</b>
<b>6. Bibliografia i hemerografia.....</b>	<b>48</b>
<b>7. Annexos.....</b>	<b>53</b>

## 1. Introducció: objectius i metodologia

El present treball de fi de grau té com a objectiu dur a terme una anàlisi del discurs de la identitat transgènere<sup>1</sup> en la història del cinema.

Des d'un marc teòric creat a partir dels estudis *queer*<sup>2</sup> i les idees postestructuralistes de Michel Foucault i Judith Butler, en concret les seves aportacions al voltant del gènere, es realitzarà una breu introducció, a mode de recorregut retrospectiu, destacant els principals films protagonitzats per o que tractin sobre persones trans, des dels anys 60 fins a la dècada del 2010, aproximadament. Innegablement, la percepció de la identitat trans ha estat i és configurada per imatges construïdes culturalment. Per aquest motiu, amb dit apartat es pretén contextualitzar la representació de les persones trans en la contemporaneïtat, moment en què estem vivint un augment de la seva visibilitat en el cinema, la qual cosa ha aportat actituds i opinions en el públic general i ha contribuït a la discussió pública. A continuació, l'estat de la qüestió consistirà en una recopilació i valoració sintètica dels estudis més significatius sobre cinema de tema transgènere a nivell acadèmic.

A la segona part del treball s'abordarà la darrera dècada a partir d'un tractament individual de tres films de ficció: *Tomboy* (Ídem, Céline Sciamma, 2011), *Laurence Anyways* (Ídem, Xavier Dolan, 2012), i *Una mujer fantástica* (Ídem, Sebastián Lelio, 2017). Tots ells tenen personatges trans com a protagonistes i narren la configuració de la identitat, discriminació i incomprensió que pateixen en contextos diversos. Es finalitzarà amb un apartat de conclusions que serviran per reflexionar sobre els conceptes cabdals il·lustrats i treballats a la introducció i als casos d'estudi.

La finalitat d'aquesta anàlisi és posar en relleu com ha canviat la percepció de la identitat transgènere des dels inicis de la seva representació en l'art cinematogràfic fins a l'actualitat, atorgant-li pes al cinema més contemporani; és a dir, com ha estat la situació

---

<sup>1</sup> El terme *transgènere* en català i en castellà no existeix com a tal: es tracta d'un anglicisme provinent de *transgender*. Atès que el mot acceptat, *transsexual*, ens sembla limitat a causa de les seves connotacions biològiques (es refereix a una persona trans que s'ha sotmès a una operació de canvi de sexe i/o ha pres hormones), emprarem *transgènere*, que inclou totes les persones en els diversos punts de la transició (el període de temps en què una persona trans s'habitua a viure a la manera del gènere oposat).

<sup>2</sup> Històricament, era un terme pejoratiu utilitzat per denominar les persones del col·lectiu LGBTIQ+. No obstant això, actualment ha estat reclamat com a positiu, per tal de descriure tots aquells i aquelles que no s'adscriuen a les nocions rígides del gènere i la sexualitat. També s'usa sovint en contextos polítics i acadèmics per qüestionar les idees tradicionals sobre la identitat (teoria *queer*).

aquests darrers deu anys i quins canvis ha comportat. També és fonamental que sigui un estudi que serveixi per donar visibilitat al col·lectiu LGBTIQ+, en concret a la representació passada i actual – sovint, més adequada – de les persones trans.

## 2. Estat de la qüestió

Per a la realització d'aquest treball s'han emprat diverses fonts. En primer lloc, s'han consultat les principals obres de la teoria *queer*, és a dir, aquella que sosté que ni el gènere ni la sexualitat estan inscrits en la naturalesa biològica humana, sinó que són resultats d'una construcció social que varia en cada societat. És per això que estableix la possibilitat de repensar les identitats fora dels quadres normatius establerts i de la separació binària dels éssers humans, que va acompanyada de la parella heterosexual.

Dins d'aquest camp amplíssim, s'han seleccionat els estudis que s'han centrat més en el transgènere, com és el cas de Judith Butler, la primera teòrica *queer* en abordar la separació entre gènere i sexe a partir de l'afirmació de Simone de Beauvoir: “un no neix sinó que es converteix en dona”<sup>3</sup>. El text més adequat per a la temàtica abordada ha estat *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), en què planteja com el gènere s'ha llegit com a la interpretació cultural del sexe, com a la seva base natural, cosa que ha resultat en el binarisme. La seva obra crida a qüestionar-ho, proposa que el gènere i la sexualitat no són conceptes interdependents i que el primer està format per una sèrie de discursos que dicten una normativitat en el segon.

També ha estat cabdal l'aproximació de Michel Foucault a la sexualitat, que ell entén com a conceptes socialment construïts i atribuïts als cossos<sup>4</sup>. La seva filosofia ha influït molt a Butler i a Eve Kosofsky Sedgwick, de la qual s'ha acudit a *Epistemología del armario* (1990) per dur a terme les anàlisis dels films, ja que és necessari repensar les bases de la cultura occidental contemporània en analitzar els cànons sobre els que s'ha establert el pensament actual en temes de gènere. A més d'aquests tres grans pensadors, el *Manifiesto contrasexual* (2000) de Paul B. Preciado i *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005) de Jack Halberstam també han tingut un paper important en aquest breu estudi, atès que ambdós tenen un pes acadèmic significatiu

---

<sup>3</sup> BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*, 1949 : « *On ne naît pas femme, on le devient* ».

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad. La voluntad del saber* (vol. 1). Siglo XXI, México, 1977.

però són de lectura més fàcil, i el segon posa èmfasi en les representacions del transgènere en l'art, el cinema i la societat.

En segon lloc, s'ha aprofundit en estudis sobre cinema de tema trans. En aquest aspecte, no s'ha limitat a una cinematografia adscrita a un marc geogràfic concret, sinó que s'ha tractat de manera transversal. Principalment, s'ha utilitzat *Transgender on screen* (2016) de John Phillips, ja que fa un recull de les representacions filmiques del transvestisme i el transgènere, centrant-se en llargmetratges populars i demostrant com les nostres percepcions de les persones trans depenen de les imatges construïdes culturalment. Així mateix, el llibre *Transgender Cinema. Quick Takes: Movies and Popular Culture* (2019) de Rebeca Bell-Metereau realitza un recorregut cronològic per les diverses representacions del transgènere al cinema, des del cinema clàssic de Hollywood fins a grans films com *Hedwig and the Angry Inch* (John Cameron Mitchell, 2001) i *Una mujer fantástica* (2017).

Aquests són els dos estudis en què s'ha basat el present anàlisi, tot i que també s'han consultat dues tesis doctorals americanes: *Reel gender: examining the politics of trans images in film and media* (2009), de Joelle Ruby Ryan, i *Crossdressing cinema: an analysis of transgender representation in film* (2012), de Jeremy Russell Miller. Ambdues segueixen els paràmetres de Phillips i Bell-Metereau, incidint en els diferents tipus de percepció que els espectadors han tingut de les persones trans, des de còmics fins a assassins, pertorbats i finalment éssers humans com tota la resta. Des dels seus complets estudis, s'han conegut les idees d'Eliza Steinbock, que a *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change* (2019), investiga com el cinema ofereix alternatives per entendre les transicions de gènere a través d'estètiques específiques.

D'altra banda, hi ha diverses publicacions sota l'etiqueta de cinema *queer* o nou cinema *queer*, un moviment cinematogràfic independent nascut als Estats Units a principis dels 90 que dona protagonisme a les identitats i experiències gais, lesbianes, bisexuals i transgènere, però la qüestió trans ocupa en elles un espai anecdòtic<sup>5</sup>.

I, per últim, a l'apartat dels casos d'estudi s'ha cercat teoria sobre els films tractats individualment. En aquest sentit, ha estat d'especial interès la monografia de Xavier Dolan a càrrec de Laurent Beurdeley: *Xavier Dolan, l'indomptable* (2019), per tal de contextualitzar la seva obra. De tota manera, en ser cinema contemporani, per a l'anàlisi

---

<sup>5</sup> DAVIES, Steven Paul. *Out at the Movies. A History of Gay Cinema*. Kamera Books, Harpenden, 2008.

dels tres films s'han pogut consultar els dossiers de premsa i diverses entrevistes dels directors, la qual cosa ha permès dur a terme una lectura més precisa, a més d'un gran ventall d'articles acadèmics citats a la bibliografia.

### 3. Un recorregut pel transgènere al cinema

El paper de les persones transgènere – això és, la identitat de gènere de les quals és diferent a la assignada en néixer –no sempre ha estat el mateix en el cinema, sinó que ha evolucionat des de les *performance* consistents en transvestisme<sup>6</sup> fins a obres de cinema d'autor com les que tractarem en el proper capítol.

Fins a finals del segle XIX, tothom qui se sentís atrapat en un cos que no era el seu no podia fer una altra cosa que transvestir-se. La separació entre això últim i la transsexualitat va arribar amb el desenvolupament de les noves tecnologies mèdiques i el descobriment de les hormones masculines i femenines per part dels científics. Malgrat als anys 20 alguns metges, sobretot a Alemanya, ja van accedir a alterar els cossos d'uns quants pacients que desitjaven un canvi de sexe, no va ser fins després de la Segona Guerra Mundial quan es va tractar seriosament als Estats Units<sup>7</sup>. A la dècada dels 50, els avenços en cirurgia plàstica i la invenció d'hormones sintètiques van fer que el canvi de sexe fos més accessible. Cada cop hi havia més pacients que anhelaven sotmetre's a tractaments i operacions, motiu pel qual es van obrir clíniques a Nova York i a San Francisco, alhora que l'endocrinòleg Harry Benjamin va publicar el primer estudi científic sobre el tema el 1966: *The Transsexual Phenomenon*<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Originari del concepte anglosaxó *cross-dressing*, es refereix a l'acte de vestir-se amb roba considerada per la societat de les persones del gènere oposat. La tradició dels espectacles *drag* (la *performance* de la masculinitat, la feminitat o qualsevol altra expressió de gènere) es remunta als anys 20 als Estats Units, tot i que autors com John Phillips a *Transgender on screen* (p. 30), situen els seus orígens al teatre de l'Antiga Grècia i Roma, així com a l'època de Shakespeare i al teatre kabuki del Japó, on els actors masculins interpretaven els papers femenins.

<sup>7</sup> El 1949, el Dr. David O. Cauldwell (un psiquiatra americà) va ser el primer en emprar el terme *transsexual* per referir-se a les persones que volien un canvi de sexe.

<sup>8</sup> La seva referència bibliogràfica completa és la següent: BENJAMIN, Harry. *The Transsexual Phenomenon*. The Julian Press, Inc. Publishers, Nova York, 1966.

Així doncs, tot i que els hermafrodites i transvestits han existit des de fa centenars d'anys, les persones transsexuals i les *drag queens*<sup>9</sup> són força recents en el món transgènere – mot que als anys 90 ja denotava tots els anteriorment mencionats, a més d'aquells i aquelles oprimides a causa de la seva identitat de gènere –.

Des dels anys 60 i 70, l'interès de la cultura occidental pel transvestisme va augmentar considerablement, amb resultats com *The Rocky Horror Picture Show* (Ídem, Jim Sharman, 1975), una versió *drag* dels primers films de ciència ficció (fig. 1) que va influenciar grans estrelles de rock i altres icones populars a les dècades dels 80 i 90<sup>10</sup> – des de David Bowie fins a Divine o Ru Paul–. D'altra banda, la *ball culture* novaiorquesa<sup>11</sup>, amb la seva època daurada als anys 80 i 90, va tenir un gran impacte en la cultura popular, com ara el *voguing* (un estil de dansa originari de l'escena de Harlem), després apropiat per Madonna al videoclip de *Vogue* el 1990, també present a documentals tan coneguts com *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990) (fig. 2) i a sèries de televisió com *Pose* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals, 2018) i la sèrie documental de Viceland *My House* (2018). En ells, s'explica la realitat de les persones que formen part d'aquesta comunitat: la transfòbia i l'homofòbia que pateixen per part de la societat i de la seva pròpia família, la necessitat de prostituir-se per sobreviure, el racisme i el VIH. Actualment, la comunitat transgènere és força coneguda pel públic general gràcies al *drag* i la cultura que ha generat, però cal remarcar que no totes les *drag queens* s'identifiquen com a trans.

De la mateixa manera que el fenomen trans s'ha donat a conèixer des dels escenaris, també ho ha fet des del cinema. Ja a l'època del cinema mut es permetia representar el transvestisme en films, atès que hi havia una manca de censura, era un entreteniment purament espectacular i tenia el factor lúdic d'un nou llenguatge artístic<sup>12</sup>. Amb el codi Hays, des de la pròpia indústria cinematogràfica es va prohibir qualsevol tipus de

<sup>9</sup> És una persona, normalment un home però no té perquè ser-ho, que es vesteix de dona i actua de forma exagerada, provocativa, dramàtica i satírica amb la finalitat d'entretenir o actuar. El terme contrari és *drag king*.

<sup>10</sup> PHILLIPS, John. *Transgender on Screen*. Palgrave Macmillan, Nova York, 2016, p. 1.

<sup>11</sup> Nascuda als anys 20, descriu una subcultura *underground* LGBTIQ+ formada per la joventut afroamericana i llatina resident a Nova York en què les persones competeixen a mode de passarel·la de models per guanyar trofeus, premis i reconeixement a esdeveniments coneguts com a *balls*, dividits en diverses categories. Consisteix en una barreja entre la performance, la dansa, el modelatge i el *playback*. Alguns inclouen el transvestisme però altres impliquen l'accentuació de la masculinitat o la feminitat del o la participant com a paròdia de l'heterosexualitat.

<sup>12</sup> BELL-METERAU, Rebeca. *Transgender Cinema. Quick Takes: Movies and Popular Culture*. Rutgers University Press, Nova Jersey, 2019, p. 25.



perversió sexual a partir del 1934, per tal de prevenir la regulació per part del govern, i això va afectar la seva representació<sup>13</sup>.

No obstant això, la tendència a il·lustrar-los com a objectes de burla, malalts mentals o depravats ha estat present des de les dècades de 1950 i 60 fins al 1990. Per exemple, el film de culte *Glen o Glenda* (*Glen or Glenda*, Ed Wood, 1953)<sup>14</sup> (fig. 3) tenia la finalitat d'entretenir i sorprendre els espectadors mitjançant un home transvestit (és semi-autobiogràfic perquè el mateix Ed Wood ho practicava sovint), mentre que la part final se centra en Alan, un soldat de la Segona Guerra Mundial que se sotmet a l'operació de canvi de sexe. El distribuïdor va demanar que el llargmetratge tractés aquest tema per captar l'atenció del públic i vendre més entrades, com si fos un espectacle<sup>15</sup>.

Però mentre que Ed Wood tenia simpatia per les persones trans, referint-se a ell mateix com a transvestit, la majoria de llargmetratges d'horror i thrillers posteriors representen els personatges trans com a malvats i, freqüentment, com a assassins. Un cas paradigmàtic és el de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), en què al final del film descobrim que Norman (Anthony Perkins), el criminal, és un home que es vesteix de dona a l'hora de matar les seves víctimes (fig. 4). Trobem un cas similar a *El silenci de les corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991), en el qual Buffalo Bill (Ted Levine) és un assassí en sèrie que es dedica a tallar la pell de les dones que mata per confeccionar-se un vestit femení "real", ja que no van acceptar la seva sol·licitud per a l'operació de canvi de sexe (fig. 5). Ambdues representacions, així com *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, Brian De Palma, 1980) i *Cherry Falls* (Geoffrey Wright, 2000), són exemples paradigmàtics d'aquest aspecte espantós i antinatural de la inconformitat de gènere.

El fet de representar les persones trans com a mentiders (pel fet d'amagar el seu sexe assignat en néixer) i assassins, no només afecta la concepció que tindrà l'audiència sobre elles en el film – resultant en ser vistes com a ridícules i desequilibrades –, sinó que

---

<sup>13</sup> RUSSELL MILLER, Jeremy. *Crossdressing cinema: an analysis of transgender representation in film*. University of Arkansas, Arkansas, 2012, p. 41.

<sup>14</sup> Està inspirat en el cas de Christine Jorgensen, la primera dona trans en sotmetre's a una operació de canvi de sexe exitosa i acceptar-ho públicament el 1952. La seva autobiografia també va inspirar el film *The Christine Jorgensen Story* (Irving Rapper, 1970).

<sup>15</sup> JOBE, Jessica N. *Transgender Representation in the Media*. East Kentucky University, Kentucky, 2013, p. 6.

també impacta en les expectatives i motivacions de les mateixes persones trans en la vida real<sup>16</sup>.

D'altra banda, paral·lelament a aquesta faceta de dones trans psicòtiques i assassines, en el gènere de la comèdia s'ha donat una altra representació. Majoritàriament es tracta d'homes que es vesteixen de dones, resultant en una còpia còmica i inadequada, a mode de simulacre fallit<sup>17</sup>. Mentre que el públic és conscient del "secret" del personatge, els altres no, i d'aquí sorgeixen les seqüències humorístiques i iròniques. És el cas de *Víctor Victoria* (Victor/Victòria, Blake Edwards, 1982) (fig. 6), *Tootsie* (Ídem, Sydney Pollack, 1982) i *Señora Doubtfire, papá de por vida* (Mrs. Doubtfire, Chris Columbus, 1993), en què els protagonistes només es fan passar per dones per motius de feina o supervivència. Un dels primers exemples es troba a *Con faldas y a lo loco* (Some Like It Hot, Billy Wilder, 1959) (fig. 7).

