

La representación sonora de la transfobia: *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015)

Por Alejandro Jiménez Arrazquito*

Resumen: Este artículo presenta el análisis de los sonidos contenidos en la película mexicana *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) como recursos estético-narrativos del lenguaje cinematográfico utilizados para significar la transfobia; elementos sonoros que se convierten en símbolos de discriminación, violencia y muerte para el colectivo travesti, transgénero y transexual. El fenómeno se observa desde los conceptos del lenguaje sonoro cinematográfico propuestos por Samuel Larson (2010) y las nociones sobre construcción del género, discriminación, homofobia y transfobia de Judith Butler (2002, 2006, 2007), Teresa de Lauretis (1989), Óscar Guasch (2006) y Ricardo Llamas (1998). Se trata de una revisión de lo sonoro para analizar la representación fílmica de un hecho sociocultural como la transfobia.

Palabras clave: estudios de género, transfobia, sonido, cine, análisis fílmico.

A representação sonora da transfobia: *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015)

Resumo: Este artigo apresenta a análise dos sons contidos no filme mexicano *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) como recursos estético-narrativos da linguagem cinematográfica utilizada para significar transfobia; elementos sonoros que se tornam símbolos de discriminação, violência e morte para a comunidade travesti, transgênero e transexual. O fenômeno é observado a partir dos conceitos de linguagem sonora cinematográfica propostos por Samuel Larson (2010) e as noções sobre a construção de gênero, discriminação, homofobia e transfobia de Judith Butler (2002, 2006, 2007), Teresa de Lauretis (1989), Óscar Guasch (2006) e Ricardo Llamas (1998). É uma revisão de som para analisar a representação fílmica de um fato sociocultural como a transfobia.

Palavras-chave: estudos de género, transfobia, som, cinema, análise de filme.

The sound representation of transphobia: *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015)

Abstract: This article presents the analysis of the sounds contained in the Mexican film *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) as aesthetic-narrative resources of cinematographic language used to signify transphobia; sound elements that become symbols of discrimination, violence and death for the transvestite, transgender and transsexual community. The phenomenon is observed from the concepts of cinematographic sound language proposed by Samuel Larson (2010) and the notions on gender, discrimination, homophobia and transphobia by Judith Butler (2002, 2006, 2007), Teresa de Lauretis (1989), Óscar Guasch (2006) and Ricardo Llamas (1998). This is a review of sound to analyze the filmic representation of a sociocultural fact such as transphobia.

Keywords: gender studies, transphobia, sound, cinema, film analysis.

Fecha de recepción: 15/01/2021

Fecha de aceptación: 29/01/2021

Introducción

La transfobia se manifiesta en la vida cotidiana de muchas formas. Una de ellas, quizá poco percibida de manera consciente o poco referida, es el sonido o, mejor dicho, los sonidos: voces, murmullos, golpes, gritos, canciones, etc., que, desde el régimen hegemónico de la sexualidad, prescriben y proscriben las identidades de género y sus expresiones. Son sonidos que limitan, amenazan y asesinan la libertad y la vida de las personas transgénero/transexuales/travestis.

Este artículo analiza los sonidos contenidos en la película mexicana *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) como recursos estético-narrativos del lenguaje cinematográfico que significan de determinada manera la transfobia, símbolos de muerte para el colectivo travesti, transgénero y transexual. El fenómeno se observa desde la teoría del lenguaje sonoro cinematográfico (Chion, 1993; Larson, 2010) y algunas nociones sobre construcción de género, homofobia y transfobia (Butler, 2002, 2006, 2007; De Lauretis, 1989; Guasch, 2006; Llamas, 1998). Lo sonoro para analizar lo sociocultural.

La producción fílmica mexicana sobre las realidades de las personas transgénero es realmente limitada, por lo que la literatura científica al respecto también es escasa. Las investigaciones se han centrado más en la homosexualidad masculina y en algunos casos en la femenina (Díaz, 2004; Foster, 2009; Jiménez Arrazquito, 2020; Martínez-Expósito, 2012; Mercader, 2007.; Prapakamol, 2011; Schuessler y Capistrán, 2018; Schulz-Cruz, 2008, 2014; Solano, 2018; Subero, 2006, 2014, 2016); sin embargo, la representación de las personas trans en el cine ha sido poco analizada.

Paul Julian Smith, en su artículo *Letter from Mexico* (2016), daba cuenta de la emergencia de un fenómeno cinematográfico en México: los documentales de temática trans, destacando que en los últimos cinco años (2011-2016) se habían producido tres películas: *Morir de pie* (Jacarandá Correa, 2011), *Quebranto* (Roberto Fiesco, 2013) y *Made in Bangkok* (Flavio Florencio, 2015). Todos títulos de directores nóveles, en donde sus personajes estaban vinculados con el ámbito artístico como el baile y el canto, o bien con el activismo político y en la búsqueda del reconocimiento social de su nueva identidad de género.

