

FRONTERAS DE LOS GÉNEROS

LE SEXE DES ÉTOILES, TRANSAMERICA

then he was a she [...]
She said, Hey babe, take a walk on the wild side
I said, Hey Honey, take a walk on the wild side...
LOU REED, *Transformer*

Once a man, like the sea I raged/
Once a woman, like the earth I gave/
There is in fact more earth than sea.
GENESIS, *Selling England by the Pound*

Un transexual es un ser fronterizo. Autodefinidos como personas que desafían y viven fuera de un sistema que identifica el sexo con el género,¹ su existencia parece ser negada hasta por los sistemas jurídicos que, sin importar que la ciencia médica sea capaz de realizar transformaciones para adecuar la biología y la psique de estas personas, les niega, tras la reasignación de sexo, una reasignación de nombre.

Por transgredir esos límites, los transexuales se sitúan en las fronteras del género y, por tanto, su representación en la narrativa es tan interesante. Probablemente porque deja al lector construir al personaje con base en su imaginación, la literatura pueda permitirse mayores libertades al hacerla(o) moverse en un escenario, al vestirla(o), al hacerla(o) hablar. El cine, en cambio, debe elegir entre una actriz o un actor para interpretarlo y convertirlo en alguien creíble.

La adaptación es otro ser fronterizo. El cine es un medio que sirve para contar historias. Y aunque es un arte independiente, lo cierto es que muchos cineastas han visto a la literatura como fuente proveedora de dichas historias y, con mayor o menor éxito —dicen los prejuicios o la sabiduría popular que entre mejor sea el texto literario, menos afortunado el cinematográfico y viceversa—, las han traducido a su particular lenguaje.

En 1987, la narradora Monique Proulx publicó una de sus novelas más importantes, *Le sexe des étoiles* (*El sexo de las estrellas*), texto situado en Montreal, compleja ciudad en que conviven múltiples minorías. La región de origen como marco fundamental para sus personajes será, pues, uno de los rasgos fundamentales de esta novela de Proulx, la cual fue llevada a la pantalla (con ella misma como guionista). La actriz y cineasta Paule Baillargeon ha tenido entre sus temas y preocupaciones tanto a la sexualidad como a la identidad regional. Su obra se había basado,

¹ Vivian K. Namaste (2000), por ejemplo, señala que tanto las comunidades heterosexuales como las homosexuales se acogen a este sistema, por lo que dejan a los travestis y a los transexuales en una suerte de limbo y los obligan a mantenerse en la invisibilidad.

siempre, en guiones originales, escritos por ella misma, pero Monique Proulx le hizo llegar su texto y, en 1992, con un presupuesto de 2.7 millones de dólares canadienses emprendieron juntas la aventura de filmar la adaptación.

“En 1993, la cosecha canadiense del festival [de Toronto] fue un catálogo de transgresiones sexuales” (Johnson, 2000: 258).² En esta lista se incluye la primera adaptación de Baillargeon, *Le sexe des étoiles*.

La portada de la novela de Monique Proulx, misma que se utilizó después como cartel para la película, es el cuerpo desnudo de una mujer fragmentado debajo de los senos y hasta las rodillas, y difuminado en un fondo que es un cielo lleno de estrellas; sobre el pubis hay una vendoleta; es un sexo herido, cuya curación es poco probable debido a la inocuidad del remedio (aunque también podría leerse como un sexo censurado).³

Al hablar del deseo y la diferencia sexual, Gloria Prado (2004) afirma que tanto éstos como el cuerpo y la sexualidad son aspectos concebidos desde nuestro imaginario personal y colectivo.

Proulx, en su novela, explora precisamente este punto: desde dónde se desea, a quién se desea y cómo se procesa este deseo, tanto de manera individual como al insertarse dentro de una colectividad diversa. Pero después, en su adaptación, dirigida por Baillargeon, hace una relectura⁴ desde la comunidad heterosexual que es trastornada por la transexualidad. Así, un texto que era irónico y que nos presentaba una colección de personajes torturados, pero desenfadados y en ocasiones hasta cínicos, se convierte en un melodrama al eliminar la diversidad y centrar la narrativa en la relación de sólo dos de los personajes.