Més entrada la dècada dels 90, va haver-hi un canvi d'enfocament, en general, consistent en tractar el transgènere amb serietat i empatia. Entre els films d'aquest tipus, que principalment són drames, amb tocs de thriller o de comèdia, destaquen *Juego de lágrimas* (The Crying Game, Neil Jordan, 1992), *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, Stephan Elliott, 1994) (fig. 8) i *Boys Don't Cry* (Ídem, Kimberly Peirce, 1999). En totes elles hi ha un apropament més simpàtic cap a les persones trans, però no deixen de caure en la perpetuació dels estereotips<sup>18</sup> i, en el cas del darrer, en donar una imatge traumàtica sobre la seva vida. També cal destacar alguns directors europeus que han tractat el tema reiteradament en la seva filmografia, com ara Pedro Almodóvar. Tant a *Todo sobre mi madre* (1999) – en el qual té lloc el monòleg d'Agrado (Antonia San Juan), on parla de ser autèntica en una societat hostil cap a les dones trans, que es mereixen el mateix respecte que tothom – com a *La mala educación* (2004) ho aborda de manera principal, mentre que a altres films ho tracta de forma més tangencial. La seva actitud cap al càsting és progressiva, ja que dones cisgènere, com Carmen Maura, interpreten papers transgènere, mentre que dones trans estan a càrrec dels cis, com Bibiana Fernández a *La ley del deseo* (1987). És important reflexionar sobre perquè la majoria de personatges trans han estat interpretats per

<sup>16</sup> RUBY RYAN, Joelle. *Reel gender: examining the politics of trans images in film and media*. Bowling Green State University, Ohio, 2009, p. 177.

<sup>17</sup> PHILLIPS, John. *Op.cit.*, p. 53.

<sup>18</sup> STEINBOCK, Eliza. "Towards trans cinema" a LENÉ, Kristin, JELACA, Dijana, KAPLAN, E. Ann, PETRO, Patrice (ed.): *The Routledge Companion to Cinema & Gender*. Routledge, Londres, 2016, pp. 400-412.

persones que no ho eren al llarg de la història del cinema, tot i que ara afortunadament ha canviat<sup>19</sup>. No obstant això, a l'estat espanyol ja hi havia hagut mostres que s'havien apropat a la temàtica, com és el cas de la polèmica *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) (fig. 9) o *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977)<sup>20</sup>.

Tot i que a la darrera dècada s'ha dut a terme un apropament més adequat en la representació cinematogràfica del col·lectiu transgènere, encara avui en dia hi ha enfocaments incorrectes sobre el tema, en contraposició als films analitzats posteriorment. *La chica danesa* (The Danish Girl, Tom Hooper, 2015) i *Girl* (Ídem, Lukas Dhont, 2018) són dos films que, malgrat tenir una bona fotografia, posada en escena i uns actors (cisgènere) excel·lents, retraten la transició com un viatge horrible i vergonyós, sense entendre realment l'experiència de ser trans (potser perquè ni el director ni l'actor ho són, i no els pertoca parlar-ne).

No voldríem deixar de mencionar el gènere del documental que, freqüentment, a diferència de la ficció, ens mostra una realitat molt crua i que incideix en com la majoria de dones trans són treballadores sexuals perquè els és impossible trobar una altra feina i tot el que això comporta<sup>21</sup>. És un dels motius pels quals hem triat el cinema de ficció com a objecte d'investigació d'aquest treball, ja que ens proporciona un ventall molt més ampli de temes i modes de representació. Al cap i a la fi, és possible diferenciar, de manera significativa, allò real de la seva pròpia representació?

---

<sup>19</sup> Tant a *Euphoria* (Sam Levinson, 2019) com a *Pose*, les actrius són trans a la vida real, així com al film que tractarem amb profunditat més endavant, *Una mujer fantástica*, i *52 Tuesdays* (Sophie Hyde, 2013) o *Something Must Break* (Ester Martin Bergsmark, 2014) per exemple. A la tercera temporada de *Paquita Salas* (Javier Ambrossi, Javier Calvo, 2019), es reflexiona sobre això mateix a través de Laura Corbacho, una actriu trans que no troba feina.

<sup>20</sup> QUÍLEZ ESTEVE, Laia. "Retratos 'impertinentes': Homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la Transición" a *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 10, n. 2. Intellect, Bristol, 2013, pp. 167-180.

<sup>21</sup> Alguns exemples són *Trans* (Chris Arnold, 2012), *I Hate New York* (Gustavo Sánchez, 2018) i *Resistencia trans* (Claudia Reig, 2019).

## 4. Casos d'estudi

### 4.1 *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011)

#### 4.1.1 Contextualització: directora, intèrprets, fortuna crítica

*Tomboy* (Ídem, 2011), escrit i dirigit per la cineasta francesa Céline Sciamma (1978), es va estrenar al Festival Internacional de Cinema de Berlín l'11 de febrer del 2011<sup>22</sup> (fig. 10), on va ser guardonat amb el *Teddy Jury Award*, premi per a films sobre temes LGBTIQ+. Es tracta del seu segon llargmetratge, després del debut amb *Lirios de agua* (Naissance des pieuvres, 2007). *Tomboy* narra la història de Laure, un infant que es muda a un nou barri durant les vacances d'estiu, experimenta amb la seva expressió de gènere i adopta el nom de Michäel. La fluïdesa sexual i la identitat de gènere entre les noies durant la pubertat és un tema freqüent en la filmografia de Sciamma, present als seus dos primers films esmentats i a *Girlhood* (Ídem, 2014), el seu tercer film. Segons la directora, aquestes tres obres conformen una trilogia *coming-of-age*, centrades en el creixement psicològic de la o el protagonista en la infantesa o l'adolescència, tot i que en un inici no van estar concebudes com a tal però, fent una mirada retrospectiva, era una manera de finalitzar el procés<sup>23</sup>. A la seva última obra, *Retrato de una mujer en llamas* (Portrait de la jeune fille en feu, 2019), les protagonistes ja són adultes i viuen una intensa relació amorosa a la Bretanya francesa del segle XVIII.

Nascuda a Pontoise, al cor d'un suburbi parisenc que recorda al que apareix a *Tomboy*, va començar la seva carrera com a guionista a dos curtmetratges, fins que va produir el seu guió de graduació l'any 2006 i va guanyar el premi Louis-Delluc per *Lirios de agua*, que tracta el despertar sexual de tres noies de 15 anys. Tot seguit va realitzar el curtmetratge *Pauline* (2009) i després *Tomboy*. A les tres obres, Sciamma s'interroga sobre l'homosexualitat femenina a través del descobriment del cos i del gènere. Mentre que les dues primeres se submergeixen en l'adolescència, on la cerca d'un mateix, la relació amb els altres, les pors i les humiliacions construeixen una identitat sexual,

---

<sup>22</sup>Berlinale [en línia].

<[https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2011/02\\_programm\\_2011/02\\_filmdatenblatt\\_2011\\_20112693.html#tab=filmStills](https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2011/02_programm_2011/02_filmdatenblatt_2011_20112693.html#tab=filmStills)> [Consulta: 2 de maig de 2020].

<sup>23</sup>BFI London Film Festival 2019 [en línia]. <<https://www.youtube.com/watch?v=gzb40RY-E6w>>. [Consulta: 2 de maig de 2020].

*Tomboy* toca el món de la infància i els fonaments de la personalitat<sup>24</sup>. És per això que els adults no solen aparèixer o no solen tenir cap paper substancial en els films. Els personatges protagonistes viuen una agitació interna, causada per un sentiment intens que persegueix les seves relacions amb els altres. Per exemple, Marie (*Lirios de agua*) i Laure (*Tomboy*), tenen la mateixa actitud: una certa passivitat estranya, observen el que provoquen en la gent que les envolta. Així doncs, en el cinema de Céline Sciamma hi ha aquestes evidències temàtiques, però també estilístiques; transmet el seu missatge de manera subtil, lleugera, sense dramatització ni foscor. Mitjançant un guió cronològic, poques seqüències i un sentit de narrativa tradicional, els seus films són clars. Aborda temes essencials i esdeveniments que són tractats sense embelliments ni excessos. Per tant, l'elecció d'un marc ajustat permet una possible identificació de l'espectador amb el personatge.

Després d'aprofundir en el món de les noies adolescents, Sciamma volia retratar la infància: les edats triades, de 6 a 11 anys, indiquen un moment crucial en l'existència, és a dir, el final de la primera infància i l'apropament a l'adolescència. És un moment que s'esfuma ràpidament, per això la realitzadora va dir que hi havia una urgència en filmar<sup>25</sup>. La directora, que també és la guionista, se centra en una nena que fingeix ser un nen, però, realment, conèixer el gènere de Michaël-Laure és molt menys important que el vincle i la complicitat que s'estableix entre el personatge principal i l'espectador. A una entrevista amb *PopMatters*, Sciamma posa èmfasi en la importància que té l'empatia i la identificació en el seu treball, que tothom connecti amb el film<sup>26</sup>. Cerca un sentiment atemporal, especialment a *Tomboy* però també a *Lirios de agua*; que tot el públic pugui digui dir "aquesta va ser la meva infància", sense importar l'edat o el gènere. Però no s'ha de confondre amb la voluntat de fer un documental sobre què és la infantesa o la joventut, sinó que més aviat és al·legòric, i per això la directora el volia fer etern, perquè tant dones que havien estat infants als anys 50, que no tenien el dret de dur pantalons, com persones

---

<sup>24</sup> Centre National du Cinéma et de l'Image Animé [en línia].

<[https://www.theoriedugenre.fr/IMG/pdf/tomboy\\_de\\_celine\\_sciamma.pdf](https://www.theoriedugenre.fr/IMG/pdf/tomboy_de_celine_sciamma.pdf)>. [Consulta: 2 de maig de 2020].

<sup>25</sup> Dossier de premsa de *Tomboy* [en línia].

<<https://medias.unifrance.org/medias/241/193/49649/presse/tomboy-presskit-french.pdf>>.

[Consulta: 2 de maig de 2020].

<sup>26</sup> *PopMatters* [en línia]. <<https://www.popmatters.com/celine-sciamma-interview-2495918127.html>>. [Consulta: 2 de maig de 2020].

de gènere no binari<sup>27</sup> avui poguessin sentir-se identificades. Els homes també connecten amb el film, amb la performativitat que comporta ser un nen; és per això que *Tomboy* ha tingut una acollida tan efusiva per part dels espectadors. En paraules de Sciamma a l'entrevista del BFI London Film Festival el 2019: “Sempre intento fer films on hi ha espai per a tu, per a les teves pròpies històries d'amor, per a la teva infància”.<sup>28</sup>

Pel que fa als intèrprets, Zoé Héran és Laure, que al principi adopta el nom Michaël en traslladar-se a un nou barri. La seva germana, Jeanne, és interpretada per Malonn Lévana, i les dues tenen una relació fraternal força especial. Tot i que no és un film autobiogràfic, sí és un homenatge a la germana de la directora, doncs volia representar la germanor en una obra íntima sobre una família, que connectés amb els sentiments de la seva vida personal; això és, ser un germana, tenir aquesta relació còmplice amb algú que és totalment diferent a tu, però que et completa. Lisa és la primera nena de la seva edat que Laure coneix en arribar, portada a la pantalla per Jeanne Disson. La mare de Laure i Jeanne és interpretada per Sophie Cattani i el pare per Mathieu Demy – els únics dos actors professionals –, els noms dels quals no s'especifiquen, ja que Sciamma volia desfer-se dels adults i dels homes. En aquest cas, no compartim la seva experiència i no sabem gairebé res d'ell<sup>29</sup>. Laure està hermèticament tancada en el seu univers propi i els adults són “la resta”, no tenen gaire rellevància. El grup de nens amb qui anirà a classe un cop acabat l'estiu està format per Ryan (Rayan Boubekri), Vince (Yohan Vero), Noah (Noah Vero) i Cheyenne (Cheyenne Lainé), amb qui Michäel juga a futbol i aconsegueix integrar-se en la mainada com a noi. Només es donen a conèixer dos adults més, la mare de Lisa (Christel Baras) i la de Ryan (Valérie Roucher)<sup>30</sup> de qui, com els pares de Laure, no sabem el nom. El càsting no va requerir molta investigació: Céline Sciamma va descobrir Zoé Héran en una agència d'actors el primer dia, i encara era una principiant a la professió, cosa que buscava la realitzadora<sup>31</sup>, a més de tenir una certa actitud masculina, de *tomboy*. Les actrius que havien d'encarnar Jeanne i Lisa també les va trobar en

<sup>27</sup> Expressió que es refereix a persones que no s'autoperceben com a dona ni com a home, i que poden identificar-se amb un tercer gènere o amb cap.

<sup>28</sup> “*I always try to make films where there's room for you, for your own love stories, your childhood*”.

<sup>29</sup> Dossier de premsa de *Tomboy* [en línia].

<<https://medias.unifrance.org/medias/241/193/49649/presse/tomboy-presskit-french.pdf>>.

[Consulta: 2 de maig de 2020].

<sup>30</sup> *IMDb* [en línia]. <<https://www.imdb.com/title/tt1847731/fullcredits>>. [Consulta: 2 de maig de 2020].

<sup>31</sup> *BFI London Film Festival 2019* [en línia]. <<https://www.youtube.com/watch?v=gzb40RY-E6w>>. [Consulta: 2 de maig de 2020].

agències, i encaixaven en el perfil de la maduresa d'expressió i del físic, respectivament. Per al grup d'amics, es van contractar els veritables amics d'Héran i no es va dur a terme cap assaig abans de la filmació, només una lectura perquè els joves actors poguessin comprendre els personatges i la posada en escena<sup>32</sup>. La directora va optar pel pla seqüència per tal de no interferir gaire en el joc dels nens i que no notessin tant l'objectiu de la càmera. El fet que els actors no siguin professionals, a excepció de Sophie Cattani i Mathieu Demy, resulta en una impressió naturalista, autèntica i espontània, transmesa per les tècniques de Sciamma, que semblen una barreja de documental i de cinema realista social<sup>33</sup>.

La idea del film, pensada el març del 2010, va convertir-se en guió a l'abril. Es va rodar al llarg de vint dies al mes d'agost, a Vaires-sur-Marne, i en dues localitzacions: el bosc i un apartament, triat conscienciosament per la cineasta. Pel que fa a la fotografia, a càrrec de Crystel Fournier, es va insistir particularment en la paleta de colors, càlids, i en les grans profunditats de camp, així com en una flexibilitat i lleugeresa que permetessin filmar a l'alçada dels nens. Això caracteritza la càmera triada, la Canon 7D<sup>34</sup>, que sovint assumeix una qualitat antropomòrfica, és a dir, funciona com a un observador anònim integrat en el grup. Referent a la música, Sciamma tenia clar des del principi que no n'hi hauria, perquè volia que el ritme del film no permetés la intrusió de la música<sup>35</sup>. Només hi ha dues cançons, una que taral·leja Jeanne al bany i una composta per Para One en col·laboració amb Tacteel per a *Tomboy (I love you, always)*, que és la banda sonora de la seqüència de la història d'amor entre Laure i Lisa, i que retorna als crèdits finals. Amb un total de cinquanta seqüències i una duració de 82 minuts, està coproduïda per Hold-up films, Lilies Films i Arte France Cinéma, radicades a París.

Va ser molt ben acollit per la crítica i pel públic; per exemple, el crític Roger Ebert, al *Chicago Sun-Times*, el va valorar per la seva tendresa, per com Sciamma tracta el tema sense dramatisme – al contrari de *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999) – d'un infant

---

<sup>32</sup> Centre National du Cinéma et de l'Image Animé [en línia].

<[https://www.theoriedugenre.fr/IMG/pdf/tomboy\\_de\\_celine\\_sciamma.pdf](https://www.theoriedugenre.fr/IMG/pdf/tomboy_de_celine_sciamma.pdf)>. [Consulta: 4 de maig de 2020].

<sup>33</sup> TESSON, Charles. "Cahier de notes sur... *Tomboy*" a *École et cinéma*, Les enfants de cinéma, París, 2012, pp. 2-16.

<sup>34</sup> Dossier de premsa de *Tomboy* [en línia].

<<https://medias.unifrance.org/medias/241/193/49649/presse/tomboy-presskit-french.pdf>>.

[Consulta: 4 de maig de 2020].

<sup>35</sup> *AlloCiné* [en línia]. <[http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18603428.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18603428.html)>. [Consulta: 4 de maig de 2020].

la identitat del qual està en constant formació: “Això pot suposar un abans i un després en la seva vida o simplement ser oblidat. No hi ha una agenda conscient a la vista. Només hi ha un *tomboy*. No tothom ha de ser col·locat en una categoria i tancat allà”<sup>36</sup>. Thierry Méranger, al número 666 de *Cahiers du Cinéma*, la declara una digna successora de *Lirios de agua*, un cinema amb sensibilitat, a la vegada innocent i inquietant<sup>37</sup>, i que aborda l’elaboració dels gèneres de manera delicada, mentre que Dominique Martinez, a *Positif* (602), elogia com Sciamma fa del món de la infància un de tan personal, respectant els codis del gènere<sup>38</sup>. A la revista espanyola *Fotogramas*, David Broc també destaca la sensibilitat amb què afronta la identitat de gènere per damunt de tot. Però no només és una aproximació a la problemàtica que suposa néixer en un cos equivocat, sinó que també és una reflexió sobre els arquetips socials i l’autodescobriment<sup>39</sup>.