En cuanto a los films de ficción, destaca *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977), por ser el primero en donde el personaje transgénero, en ese entonces solo denominado como travesti, es el protagonista. Dulce Isabel Aguirre Barrera (2012) analiza la identidad sexo-genérica y la construcción/deconstrucción de imágenes estereotípicas en dicha película a partir de la emblemática escena del

baile de “La Manuela” desde el concepto de performatividad de género de Judith Butler. Esta misma cinta es analizada por Gustavo Subero en el texto *Fear of trannies: on filmic phobia of travestism in the new Latin American cinema* (2008) junto con otras dos películas, la mexicana *Simón, el gran varón* (Miguel Barrera, 2002) y la franco-brasileña *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), para poner de manifiesto que la ausencia en la representación del travestismo en el cine es consecuencia de un temor fílmico heteronormativo de mostrar una sexualidad fluida más allá del binarismo de género: hombre/mujer.

La investigadora Yolanda Mercader ha dado cuenta de la diversidad sexual en el cine mexicano. En su artículo “La construcción de la identidad homosexual masculina en el cine mexicano” (2006), analiza los contrastes entre diferentes personajes travestis en las películas *Danzón* (María Novaro, 1991) y *De la calle* (Gerardo Tort, 2001).

Mónica Medina y Jiménez Arrazquito, en el artículo “La construcción fílmica de la memoria sobre la muerte. Caso: Carmín tropical” (2019), apoyados por la propuesta conceptual de Maurice Halbwachs, identifican los recursos narrativos utilizados para reconstruir la memoria individual y colectiva alrededor del asesinato de una mujer transgénero en la cinta *Carmín tropical* (2014), dirigida por Rigoberto Perezcano.

El cine, de acuerdo con la noción de Teresa de Lauretis (1989), es una *tecnología de género*, es decir, una de las complejas prácticas sociales que produce al género, aquello que establece lo “propio” de la mujer y lo “propio” del hombre y sus relaciones. “El género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales —como el cine— y de discursos institucionalizados, de epistemologías y prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (De Lauretis, 1989: 8). Para la construcción de esas representaciones, entre las que se pueden encontrar la homofobia y la transfobia como formas de violencia de género, el cine utiliza tanto elementos visuales como sonoros.

Atendiendo a la propuesta teórica de Samuel Larson (2010), los sonidos se organizan en diálogos, incidentales, ambientes, efectos, música y silencio. Cada una de estas categorías está compuesta por recursos que se articulan de diversas maneras para producir mensajes y alcanzar diferentes niveles de comunicación, tanto a nivel cognitivo como afectivo o emocional.

Los diálogos, según Larson (2010), tienen la función de transmitir información semántica, prosódica, fisiológica y espacial; además del discurso verbal también contemplan vocalizaciones no lingüísticas -que pueden actuar como efectos o incidentales- como risas, llantos, gritos, lamentos, gemidos, quejidos, etc., y su fuente sonora puede ser visible en pantalla o tratarse de una voz en off o fuera de cuadro, lo que en palabras de Michel Chion (1993) se conoce como voz acusmática.

Los sonidos incidentales, de acuerdo con Samuel Larson (2010), son producidos por la acción de los personajes como pasos, golpes, manipulación de objetos, etc., y otorgan la sensación de corporalidad y realismo a la escena. Los ambientes son sonidos que definen a los diferentes espacios o entornos. Los efectos sonoros son usados, en muchas ocasiones, para dar la sensación de espectacularidad, dramatismo o comicidad, y pueden ser tanto realistas como no realistas.

La música tiene diferentes funciones: puede crear el tono emocional, marcar un ritmo, cambiar el sentido o significado de algo, crear ambientes o atmósferas, contextualizar la época o la región, etc. (Larson, 2010). Además, en los filmes puede encontrarse música diegética o proveniente de la escena, música extradiegética o incidental y música metadiegética o subjetiva por estar solo en la mente de un personaje. Michel Chion (1993) habla además del efecto empático de la música o de cualquier sonido cuando éste va en sintonía con el tono dramático o emocional de la escena, y anempático cuando va en sentido opuesto. Finalmente, para Larson (2010), el silencio, que no es la ausencia de sonido sino su ausencia relativa, puede servir como marco de preparación o

presentación de algo que se pretende destacar, una pausa o descanso en el discurso, una forma de generar tensión, una atmósfera sonora, la toma de conciencia por parte de un personaje que anula los sonidos del entorno, etc.