Le sexe des étoiles es un mosaico de personajes; en el cielo de Montreal las estrellas, que se reproducen sin necesidad de relaciones sexuales, los cobijan y la voz de la radio los acompaña. El nexa entre los personajes es una transexual MTF.⁵ La vida cotidiana en las calles y casas de Montreal es el contexto de este microcosmos francófono.

Debido a la estructura del texto, no es posible hablar de protagonistas.⁶ Escrito en tercera persona, cada uno de los capítulos está narrado desde la perspectiva de distintos personajes alternados.⁷

² En el inventario que refiere Johnson se encuentra también la adaptación de una obra de teatro dirigida por David Cronenberg y estelarizada por Jeremy Irons.

³ Resulta muy interesante el hecho de que la nueva edición de la novela, de 2003, ha dejado tan sólo el fondo azulado que asemeja el cielo nocturno y las estrellas, y es muy parecido a la geométrica, lila y plateada de la traducción de Matt Cohen, publicada por Douglas & McIntyre, de 1987.

⁴ El texto de Michael Eberle-Sinatra (2002) propone que las variaciones que la propia Proulx hace con respecto a su obra de partida tienen que ver, precisamente, con una relectura de su texto, en el cual éste se torna en más conservador.

⁵ *Male to female*, por sus siglas en inglés (que en español podría equivaler a masculino a femenino).

⁶ Aunque, por ejemplo, la tesis doctoral de Rose Mary Bremer (2004), que le dedica un capítulo completo a la adaptación, señala que hay cuatro narradores protagonistas, con lo cual no concuerdo.

⁷ Los capítulos están numerados y la alternancia del punto focal es: Gaby, Dominique, Camille, Marie-Pierre; así hasta el noveno, donde, aunque sigue predominando uno (en el mismo orden) ya se establecen relaciones entre ellos y, entonces, Marie-Pierre siempre aparece en la acción. En el capítulo catorce, las fiestas de fin de año, todos están presentes.

El relato abre y cierra con Gaby, productora del programa de radio *No tan loco* —donde Marie-Pierre hace su retorno a la vida pública de la ciudad—. Con pésimos hábitos alimenticios —es una *gourmet* de las papas fritas— es una cleptómana cuyo robo supremo será el de la novela sobre la transexual. Está también Dominique Larue, joven promesa frustrada, escritor de una sola novela, que sufre de impotencia sexual y creativa, y que vive con Mado, la mujer proveedora. Además, está Camille, la hija de Pierre-Henri y Michèle, adolescente rebelde y brillante cuya vida se rige por la astronomía, porque las estrellas ni andan en parejas ni tienen sexo.

Y, por último, el personaje central de la novela, Marie-Pierre Deslauriers, transexual de mediana edad, que en su vida anterior fuera un científico casado (su carrera como microbiólogo había sido tan importante que lo colocó en la lista del premio Nobel), y que vuelve a Montreal después de su transición hormonal y su operación de cambio de sexo en Estados Unidos. Es decir, cuando ya es una mujer.

El espacio de la ciudad de Montreal promueve que todos estos personajes se crucen; una ciudad abierta y cosmopolita, donde el transexual funge como núcleo de la intersección.

El programa de radio producido por Gaby es una suerte de zoológico por el cual pasan, para mostrarse ante el público, las extravagancias y rarezas de la especie humana. Convivir con tantas miserias ha hecho que esta mujer sea incapaz de apreciar la bondad en los otros. Tiene una relación (el narrador —desde el punto de vista de Gaby, una mujer dura—⁸ la califica de *higiénica*) con Luc, un buen representante del hombre nuevo —denominado así con un dejo de ironía—, que se dedica a halagarla, la atiende y la ama, y aun así no la satisface.