#### 4.1.2 Argument

*Tomboy* comença amb un nen de 10 anys, que es deixa emportar pel vent en un descapotable i després agafa el volant, guiat pel seu pare. De seguida ens adonem que estan fent la mudança: porten unes caixes cap al seu nou apartament, on ja es troben la seva mare, que està embarassada, i la seva germana petita. Al vespre, els pares parlen de la imminent tornada a l’escola, d’aquí a tres setmanes, així com del naixement del nadó. Al matí següent, el germà gran observa els nens jugant des del balcó i baixa per trobar-se amb ells, moment en què coneix Lisa. Aquesta li pregunta pel seu nom i, vacil·lant, li respon: *Michaël*. A continuació li presenta els seus amics, que estan jugant al bosc. Quan Michaël arriba a casa, es banya amb la seva germana, i sentim com la mare els anomena: Jeanne a la més petita i Laure a la més gran. És el moment en què l’espectador descobreix que Michaël, de fet, és una nena.

Al dia següent, Michaël-Laure observa el grup de nens, com es comporten, i a la nit, davant del mirall, comença a imitar posicions vistes tradicionalment com a masculines:

<sup>36</sup> RogerEbert.com [en línia]. <<https://www.rogerebert.com/reviews/tomboy-2012>>. [Consulta: 5 de maig de 2020]: “*This may form her adulthood, or just be forgotten. There is no conscious agenda in view. There is just a tomboy. Not everyone needs to be slammed into a category and locked there*”.

<sup>37</sup> Cahiers du Cinéma [en línia]. <<https://www.cahiersducinema.com/produit/avril-2011-n666/>>. [Consulta: 5 de maig de 2020].

<sup>38</sup> AlloCiné [en línia]. <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-188840/critiques/presse/>>. [Consulta: 5 de maig de 2020].

<sup>39</sup> Fotogramas [en línia]. <<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a502315/tomboy/>>. [Consulta: 5 de maig de 2020].



actua la performativitat d'un nen de la seva edat. Sota la mirada d'admiració de Lisa, Michaël-Laure s'uneix a l'equip de futbol dels nois, on s'integra ràpidament. Però, en ocasions, té por que els nens la descobreixin; per exemple, quan ha de fer les seves necessitats. És en aquestes situacions on l'empatia de l'espectador es reforça. La seva amistat amb Lisa va enfortint-se, fins que un matí el convida a la seva habitació, on ballen i es maquillen i, consegüentment, Lisa i la mare de Michaël-Laure descobreixen la bellesa femenina del seu rostre.

El cinquè dia, ha de superar una nova prova: nadar amb els nois i Lisa. Després de retallar el seu banyador fins a aconseguir el de noi, recrea el sexe masculí amb plastilina i s'ho col·loca. És una situació més en què Michaël-Laure fa front a la societat i també descobreix la vida – comparteix un petó amb Lisa –, i és on el públic comparteix la seva intimitat, és a dir, la seva solitud. A l'endemà, Lisa pregunta per Michaël però no hi ha ningú, només Jeanne, que queda estupefacta. Les germanes fan un pacte i, a canvi de seguir-li el joc, podrà acompanyar-la a jugar amb els altres. Els nens es diverteixen, juguen a guerres d'aigua al bosc, fins que un dia Ryan fa que Jeanne caigui i Michaël-Laure el colpeja, defensant la seva germana. La mare del nen ve a queixar-se a l'apartament, preguntant per Michaël, i és quan la mare de Michaël-Laure s'assabenta que s'està fent passant per un noi. L'obliga a posar-se un vestit, en contra de la seva voluntat, a disculpar-se a la mare de Ryan (fig. 11) i a enfrontar la mirada dels seus companys i de Lisa. Quan es retroba amb la canalla, parlen del seu sexe i l'assetgen per descobrir que és una nena.

Una setmana després, neix el bebè. Michaël-Laure veu Lisa des del balcó, s'uneix a ella i quan li demana el seu nom, aquest cop respon: *Laure*.

#### 4.1.3 Anàlisi

Amb cabell curt, ulls blaus intensos, llavis lleugerament rosats i un cert aire trist, l'actitud del protagonista sembla la d'un nen, però la cara suggereix feminitat. Es ressalta l'ambigüitat i la dualitat del personatge, on rau el veritable significat del film: la manera en què mirem Michaël-Laure determina el que volem que ell o ella sigui. Com ja hem dit prèviament, Céline Sciamma va explicar que va fer el film amb diverses capes, perquè

una persona transgènere pogués dir “aquella va ser la meva infància”<sup>40</sup>, així com una dona heterosexual.

*Tomboy* se centra en la inconformitat de gènere<sup>41</sup> d’una nena de 10 anys, tot i que també aborda, en la mateixa mesura, les experiències d’una noia que es fa passar per un noi, així com les noies “masculines” (literalment, el significat de l’expressió *tomboy*<sup>42</sup>). La figura del nen de gènere no conformista és un afegiment relativament recent a les identitats representades dins la cultura audiovisual, polèmic des dels seus inicis per com amenaça revelar els fracassos del determinisme biològic<sup>43</sup>. Des del canvi de segle, hi ha hagut un interès creixent en la inconformitat de gènere en nens i nenes en el discurs públic occidental, i també en la cultura audiovisual. A partir dels contextos culturals, socials i polítics, els infants són assignats un gènere determinat, a través de pràctiques com la fabricació de joguines que perpetuen el sistema binari hegemònic i tradicional<sup>44</sup>.

L’obra filmica que tracta la representació d’un infant que no s’identifica amb el gènere assignat biològicament més cèlebre en llengua francesa continua sent *Mi vida en rosa* (Ma vie en rose, Alain Berliner, 1997), que gira al voltant de la vida de Ludovic (Georges du Fresne), un nen de 7 anys que vol ser una nena<sup>45</sup>. Estilísticament, *Tomboy* està totalment allunyat de *Mi vida en rosa*, dels seus colors incandescents i del món fantàstic de Ludo, on regna Pam, la seva heroïna de la televisió (fig. 12), però ambdós tracten un tema similar. Sciamma opta per un apropament més realista, i situa la protagonista dins la realitat que viu, no recorre a cap paròdia d’estil *camp* com Berliner, que segurament volia suavitzar l’impacte de la intolerància suburbana.

---

<sup>40</sup> AlloCiné [en línia]. <[http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_carticle=18603428.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18603428.html)>. [Consulta: 5 de maig de 2020].

<sup>41</sup> Ve de *gender variance* o *gender nonconformity*, i es refereix a una sèrie de comportaments o expressions del gènere d’una persona que no s’adiuen a les normes socials de la masculinitat i de la feminitat.

<sup>42</sup> Anglicisme que es refereix a noies o dones que mostren trets o comportaments considerats típicament de nois o d’homes. En català, s’empra el mot *gallimarsot*, en castellà *marimacho* i en francès *garçon manqué*; és per aquestes connotacions negatives que Sciamma va triar l’anglicisme per donar nom al seu film (*BFI London Film Festival 2019* [en línia]. <<https://www.youtube.com/watch?v=gzb40RY-E6w>>).

<sup>43</sup> WALDRON, Darren. “Embodying gender nonconformity in ‘girls’: Céline Sciamma’s *Tomboy*” a *L’Esprit Créateur*, vol. 53 n. 1. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013, pp. 60-73.

<sup>44</sup> És la classificació imposada per la societat de sexe i gènere en dues formes diferents i oposades: la masculina i la femenina.

<sup>45</sup> GIBSON, Brian. “Falling for innocence: transchild freedom vs. adult judgement in *Tomboy* and *Ma vie en rose*” a *Children’s Literature*, vol. 44. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2016, pp. 219-237.

Així doncs, *Tomboy* fuig de la representació hiperbòlica o teatralitzada de la inconformitat de gènere; no es preocupa per “assignar un gènere” a Laure, perquè el seu comportament resulta en una permanència i una autenticitat que després ella reafirma, per poder ser vista com a un noi pels seus nous companys. El film mostra la condicionalitat de qualsevol gènere, mitjançant l'èmfasi posat en les estratègies performatives que han d'emprendre els nens per complir amb els estàndards de la masculinitat que la societat exigeix. També posa l'accent en com es creu que el cos és el focus de discontinuïtat entre sexe i gènere, la qual cosa suposa un problema en alinear l'anatomia amb la *performance*<sup>46</sup>. Aquesta representació d'un mateix i del món que experimenta a través del cos, és intensificada per la forma del film, que inscriu l'espectador com a un participant anònim en la comunitat dels nens que el protagonitzen. La dissimulació, el descobriment i la confrontació estructuraven *Tomboy*<sup>47</sup>.

Res contradiu la construcció de Laure com a noi, ni el seu aspecte físic, ni el seu comportament ni les activitats que du a terme, totes llegides com a masculines: jugar a futbol, escopir, barallar-se físicament, i fins i tot es col·loca un penis prostètic fet de plastilina verd al banyador que retalla perquè s'adapti als que porten els nens (fig. 13). L'inici de la “revelació” i la posterior humiliació és desencadenat quan Jeanne descobreix el secret de Michaël-Laure, que després assalta el nen que havia empès la seva germana i consegüentment la mare d'aquest nen es queixa a la mare de Michaël-Laure pel seu comportament agressiu, referint-se a ella en masculí. La protesta exposa la seva mentida i, com a càstig, l'obliga a dur un vestit i la porta a l'apartament del noi perquè es disculpi (fig. 14), a més de revelar-li a Lisa que realment és una noia. La seqüència en què patim més per la protagonista té lloc quan el grup de nois la rodegen i forcen Lisa per confirmar el seu sexe anatòmic. La composició i el contingut d'aquesta seqüència en concret recorden molt a un moment clau de *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999), on forcen Lana Tisdell (Chloé Sevigny) a baixar-li els pantalons a Brandon Teena (Hilary Swank) per identificar-lo com a dona<sup>48</sup>. Michäel, com Brandon, es troba acorralat, i Lisa, igual que Lana, és cridada per verificar el sexe del protagonista (fig. 15).

<sup>46</sup> VILCHEZ, Jennifer. “The controversy around *Tomboy*: the aversion to gender theory in French education and culture” a *Culture*, vol. 5, n. 12. Budapest, 2015, pp. 111-120.

<sup>47</sup> TESSON, Charles. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>48</sup> PHILLIPS, John. “*Boys Don't Cry* and *Tomboy*: A Comparative Analysis” a HORLACHER, Stefan (ed). *Transgender and Intersex: Theoretical, Practical, and Artistic Perspectives*. Palgrave Macmillan, Nova York, 2016, pp. 277-294.

L'ambient pre-adolescent de la comunitat de nens està construït abans de l'arribada de Michäel-Laure, i es basa estrictament en el gènere: Lisa, l'única noia, està exclosa dels partits de futbol, per exemple. Visualment, s'empra el color per reforçar com els espais també són un producte del gènere: blaus, grisos i vermells caracteritzen la roba, tot subratllant la constitució masculina predominant. El gris blavós de la paret del camp de futbol es troba repetit a l'habitació de Laure (fig. 16), que connota les zones públiques i privades com a masculines – també es desfà de la corretja rosa de les claus de casa que li dóna la seva mare i la substitueix per un llaç blanc –, i les juxtaposa amb el color rosa de l'habitació de Jeanne; la identitat de gènere està representada pels colors.

Un cop la seva pròpia identificació com a Michaël està articulada, perpetua la creença que és un noi a partir de les seves accions i la seva corporalitat, això és, en la mimesi: estudia els moviments dels nois del seu veïnat i els practica a casa, davant del mirall (fig. 17), tot mirant-se el bíceps i les espatlles, per veure si “passa”<sup>49</sup> com a noi. Aquest tipus de seqüències fan visibles les estratègies performatives a què els nens són sotmesos per obeir el gènere assignat biològicament. Judith Butler argüeix com “el gènere és una imitació de la qual no hi ha un original: és un tipus d'imitació que produeix la noció que l'original és un efecte i una conseqüència de la imitació *per se*”<sup>50</sup>. Quan Michäel-Laure camina amb un aire altiu, escup, juga amb els nois i es baralla amb ells, demostra que els signes de la masculinitat no són innats en els nens, sinó que s'aprenen. El film va un pas més enllà pel que fa a l'encarnació de la masculinitat, i suggereix com el símbol més determinant d'allò masculí, el fal·lus, es pot annexionar de manera inventiva, i representa com Laure construeix una pròtesi i l'insereix en el seu banyador. Després, es mira al mirall, orgullosa, i sembla que miri l'espectador i el confronti amb un sistema absurd, que sosté els seus efectes naturalistes mitjançant la *performance*<sup>51</sup>.

Per altra banda, la seqüència en què Laure surt de la banyera i es revela el seu sexe anatòmic és freqüent en films amb personatges transgènere o transvestits. Jack Halberstam apunta com “l'exposició d'un personatge trans fa que l'audiència es reorienti

<sup>49</sup> En el context del gènere, passar (de l'anglès *passing*) fa al·lusió a algú, normalment transgènere, que és percebut pel gènere amb què es vol presentar: és el desig d'integrar-se en una societat cisgènere.

<sup>50</sup> BUTLER, Judith. “Imitation and Gender Insubordination” a ABELOVE, Henry, BARALE, Michele A., HALPERIN, David M. (ed): *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, Nova York, 1993 (p. 313): “*Gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself*”.

<sup>51</sup> MOREL, Geneviève. “Genre, surmoi et interpellation. À propos de *Tomboy* de Céline Sciamma” a *Enfances & Psy*, n. 57. Eres, París, 2012, pp. 65-74.

en relació al passat del film per poder llegir el present i preparar-se pel futur”<sup>52</sup>. El cos, i en concret l’òrgan sexual, és on conflueixen les lectures passades de Michaël-Laure com a noi i les presents com a noia. Però la seva aparent masculinitat es mostra tan natural i convincent que quan se li dóna un tractament femení, ja sigui amb pronoms o amb maquillatge, l’espectador creu que la seva identitat ha estat violada. Per tant, la protagonista confirma a través de la seva actuació que el gènere no deriva naturalment del sexe, i projecta aquesta ruptura del sistema binari hegemònic cap a l’audiència.

El final del film és obert: a l’última seqüència de *Tomboy*, quan Lisa li pregunta com es diu, Laure s’identifica amb el seu nom en comptes de Michaël, tot i que això no significa que retorni a la conformitat; per a Sciamma, el fet de dir-li a Lisa el seu nom vertader és un acte de sinceritat, però no un retorn a la norma<sup>53</sup>. Denega al públic una resolució definitiva sobre el gènere de Laure, ha de cercar la seva identitat al món: restem amb la seva determinació de ser qui vol ser, independentment de com sigui vista exteriorment. En conclusió, és un film commovedor i intel·ligent a l’hora de plantejar els dubtes i possibles certeses en torn a la identitat de gènere i la seva correspondència o no amb la identitat sexual.

---

<sup>52</sup> HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press, Nova York, 2005 (p. 77): “*The exposure of a trans character causes the audience to reorient themselves in relation to the film’s past in order to read the film’s present and prepare themselves for the film’s future*”.

<sup>53</sup> SCIAMMA, Céline. Entrevista al DVD de *Tomboy*, 21 de juny de 2011.

## 4.2 *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012)

### 4.2.1 Contextualització: director, intèrprets, fortuna crítica

El film *Laurence Anyways* (Ídem, 2012) va ser estrenat el 18 de maig de l'any 2012 a la 65a edició del Festival Internacional de Cinema de Cannes (fig. 18). Es tracta de la tercera obra del jove director canadenc Xavier Dolan (1989). Dolan és originari de Montreal, Quebec, on la majoria dels seus films tenen lloc ja que vol donar a conèixer l'ambient quebequès. És actor, director, guionista, editor, dissenyador de vestuari i actor de veu. Els seus dos films anteriors són *Yo maté a mi madre* (J'ai tué ma mère, 2009) i *Los amores imaginarios* (Les amours imaginaires, 2010), on va participar com a director, productor, escriptor i actor<sup>54</sup>. En canvi, a *Laurence Anyways* no té cap paper important, només apareix com a un home en una festa, però va començar com a actor i és la seva passió. A les seves entrevistes argumenta que la seva edat és un problema, ja que el miren com a un nen; si el film hagués estat realitzat per un home d'uns 40 anys, segurament la recepció hagués estat una altra. Totes les obres de Xavier Dolan són íntimes i personals, i ell mateix ha confessat que no pot permetre's tenir gaires esperances: psicològicament, no pot esperar que tothom adori el seu film o ell, només pot centrar-se en la seva feina i millorar el seu plantejament, i fins i tot la seva personalitat<sup>55</sup>.

Va començar com a actor l'any 1994, en sèries de televisió i anuncis comercials, però el primer film que va escriure i dirigir va ser al 2008, a l'edat de 19 anys: *Yo maté a mi madre*, protagonitzat per ell mateix, amb què va guanyar tres premis al Festival de Cannes del 2009. El mateix Dolan va dir haver escrit el guió amb solament 16 anys, basant-se en les seves pròpies vivències, barrejant-les amb la ficció. Tracta sobre un jove de 16 anys que no suporta la seva mare, i al llarg de tot el film es transmet el profund conflicte entre mare i fill. Amb aquest film es va donar a conèixer com a un prometedor director emergent. El seu segon film, *Los amores imaginarios*, segueix la vida de dos amics que estan enamorats del mateix noi misteriós i es veu com la seva amistat pateix. Aquí també va ocupar els càrrecs de director, productor i actor principal, a més de la supervisió dels departaments de vestuari i direcció artística; per aquesta raó, el resultat són obres d'un univers molt personal.

---

<sup>54</sup> *Festival de Cinema de Cannes* [en línia]. <<https://www.festival-cannes.com/en/artist/xavier-dolan>> [Consulta: 23 de març de 2020].

<sup>55</sup> *The Huffington Post* [en línia]. <[https://www.huffpost.com/entry/our-generation-can-take-t\\_b\\_3515369?guccounter=1](https://www.huffpost.com/entry/our-generation-can-take-t_b_3515369?guccounter=1)> [Consulta: 23 de març de 2020].