Análisis

A partir de los elementos sonoros expuestos, se llevó a cabo el análisis de la película *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015), el cual consistió en la descripción e interpretación de los componentes sonoros contenidos en 14 escenas, las cuales fueron seleccionadas por ser aquellas en las que la transfobia presentaba mayores recursos susceptibles de estudio. Metodológicamente, se siguió el procedimiento de descomposición (segmentación longitudinal y transversal) y recomposición (reorganización de los elementos para llegar a una síntesis) propuesto por Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991). Los elementos analizados de la banda sonora fueron: música cantada e instrumental, efectos sonoros, sonidos incidentales, diálogos, ambientes y silencio. El análisis de *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) ha permitido organizar los resultados en diferentes categorías atendiendo a los tipos de elementos sonoros que tienen mayor peso o incidencia en la significación de la transfobia. El hecho de enfatizar ciertos recursos sonoros no significa que otros no estén implicados en la construcción del discurso audiovisual. Sencillamente son aquellos que destacan y que se recuperan para su análisis. Las categorías en las que se agrupan los resultados han sido denominadas de la forma siguiente: 1) sonidos incidentales como marcadores de sueños o ensoñaciones violentadas, 2) la música de fondo de las realidades violentadas y 3) los diálogos de la transfobia y de la liberación de la violencia.



Figura 1. Cartel película Estrella solitarias (Fernando Urdapilleta, 2015).

Estrellas solitarias es una película de 94 minutos de duración, dirigida por Fernando Urdapilleta y producida en el año 2015. Se trata del primer largometraje mexicano de ficción protagonizado por una mujer trans, la actriz Dana Karvelas. Cuenta la historia de Valentina (Dana Karvelas) y Joana (Jorge Arriaga), dos amigas trans que persiguen sus sueños en medio de un entorno homófobo y transfóbico. Valentina hace show travesti en la discoteca *Monique* y quiere ser una cantante famosa. Joana sueña con una fiesta de XV años como la de su hermana, pero su padre (Fermín Martínez) la rechazó desde la infancia y ahora, lejos de su pueblo, entra a trabajar al *Monique* con la ayuda de Valentina para conseguir el dinero que necesita. El dueño de la discoteca, apodado como el “Muñeco” (Mauricio Isaac), es un hombre machista, misógino, homófobo y transfóbico que explota y violenta a las chicas que trabajan en el espectáculo nocturno aprovechándose de la marginación social en la que se encuentran. El

“Muñeco” mete a su amante al show, “Madonna” (Patricia Garza), una mujer cisgénero, lo que provoca la ira de las compañeras. Luego de una serie de rivalidades, “Madonna” le confiesa a Valentina que el “Muñeco” quemó el rostro de su hermana (Nelly de Córdoba) y que ahora trama una venganza. Valentina, “Madonna” y Joana queman vivo al “Muñeco” en presencia de todas sus víctimas. Finalmente, Joana se reúne con sus amigas transgénero en el pueblo donde nació para llevar a cabo su fiesta de XV años.

Después de esta breve descripción del relato de la película, se presentan los resultados organizados en las categorías ya mencionadas.

Sonidos incidentales como marcadores de sueños o ensoñaciones violentadas

La música extradiegética *Theme from “A summer place”* (Steiner y Discant, 1959) crea la atmósfera emocional, revela la ensoñación de Juan por alcanzar un ideal, lucir como su hermana con su vestido de XV años y su tiara en la cabeza. El rostro de Juan es de fascinación. En un segundo plano sonoro un gallo canta. Un sonido incidental rompe el momento idílico: la pisada del padre de Juan; la música se apaga y el encanto termina. La voz de la homofobia habla y crea tensión:

PADRE. Pinche Juanito, otra vez con tus puterías.

En la escena siguiente, la voz de la Iglesia Católica también interviene con palabras en un latín indescifrable para la comunidad de un pueblo mexicano. El sacerdote, en complicidad masculina con el padre de familia, exclama:

SACERDOTE. Sal demonio, sal de ese cuerpo, maldito satanás.

Y la voz grave y alcoholizada del padre de Juan remata:

PADRE. Primero muerto que ser el papá del jotito del pueblo.