Dominique Larue, por su parte, como su nombre lo dice, es el encargado de situarnos en la ciudad; recorre las calles de las zonas clasemedieras francófonas, citadas por sus nombres referenciales. Impotente, tanto en el aspecto sexual como en el creativo, se deja mantener durante diez años por Mado, fingiendo que escribe y que, para curarse, va a una terapia que ella paga. Con respecto a ella, él tiene una actitud de explotación: Mado venera al genio que se esconde en algún lado de él y espera, con infinita paciencia, la vuelta del coito y la palabra. Dominique tiene un padre, con quien no puede comunicarse por mutua decepción, hasta que, en lo que el viejo cree que es su lecho de muerte, se sale del clóset; descubrir que su falta de amor tiene que ver con la represión de su homosexualidad de por vida,

⁸ Muy significativa para definir al personaje es la escena con la cual abre la novela, donde ella está corriendo a su exnovio de su casa y tiene prisa de que se vaya porque está muerta de hambre y no puede ponerle atención pues nomás está pensando en atragantarse de un aromático —o apestoso— queso gorgonzola; de brutal, la calificaría yo. Mientras el ya exnovio solloza porque debe sacar sus cosas del departamento, ella es ya incapaz hasta de oírlo, porque no es la tristeza, sino el hambre, lo que la atormenta. “Entonces, así es como se sentía lastimar a los demás: como una suerte de aburrimiento, cómodo, compuesto de torpeza, morosidad y de un leve fantasma de culpabilidad —la culpa de no sentir nada, de hecho—, una mezcla benigna que no impedía que Gaby apreciara la densidad ocre de la luz de este mediodía de otoño, o que su estómago rugiera de hambre, caramba” (Proulx, 1987: 9). La traducción es mía.

no le causa escándalo. Ni el amor de la mujer, ni la sinceridad del padre, ni la supuesta terapia le sirven; el caminante halla su cura en la densa voz de Marie-Pierre: en esa figura confusa y atrayente él recupera tanto las erecciones como los relatos.⁹

Para ambos personajes, Marie-Pierre es un motivo de fascinación; esa creatura híbrida cuya convicción de ser bella y fatal resulta contagiosa y la razón de su encuentro. Gaby adopta al transexual como se hace con una mascota, alimenta su hambre, todavía masculina, con jugosos bisteces y la deja quedarse en su casa.¹⁰ Dominique revive mientras la entrevista; comienza y termina un libro acerca de Ella, así, con mayúscula; sobre el proceso de la construcción de su identidad sexual.

La portadora del tercer punto de vista es Camille. Sin embargo, por la naturaleza de la adaptación, Camille debe analizarse aparte.

La adaptación de *Le sexe des étoiles* opta por borrar la multiplicidad de puntos de vista y centrarse en la relación entre el padre y la hija,¹¹ lo cual modifica de manera radical el sentido de la historia. La ironía subyacente en gran parte de la novela, por ejemplo, desaparece. También las implicaciones sociales tanto de la revolución sexual como de la transexualidad. La historia se convierte en un melodrama.

Debido al punto de vista de los personajes que fueron elididos en la película, el texto de Proulx muestra, por ejemplo, un gran escepticismo con respecto a las relaciones heterosexuales; se burla del “nuevo hombre” y la “nueva mujer” que han sido engendrados con base en el feminismo y los roles de género transformados por ellos.

Por otro lado, la presencia de la transexual, un ser que fuera un simulacro de hombre (porque así se sentía él) y que se ha convertido en un simulacro de mujer (porque así lo ve la sociedad), es evidencia de que las parejas heterosexuales a su alrededor también son un simulacro.