Després de *Laurence Anyways*, ha dirigit cinc llargmetratges més: *Tom en la granja* (Tom à la ferme, 2013), *Mommy* (Ídem, 2014), *Sólo el fin del mundo* (Juste la fin du monde, 2016), *The Death & Life of John F. Donovan* (2018) i *Matthias & Maxime* (2019). Els seus vuit llargmetratges s'han estrenat a Cannes, excepte *Tom en la granja*, que va debutar a la 70a Mostra Internacional de Cinema de Venècia, i *The Death & Life of John F. Donovan*, estrenada al Festival Internacional de Cinema de Toronto.

Molts d'ells, tot i que no tots, giren en torn a o tenen com a protagonista algun tema relacionat amb el col·lectiu LGBTIQ+, com es veu a *Laurence Anyways*. Si es posen en diàleg films com *Yo maté a mi madre* i *Laurence Anyways*, es pot arribar a la conclusió que la identitat de gènere ha influït en la narrativa d'ambdós, malgrat que Dolan mai ha pretès ser polític ni reivindicar les anomenades minories sexuals, sinó que els seus personatges viuen les mateixes situacions que les persones heterosexuales. Per al director, són històries d'amor, per tant no s'haurien d'etiquetar com a "film gai" o "queer" ja que això no passa amb les històries d'amor heterosexuales, mai duen cap etiqueta<sup>56</sup>. Així doncs, en ambdós films hi ha una transgressió de gènere; per una banda, al debut cinematogràfic de l'autor, aquesta radica en els personatges d'Hubert (Xavier Dolan) i Antonin (François Arnaud), en la seva homosexualitat. Si bé no transgredeixen el gènere de la manera més radical, com farà Laurence, els comportaments del personatge d'Hubert presenten altres recursos que l'identifiquen com a transgressor de la masculinitat: no reprimeix les seves emocions ni tem expressar el que sent, la qual cosa contradiu el cànon social del comportament de l'home<sup>57</sup>. I per l'altra banda, Laurence transgredeix la seva masculinitat per esdevenir dona, tant física com psicològicament. La narrativa dels dos llargmetratges coincideix en expressar que el gènere no és estable ni binari, cosa que es veu a Hubert i a Laurence, que varien constantment entre el que tradicionalment s'ha entès com allò masculí i allò femení.

Quant als intèrprets, el paper de Laurence Alia havia de ser interpretat originalment per l'actor francès Louis Garrel (1983), però dues setmanes abans de començar a rodar, Dolan va pensar que un actor més jove potser canviaria la història i no hagués estat tan considerada perquè l'audiència hauria sentit pena pel jove. Per això li va donar el rol a

---

<sup>56</sup> *Le Monde* [en línia]. < [https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/20/xavier-dolan-degoute-par-les-prix-recompensant-les-films-gays\\_4490979\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/20/xavier-dolan-degoute-par-les-prix-recompensant-les-films-gays_4490979_3246.html) > [Consulta: 24 de març de 2020].

<sup>57</sup> MONTERO, Silvia, RAFAEL, Alonso. "¡Déjenos ser!" *Análisis de la transgresión de género como espacio para el encuentro de las voces de los personajes en las películas J'ai tué ma mère y Laurence Anyways de Xavier Dolan*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2016, pp. 82-152.

Melvil Poupaud (1973), que tenia 40 anys d'edat quan es va rodar el film, i el resultat final és el d'una heroïna, madura i coratjosa. D'entre els col·laboradors recurrents de Dolan, trobem l'actriu canadenca Suzanne Clément en el rol de Frédérique "Fred" Bellair, que també apareix en altres films seus, com *Yo maté a mi madre* i *Mommy*, així com la germana de Fred, Stéfie Bellair, interpretada per Monia Chokri, amiga del director que a la vegada és una de les protagonistes de *Los amores imaginarios*. A més, la mare de Laurence, Julienne Alia, és interpretada per Nathalie Baye, que també fa el paper de mare a *Sólo el fin del mundo*. D'altra banda, Susan Almgren és la periodista que li fa preguntes a Laurence per a la seva biografia, Yves Jacques és Michel Lafortune, supervisor de Laurence a l'escola on treballa; Monique Spaziani és Francine, la psicòloga de l'institut; Vincent Davy és Pierre Alia, pare de Laurence; Sophie Faucher és la mare de Fred, Andrée Bellair; Anne-Élisabeth Bossé és Mélanie, la parella de Stéfie Bellair; Magalie Lépine Blondeau és Charlotte, la posterior parella de Laurence; i David Savard és Albert, el posterior marit de Fred. També hi ha una sèrie de personatges que formen l'anomenada família Rose, entre els quals es troben les germanes Mamy Rose (Catherine Bégin) i Tatïe Rose (Perrette Souplex), que acullen Baby Rose com a fill adoptiu (Emmanuel Schwartz), la seva cosina Shookie Rose (Patricia Tulasne) i Dada Rose (Jacques Lavallée)<sup>58</sup>, que es dediquen al món de l'espectacle i fan costat a Laurence.

Va ser coproduïda entre Canadà i França, per Lyla Films, radicat a Mont-real, i MK2, amb seu a París, i es va rodar íntegrament a la ciutat nativa del director. El director de fotografia és Yves Bélanger, la decoració dels escenaris és obra d'Anne Pritchard, la direcció artística és de Colombe Raby i Xavier Dolan és l'encarregat del muntatge, el guió, la concepció del vestuari (executat per François Barbeau) i la direcció, i també és un dels productors executius. La tria de la música va a càrrec de Gisela Fullà-Silvestre, coneguda com a NOIA, la duració total és de 168 minuts i l'idioma original és el francès. Pel que fa a la recepció del film, va gaudir d'una bona fortuna crítica: va ser seleccionat per a competir en la secció *Un Certain Regard* a l'edició del 2012, va guanyar la Palma *Queer*, un premi per a films seleccionats en la categoria LGBTIQ+ considerats prou rellevants pel Festival de Cinema de Cannes – tot i que el cineasta no està d'acord que existeixi una categoria que recompensi films gais i el va rebutjar, reivindicant una certa

---

<sup>58</sup> *IMDb* [en línia]. <<https://www.imdb.com/title/tt1650048/fullcredits>> [Consulta: 24 de març de 2020].



marginalitat<sup>59</sup> –, i Suzanne Clément es va endur el premi a la millor actriu en dita categoria<sup>60</sup>. També va estar nominat al millor film estranger als premis César el 2013 i va guanyar el premi a la millor pel·lícula canadenca al Festival Internacional de Cinema de Toronto el 2012. Al Canadà va guanyar el premi al millor vestuari i maquillatge i va estar nominat en vuit categories més als Canadian Screen Awards el 2013, així com diverses nominacions als Prix Iris, presentats anualment per l'organització Québec Cinéma, entre altres.

A l'àmbit de la crítica cinematogràfica, Jean-Michel Frodon va lloar el film i va comentar a la revista *Slate.fr* com no es pot reduir a un llargmetratge que tracta sobre el transgènere o la identitat sexual, sinó que és una increïble història d'amor entre dues persones, molt ben filmada a mode de “tempesta d'imatges” i d'un seguit d'emocions ininterrompudes, creades a partir de llums, sons i paraules<sup>61</sup>. També admira l'actuació de Poupaud i com Dolan es va encarregar de tot – el guió, la producció, el vestuari, etc. – així com el fet d'estar filmat en 1:33, el format original del setè art, que ahora aporta un cert romanticisme. En canvi, al número 680 de *Cahiers du Cinéma*, el crític Jean-Philippe Tessé apel·la a la falsa superficialitat que caracteritza el cinema del jove canadenc; mitjançant el seu *modus operandi* desendreçat i sorollós sorgeixen grans veritats sobre aspectes com l'amor i la dificultat de viure.<sup>62</sup>

En general, va rebre bones crítiques i es va qualificar de l'obra més madura i emocional de Dolan, on es veu que té una personalitat forta com a director. Més endavant, *Mommy* li va prendre el títol de la més madura, però *Laurence Anyways* encara és el seu film menys conegut fins ara, atès que es va distribuir de manera irregular a Europa i als EUA, com és freqüent en la seva filmografia. S'ha criticat la seva duració, que gairebé arriba a les tres hores, i també com ocasionalment força l'estil *cinéma du look* dels anys 80 i 90, on prima l'estil per sobre de la narrativa. Però, tot i això, s'ha vist com a un film que demana a l'espectador que miri més enllà de les aparences i intenti entendre perquè les persones són com són. No obstant això, no hi ha cap missatge concret ni és una obra

---

<sup>59</sup> *Le Monde* [en línia]. <[https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/20/xavier-dolan-degoute-par-les-prix-recompensant-les-films-gays\\_4490979\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/20/xavier-dolan-degoute-par-les-prix-recompensant-les-films-gays_4490979_3246.html)> [Consulta: 24 de març de 2020].

<sup>60</sup> *Festival de Cinema de Cannes* [en línia]. <<https://www.festival-cannes.com/en/films/laurence-anyways>> [Consulta: 24 de març de 2020].

<sup>61</sup> *Slate.fr* [en línia]. <<http://www.slate.fr/story/56357/cannes-beautes-asiatiques-tornade-quebecoise>> [Consulta: 24 de març de 2020].

<sup>62</sup> *Cahiers du Cinéma* [en línia]. <<https://www.cahiersducinema.com/produit/juillet-aout-2012-n680/>> [Consulta: 24 de març de 2020].

política: Dolan no està interessat en què Laurence esdevingui un arquetip o un símbol; no tracta de com una dona lluita contra la societat per convertir-se en qui és, sinó d'una persona que es converteix en qui vol ser realment, en una societat on conformar-se és l'habitual, i com aquesta decisió afecta tot el que l'envolta, especialment les seves relacions personals. Tot i que Laurence i Fred volen aferrar-se l'un a l'altre, immutables, enmig de la situació personal més dramàtica que han viscut mai, res pot ser igual que abans<sup>63</sup>.

#### 4.2.2 Argument

*Laurence Anyways* és principalment una història d'un amor impossible. El protagonista, Laurence Alia (Melville Poupaud), és un novel·lista i professor de literatura a Mont-real que el dia del seu aniversari li revela a la seva parella, Fred Bellair (Suzanne Clément), de la qual està molt enamorat, el seu gran secret: durant tota la seva vida ha sentit que ha hagut de comportar-se com un home sense ser-ho realment, i que porta molts anys vivint una mentida. Ara vol canviar aquesta situació i decideix dur a terme el trànsit d'home a dona a l'edat de 38 anys, tot i que sentia aquesta necessitat des de la seva infància. Fred no s'ho pren bé, l'acusa de ser gai i se separen, però durant un temps molt curt perquè arriba a la conclusió que ha de fer-li costat a Laurence, ignorant l'oposició de la seva mare i de la seva germana, i esdevé el seu principal recolzament (fig. 19). L'ensenya a maquillar-se, li compra una perruca i li diu que vesteixi com vulgui, amb roba de dona. A l'escena on Fred està a la botiga de perruques li diu a la seva germana: "La nostra generació pot acceptar això. El cel és el límit!"<sup>64</sup>.

Està ambientada al 1989, l'any de naixement de Dolan: el film se centra en els propers 10 anys de la seva vida, fins al 1999, un període interessant i apropiat, ja que va ser una dècada en què la societat va evitar discussions sobre la identitat de gènere. Algunes seqüències semblen ser un videoclip alegre, en càmera lenta i amb roba que cau del cel, mentre que altres són les d'esperar: Laurence és expulsat de l'escola on és professor, rebutjat pels seus familiars i col·legues i rep una pallissa per com vesteix en un carreró de Mont-real. També cal destacar la brillant seqüència en un petit restaurant on la

<sup>63</sup> MOURINHA, Jorge. *All about my director: close-up on Xavier Dolan's Laurence Anyways* [en línia]. Notebook Feature, MUBI, 2017. <<https://mubi.com/notebook/posts/all-about-my-director-close-up-on-xavier-dolan-s-laurence-anyways>> [Consulta: 26 de març de 2020].

<sup>64</sup> "Notre génération est capable de prendre ça. The sky is the limit!"

cambrera pregunta sobre la “disfressa” de Laurence, i Fred explota queixant-se de com la gent una mica diferent no pot viure tranquil·la.

Pel que fa a la resta de l'argument, un dia, Laurence s'atreveix a anar a treballar vestit de dona i, tot i que sembla no haver-hi cap problema, al cap d'uns dies l'acomien de la feina per la recepció negativa de la seva transformació. Fred cau en un estat de depressió, deixa la seva parella i marxa de casa. Més endavant coneix Albert, amb qui es casa i té un fill, Léo.

Cinc anys després, Laurence està vivint amb la seva parella, una noia que es diu Charlotte, però segueix profundament enamorada de Fred. Quan publica el seu llibre de poemes, li envia una còpia a Fred, que s'adona que un d'ells està dedicat a ella. Les dues es retroben i marxen a l'Île au Noir, però el que semblava una perfecta escapada romàntica acaba tornant-se amarga quan discuteixen i se separen, perdent el contacte durant anys. El marit de Fred s'assabenta d'on està i amb qui a través de Charlotte i conclou el seu matrimoni. Al llarg de tot el film, se sent una veu en *over* en la qual Laurence està sent entrevistada i, finalment, la periodista li pregunta per Fred. Ella admet que havien tornat a tenir contacte després del viatge, però que no havia acabat bé. També li diu que no ha crescut com a dona, però que vol envellir com a dona. Aquesta doble narrativa, a partir de la veu en *over* de les converses de Laurence amb la periodista en el futur, permet a l'audiència saber el que passarà abans que els propis personatges. L'última seqüència mostra com es van conèixer Laurence i Fred, en un set de rodatge, quan Laurence és reptat pels seus companys a parlar-li. Quan s'intercanvien els seus noms, les últimes paraules són una referència al propi títol: “*C'est Laurence, anyways*”, que simbolitza que, sent home o dona, el que ell o ella és en esperit, no canvia.

Dolan es va inspirar en la història de Luce Baillargé (nascut Luc Baillargé), una dona transgènere. Sense que Dolan ho sabés, la seva productora Lyse Lafontaine havia estat la parella de Baillargé i havien tingut un fill, Mikaël. Lafontaine li va demanar permís a Baillargé i als seus fills abans de realitzar el film, però malauradament va morir d'un atac de cor abans de l'estrena. El film està dedicat a ella.

#### 4.2.3 Anàlisi

*Laurence Anyways* no tracta exclusivament la seva transició; com diu el propi Dolan a una entrevista per a *The Huffington Post* el 18 de novembre del 2012<sup>65</sup>, després de la seva estrena als Estats Units a l'AFI Film Festival de Los Angeles, no és un film sobre la transsexualitat, sinó sobre una història d'amor i sobre allò diferent, i com ho gestionem diferents persones, mentre que la transsexualitat està en un segon pla. Tot comença quan Laurence li diu a la seva parella de dos anys, Fred, que vol ser una dona i mantenir la seva relació sentimental. Però el film és més que un judici de la seva relació, ja que Dolan filtra aquesta decisió des de punts de vista de diverses generacions de pares i amics, així com de diferent gènere i orientació sexual. Per aquest motiu, l'autor volia conèixer com més opinions possibles, tant d'homosexuals sobre persones transgènere com d'heterosexuals, etc. *Laurence Anyways* sobretot ofereix la perspectiva de diverses generacions i de diverses classes socials, des de la burgesia i la funció pública fins a la joventut, la vellesa, la marginalitat... ; és un film intergeneracional. El director creu que, mentre que aquella generació no estava preparada per acceptar-ho, la seva sí, tot i que la societat està formada per diverses generacions, i no totes ho estan. La decisió de Laurence no es va tolerar als anys 90 però ara la situació ha canviat bastant, encara que queda molt per fer i moltes coses que viu Laurence continuen passant en l'actualitat.

El film comença sense cap altra imatge que la dels crèdits sobre un fons negre i després passa a una fosa en negre. Se senten veus en *over* de dues persones que no podem veure perquè la càmera no mostra res. En ocultar-les, Dolan crea la possibilitat d'una falsa presumpció sobre el seu gènere; Laurence parla amb un to considerat masculí, tot i que és trans. Aquesta desincronització entre la imatge i el so, i possiblement entre la vista i la veu de la protagonista, és una indicació de l'estètica cinematogràfica de Dolan: si esborra la imatge al principi, és per revelar millor la il·lusionisme cinematogràfica posterior. Admet la falsedat de les imatges per poder alliberar-se del realisme de la història. Els primers minuts cecs estableixen el plantejament de Dolan del seu aparent tema. Al començament, només se senten veus, com la de la periodista que es queixa del retard de Laurence (la persona que està entrevistant sobre el seu nou llibre). Quan la periodista aconsegueix encendre la gravadora, li pregunta: "Què estàs buscant, Laurence Alia?" i ella contesta: "Escolta, estic buscant una persona que entengui el meu llenguatge i que fins i tot el parli,

---

<sup>65</sup> *The Huffington Post* [en línia]. <[https://www.huffpost.com/entry/our-generation-can-take-t\\_b\\_3515369?guccounter=1](https://www.huffpost.com/entry/our-generation-can-take-t_b_3515369?guccounter=1)> [Consulta: 26 de març de 2020].

una persona que, sense ser un exclòs, no qüestionari simplement els drets i la utilitat dels marginals, sinó els drets i utilitat dels que s'enorgulleixen de ser normals”<sup>66</sup>.

Dolan priva l'espectador de la imatge per donar més valor a les paraules de Laurence. Al mateix temps, crida l'atenció sobre l'absència d'un objecte que s'amaga dels nostres ulls i ens posa davant d'una pantalla negra. Fa veure immediatament a l'espectador que Laurence és tan “marginal” que només pot aparèixer fora de pantalla<sup>67</sup>.