De acuerdo con Ricardo Llamas (1998), los prejuicios en contra de la homosexualidad —y por supuesto también de las personas transgénero— se expresan a través de formas “espontáneas” y “articuladas”. Los discursos espontáneos son difíciles de reconocer porque se encuentran inmersos en la vida cotidiana y muchas veces pasan desapercibidos; sin embargo son formas continuas, permanentes, de discriminación y opresión con graves consecuencias. Esos modos “espontáneos” dan lugar a las maneras “articuladas” o institucionalizadas como los discursos morales/religiosos, jurídicos/judiciales y médicos/científicos que organizan a nivel real y simbólico las vidas “afectivas, eróticas y sexuales de las personas, y también, más generalmente ante una determinación de identidades y formas de inserción en las estructuras sociales, culturales, económicas y políticas” (Llamas, 1998: 205).

Años después, el sonido en off de la respiración agitada de Joana (antes Juan) anuncia el miedo que le tiene a su padre, quien también fuera de campo se hace presente a través del sonido incidental con eco de sus pasos firmes, sólidos, con espuelas, recordando aquellos que antecedieron al “exorcismo” de Juan. La figura del padre, con voz fuerte y firme como es usual —no solo en la película sino en la vida—, dicta nuevamente sentencia para restablecer el orden:

PADRE. Una pinche fiestecita de XV años no te va a convertir en una mujer. Y no te voy a permitir que me sigas avergonzando.

El padre saca un revólver, apunta hacia Joana, se escucha el incidental del dedo accionando el martillo y la explosión del disparo que rompe con la pesadilla y mata lo que significa o connota Joana para su padre. Joana despierta y llora sobre su cama.

La fiesta de XV años (siempre escrita en números romanos para darle un toque de distinción) es un evento que marca simbólicamente en la cultura mexicana el paso que da la hembra del género humano de niña a mujer, una especie de transfiguración —a la que alude el padre de Joana en el diálogo previo— a la

que asisten familiares y amigos en representación de la sociedad y en la que por supuesto en apego a lo que prescribe la ideología de género dominante para las mujeres, se exalta lo que se considera femenino y se reafirma la relación de dependencia, indefensión —princesa que los chambelanes protegen a través de círculos creados con sus brazos o incluso mediante espadas—, objetivación —princesa que los chambelanes levantan durante el vals— y subordinación —la festejada nunca habla, el discurso lo da el padre— con respecto a los varones de la sociedad representados por el padre y los chambelanes. Ese es el momento o el ideal con el que sueña Joana, una mujer transgénero de edad adulta, insegura por las carencias afectivas de su pasado.

Un sueño más de Joana ocurre en medio de un bosque. Joana baila el vals de XV años con sus chambelanes, adecuadamente ataviados para la ocasión, su vestido de quinceañera color fucsia, la música de *Theme from a "Summer place"* (Steiner y Discant, 1959) en primer plano y la ausencia de sonido directo, signo auditivo de que se trata de una escena no realista. El ensueño se rompe con un efecto sonoro al mismo tiempo que le cae encima una cubeta de pintura roja a Joana y se escuchan las risas burlonas de un grupo de varones: los mismos chambelanes y su padre. La música del vals permanece y se combina con el resto de los sonidos, en una mezcla anempática.

La música de fondo de las realidades violentadas

Acompañado por el sonido ambiente de los grillos en medio de la carretera, Juan huye de la homofobia de su pueblo; aunque los prejuicios lo esperan en la ciudad, de otras formas, con sus propios métodos. En la camioneta en la que Juan escapa se escucha una canción diegética, en tercer plano, que se transforma en extradiegética para acompañar en primer plano los créditos iniciales.

El tema musical de la secuencia de créditos, *Será varón, será mujer* (Boschi y Farini, 1978) es revelador:

Será varón, será mujer,
lo que Dios quiera como la primera vez.
Ha de venir con la ilusión
de ser el niño que soñamos con amor.
Y si es varón,
le enseñaré
mil travesuras con ternuras de papel.
Y si es mujer,
será también
como la madre que le dio todo su ser.

Canción que remite a la vida predestinada que cada ser humano tiene, por lo menos en la cultura mexicana que produce la canción, por el hecho de pertenecer a un género u otro; por supuesto considerando al género como dicotómico. A quien está por venir al mundo se le promete amor, siempre y cuando cumpla con los preceptos que se le dictan desde antes de su nacimiento, pero si no es así será una estrella solitaria. La película subvierte el sentido ingenuamente tierno y amoroso que se le ha dado a la canción al colocarla en el relato.