A lo largo de la novela, Marie-Pierre es descrita como una verdadera belleza, como una mujer que se siente orgullosa de su cuerpo y que no sólo lo demuestra, sino que recibe muestras de admiración por parte de los hombres que disfrutaban del espectáculo que ella monta, no saben que no es una bella mujer, pero disfrutaban su hermosura femenina como tal. La transexual, en tanto tal, produce en quienes la rodean malestar y vergüenza, sentimientos escondidos por los demás y evidenciados por su presencia.¹²

⁹ “Estupefacto, Dominique se dio cuenta de que estaba duro. Nomás así, por nada, con los ojos llorosos, los oídos agudos, inepto. / Arrancó anduvo por las calles, al azar, buscando a aquella de la voz, ronca como después del amor, baja como una sinfonía de Brahms que tomara vuelo, y que acababa de lograr un milagro en su cuerpo indiferente” (Proulx, 1987: 88).

¹⁰ Y es por ello que recibe una terrible crítica por parte de Viviane K. Namaste, quien hace notar que el narrador (en los diferentes puntos de vista) se refiere a ella como cosa, como ente, como extraterrestre, negando así su posibilidad de existencia como ser humano (2000:103-109).

¹¹ Guiados, tal vez, por las tajantes afirmaciones de Paule Baillargeon, varios críticos (Bremer —2004— y Namaste —2000—, por ejemplo) afirman que Camille es la protagonista de la película. No estoy de acuerdo.

¹² Namaste (2000) no hace referencia a esta seguridad en su crítica; Eberle-Sinatra (2002) sí lo menciona.

El capítulo octavo, dedicado por completo a Marie-Pierre, del cual tampoco se hace mención en la adaptación, problematiza la situación social de las personas transexuales y podría leerse como una crítica a la sociedad quebequense que, en el fondo, no es tan abierta como se proclama a sí misma.

El inicio trata sobre la burocracia masculina, el autoritarismo patriarcal, ciego y sordo a la diferencia. Narrado en forma de texto epistolar, en cursivas, da la palabra a Marie-Pierre, quien explica su transformación corporal y busca la posibilidad de obtener una identificación oficial para poder tramitar sus seguros médico y de desempleo; es decir, solicita papeles emitidos por el Estado que la acrediten como la mujer que es ahora; para sobrevivir en el mundo es necesario portar esa documentación que certifique que ha cambiado, porque ir por el mundo con su identificación anterior la provee con un estatus de monstruo y la excluye de la raza humana.¹³ El cierre, de manera cinematográfica, la sitúa frente al espejo en su cuarto, en donde el fantasma de Pierre-Henri la acecha, la increpa por haberla convertido en algo que no comprende, por haberlo matado. Vemos así cómo a pesar de su seguridad, la transición no ha sido fácil y la confusión no desaparece por completo.¹⁴

En la versión fílmica, Marie-Pierre asiste a un antro de travestis,¹⁵ donde una de las artistas imita a Isabella Rosellini cantando “Blue Velvet”.¹⁶ Namaste (2000: 107) afirma que el maquillaje, la apariencia, el disfraz y el reino del teatro funcionan para desestimar la legitimidad de la identidad transexual. El reino del teatro y del carnaval inscriben la naturaleza imposible, imitativa de los transexuales. Este es el marco para que el personaje sufra una crisis de identidad —en el baño de damas, dónde más—, cuando las otras mujeres le sirven como una suerte de espejo o de lupa a través de la cual se ve a sí misma; “monstruos alucinantes”, piensa, mientras mira a sus “abominables hermanas” (los travestidos) y les grita que no es como ellas (porque su biología ya la diferencia; ella es algo más que ropa y maquillaje; ella sí es una mujer).

El único momento de crisis en la socialización de la transexual con su contexto no familiar que la película recupera es cuando Marie-Pierre vuelve a los laboratorios donde antiguamente trabajaba. La que fuera su secretaria no la reconoce, “me

¹³ La carta está firmada así: “Marie-Pierre Deslauriers, Doctor en microbiología genética, laureado con la distinción ‘El cerebro de América’ en 1977, candidato al premio Nobel en 1979, exprofesor de microbiología aplicada, exdirector del Centro de Investigaciones Modernas de Canadá, exser humano” (Proulx, 1987: 111).