Atès que el procés de transformació dels cossos és un tema que ja ha estat força tractat per nombrosos films i autobiografies, Dolan s'interessa més en el *coming-out* de Laurence com a dona, en la seva vida a partir de la transició i no tant en el procés físic. El sexe no és el protagonista, sinó la visió dels altres personatges sobre el gènere de Laurence. Les relacions humanes són més significatives que la sexualitat o el gènere sexual en el film. Afirmar que va fer molt poca recerca sobre la transsexualitat perquè volia basar el seu relat en com l'amor pot superar les proves més grans.<sup>68</sup>

La primera imatge que al·ludeix a la seva transició té lloc a l'aula. Mentre que els seus alumnes fan un examen, Laurence seua davant l'escriptori, i es veu com du un clip de paper en cada dit, emulant unes ungles llargues (fig. 20). A partir d'aquest punt, emprèn una odissea; després es mostra el personatge creuant un parc desert a l'hivern i, davant d'una bifurcació en el camí, es veu com pren una decisió i va fins al final. Així és com Laurence comença el seu procés per canviar el seu cos i la seva aparença. Comença maquillar-se, a dur esmalt d'ungles, arracades i collarets, a vestir faldilles, vestits i talons... També se sotmet a l'electròlisi per eliminar el pèl facial i corporal i pren hormones. A “Trois-Rivières 1995”, podem veure que Laurence ja té implants mamaris i els cabells llargs, i, finalment, a l'entrevista a Mont-real, el 1999, Laurence ha aconseguit la seva transició completa cap a dona.

Les reaccions a la transformació de Laurence es presenten com a inquietants per part de la resta dels personatges, fins i tot més que per a ella mateixa. L'espectador pot veure com el seu futur afecta el d'aquells que l'envolten, sense que Dolan es focalitzi en

---

<sup>66</sup> « *Qu'est-ce que vous recherchez, Laurence Alia ?* » « *Écoutez, je recherche une personne qui comprenne ma langue, et qui la parle même ; une personne qui, sans être un paria, ne s'interroge pas simplement sur les droits et l'utilité des marginaux, mais sur les droits et l'utilité de ceux qui se targuent d'être normaux* ».

<sup>67</sup> BRASSARD, Christina. “La transgression de la norme chez Dolan : une invitation à l'émancipation. Lectures croisées autour de Laurence Anyways” a *Synoptique*, vol. 4, n°2. Mont-real, 2016, pp. 1-22.

<sup>68</sup> ARMBRECHT, Thomas J.D. “ « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » : l'ontologie trans- de Laurence Anyways” a *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n. 1, p. 31. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013, pp. 31-44.

l'estranyesa d'un cos que oscil·la entre dos pols d'una concepció binària del gènere; posa l'accent en *trans* i no pas en *sexual*. El mateix Melvil Poupaud es va sorprendre de com la gent que l'envoltava el mirava quan duia un vestit: mentre que ell se sentia còmode, els altres i les persones que passaven pel carrer el miraven de manera sospitosa, fins i tot enfadada, i el feien sentir incòmode tot i que ell no ho estava<sup>69</sup>. Algunes mirades eren agressives, especialment la dels homes heterossexuals que sobreactuen la seva masculinitat, i això queda reflectit al film; Laurence té molt clar el que vol i tothom que l'envolta l'estudia, i la majoria es mostren desagradables cap a ella o rebutgen la seva existència.

Però hi ha dos moments clau al film en què els personatges sí que encaixen i escapen la marginalitat: els cinc membres de la família Rose i l'Île au Noire, llocs on s'accepta i es valora allò diferent i Fred i Laurence poden ser una parella. No obstant això, segueixen sent casos o llocs marginals. Els cinc Roses representen el rebuig cap a l'hegemonia del gènere. Són un grup d'ancianes i *drag queens* que no segueixen la norma i es cuiden entre elles, però sempre veiem aquest grup de persones en interiors, mai en exteriors; és a dir, viuen a casa seva, amagades de la societat. L'Île au Noire representa un descans d'allò normatiu, i la llibertat d'estar en un indret allunyat de la rutina, una sensació intensificada per la seqüència en què la roba cau del cel mentre Laurence i Fred caminen (fig. 21). La desolació d'aquest lloc remot serveix d'aixopluc, i sembla que no hi ha gaires habitants, reforçant la idea d'una ciutat sense societat.

Tot i que és un film sobre la identitat sexual, no hi ha sexe: no es veu cap escena de sexe o sexuada. A més, els noms dels personatges principals són andrògins i intercanviables, tant Laurence com Fred podrien ser homes o dones. I, si la sexualitat no és el punt de mira però Dolan ha triat un personatge transsexual, cal preguntar-se quin és l'objecte protagonista: el concepte que el film desenvolupa i il·lustra, és a dir, la idea que transmet el mateix prefix *trans*: significa "més enllà" o "a través" i marca el pas o el canvi. Dolan va escollir la sexualitat, la més radical culturalment pel que fa al prefix *trans*, perquè el canvi de sexe és un moviment visible a l'exterior de la persona, també per jugar a la inestabilitat d'aspectes d'identitat que depenen d'idees binàries, sempre percebudes com a inmutables.

---

<sup>69</sup> AlloCiné [en línia].

<[http://www.allocine.fr/video/player\\_gen\\_cmedia=19369485&cfilm=186111.html](http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19369485&cfilm=186111.html)>. [Consulta: 30 de març de 2020].

D'altra banda, les mirades són molt importants al llarg del film. A la tercera seqüència, Dolan representa a Laurence com a objecte de mirada i amaga la mirada d'ella: en el camí cap a l'entrevista, Laurence només es mostra per darrere o amb la cara enfosquida per l'angle de la càmera, la boira o els seus cabells. En lloc de mostrar-la, Dolan filma les persones que la veuen en una sèrie de primers plans a càmera lenta que posen l'accent en els ulls mirant Laurence inquisitivament al seu pas, on tant les mirades com les aparences són molt diverses. La intensitat de la seva atenció indica que, de fet, Laurence no "passa" com a dona: la seva sexualitat trans és prou notable com per atraure la mirada dels altres. Fixant la càmera en la mirada de la resta i no en l'objecte de la mirada, que és Laurence, Dolan ens mostra l'efecte de la seva trajectòria trans. Cada mirada produeix sensacions diverses: por, vergonya, enveja, afecte, empatia... Està filmat d'una manera que totes les mirades estan dirigides a l'espectador, trencant la quarta paret, un mètode molt efectiu perquè ens posem en la pell de Laurence abans de conèixer-la i crear una connexió<sup>70</sup>.

També destaquen especialment les mirades dels altres a la segona seqüència, quan Laurence va vestida de dona a la feina. Després d'haver donat la classe on la resposta a la seva transició ha estat el silenci i la indiferència (fig. 22), travessa el passadís de l'escola, on esdevé el centre d'atenció dels estudiants i del personal. Dolan combina les seves mirades amb plans de certes parts del cos de Laurence, com les sabates de taló que du o la faldilla. La intercalació de les mirades amb diversos signes de gènere i la figura de Laurence suggereix que ser vista com una dona significa ser percebuda com un cos fragmentat, algunes parts amb més sentit visual que altres. En aquesta mateixa seqüència, Laurence representa o actua la seva identitat del gènere femení a través de la temporalitat social d'un passadís escolar a Mont-real als anys 90. Tot i que du roba tradicionalment femenina, maquillatge i sabates de taló, no porta cap perruca, sinó que llueix el cabell curt que tenia quan vestia com a home. Per tant, no està intentant "passar" com a dona, sinó que expressa la seva identitat, un acte corporal, al igual que les mirades que rep durant la seva *performance* de gènere. D'aquesta manera, Laurence es nega a complir amb les expressions o nocions socialment dominants pel que fa al gènere, sovint

---

<sup>70</sup> SCHULTZ, Corey. "The Sensation of the Look: The Gazes in Laurence Anyways" a *Film-Philosophy* 22, University of Southampton, Southampton, 2018, pp.1-20.

anomenades inconformitat o divergència de gènere<sup>71</sup>, *genderqueer*<sup>72</sup>, i *genderfuck*<sup>73</sup>, mitjançant la subversió de les claus de gènere establertes. Així doncs, és una figura transgressora que no es conforma amb les expectatives sobre la sexualitat i el gènere. Està migrant entre gèneres, sense seleccionar ni l'un ni l'altre, però representant elements de cadascun<sup>74</sup>.

Encara que Laurence estigui sent humiliada o fins i tot amenaçada per aquestes mirades, es reafirma en retornar-les i, fent això, transgredeix els observadors de la pantalla i els de fora. Això encaixa amb el que diu Judith Butler a *El género en disputa* (1990), quan analitza la declaració de Simone de Beauvoir “un no neix sinó que es converteix en dona”<sup>75</sup> a *El segon sexe* (1949), atès que argumenta que el gènere és actuat o representat a partir d'una repetició estilitzada d'actuacions, que són una sèrie de gestos, postures i moviments que constitueixen la il·lusió d'un gènere en concret. Butler també ens recorda que el gènere és una *performance* amb conseqüències punitives, i que les persones que no representen el gènere que se'ls ha assignat de manera correcta, són castigades normalment<sup>76</sup>. Per a Laurence, la seva transgressió significa la pèrdua de la seva feina com a professora perquè molts pares creuen que el seu canvi de gènere és causat per una malaltia mental. A més, després de ser acomiadada per l'escola, va a un bar on un home l'assetja per la seva aparença, es barallen físicament i acaba corrent pels carrers de Mont-real plena de sang.

Al llarg del film, Laurence té una interacció amb una periodista que es veu alternada entre la cordialitat i el rebuig. La periodista, una dona elegant i refinada, té una actitud envers Laurence característica d'algú occidental convencional i conservador, i el que sent cap a la discordança amb la no-normativitat que encarna Laurence. Al principi, la periodista no s'atreveix a mirar Laurence als ulls, i d'aquesta manera es nega a reconèixer la seva presència i existència. Però Laurence sí que s'atreveix a mirar-la i li demana el

---

<sup>71</sup> Ve de *gender non-conforming*, que fa referència a uns comportaments o expressions del gènere d'algú que no es corresponen amb les normes socials de masculinitat i feminitat establertes.

<sup>72</sup> *Genderqueer*, també anomenat no-binari, es refereix a una persona la identitat de gènere de la qual no és ni home ni dona, i es pot identificar amb un tercer gènere o amb cap.

<sup>73</sup> O *gender bender* es refereix a algú que transgredeix el gènere o els rols de gènere esperats, per confondre expressions estereotípiques, normalment mitjançant la roba.

<sup>74</sup> També és interessant tenir en compte que el personatge de Laurence Alia és un immigrant de França al Canadà, per tant, també migra entre nacions.

<sup>75</sup> BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*, 1949 : « *On ne naît pas femme, on le devient* ».

<sup>76</sup> BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Studio 168, Barcelona, 2007.



mateix<sup>77</sup>. En fer això, se situa aquest personatge com a un mirall de l'espectador. Dit d'una altra manera, l'espectador és l'entrevistador; no només a través d'ella descobrim què ha passat, sinó que també fa preguntes que a l'espectador li agradaria fer. La posada en escena reforça aquesta il·lusió mentre Laurence mira directament la càmera quan li parla, com si li parlés a l'espectador.

Laurence s'enfronta a la càmera, i després d'escoltar tota la història representa que és possible acceptar l'existència de diferències en les persones quan la periodista accepta mirar-la als ulls. El film sembla dir en aquest moment que les tres hores de cinema no haurien de ser en va, que s'hauria d'entendre que existeix la diferència, que s'ha de reconèixer i que les normes de gènere són tan ridícules com la idea d'un món exclusivament binari.

En definitiva, *Laurence Anyways* proposa un retrat estètic i narratiu de la transgressió a la norma, a partir d'un personatge que es nega a acatar la divisió binària del gènere, entre home i dona: transgredeix les normes del gènere en construir la seva pròpia identitat com a dona. El valor d'aquest film resideix principalment en la representació de la lluita per la llibertat d'un ésser humà en la seva transformació cap a la dona que estava destinada a ser. Ho aconsegueix perquè força l'espectador a veure, reconèixer i entendre la realitat dolorosa que algunes persones han de passar.

---

<sup>77</sup> « Depuis qu'on a commencé, vous ne m'avez regardé une seule fois dans les yeux. Ça vous donne de la contenance ? C'est ça ? Vous avez peur de vous changer en statue de pierre ? Pouf ! » ; « Ça vous importe, les regards ? » ; « Bah ! Et vous ? Vous avez besoin d'air pour respirer, non ? »

### 4.3 *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017)

#### 4.3.1 Contextualització: director, intèrprets, fortuna crítica

Dirigit per Sebastián Lelio (1974), *Una mujer fantástica* és un film xilè estrenat el 12 de febrer del 2017 a la 67a edició del Festival Internacional de Cinema de Berlín (fig. 23), on va ser seleccionat per competir a la categoria de l'Ós d'Or<sup>78</sup>. Després de la seva estrena a Xile el 6 d'abril del 2017, el Consell Nacional de la Cultura i les Arts la va escollir com a la representant del país als premis Òscar, on va guanyar el premi al millor film de parla no anglesa en la seva 90a edició, i als Goya, en el qual va obtenir el guardó al millor film iberoamericà<sup>79</sup>. En pocs anys, Lelio ha aconseguit esdevenir un cineasta xilè reconegut internacionalment i, a partir de l'Òscar, és un dels directors més destacats de l'actualitat. Es tracta del cinquè llargmetratge de Lelio, i gira al voltant del dol de Marina Vidal per la mort de la seva parella. Presenciem les vivències d'una dona trans que s'ha d'enfrontar a prejudicis, transfòbia, discriminació i violència física per part de diverses persones que no accepten la seva identitat. Protagonitzat per Daniela Vega, actriu trans que va inspirar el guió, tant ella com el film han assolit una visibilitat internacional, crítiques positives i discussions sobre el reconeixement de les persones trans a la societat.

D'origen argentí, Lelio és un director, guionista i productor xilè, on va viure des dels dos anys i on s'ambienta una gran part de la seva filmografia. Com a guionista, ha escrit o coescrit tots els seus films, excepte *El año del tigre* (Ídem, 2011). Va realitzar el seu primer curt, *4*, el 1995, quan encara era estudiant de l'Escola de Cinema de Xile, i en va fer alguns més abans del seu salt al llargmetratge el 2005 amb *La Sagrada Familia*, estrenat al Festival Internacional de Cinema de Sant Sebastià. Però la seva consagració definitiva no va arribar fins *Gloria* (Ídem, 2013), el seu tercer film, del qual va fer una nova versió el 2018 amb *Gloria Bell*. El mateix any de l'estrena del film que ens ocupa també va presentar *Disobedience* al Festival Internacional de Cinema de Toronto. Es tracta del seu primer film en anglès, fruit de l'adaptació de la novel·la homònima de Naomi Alderman.

Sovint se'l coneix com a un director que s'ocupa dels "problemes" de les dones en els seus films, tot i que realment això només es dona en els seus darrers tres

---

<sup>78</sup> A la Berlinale del 2017 va guanyar l'Ós de Plata pel millor guió, a càrrec de Sebastián Lelio i Gonzalo Maza, i el Teddy Award al millor llargmetratge.

<sup>79</sup> *IMDb* [en línia]. < <https://www.imdb.com/title/tt5639354/awards>>. [Consulta: 16 de juny de 2020].

llargmetratges: *Gloria*, *Una mujer fantástica* i *Disobedience*. Per exemple, *Gloria* està protagonitzada per una dona de 58 anys que busca una nova parella després de separar-se del seu marit i, malgrat la seva edat, se sent jove i li encanta ballar als clubs nocturns de Santiago. Però totes les seves obres s' enfoquen en com els i les seves protagonistes s'enfronten a dificultats vitals. Ell mateix diu: “*Lo que une a mis películas, de alguna forma, es que se muestran personajes que están dispuestos a pagar el precio por estar más cerca de quienes son*”<sup>80</sup>.

Quant a *Una mujer fantástica*, el director ha explicat que la idea principal que va tenir ell i el coguionista<sup>81</sup>, Gonzalo Maza, era donar resposta a què passaria si la persona que estimes mor als teus braços i, per alguna raó, és el pitjor dels casos perquè tu ets la més rebutjada. Del ventall de personatges que aquest hauria pogut presentar, la dona transgènere s'ajustava millor a aquestes característiques i, a més, era un terreny força inexplorat a Xile. Al cinema xilè contemporani, sembla que el tema de la dictadura militar ha donat pas a les minories sexuals com a focus d'interès. Els premis a films xilens a festivals de cinema confirmen que és un país que s'està posicionant en el mercat cinematogràfic internacional mitjançant temes relacionats amb el col·lectiu LGBTIQ+<sup>82</sup>, que fins fa uns deu anys no tenia gairebé cap representació audiovisual i eren considerats tabú. L'augment de films sobre la diversitat sexual té a veure amb la urgència de donar-li visibilitat i per obrir un debat sobre els drets d'aquestes persones.

Atès que Lelio feia ja anys que vivia a Berlín, estava desconnectat dels canvis que estaven tenint lloc a Santiago de Xile i es va posar en contacte amb dones trans d'aquesta ciutat. És així com va conèixer Daniela Vega, que més tard esdevindria l'estrella del film. Però abans de pensar si realment volia tirar endavant aquest projecte i com, va haver de desfer-se de la ignorància i dels estereotips productes de l'escassa representació del món trans a la cultura popular. Encara no buscava actriu ni tenia clar si faria un film sobre el tema, però en parlar amb Daniela es va marcar el destí del futur llargmetratge. En paraules de Sebastián Lelio: “*Después de hablar dos horas con ella, yo no sólo estaba fascinado*

<sup>80</sup> *Diario Uchile Cultura* [en línia]. <<https://radio.uchile.cl/2019/01/08/sebastian-lelio-lo-que-ahora-me-interesa-implica-un-giro-en-relacion-a-mis-ultimas-peliculas/>>. [Consulta: 16 de juny de 2020].