Estos prejuicios, con sus diferentes formas de expresión como en este caso ocurre con las canciones, se articulan en el fenómeno conocido como transfobia. En el fondo se trata de una *violencia de género* en palabras de Óscar Guasch (2006), que se presenta cuando las personas no se ajustan a las normas implícitas establecidas por el sistema sexo-género que indica que solo existen dos sexos o dimorfismo sexual (hombre y mujer) y dos géneros o binarismo de género (masculino/femenino) que deben corresponderse solo de la siguiente forma: hombre-masculino, mujer-femenina y a quienes corresponden ciertas prácticas sociales. En el régimen sexual imperante:

la homofobia con frecuencia opera atribuyendo a los homosexuales un género perjudicado, fracasado o, de lo contrario, abyecto, esto es, llamando a los

hombres gay “afeminados” y a las lesbianas “marimachos”, y porque el terror homofóbico a realizar actos homosexuales, cuando se da, frecuentemente coincide con un horror a perder el género apropiado (“Ya no ser un verdadero hombre o un hombre hecho y derecho” o “dejar de ser una verdadera mujer o una mujer adecuada”) (Butler, 2002: 334).

Como en la escena inicial de la película, una agresión crea el silencio y rompe el encanto. Valentina camina por la calle con paso firme y decidido, peluca rubia, labios rojos, maquillaje seductor y ropa negra que le otorgan fuerza y carácter; el sonido de los tacones le confirma su femineidad al ritmo de la música rockera extradiegética de *My friend Dario* (Arbez-Nicolás, 2005). Valentina disfruta el momento, sonríe, juega con su cabello, pero se topa con la masculinidad machista, homófoba y transfóbica de un hombre policía que representa (*actúa*) el papel de brindar seguridad a la población y hacer valer el Estado de derecho —que prácticamente no existe en México— a través del uso de la fuerza y de la violencia —que prácticamente sí existe en México—. El hombre policía choca intencionalmente contra el cuerpo de Valentina y la quita del paso. La música que acompañaba la pasarela pública de Valentina desaparece abruptamente. La voz que debe procurar seguridad, en tono parco y severo, pregunta:

POLICÍA. ¿Qué te pasa maricón de mierda? ¿Estás viendo que soy policía?

Sin embargo, la voz de la resistencia se manifiesta:

VALENTINA. Pues con más razón deberías de respetar.

Los sonidos incidentales que siguen son los del enfrentamiento a golpes, los lamentos del policía, los tacones y la voz enojada de Valentina que se apropia del discurso homófobo y lo subvierte en contra del macho:

VALENTINA. Ay muy pinche verga, ¿no, maricón? ¿quién está empinado como puto, cabrón?

El macho es víctima de su propio discurso, como siempre lo ha sido, aunque no se dé cuenta. Con esta voz se desmitifica la supuesta subordinación física y moral de la mujer transgénero —también de la cisgénero— por el hecho de ser mujer y por todo lo que se le ha adjudicado al género femenino. Valentina muestra simbólicamente la flexibilidad en su identidad de género, un género fluido, no rígido ni excluyente, al quitarse los senos de silicón, encargárselos a una mujer —solidaridad femenina, sororidad— y golpear al policía para después recogerlos y seguir su camino ante el asombro de la gente que se acercó. Esto último es susceptible de otra interpretación: tal vez lo que se está diciendo simbólicamente es que al macho no se le puede enfrentar desde la posición de sujeto mujer, por eso hay que quitarse los senos y plantarse como sujeto hombre, de hombre a hombre.

La sociedad homófoba y transfóbica asume una posición de superioridad moral al percibirse como “normales” y tranquilidad al diferenciarse de los “otros”, de los “raros”, y constatar que se ajustan a la norma de género que se espera de ellos/ellas. Esto en el fondo significa que el régimen de la sexualidad, a través de la homofobia y la transfobia, también les está cuestionando, exigiendo una rendición de cuentas sobre sus actitudes y comportamientos, aunque no son conscientes de ello. El régimen y sus estrategias no solo regulan y someten a las personas homosexuales y trans, como se piensa; también lo hace con los heterosexuales y cisgénero.

En la escena de *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) se recurre a una concepción de femineidad que con fuerza y legítimo derecho pisa el mismo suelo que todos pisan. Se rechaza abiertamente la posición social de sujeto oprimido, víctima de los prejuicios de la sexualidad imperante, apoyándose en la belleza interior, pero sobre todo en la física: cuerpo (cuerpazo), cabellera

(pelazo), maquillaje, vestuario, y por supuesto una *actitud perra* que da fuerza interior para el desafío.¹

En otro momento del relato de *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015), Estefanía, la principal estrella trans de *Monique*, recibe una copa en su camerino de parte del “Muñeco” antes de salir al escenario, sin saber que está siendo envenenada por haberse opuesto a la llegada de “Madonna” (la chica cisgénero). Dentro de la jerarquía establecida por el propio sistema de género, la mujer cisgénero está por encima de la transgénero. Estefanía sale al escenario entre los aplausos del público y canta en *playback* con la actitud de una diva: *Ya no regreso contigo* (De la Colina, s/a).² Sin embargo, comienza a sentirse mal, el tratamiento sonoro de la secuencia refleja la alteración en su percepción: los sonidos incidentales de aplausos del público son ralentizados y pasan a tercer plano, sus pasos con el golpe de los tacones se escuchan con reverberación en primer plano, el micrófono se vicia, la música pierde la voz y queda en versión instrumental con reverberación en tercer plano. Estefanía cae sobre el escenario. Los gritos de las chicas que trabajan en *Monique* ayudan a construir el caos:

CHICAS. Un doctor por favor... Una ambulancia.