¹⁴ Esto merece otro de los reclamos de Namaste (2000) con respecto a los dos textos, porque no consideran a la transexual como una verdadera mujer, sino como un ser en perpetua transición.

¹⁵ Muchos de los textos críticos señalan la relación de este ficticio Nefertiti con su referente, Café Cleopatra, situado en la Saint-Laurent, casi esquina con Sainte-Catherine, en la zona roja de Montreal, un sitio de reunión de travestis y transexuales. Namaste (2000) señala que parece como si sólo fuera posible situar a estas personas en un escenario.

¹⁶ El homenaje no es sólo al cineasta David Lynch, sino además al dramaturgo quebequense Michel Tremblay, a quien el texto hace una referencia directa: “Mujeres en su mayoría o, al menos, presentándose como tales, pero mujeres exacerbadas, en el maquillaje y en las orillas del carnaval, fauna teatral que parecía haber salido directamente de una vieja obra de Michel Tremblay” (Proulx, 1987: 272).

parezco a lo que soy”, afirma frente a su colega y amigo —momentos antes ha recibido un gesto de solidaridad por parte de esa mujer mayor que fuera su secretaria— quien, enojado, muestra su incompreensión cuando le dice que es un ser ridículo, que da asco. Un laboratorio de genética es el espacio donde, quien Marie-Pierre es, niega a quien Pierre-Henri fue: el olor del laboratorio le produce náuseas porque huele al ayer.

Al quedarse fuera ese contexto, por haber elegido suprimir tanto personajes como situaciones que no tienen que ver con la vida familiar y al centrar la focalización únicamente en el nexo de la adolescente con el padre, la paradoja constante de la novela se convierte en puro melodrama en la película.

En el texto literario, el padre nunca ha perdido el contacto con la hija. La presentación del personaje transexual en el relato es en un lugar público, un restaurante donde un hombre está coqueteando con ella desde otra mesa. Desde un inicio, la madre, que se refiere al transexual como “esta especie de loca monstruosa”, trata de impedir la constante e ininterrumpida relación del padre con la hija y ella, cuando van por la calle juntas, se siente orgullosa de esa mujer de vestidos atrevidos, seductora, llamativa y bella que es su padre.

En la película, que inicia con la voz en *off* de Camille, no hay gozo; la joven lee una carta dirigida a su padre mientras su ojo observa las estrellas: “El universo está lleno de parejas (...). Todo va de dos en dos por todos lados; es asqueroso”. La presentación del personaje transexual, en este caso, es en un cuarto de hotel que colinda con la estación de autobuses de Montreal; un lugar privado, pobre, casi sórdido.

De hecho, resulta muy interesante la presentación del personaje en la película. Su maleta, deshecha sobre la cama, muestra todo el inventario de instrumentos de arreglo de las mujeres: maquillajes, mascaradas y demás. Ella da la espalda a la cámara y así sigue sus pasos en tacones por las calles de Montreal hasta que la vemos llegar a una casa de los suburbios donde toca y una mujer sorprendida le abre la puerta. Es hasta entonces que los espectadores descubrimos su masculina, maquillada y jovial cara. La sorpresa es tanto para el personaje que abre la puerta (su exmujer) como para nosotros.

La reaparición del padre representa el cumplimiento del deseo de la hija, aunque no del modo en que ella había imaginado. El retorno del hombre ausente que toca la puerta no es tal, pues quien allí se aparece es una mujer; la secuencia posterior es significativa porque el encuadre en la escalera de la casa incluye al padre y a la hija en primer plano y a la madre al fondo; la cámara toma, desde arriba, al padre, elegante, discreto, vestido de mujer; conforme él va subiendo la escalera, la madre queda fuera de campo. Cuando llega al mismo nivel que la hija afirma que aunque haya cambiado, sigue siendo el mismo: “Todavía soy yo, Camille”; “yo te reconozco”, es el corolario con el que, tristemente, la hija cierra la escena.