<sup>81</sup> *Los Cuadernos de Cinema* 23, núm. 11 [en línia]. <<https://escribecine.com.mx/wp-content/uploads/2017/11/Una-mujer-fantástica-web.pdf>>. [Consulta: 16 de juny de 2020].

<sup>82</sup> Alguns exemples són *Joven y alocada* (Marialy Rivas, 2012), *Nunca vas a estar solo* (Álex Anwandter, 2016) i *Lemebel* (Joanna Reposi, 2019).

*por su coraje y su hermosa presencia, sino que comprendí que sí quería hacer la película y que no estaba dispuesto a hacerla sin una actriz trans en el rol principal*<sup>83</sup>.

Així doncs, Daniela va esdevenir l'amiga i assessora del cineasta, fins que es va definir que el film tractaria sobre un personatge transgènere i que la fluïdesa del gènere de la pròpia obra cinematogràfica estaria relacionada amb el subjecte d'estudi: Marina Vidal. El film incorpora elements de fantasia, thriller i un estudi dels personatges: no poder classificar-lo en un gènere en particular també encaixa amb la perspectiva *queer*<sup>84</sup>. Al igual que Marina, busca la seva pròpia identitat, i aquesta es compon de diverses característiques.

En tenir la primera part del guió escrita, Lelio es va adonar que no hi havia una dona més adient que Daniela per interpretar aquest paper. A diferència dels films analitzats anteriorment, aquí l'actriu ha viscut el seu propi trànsit i pot aportar la seva experiència a la creació de l'obra cinematogràfica. Es deixa entreveure l'interès del director per reflectir la quotidianitat de la protagonista, tot desenvolupant un tractament audiovisual que convida l'espectador a participar en la intimitat del personatge. Els personatges que l'acompanyen sí que encaixen en l'heteronormativitat i la majoria qüestionen la identitat de Marina, fins i tot referint-se a ella en masculí i agredint-la tant verbal com físicament. La família de la seva difunta parella, Orlando Onetto (Francisco Reyes), és la primera en no acceptar-la – a banda del germà d'Orlando, Gabriel Onetto (Luis Gnecco), que li fa costat –. Tant l'exdona d'Orlando, Sonia (Aline Küppenheim), com el seu fill Bruno (Nicolás Saavedra)<sup>85</sup>, menyspreen contínuament Marina, no la deixen assistir a l'enterrament i sospiten que hagi estat responsable de la mort d'Orlando. Per si això no fos suficient, Marina és investigada per la detectiu Adriana Cortés (Amparo Noguera), que resol crims que inclouen l'assetjament sexual.

De manera magistral, Lelio ordeix una trama insidiosa i entranyable; el director i el seu equip realitzen un film amb uns audiovisuals bellíssims que expliquen la història d'un personatge ple de matisos i amb una temàtica de gran pes polític. *Una mujer fantástica* transcorre durant 104 minuts amb un ritme delicat i deliberat, amb una

<sup>83</sup> *Los Cuadernos de Cinema* 23, núm. 11 [en línia]. <<https://escribecine.com.mx/wp-content/uploads/2017/11/Una-mujer-fantástica-web.pdf>>. [Consulta: 16 de juny de 2020].

<sup>84</sup> MANNIGEL, Mareike. "Soy lo mismo que tú". *Presencia del discurso de identidad trans en Una mujer fantástica, obra cinematográfica de Sebastián Lelio*. The University of Bergen, Bergen, 2020, pp. 41-98.

<sup>85</sup> *IMDb* [en línia]. <[https://www.imdb.com/title/tt5639354/fullcredits/?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt5639354/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm)>. [Consulta: 17 de juny de 2020].

excel·lent fotografia, de la mà de Benjamín Echazarreta, un color i una música, composta per Matthew Herbert, que fan que sentim compassió per Marina.

A més de la gran quantitat de premis internacionals que va guanyar, la crítica cinematogràfica va atorgar l'èxit del film al tema que tracta, totalment inserit en l'actualitat. Marina no és un símbol de la comunitat trans, sinó una persona, una ànima romàntica que tendeix a fantasiejar i que, com tothom, vol que els altres l'entenguin. Tot i que és un film xilè, el tema és universal: no cerca la polèmica, cerca d'emmirallar el nostre món i mostrar les seves imperfeccions<sup>86</sup>. Proposa una narració viva i que permet sentir empatia amb la protagonista, alhora que comprendre millor la realitat que viuen les persones trans, malauradament encara avui classificades com a malalties mentals en moltes parts del món. La vida de les persones trans a Xile i l'alta taxa de discriminació que pateixen manifesten com de dura és la vida quotidiana per a elles. A més, l'estat xilè encara no reconeixia la identitat de les persones trans, no els permetia el dret de canviar-se el nom fins al 2018. Des de l'estrena d'*Una mujer fantástica*, la situació ha millorat: amb la llei de la identitat de gènere, en vigor des de l'octubre de 2019, ja es permet el canvi de nom i de sexe directament en el registre civil i estableix el principi de no tractar el transgènere com a una patologia o un trastorn<sup>87</sup>. L'obra de Lelio retrata aquesta realitat: el que viu Marina és menys fictici del que ens agradaria.

Malgrat no és un film polític, sí que mostra com la comunitat ha d'enfrontar-se contínua i sistemàticament a la violència social en un món heterosexista. Peter Bradshaw, a *The Guardian*, el qualifica d'un sublim estudi sobre l'amor, la pèrdua i el que comporta ser trans a dia d'avui a Xile<sup>88</sup>. També el compara amb el cinema de Pedro Almodóvar i la celebració de les minories, però assenyala que l'enfocament de Lelio és més realista i menys teatral. Aquesta opinió la comparteix Pablo O. Scholz a *Clarín*, on expressa que el director no tracta Marina Vidal com ho hauria fet Almodóvar i la il·luminació i el ritme del film no hi tenen res a veure<sup>89</sup>. Lloa tant la temàtica com la cinematografia d'*Una mujer fantástica*, així com la valentia de la protagonista, que és molt més rellevant que el

---

<sup>86</sup> IBARRA, Andrés. El cuerpo transgénero en *Una mujer fantástica*. *Badebec*, vol. 9, n. 17. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2019, pp. 22-44.

<sup>87</sup> *OTD Chile* [en línia]. <<https://otdchile.org/situacion-de-las-personas-trans-en-chile/>>. [Consulta: 19 de juny de 2020].

<sup>88</sup> *The Guardian* [en línia]. <<https://www.theguardian.com/film/2018/mar/01/a-fantastic-woman-review-sebastian-lelio-daniela-vega>>. [Consulta: 19 de juny de 2020].

<sup>89</sup> *Clarín* [en línia]. <[https://www.clarin.com/espectaculos/cine/oscar-2018-critica-mujer-fantastica-mujer-amor-asoma\\_0\\_SkhluwsDf.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/oscar-2018-critica-mujer-fantastica-mujer-amor-asoma_0_SkhluwsDf.html)>. [Consulta: 19 de juny de 2020].

seu gènere. A *Fotogramas*, Fausto Fernández destaca sobretot l'actuació de Daniela Vega i la manera en què porta el personatge de Marina a la gran pantalla<sup>90</sup>, tot generant un terratrèmol que revela una societat marcada per les convencions i tancada a l'amor vertader.

#### 4.3.2 Argument

Tot i que el film té una dona trans com a protagonista i tracta temes com la discriminació causada per la identitat de gènere, també aborda qüestions com l'amor, la pèrdua de la parella i el dolor patit *a posteriori*.

Marina Vidal és una jove dona transgènere que viu a Santiago de Xile i que treballa com a cantant d'òpera i com a cambrera. Manté una relació amorosa amb Orlando Oneto (fig. 24), un home vint anys major que ella amb qui s'ha mudat recentment. Tots dos tenen plans de futur junts, però la nit de la celebració de l'aniversari de Marina, Orlando no es troba bé i ella el porta ràpidament a l'hospital, on als pocs minuts el metge la informa que ha mort a causa d'una aneurisma cerebral. Angoixada, fuig de la clínica i consegüentment és detinguda per la policia, que sospita d'ella a causa de la seva partida. El germà d'Orlando, Gabo, l'ajuda a sortir d'aquesta incòmoda situació en què el policia li demana la documentació per verificar que el seu nom encara és masculí perquè està en tràmit.

Al dia següent la contacta Sonia, l'exdona del difunt, i organitzen una cita perquè Marina li torni el cotxe d'Orlando. Quan es troben, Sonia no es reprimeix en absolut a l'hora d'expressar els seus sentiments transfòbics cap a Marina. Al mateix temps, el seu fill Bruno comença a ocupar l'apartament on viu amb la intenció d'espantar-la i expulsar-la.

La detectiu Adriana Cortés la visita al restaurant on treballa i la qüestiona sobre la seva relació amb Orlando, ja que a l'autòpsia s'han trobat diversos cops i no es creu que hagin estat causats per una caiguda. Per tal de demostrar la seva innocència, Marina ha de presentar-se a la comissaria de policia on, en una de les seqüències més crues del film, la fotografien nua per demostrar que no va haver-hi un intercanvi físic entre ells la nit de la mort d'Orlando.

---

<sup>90</sup> *Fotogramas* [en línia]. <<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a18187452/una-mujer-fantastica-18187452/>>. [Consulta: 19 de juny de 2020].

Marina es muda de l'apartament d'Orlando al pis de la seva germana Wanda (Trinidad González) i el seu marit Gastón (Néstor Cantillana) i, malgrat que la família Oneto li ha prohibit acomiadar-se del seu estimat i l'ha advertit reiteradament de no assistir al funeral, ella es presenta a la vetlla i Sonia la fa fora de forma molt desagradable. El fet que no la deixin dir un últim adéu, que és un dret fonamental per a qualsevol persona, només ens apropa més a la protagonista i a la desgràcia que està patint. L'únic que es disculpa i que sent pena per Marina és Gabo. A continuació, veiem com Bruno i els seus amics l'assetgen des d'un cotxe, l'obliguen a pujar, l'amenacen i li emboliquen la cara amb cinta adhesiva, abandonant-la després en un carreró (fig. 25). Espantada, camina cap a un club nocturn gai, on balla amb un home.

Al matí següent, a casa de la seva germana, llegeix la informació de l'enterrament d'Orlando al diari. Tot i que no té intenció d'anar-hi, sí que es presenta a la funerària després de la cerimònia. En arribar al cementiri, s'enfronta a la família Oneto: mentre ells la insulten des del cotxe, ella s'hi puja i crida perquè li retornin la gossa que Orlando li havia regalat, la Diabla. Tot seguit, es troba amb un empleat del tanatori i aconsegueix veure el cos del seu estimat per dir-li adéu abans de la cremació. A l'última seqüència, canta un recital d'òpera molt emotiu davant d'un auditori ple.

#### 4.3.3 Anàlisi

La forma en què es presenta Marina, la jove dona transgènere que protagonitza *Una mujer fantástica*, no és diferent a la d'una persona cisgènere: simplement vol formar part de la societat, com tothom. No pretén incomplir cap norma o ser una pionera de la comunitat trans, únicament vol tenir el dret d'acomiar-se de la seva parella i de plorar, cosa que no li és atorgada per la seva identitat. L'arc narratiu del film no és particularment complex ni ràpid, però és precisament aquesta simplicitat de l'argument la que li permet a l'espectador presenciar la pacífica resistència de Marina en una societat fortament heteropatriarcal. De fet, només apareix com a radical en un parell de seqüències en les que defensa la seva identitat, com ara quan es puja sobre el cotxe de Sonia i Bruno Oneto de camí al tanatori.

Cal tenir en compte que el context històric-social és fonamental per entendre i interpretar la discriminació i la condemna de la protagonista per part de l'estat i de la societat. A això se li ha d'afegir que, com hem esmentat abans, al 2017 el procés de canviar la identitat de gènere a Xile era gairebé impossible. La identitat trans és un dels

eixos principals del film i aquesta és vista freqüentment com a una raresa o una imaginació: anteriorment – i, de fet, encara avui en dia – els papers de persones transgènere han estat ocupats indegudament per actors cisgènere i estereotipats o plens de prejudicis i, per tant, no han reflectit res autèntic. *Una mujer fantástica* és dels primers films protagonitzats per una actriu obertament trans en el paper principal, i això determina un canvi crític en la política de representació dels subjectes trans en el cinema. La varietat en el cinema i el canvi d'enfocament cap a una representació autèntica de persones transgènere marca una nova era en la història del setè art<sup>91</sup>.

Marina, qui va néixer oficialment com a Daniel, ha de defensar la seva identitat com a dona al llarg de tot el film. Ja des del principi, l'espectador veu com és una persona forta i segura de si mateixa que exigeix que la gent l'accepti i l'estimi per qui és. No obstant això, ha d'enfrontar-se a diversos obstacles després de la mort d'Orlando que es dificulten a causa del seu patiment; Marina no té un cos normatiu i per tant no té el dret d'ocupar un lloc propi en una societat que creu fermament en el sistema binari del gènere, i per aquest motiu es genera un rebuig en contra d'ella.

Tot i que hi ha una mena de punts de fuga narratius i això provoca que sembli que l'argument no tingui continuïtat, sí que la té. Per exemple, el film comença amb un muntatge de les cascades de l'Iguaçú, que són una part d'una enorme reserva natural situada entre l'Argentina, el Paraguai i el Brasil. Orlando té pensat regalar-li a Marina un viatge allà pel seu aniversari, i és un espai que esdevé una metàfora visual d'un gènere polimorf<sup>92</sup>. També se'ns presenten uns plans de la “gola del diable”, això és, de la banda argentina, amb una aparença en canvi constant i amb una gamma de colors i uns corrents potents, cosa que implica que la protagonista, com a dona trans, és una força de la natura, no només pel seu caràcter sinó perquè a la vegada és inquietant (per la seva vessant trans) per a la societat.

Durant el desenvolupament del llargmetratge – en concret després de la mort d'Orlando – l'atenció sempre recau en Marina, que apareix en gairebé totes les seqüències del film. Sovint es filma en primers plans, especialment quan està parlant amb Bruno i Sonia. L'enfocament de la càmera se centra en ella, la qual cosa confirma que és la protagonista i que Sebastián Lelio vol posar la seva vida, els seus sentiments i la seva identitat en un primer terme per commoure el públic i que aquest simpatitzi amb ella.

---

<sup>91</sup> MANNIGEL, Mareike. *Op.cit.*, pp. 60-61.

<sup>92</sup> KOHEN-RAZ, Odeya, MEIRI, Sandra. *Traversing the Fantasy: The Dialectic of Desire/Fantasy and the Ethics of Narrative Cinema*. Bloomsbury Academic, Nova York, 2020. pp. 217-229.



Al principi del film, quan Orlando mor sobtadament a l'hospital, una infermera condueix Marina fora de la sala i tanca la porta, que conté una finestra de vidre. Aquest tancament es pot entendre com a un símbol de diferents conceptes: per una banda, s'entén que Marina i Orlando estan separats com a parella, tant espacialment com a través de la mort, i, per l'altra, també pot representar de manera abstracta la seva posició a la societat<sup>93</sup>. Ella no forma part del grup dels altres, ja que està sola a l'altre costat. La mirada de la infermera quan Marina li diu que no és família del senyor Oneto és condescendent i despectiva: estudia el seu cos però no la consola com seria d'esperar. El metge també la interroga sobre la seva relació amb Orlando i li pregunta si el nom de Marina és un sobrenom, tot jutjant-la per la seva identitat i no acceptant-la com a dona. Ja des d'aquesta seqüència es pretén establir una connexió entre el públic i la protagonista.

Gabo, el germà d'Orlando, és l'únic que li fa costat i representa aquella part de la societat que respecta i defensa les persones trans, ja que es mereixen la mateixa dignitat que la resta. Té la intenció de protegir Marina de la família, perquè és conscient que tant Sonia com Bruno la menyspreen. Els personatges estan dissenyats per evocar certs pensaments i efectes en l'espectador<sup>94</sup>, com també és el cas d'Alessandra (Antonia Zegers), la propietària del restaurant on treballa Marina. Alessandra és una persona que, en algunes parts del film, demostra comprendre-la com a dona trans o, simplement, no li interessa el seu gènere i la tracta com a qualsevol altre persona. Quan la comissària Adriana Cortés l'entrevista en hores de feina, ella la salva de la situació i sembla preocupada per Marina.

La comissària, que treballa al departament de Delictes Sexuals i Menors de la policia, representa un paper intermedi entre els qui recolzen Marina i els qui la menyspreen. Pensa que la relació d'Orlando i de Marina era desigual, per mitjà de diners. A les converses que té amb ella, Marina pràcticament no respon perquè se sent atacada i incompresa. A la seva segona reunió, la relació entre Adriana i Marina canvia perquè la comissària ja no es mostra gaire comprensiva i actua amb més fermesa, per deixar clar que es tracta d'una investigació policial. La seqüència en què Marina ha de despullar-se a la comissaria és una de les més fortes del film, ja que el seu cos està exposat a la mirada dels investigadors de manera violenta i desagradable. A més, si bé Adriana s'havia referit a ella en femení

---

<sup>93</sup> MACMANUS, Viviana Beatriz. "Una mujer fantástica" a *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts and Cultures*, vol. 3, n. 2. Indiana University Press, Indiana, 2019, pp. 168-171.