La música, solo instrumental, recupera su textura melódica, rítmica y armónica original. El “Muñeco” observa todo desde su asiento mientras bebe de su copa y sonrío. Estefanía es llevada al camerino por el grupo de chicas que la recuestan sobre un sofá. La música instrumental continúa, ahora en primer plano, y la escena carece de sonido directo por lo que las exclamaciones de Valentina y de

¹ Expresión coloquial entre el colectivo LGBT que indica el valor y el coraje que se tiene para enfrentar la vida. También revela una posición de superioridad con respecto al resto. La más “perra” es la más fuerte.

² *Ya no regreso contigo* fue un tema interpretado por Lupita D’Alessio, una cantante mexicana conocida como la “leona dormida” y reconocida como una mujer de temperamento fuerte que se atrevió en las tres últimas décadas del siglo XX a decir, a través de sus canciones, lo que quizá muchas mujeres no se atrevían en ese momento. Por el contenido de sus canciones de amor y desamor y la manera en que han sido interpretadas, es común que estas formen parte de los shows travestis.

las otras chicas son gritos ahogados en el silencio, como siempre, nadie las escucha, no son socialmente legibles. La representación realista se recupera a través del sonido directo de llantos, lamentos y las ruedas de la camilla que avanza hacia la ambulancia cuando Estefanía es sacada muerta de la discoteca.

Los diálogos de la transfobia y de la liberación de la violencia

Tras la muerte de Estefanía, el “Muñeco” decide nombrar a dos estrellas como atractivo central del espectáculo: Valentina y “Madonna”. Valentina se enoja porque lleva años trabajando ahí y “Madonna” es una recién llegada, además de que es una mujer cisgénero llamada peyorativamente “pescada”. La voz del varón machista, aunque con rasgos delicados en su vestir y actuar que justifica por su supuesto agrado por la alta cultura y sus gustos refinados asociados con París a través de su falso acento francés, se manifiesta de manera transfóbica y misógina:

MUÑECO: Las cosas están cambiando. La gente quiere ver mujeres de verdad, ya no quiere ver mujeres de mentiras. Dicho esto con todo respeto.

Y una vez que Valentina se retira, el “Muñeco” agrega:

MUÑECO. Estas no menstrúan pero se ponen peor que las que sí.

Esto alude a uno de los prejuicios que se encuentran detrás de la transfobia, la idea de que la mujer cisgénero es la original, la norma, y la mujer transgénero no es una mujer.

Para Judith Butler (2002, 2006, 2007), la sociedad heterosexual (y cisgénero) para preservar sus privilegios se afirma como lo original, lo natural, por lo que el travestismo, o en el caso que aquí ocupa, la transexualidad y el transgenerismo, están marcados como lo irreal, lo no humano, “incoherente”, “discontinuo”, “no inteligible socialmente” y por lo tanto lo que no existe. Las personas trans cuestionan la concepción del cuerpo, su idealización y proponen nuevas formas de ocupar el cuerpo, de vivirlo, y de expresarlo a través de la sexualidad. Es a

través de la vida de las personas trans que se pone en evidencia la no causalidad entre sexualidad y género.

En otro momento del relato, Joana camina feliz por la calle después de haber recibido de parte del “Muñeco” un adelanto de 35 mil pesos por su próximo trabajo en la venta de drogas. De pronto, un hombre con máscara de luchador la asalta diciendo:

ASALTANTE. Cállate pinche puto... dame todo lo que traigas hijo de la chingada, apúrale pinche puto... cuidadito y grites pinche puto.

Con esto mata sus sueños de llevar a cabo su fiesta de XV años. En la escena siguiente se revela que fue el “Muñeco” quien organizó el supuesto asalto para recuperar el dinero que le había dado a Joana. En medio del sonido de risas burlonas, el asaltante suelta:

ASALTANTE. Estoy segurito que el pinche puto se estaba meando de miedo.