En ese sentido, el texto fílmico es mucho más denso que el literario (aunque se trate de un relato lineal mucho menos complejo que el multívoco, pero ligero de la novela), porque al centrar el conflicto en la relación padre-hija se vuelve sofocante: no cabe la posibilidad de ningún sentido del humor ni de ninguna ironía. La voluntad de Camille de recuperar al padre, por supuesto, no significa recuperar al

ser humano que habita el cuerpo de Marie-Pierre, sino de recobrar al padre, hombre, heterosexual idealizado de sus cartas; el científico glorioso que le regaló el telescopio que le sirvió como escondite y vehículo de fuga.



Le sexe des étoiles. Dir. Paule Baillargeon

El regreso y el secreto, unidos inextricablemente, son temas fundamentales en *Le sexe des étoiles*: ¿qué sucede cuando descubres que tu padre es una mujer? Marie-Pierre vuelve al hogar una vez que ha asumido su verdadera identidad sexual y esta asunción desata el conflicto: el personaje que funge como centro de las historias no se configura con base en una imagen sexual convencional que identifica a la mujer con el género femenino, al hombre con el género masculino y a ambos con la heterosexualidad.

Con base en la idea de que los cuerpos masculinos y femeninos tienen un distinto valor y diferentes significados sociales marcados, en efecto, en la conciencia femenina y masculina, Moira Gatens (1996) ha escrito que el transexual sabe con gran claridad que el meollo del problema no está en el género, sino en el sexo porque la cultura occidental no valora la masculinidad *per se*, sino la masculinidad masculina (*the masculine male*) (15-18). Y esto es obvio para el personaje central de la historia, quien, con su regreso ya físicamente transformado, desacomoda el mundo a su alrededor porque ha optado por transgredir lo valorado convencionalmente como normal.

Gatens escribe que lo que determina el valor social no es lo que se hace o cómo se hace, sino quién lo hace. Cuando Michèle descubre que quien fue su marido es transexual, odia no sólo su condición presente, sino su suavidad y ternura pasadas. Cuando la Camille fílmica descubre que su padre se ha transformado físicamente en la mujer que psicológicamente siempre creyó ser, es incapaz de

aceptarlo y espera que el tiempo regrese y los cambios se desvanezcan.¹⁷ La familia de Marie-Pierre considera su cambio como una aberración. En ambos casos, haber elegido les resta valor frente a los demás.

El problema, continúa Gatens, no es la socialización de las mujeres con la femineidad ni de los hombres con la masculinidad, sino el lugar que estos comportamientos ocupan en la red de los significados sociales y la valoración de uno (el masculino), sobre el otro (el femenino); tal valoración, concluye, está en el centro de las relaciones de diferencia sexual en tanto relaciones de superioridad o inferioridad. Michèle, la madre, exesposa y abogada exitosa, por ejemplo, se cree superior a Marie-Pierre, la transgresora.

La imagen física del cuerpo es necesaria para que tengamos motilidad en el mundo, misma que nos permite ser sujetos intencionales. El cuerpo imaginario se desarrolla, aprende y se conecta con la imagen corporal de otros, y no es estático.

Camille ha tratado de evadirse del cuerpo; su figura andrógina se asemeja a la de su amado, Lucky Poitras;¹⁸ por ser el lugar donde la sexualidad encarna, éste es un sitio generador de miedos. Pero para Marie-Pierre la imagen corporal es más importante, en términos de configuración del personaje y de construcción del relato, que para ninguno de los otros.