<sup>94</sup> BLANCO, Felipe. "Sebastián Lelio: el cine como camino a la dignidad" a *Mensaje*, vol. 67, n. 667. Santiago de Chile, 2018, pp. 1-50.

fins al moment, ara ho fa en masculí, d'acord amb el nom que apareix al seu document d'identitat: Daniel. La comissària representa l'estat xilè, conservador. Encara que Marina s'identifica com a dona, l'estat i les autoritats no reconeixen ni admeten la seva transició i se la veu atrapada a la seva antiga identitat<sup>95</sup>.

En algunes parts del film, sembla que la protagonista necessita la confirmació que la seva identitat és acceptada i que és vista com a dona. Per exemple, quan es fa la manicura en un saló de bellesa i diu "*Tengo manos de orangután*", o quan està nua al llit amb un petit mirall entre les cames. Els seus genitals mai es mostren perquè són irrellevants: la identitat de Marina està formada per la seva pròpia imatge. Com afirma la teoria del mirall de Jacques Lacan, és només a través de l'autoimatge que es forma la consciència d'un mateix<sup>96</sup>. El fet d'identificar-se amb el seu propi reflex al mirall és important perquè l'ajuda a formar i confirmar la seva identitat trans. El que Marina veu quan està davant del mirall no és significatiu, el que destaca és el reflex que ella veu de si mateixa, una dona forta i valenta, que lluita contra l'odi, els prejudicis i l'exclusió a causa de la seva identitat de gènere (fig. 26).

Mentre Orlando era viu, Marina no qüestionava el seu cos o la seva identitat com a dona, però des de la seva mort, es troba constantment en situacions en què és rebutjada. A partir del moment en què s'ha d'identificar com a Daniel a l'hospital, travessa espais diversos: femenins, masculins, gais i heterosexuales. En nombroses ocasions assistim al seu propi reflex en miralls i finestres, traduït com a una classe de transformació interna que està vivint quant a la concepció del seu cos i de la seva persona, sense necessitat de l'aprovació d'Orlando.

El punt de vista psicoanalític de Lacan no és l'única manera d'estudiar la identitat, sinó que també és interessant considerar la perspectiva postestructuralista de Judith Butler. Segons Butler, el gènere no és innat, sinó que es desenvolupa a través de les condicions socials, i les pròpies percepcions estan basades en el tipus d'educació que cadascun ha rebut<sup>97</sup>. Els altres personatges del film identifiquen Marina basant-se en les seves concepcions de gènere, i això influeix en la protagonista perquè ha de defensar contínuament la seva identitat com a dona.

<sup>95</sup> IBARRA, Andrés. *Op.cit.*, p. 24.

<sup>96</sup> TOSCANO, María. "Marina Vidal a través del espejo: identidad trans" a *Una mujer fantástica*. *Revista AdMIRA*, n. 6, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 82-110.

<sup>97</sup> BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Studio 168, Barcelona, 2007.

En repetides ocasions, Marina està exposada majoritàriament a discriminació verbal. Malgrat que el fet de ser transgènere ja no es considera oficialment com a una malaltia mental, diverses persones la consideren anormal i repulsiva. Atès que els personatges del film representen la societat, es pot arribar a la conclusió que ser trans segueix sent un repte actualment, i que el sistema heteronormatiu està fermament arrelat en la societat xilena. Però Bruno va un pas més enllà i l'agredeix físicament, tot i que en lloc de colpejar-la li posa cinta adhesiva a la cara perquè no es pugui defensar ni física ni verbalment: té por d'ella i de les seves paraules. El cotxe representa aquí un espai fàl·lic violent, que no pot fer front al gènere polimorf de Marina, que acabarà trobant el seu lloc en el món. Queda clar per a l'espectador que Marina no està sent protegida per la societat, perquè quan els tres homes l'arrosseguen fins al cotxe en ple dia, hi ha molta gent al carrer i ningú l'ajuda, tots continuen caminant tranquil·lament. La ceguesa de la societat xilena és particularment evident en aquesta seqüència (fig. 27).

Una altra seqüència d'interès d'*Una mujer fantástica* és la de la sauna on acut Marina per descobrir què guardava Orlando a la taquilla del vestuari. Entra a la zona de les dones fins que té el coratge per travessar la dels homes. La càmera emfatitza els tons vermells i grocs de l'àrea masculina, que representen la polisèmia i l'acte de transició entre espais i l'estat d'ànim de Marina<sup>98</sup>. Es recull els cabells i es col·loca la tovallola a la cintura, mentre que la llum canvia al color blau i més endavant al rosa i al verd. Tots aquests tons al·ludeixen a la metàfora de les cascades de l'Iguaçú, és a dir, de la força de la natura que és Marina i que res s'interposa en el seu camí. Espera trobar un gest del seu amor però, decebuda, no hi troba res a la taquilla, tot i que el públic creu que toparà amb un sobre amb els vols cap a Iguazú, ja que al principi del film veiem Orlando a la sauna i després li diu a Marina que no troba el sobre amb els bitllets. Li dóna una nota on es compromet a portar-la a una de les meravelles naturals del món, i nosaltres assumim que s'ha oblidat del regal a la taquilla. Però només veiem un espai negre, un buit que simbolitza la defunció del seu estimat.

També cal destacar l'aparició d'elements fantàstics al film: el dolor per la mort d'Orlando i la discriminació que pateix Marina la posa en un espai híbrid entre realitat i fantasia<sup>99</sup>. En algunes seqüències Orlando se li apareix com un fantasma després de la

<sup>98</sup> KOHEN-RAZ, Odeya, MEIRI, Sandra. *Op.cit.*, p. 219.

<sup>99</sup> RAMÍREZ, Victoria. "La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo" a *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, vol. 95. Universidad de Chile, 2020, pp. 135-150.

seva mort. Ell mai parla amb Marina, però actua com si l'estigués ajudant a continuar amb la seva vida. Es pot entendre que Orlando apareix com un espectre ja que Marina no va tenir l'oportunitat d'acomiar-se de les seves despulles, ni a l'hospital ni a l'enterrament. Al final del film, és ell qui la condueix al lloc on es troba el seu cadàver al crematori, i finalment té l'oportunitat de dir-li adéu. Amb aquest comiat, Marina també deixa enrere Sonia i Bruno, així com els prejudicis i investigacions per part de la policia. Per fi pot continuar amb la seva vida com a dona trans amb tots aquells que la recolzen i l'estimen, com ara el seu professor de cant líric (Sergio Hernández) que l'acompanya a l'escenari de l'òpera, al final del llargmetratge. És el moment en què segueix el seu consell: que permeti que el seu cos sigui un receptacle de Déu i d'amor, és a dir, de la seva meravellosa veu, en comptes d'insistir en rebre l'amor dels altres. A l'òpera, canta l'ària *Ombra mai fu*, de *Serse* (Händel, 1738), originalment composada per a castrats, en què el rei Serse expressa la seva gratitud a un arbre per proporcionar-li ombra. Simbolitzen el desig surrealista que l'arbre sobrevisqui el temps per protegir-lo sempre, tot expressant la voluntat de Marina perquè Orlando la salvaguardés per sempre<sup>100</sup>. Però mentre canta, fa les paus amb el pensament que ja no necessita l'ombra protectora d'Orlando, perquè s'ha convertit en un recipient de la seva veu, adreçant-la a una audiència.

Així doncs, la presència d'allò sobrenatural és important a *Una mujer fantástica*, perquè amb l'ajuda d'elements fantàstics, Lelio aconsegueix donar als espectadors una idea del terme *queer*. Aquests moments li proporcionen una qualitat onírica al film, que il·lustra la capacitat del cinema *queer* per convertir moments d'alteritat en escapades fantàstiques. Dits elements també contribueixen a canviar la imatge que les persones transgènere han tingut durant molt de temps i, amb l'ajuda de la teoria *queer*, es crea una concepció més àmplia de la sexualitat i del gènere. El patró estereotípic de les persones trans és abolit i es promouen noves facetes de la diversitat<sup>101</sup>. La identitat de Marina es confirma i s'enforteix amb les seqüències fantàstiques. En una d'elles, visualment molt atractiva, camina pels carrers de Xile després de visitar el seu professor de cant i, com més avança pel carrer, més fort és l'efecte del vent. Al final ja no pot lluitar contra el vent, sinó que es para inclinada cap endavant i sosté els seus braços davant la seva cara per protegir-se de tot el que està volant cap a ella: és una posició física impossible (fig.

---

<sup>100</sup> KOHEN-RAZ, Odeya, MEIRI, Sandra. *Op.cit.*, pp. 221-223.

<sup>101</sup> TOSCANO, María. "Marina Vidal a través del espejo: identidad trans" a *Una mujer fantástica*. *Revista AdMIRA*, n. 6, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 82-110.

28). El vent simbolitza els prejudicis i la discriminació de la societat i les forces ideològiques de l'estat que Marina ha d'arrossegar o d'enfrontar.

Però el fantasma d'Orlando i el vent no són els únics elements irreal, també ho és la seqüència de la discoteca. Després de l'atac de Bruno, se sent ferida i va a un club nocturn on té relacions sexuals amb un desconegut. De nou, veu l'esperit d'Orlando animant-la cap a la pista de ball, on balla una coreografia amb un grup en què tots duen jaquetes daurades i platejades. Oblida el seu dolor i les seves preocupacions per un moment i es diverteix amb un grup de gent que l'accepta i al que pertany (fig. 29).

En aquest sentit, totes les parts sobrenaturals del film donen suport a la identitat de Marina com a dona trans, perquè permeten i fan visible que ni està boja ni és un monstre, sinó que és un ésser humà com qualsevol altre i que té el mateix dret de viure com ella vulgui<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> BLANCO, Felipe. *Op.cit.*, pp. 37-39.

## 5. Conclusions

Un cop contextualitzada la representació del transgènere al cinema i analitzats els tres films seleccionats de l'última dècada, podem arribar a unes certes conclusions. En primer lloc, és innegable que la manera en què el cinema ha representat el col·lectiu trans, sovint fortament estereotipat, ha influït en la seva percepció per part de la societat. Els films mostren el que mou la societat, i en ells es poden criticar i recrear esdeveniments històrics. Per una banda, això significa que les persones construeixen els seus arguments però, per una altra, aquests també donen forma i redissenyen la gent.

No ha estat fins fa relativament poc, ja entrat el segle XXI, que se li ha donat un tractament més humà en el cinema. És llavors quan ens adonem que és una eina que pot ajudar a millorar el reconeixement de la comunitat LGBTIQ+ per part de la societat i de l'estat; serveix com a un mitjà crític per desafiar les formes de violència i per documentar la vida de persones *queer*.

En segon lloc, els tres llargmetratges estudiats corresponen a geografies i directors diferents (França, Canadà i Xile)<sup>103</sup>, la qual cosa ha permès posar en diàleg diferents lectures. Es tracta de grans aportacions al cinema contemporani que han tingut fortuna als festivals i que a més s'inscriuen en gèneres cinematogràfics diferents: mentre que *Tomboy* és un *coming-of-age*, més edulcorat, *Laurence Anyways* és un drama romàntic i *Una mujer fantástica* és un thriller amb tocs de fantasia. Mentre que anteriorment ja hem comentat el fet que la gran majoria de papers de persones trans han estat interpretats per actors i actrius que no ho eren (cosa que a dia d'avui està canviant), cal mencionar que els directors dels films esmentats tampoc no ho són, però pertanyen al col·lectiu (excepte Lelio). Això ens fa reflexionar sobre des d'on es projecten els discursos i com: haurien de ser films realitzats i interpretats per persones trans? És potser per aquest motiu que han estat representades de manera inadequada des dels inicis<sup>104</sup>.

En tercer lloc, el concepte de gènere performàtic de Butler al que s'ha al·ludit reiteradament al llarg del treball es projecta als casos d'estudi, tant a Michäel-Laure, com

---

<sup>103</sup> En un primer moment, es pretenia dur a terme l'anàlisi d'un quart film: *52 Tuesdays*, de producció australiana, però per la limitació dels caràcters se n'ha hagut de prescindir. És també per aquest motiu que la contextualització no disposa de tots els títols que ens agradaria haver inclòs.

<sup>104</sup> El fet que a films tan coneguts com *Transamérica* (Transamerica, Duncan Tucker, 2005) i *Dallas Buyers Club* (Ídem, Jean-Marc Vallée, 2014) actors que no són transgènere retraten la lluita de persones trans és un exemple de la feina que hi ha per fer abans d'aconseguir una representació cinematogràfica real i precisa.

a Laurence i a Marina. Al final dels llargmetratges, és evident que el determinisme biològic no és un argument de pes sobre el qual s'han de regir les normes de conducta. Coneixem els personatges en la seva identitat de gènere, no només pel seu aspecte físic sinó que també pel seu comportament, un element que es reforça mitjançant el vestuari, els colors i els enquadraments. Cadascun d'ells actua per moments, de vegades clarament dins la concepció binària del gènere i d'altres allunyant-se totalment. És així com assenyalen la necessitat d'un gènere variable o mutable per definir-ne el significat dins el món on el director o la directora els insereix.

D'altra banda, són tres films que s'adeqüen a la realitat social que estem vivint: cada cop els rols de gènere estan sent més transgredits i es fa més difícil definir què és allò masculí i allò femení. En les darreres dècades, tant el gènere com la sexualitat s'estan debatent més públicament, i no sorprèn que en el cinema també. No obstant això, en molts països encara és delictes penal ser homosexual, bisexual o trans, cosa que posa de manifest la necessitat de canviar l'educació pública i de portar aquests temes a la gran pantalla perquè tingui una major difusió. Els films, la televisió i internet simplifiquen aquest procés i són una peça fonamental perquè li brinden a la comunitat LGBTQ+ una plataforma universal. A més, cada vegada hi ha més festivals de cinema que inclouen més films relacionats amb el col·lectiu: és un senyal positiu pel que fa a la inclusió i l'acceptació, i crea un espai per a la cultura cinematogràfica *queer*.

S'ha mostrat la influència que pot tenir el cinema en la societat i viceversa. Podem dir que, generalment, pot contribuir a la formació d'identitats i pot proporcionar informació sobre la varietat de rols de gènere. Els films analitzats només són alguns exemples que poden fer que la societat canviï la seva postura i estimuli el debat públic.

## 6. Bibliografia i hemerografia

- ARMBRECHT, Thomas J.D. “ « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve»: l’ontologie trans- de Laurence Anyways”. *L’Esprit Créateur*, vol. 53, n. 1. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013, pp. 31-44.
- BELL-METERAU, Rebeca. *Transgender Cinema. Quick Takes: Movies and Popular Culture*. Rutgers University Press, Nova Jersey, 2019, pp. 1-130.
- BEURDELEY, Laurent. *Xavier Dolan, l’indomptable*. Éditions du Cram, Mont-real, 2019.
- BLANCO, Felipe. Sebastián Lelio: el cine como camino a la dignidad. *Mensaje*, vol. 67, n. 667. Santiago de Chile, 2018, pp. 1-50.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Studio 168, Barcelona, 2007.
- BUTLER, Judith. “Imitation and Gender Insubordination” a ABELOVE, Henry, BARALE, Michele A., HALPERIN, David M. (ed): *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, Nova York, 1993, pp. 307-320.
- BRASSARD, Christina. “La transgression de la norme chez Dolan: une invitation à l’émancipation. Lectures croisées autour de Laurence Anyways”. *Synoptique*, vol. 4, n. 2. Mont-real, 2016, pp. 1-22.
- DAVIES, Steven Paul. *Out at the Movies. A History of Gay Cinema*. Kamera Books, Harpenden, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad. La voluntad del saber* (vol. 1). Siglo XXI, México D.F., 1977.
- GIBSON, Brian. “Falling for innocence: transchild freedom vs. adult judgement in *Tomboy* and *Ma vie en rose*”. *Children’s Literature*, vol. 44. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2016, pp. 219-237.



- HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press, Nova York, 2005.
- HALBERSTAM, Jack. *Trans: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. University of California Press, Berkeley, 2018.
- IBARRA, Andrés. El cuerpo transgénero en *Una mujer fantástica*. *Badebec*, vol. 9, n. 17. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2019, pp. 22-44.
- JOBÉ, Jessica N. *Transgender Representation in the Media*. East Kentucky University, Kentucky, 2013, pp. 5-31.
- KOHEN-RAZ, Odeya, MEIRI, Sandra. *Traversing the Fantasy: The Dialectic of Desire/Fantasy and the Ethics of Narrative Cinema*. Bloomsbury Academic, Nova York, 2020. pp. 217-229.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the closet*. University of California Press, Berkely, 1990.
- LACAN, Jacques. *Escritos I y II*. Siglo XXI, México D.F., 1971.
- LEGERON, Camille. *Traitement de la transidentité dans Laurence Anyways*. Université de Montréal, Mont-real, 2016, pp. 6-67.
- MACMANUS, Viviana Beatriz. Una mujer fantástica. *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts and Cultures*, vol. 3, n. 2. Indiana University Press, Indiana, 2019, pp. 168-171.
- MANNIGEL, Mareike. “Soy lo mismo que tú” *Presencia del discurso de identidad trans en Una mujer fantástica, obra cinematográfica de Sebastián Lelio*. The University of Bergen, Bergen, 2020, pp. 41-98.