Hacia el final de la cinta, Valentina le ayuda a “Madonna” a vengar el daño que le hizo el “Muñeco” a su hermana. Llevan sedado al “Muñeco” a un “deshuesadero” de autos, justo en donde torturaba a sus víctimas (mujeres cis y transgénero). Ahí lo meten a un tambo, “Madonna” le rocía combustible y le prende fuego en presencia de su hermana, quien observa todo desde una silla de ruedas; de Cotonelle, quien tiene los dedos fracturados; y de otras chicas lesionadas por el “Muñeco”. La secuencia se construye sonoramente a través de los gritos desgarradores del “Muñeco”, quien clama perdón, el fuego que arde, la respiración agitada y los sonidos guturales de la hermana de “Madonna”, y el cuarto movimiento de la Sinfonía No. 9 (Van Beethoven, 1824), que contrasta con la situación dantesca en un sentido anempático. La cámara cierra la escena en un plano panorámico del “deshuesadero” con los gritos del “Muñeco” en tercer plano y la música en primero. La justicia se ha impuesto y los sonidos de lamentos ahora son de todos. Venganza contra la homofobia y la transfobia: el que a hierro mata a hierro muere.

Así, la cinta llega al último grito liberador. Joana va a celebrar sus XV años en el pueblo donde nació. Sus familiares están dentro de la iglesia sin saber que Joana —para ellos Juan— es la festejada. Joana y Valentina reciben en el atrio a sus amigas transgénero, entre ellas a la “Asesina”, la luchadora profesional que está enamorada de Joana. Valentina le pregunta si está lista para entrar a la iglesia. Joana, quien ha vencido su miedo de enfrentar a su padre, dice estar preparada y, al llamado de Valentina:

VALENTINA. A rockear perras.

Todas las chicas gritan de manera eufórica y corren con los brazos en alto hacia la iglesia en lo que se asume será un escándalo, pero están dispuestas a todo. Son acompañadas por el repicar de la campana que lanza hacia el cielo la reivindicación de las mujeres recién liberadas y una canción rockera extradiegética, *Muerte o gloria* (Beristáin, 2014), que llama a luchar por los sueños y a no dejarse vencer frente a la adversidad y aún ante la muerte.

Conclusiones

El análisis de *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) ha permitido reconocer y organizar las escenas, a partir de ciertos elementos sonoros que destacan y de su relación con el sueño de ser mujer y la transfobia que trata de impedirlo, en tres grandes grupos: sonidos incidentales como marcadores de sueños o ensoñaciones violentadas, la música de fondo de las realidades violentadas y los diálogos de la transfobia y de la liberación de la violencia, lo que en suma marca la trayectoria narrativa de los personaje transgénero representados.

Los elementos sonoros estudiados, organizados en diferentes categorías como sonidos incidentales, música, diálogos, ambientes, efectos y silencio, contribuyen a la representación de un mundo hostil, machista y misógino, ante

el cual las mujeres transgénero y también las cisgénero se deben enfrentar. *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) pone sobre la mesa, a través de diálogos, canciones y otros recursos sonoros las normas de género establecidas implícitamente por el sistema sexo-género y los prejuicios expresados a través de actitudes y conductas transfóbicas que surgen como consecuencia.

Algunos recursos del lenguaje sonoro transmiten de manera explícita y a un nivel cognitivo la transfobia, mientras que otros lo hacen a nivel afectivo mediante la creación de atmósferas y tonos emocionales. Las canciones y los diálogos explicitan el deber ser de los varones y las mujeres en la sociedad, y el rechazo y odio del que son objeto cuando se alejan del paradigma de género. Particularmente las canciones, por su intertextualidad, tienen la capacidad de conectar el relato audiovisual con otros discursos musicales tanto de la liberación femenina como de la opresión hacia los géneros. La música, los sonidos incidentales, los silencios y la vocalizaciones no lingüísticas, como gritos, sollozos y lamentos, transmiten el sentir subjetivo de los personajes que experimentan la violencia de género y también su emancipación.

La película exhibe los mecanismos de la transfobia que al discriminar, rechazar y violentar, pretenden matar a nivel simbólico y real, los sueños de las mujeres representadas: una celebración de XV años que alude a la femineidad tradicional con tintes aristocráticos, y una carrera como cantante; sueños que en el fondo buscan el reconocimiento y la validación social de sus protagonistas como mujeres, elemento que coincide con lo dicho por Paul Julian Smith (2016) en su revisión de tres documentales mexicanos sobre personas transgénero comentado al inicio de este artículo.

Aunque no ha sido objeto de este análisis, *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) plantea como uno de sus temas centrales la definición o cuestionamiento de qué es ser mujer, cuáles son los rasgos —si es que pueden ser determinados— que caracterizan, describen o definen a la *mujer*. El abanico de posibilidades representadas va de mujeres cisgénero como la seductora y

vengativa “Madonna” o la mítica, maquiavélica y de rasgos delicados Camila, a mujeres transgénero como la soñadora e ingenua Joana, la valiente y tenaz Valentina, pasando por la líder y dramática Estefanía y la temerosa Cotonelle.