- MASSIMI, Fulvia. *Mosaic Men: Critical Masculinities and National Identities in Contemporary Subnational Cinemas*. Spectrum Research Repository, Concordia University, Mont-real, 2018, pp. 130-191.
- MIRA, Alberto. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Editorial Egales, Barcelona, 2008.
- MONTERO, Silvia, RAFAEL, Alonso. “¡Déjennos ser!” *Análisis de la transgresión de género como espacio para el encuentro de las voces de los personajes en las películas J'ai tué ma mère y Laurence Anyways de Xavier Dolan*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2016, pp. 82-152.
- MOREL, Geneviève. “Genre, surmoi et interpellation. À propos de *Tomboy* de Céline Sciamma”. *Enfances & Psy*, n. 57. Eres, París, 2012, pp. 65-74.
- PHILLIPS, John. “*Boys Don't Cry* and *Tomboy*: A Comparative Analysis”. *Transgender and Intersex: Theoretical, Practical, and Artistic Perspectives*, HORLACHER, Stefan (ed). Palgrave Macmillan, Nova York, 2016, pp. 277-294.
- PHILLIPS, John. *Transgender on screen*. Palgrave Macmillan, Nova York, 2016, pp. 1-183.
- PIONTEK, Thomas. *Tomboy, Girl, and Romeos: Transgender Representation in Contemporary European Queer Cinema*. Shawnee State University, Ohio, 2019.
- PRECIADO, Paul. *Manifiesto contrasexual*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2011.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia. “Retratos ‘impertinentes’: Homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la Transición”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 10, n. 2. Intellect, Bristol, 2013, pp. 167-180.
- RABAIN, Nicolas. “Cinéma et psychanalyse : éthique, esthétique et politique”. *Etica & Cine Journal*, vol. 10 n. 1. Universidad Nacional de Córdoba, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2020, pp. 53-60.

- RAMÍREZ, Victoria. La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, vol. 95. Universidad de Chile, 2020, pp. 135-150.
- RUBY RYAN, Joelle. *Reel gender: examining the politics of trans images in film and media*. Bowling Green State University, Ohio, 2009, pp. 1-236.
- RUSSELL MILLER, Jeremy. *Crossdressing cinema: an analysis of transgender representation in film*. University of Arkansas, 2012, pp. 1-160.
- SCHULTZ, Corey. “The Sensation of the Look: The Gazes in Laurence Anyways”. *Film-Philosophy* 22, University of Southampton, Southampton, 2018, pp. 1-20.
- STEINBOCK, Eliza. *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*. Duke University Press, Carolina del Nord, 2019, pp. 5-179.
- STEINBOCK, Eliza. “Towards trans cinema” a: LENÉ, Kristin, JELACA, Dijana, KAPLAN, E. Ann, PETRO, Patrice (ed.): *The Routledge Companion to Cinema & Gender*. Routledge, Londres, 2016, pp. 400-412.
- STRYKER, Susan. *Transgender History*. Seal Press, Nova York, 2008.
- TESSON, Charles. “Cahier de notes sur... *Tomboy*”, *École et cinéma*, Les enfants de cinéma, París, 2012, pp. 2-16.
- TOSCANO, María. Marina Vidal a través del espejo: identidad trans en *Una mujer fantástica*. *Revista AdMIRA*, n. 6, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2018, pp. 82-110.
- URREA, Ángela, GIL-ARBOLEDA, Mariana. “Laurence Anyways: The Transgression, Narrative and Mise-en-Scène of Transition. Lectures croisées autour Laurence Anyways”. *Synoptique*, vol. 4, n. 2. Mont-real, 2016, pp. 1-22.
- VILCHEZ, Jennifer. “The controversy around Tomboy: the aversion to gender theory in French education and culture”. *Culture*, vol. 5, n. 12. Budapest, 2015, pp. 111-120.

WALDRON, Darren. "Embodying gender nonconformity in 'girls': Céline Sciamma's Tomboy". *L'Esprit Créateur*, vol. 53 n. 1. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2013, pp. 60-73.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and other essays*. Beacon Press, Boston, 1992.

## 7. Annexos



Figura 1. *The Rocky Horror Picture Show* (Ídem, Jim Sharman, 1975). Extret de <<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26818312/rocky-horror-picture-show-secuelas/>>.



Figura 2. Pepper LaBeija al documental *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1990). Extret de <<https://www.nytimes.com/watching/recommendations/paris-is-burning>>.

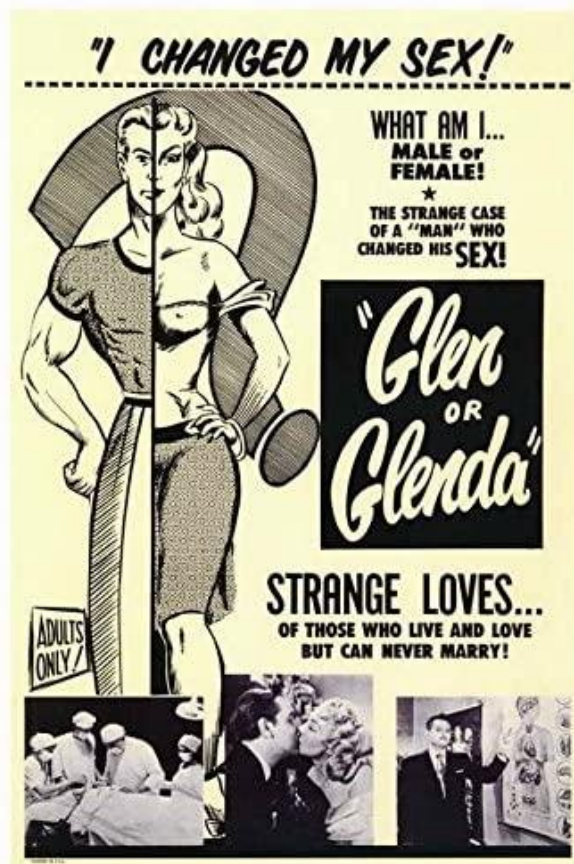


Figura 3. Pòster de *Glen o Glenda* (*Glen or Glenda*, Ed Wood, 1953). Extret de <https://www.imdb.com/title/tt0045826/>.

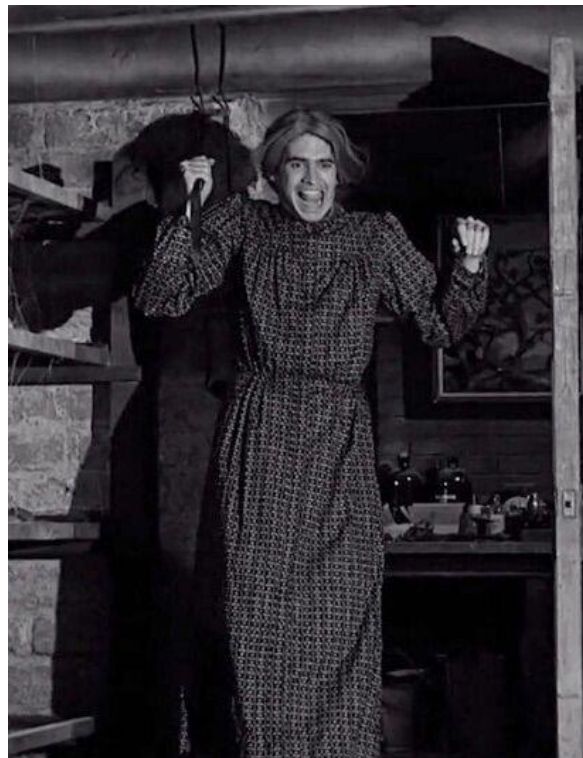


Figura 4. L'assassí Norman Bates vestit de dona a *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Extret de <https://www.thetimes.co.uk/article/psycho-revamp-changes-transphobic-shower-scene-025tpcflx>.



Figura 5. Buffalo Bill a *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991). Extret de <https://www.pinterest.com/pin/247979523212018133/>.



Figura 6. James Garner i Julie Andrews com a Count Victor a *Victor o Victoria* (*Victor/Victoria*, Blake Edwards, 1982). Extret de <https://www.imdb.com/title/tt0084865/mediaviewer/rm2769574912>.



Figura 7. Tony Curtis i Jack Lemmon vestits de dona a *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959). Extret de <<https://www.larazon.es/cultura/con-faldas-y-a-lo-loco-la-comedia-perfecta-GK23293498/>>.



Figura 8. Bernadette (Terence Stamp), Tick (Hugo Weaving) i Felicia (Guy Pearce) a *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, Stephan Elliott, 1994). Extret de <<https://www.imdb.com/title/tt0109045/mediaviewer/rm419038720>>.





Figura 9. José Luis López Vázquez com a Adela a *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972). Extret de <<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-120305/fotos/detalle/?cmediafile=21254366>>.

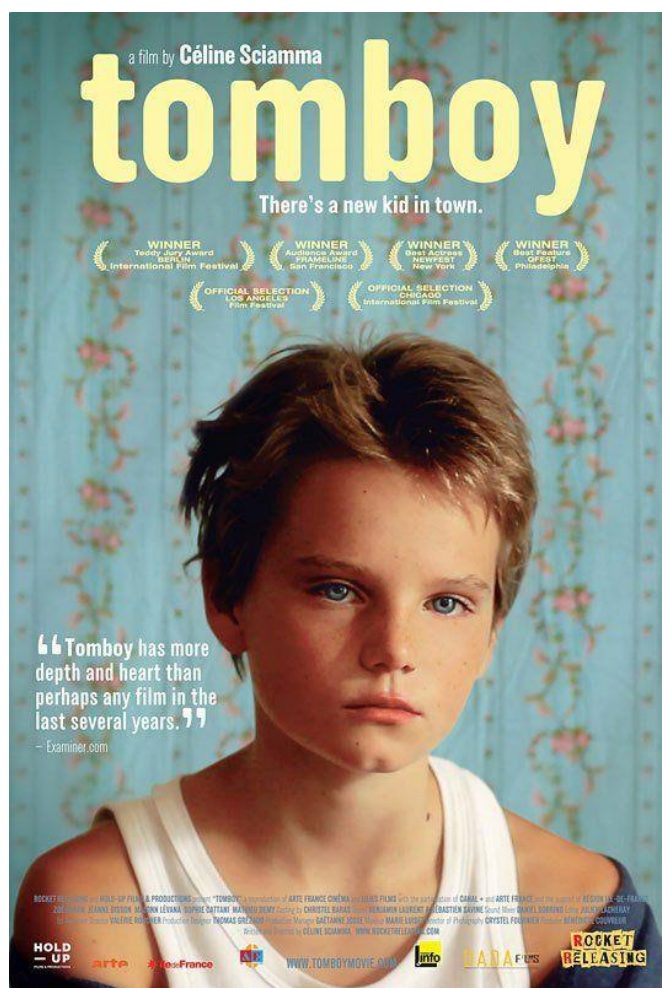


Figura 10. Pòster de *Tomboy* (Ídem, Céline Sciamma, 2011). Extret de <<https://www.imdb.com/title/tt1847731/mediaviewer/rm3213802752>>.



Figura 11. Michäel amb els seus nous companys. Extret de <https://www.imdb.com/title/tt1847731/mediaviewer/rm3213802752>.



Figura 12. *Mi vida en rosa* (Ma vie en rose, Alain Berliner, 1997). Extret de [https://www.imdb.com/title/tt0119590/mediaindex?ref\\_=tt\\_ov\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0119590/mediaindex?ref_=tt_ov_mi_sm).



Figura 13. Michäel i Lisa. Extret de <https://www.imdb.com/title/tt1847731/mediaviewer/rm3213802752>.



Figura 14. Ryan i Laure. Extret de <https://www.imdb.com/title/tt1847731/mediaviewer/rm3213802752>.



Figura 15. *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999). Extret de [https://www.imdb.com/title/tt0171804/mediaindex?ref\\_=tt\\_ov\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0171804/mediaindex?ref_=tt_ov_mi_sm).



Figura 16. Lisa i Michäel. Extret de <https://www.imdb.com/title/tt1847731/mediaviewer/rm3213802752>.



Figura 17. Michäel-Laure davant del mirall. Extret de <https://www.imdb.com/title/tt1847731/mediaviewer/rm3213802752>.

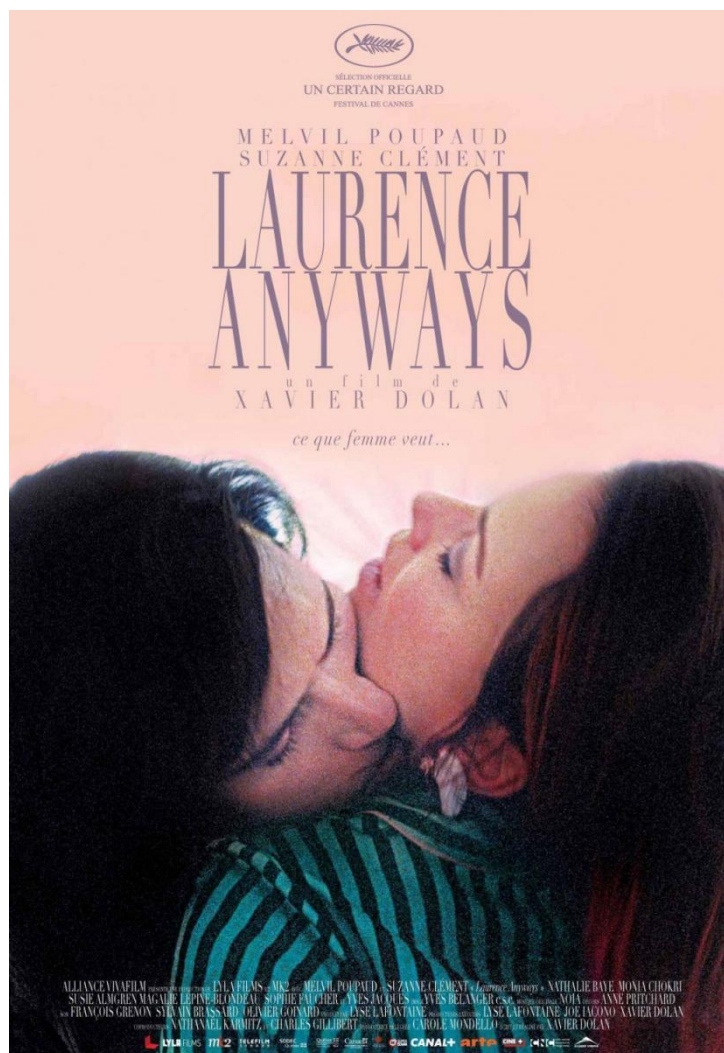


Figura 18. Pòster de *Laurence Anyways* (Ídem, Xavier Dolan, 2012). Extret de [https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref\\_=tt\\_pv\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm).



Figura 19. Laurence i Fred. Extret de  
<[https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref\\_=tt\\_pv\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm)>.



Figura 20. Laurence emulant unes ungles llargues. Extret de  
<[https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref\\_=tt\\_pv\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm)>.



Figura 21. Fred i Laurence a l'Île au Noire. Extret de [https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref\\_=tt\\_pv\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm).



Figura 22. Laurence el primer dia que es vesteix de dona a l'escola. Extret de [https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref\\_=tt\\_pv\\_mi\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt1650048/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm).



Figura 23. Pòster d'*Una mujer fantástica* (Ídem, Sebastián Lelio, 2017). Extret de <https://www.filmaffinity.com/es/film750940.html>.



Figura 24. Marina i Orlando. Extret de <https://www.programaibermedia.com/pt-pt/la-nominacion-de-una-mujer-fantastica-a-los-oscar-2018-ratifica-que-el-cine-iberoamericano-vive-en-estado-de-gracia/>.





Figura 25. Marina segrestada per Bruno i dos dels seus homes. Extret de <https://www.ruizhealytimes.com/cultura-para-todos/critica-pelicula-una-mujer-fantastica/>.



Figura 26. Marina davant del mirall. Extret de <https://www.elcineescortar.com/2018/02/07/se-llama-marina-y-es-una-mujer-fantastica/>.





Figura 29. Marina i un grup de ballarins a la seqüència de la discoteca. Extret de <https://pousta.com/una-mujer-fantastica-review/>.

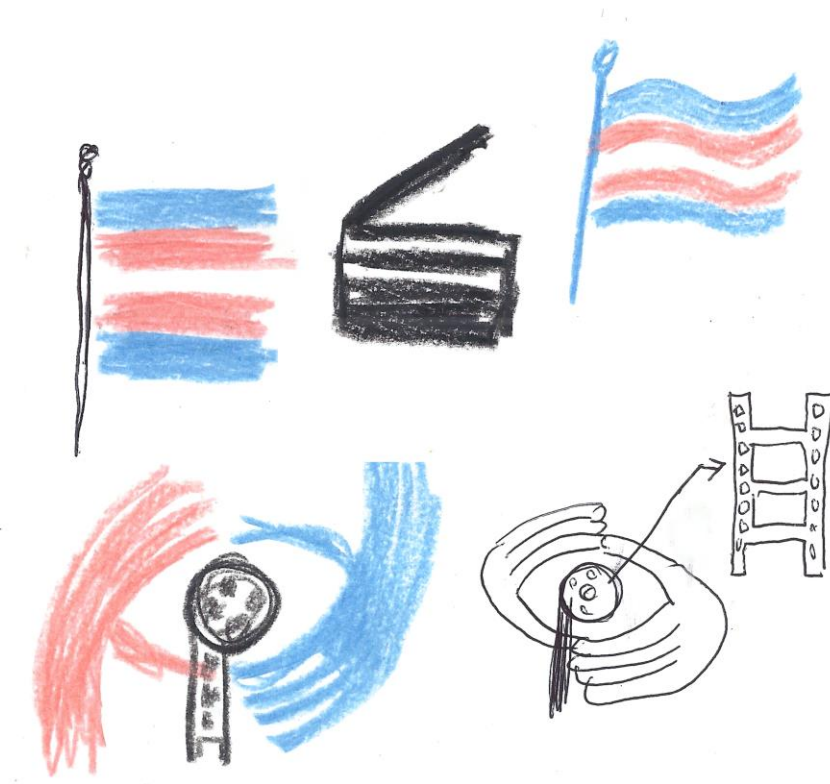


Figura 30. Procés creatiu de la portada i la contraportada. Il·lustracions a càrrec de María Corte Maidagan.