Considerando la tendencia filmica internacional de la que México, en un mundo globalizado, no puede sino formar parte, es muy probable que en la próxima década se incremente la producción nacional de películas que aborden las realidades de las personas trans como ya se observa en los años más recientes, por lo que será necesario que se les dé seguimiento desde la academia.

Los sonidos de la muerte representados en *Estrellas solitarias* (Fernando Urdapilleta, 2015) y revisados en este análisis, por supuesto no solo forman parte del universo cinematográfico; tienen su referente en la realidad y la cultura que los produce, y lamentablemente de forma mucho más dramática, muchas veces acallados, censurados, y nuevamente audibles gracias a producciones filmicas como ésta.

Bibliografía

- Aguirre Barrera, Dulce Isabel (2012). “Del estereotipo a la performatividad del género en una secuencia de El lugar sin límites (1977) de Arturo Ripstein” en *Cuicuilco*, número 54, pp. 241–260.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós. Disponible en: <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000200027>
- ____ (2006). *Deshacer el género*. Paidós Studio.
- ____ (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chion, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- De Lauretis, Teresa (1989). “La tecnología del género” en *Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press. Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf
- Díaz Mendiburo, Aarón (2004). *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo*. Ciudad

de México: Plaza y Valdés.

Foster, David William (2009). *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Guasch, Óscar (2006). *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Jiménez Arrazquito, Alejandro (2020). *Discursos sobre la homosexualidad masculina en el cine mexicano (2000-2019)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Larson Guerra, Samuel (2010). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Llamas, Ricardo (1998). *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI.

Martínez-Expósito, Alfredo (2012). "El cine gay mexicano y su impacto en la imagen nacional: Modisto de señoras (1969), Doña Herlinda y su hijo (1985), Y tu mamá también (2001)" en *Amerika. Mémoires, Identités, Territoires*, número 7.

Medina Cuevas, Mónica y Jiménez Arrazquito, Alejandro (2019). "La construcción filmica de la memoria sobre la muerte. Caso: Carmín tropical" en *Xihmai*, volumen 14, número 27, pp. 123–151.

Mercader Martínez, Yolanda (2006). "La construcción de la identidad homosexual masculina en el cine mexicano" en *Anuario de Investigación 2005. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco*, pp. 249–269.

____ (2007.). The L world en el cine. Análisis de su representación en *Anuario de Investigación*.

Prapakamol, Nawamin (2011). *El análisis de la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano contemporáneo*. Universidad de Salamanca. Disponible en: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/82724/1/TFM_Estudioslatinoamericanos_Prapakamol_Nawamin.pdf

Schuessler, Michael y Miguel Capistrán (2018). *México se escribe con J: una historia de la cultura gay*. Ciudad de México: Penguin Random House.

Schulz-Cruz, Bernard (2008). *Imágenes gay en el cine mexicano: tres décadas de joterío 1970–1999*. Ciudad de México: Fontamara.

____ (2014). "La otra familia de Gustavo Loza: imágenes gay, de la periferia a la normalización" en *Razón y Palabra*, número 85, pp. 1–18. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N85/M85/05_Schulz_M85.pdf

Smith, Paul Julian (2016). "Letter from Mexico", volume 70, número 1, pp. 96–99. <https://doi.org/10.2307/26413746>

Solano García, Luis Rodrigo (2018). *Espejos culturales: la creación y representación de lo gay en el cine mexicano contemporáneo*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana.

Subero, Gustavo (2006). "The different caminos of Latino homosexuality in Francisco J. Lombardi's *No se lo Digas a Nadie*" en *Studies in Hispanic Cinemas*. <https://doi.org/10.1386/shci.2.3.189/1>

____ (2008). "Fear of the Trannies: On Filmic Phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema" en *Latin American Research Review*. <https://doi.org/10.1353/lar.0.0017>

____ (2014). *Queer masculinities in Latin American cinema: male bodies and narrative representations*. London: Taurus.

____ (2016). *Gender and sexuality in Latin American horror cinema: Embodiments of evil. Gender and Sexuality in Latin American Horror Cinema: Embodiments of Evil*. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56495>

* Alejandro Jiménez Arrazquito es Doctor en Medios, Comunicación y Cultura por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor-investigador en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Miembro del Cuerpo Académico: Imagen, Memoria e Investigación Social. E-mail: alejandro.arrazquito@correo.buap.mx