En la película, inventa la historia de la niña del lago que estaba disfrazada de hombre cuando su madre murió y, entonces, se quedó atrapada en las ropas de niño; ésta es su explicación alegórica de la imagen corporal errónea con la cual vivió cuando era Pierre-Henri. En la novela, en cambio, no necesita justificarse. Le narra a Dominique cómo se travestía con su hermosa madre, Aster, y cómo ella lo consentía. En los dos casos, ningún cuerpo es más cambiante que el que debió pasar por alteraciones hormonales y quirúrgicas para llegar a su “deber ser”. Ninguna efigie más fantaseada, ni más deseada; sin embargo, ninguna es tan paradójica o tan fronteriza: al mismo tiempo tan falsa por ser tan auténtica; basta recordar el fragmento donde se enfrenta a su fantasma; o la escena, fortísima, donde tiene su antigua ropa y está orillada por la tiranía de su hija a travestirse como hombre, mira su lastimera imagen en una vidriera.

Aquí entra la importancia del discurso para la construcción de la imagen corporal. Marie-Pierre se ha dado un nombre a sí misma para llegar a ser esa quien, en el fondo, siempre ha sido; sin embargo, su hija lo llama papá y entonces la convierte en un monstruo o, al menos, en un ente grotesco, sujeto a la curiosidad malsana de quienes los escuchan. El melodrama se centra en la niña que reclama y el padre que se deja chantajear.

¹⁷ La Camille de la novela no es tan drástica. Aunque llama papá a Marie-Pierre, la sigue en sus juegos. Aunque se siente atraída por Lucky, se excluye a sí misma del grupo haciendo gala de su inteligencia superior. Y su disgusto por lo sexual no sólo tiene que ver con el padre, sino también con la madre y su novio psicólogo.

¹⁸ Joven cuya definición genérica también es ambigua, pues sostiene relaciones sexuales con hombres mayores adinerados, pero disfruta de la compañía de Camille.

Ya anteriormente había mencionado el simulacro. ¿Qué tiene que ver con la imagen corporal? En estos mundos de transgresión sexual, vestirse, adornar el cuerpo, tiene una vital importancia.

En la película, Camille, delgada, andrógina, se traviste con la ropa de Pierre-Henri (que guarda en el sótano) para estar más cerca del padre idealizado, literalmente desaparecido. Camille se maquilla para gustarse y gustarle a Lucky cuando ya ha menstruado y se descubre más allá de la niñez. Marie-Pierre, la virgen, goza al coserse un vestido rojo que debería ser el vehículo de una seducción que nunca podrá consumarse. Con sus senos reales, producto de las hormonas, se traviste en una escena, al mismo tiempo, dolorosa y patética en que, intentando darle gusto a Camille, se pone traje y corbata, y entonces sí, al renegar de sí misma, se convierte en un monstruo.

En la versión fílmica de *Le sexe des étoiles* casi no hay puentes que permitan la comunicación entre los personajes: el silencio define las relaciones entre la madre y la hija, entre la hija y sus maestros, entre el padre y la hija. El telescopio, que acerca los lejanísimos cuerpos celestes, aleja a la adolescente de los cercanísimos cuerpos humanos. El silencio es la expresión del miedo que va de la mano de las relaciones entre todos estos personajes.



Le sexe des étoiles. Dir. Paule Baillargeon

En la novela, a pesar del sexo sin sentido, de los desórdenes de alimentación, del programa de radio que explora y explota el lado monstruoso o grotesco de la humanidad, de las relaciones donde siempre hay un depredador, hay espacio para el gozo. Gaby goza comiendo papas fritas y robando objetos como recuerdo de las personas que han dejado huella en su vida. Dominique es feliz cuando comparte con Marie-Pierre, primero, y con Gaby, después. Camille se deleita con la contemplación del espacio. Marie-Pierre es disfrute desde el principio hasta el final,

cuando se pierde, con una gran bolsa rosa, por las calles de Montreal rumbo a su destino exitoso en Estados Unidos.

Los lugares de socialización corresponden a la intensa vida nocturna por la cual se ha estereotipado a Montreal durante décadas: drogas, música a todo volumen, sexo casual. Baillargeon, siguiendo la especificidad montrealense del texto de Proulx, se sitúa de manera casi documental en la real zona roja de Montreal, en el cruce de St-Laurent y Ste-Catherine, donde en cada esquina hay una *sex shop* o cines XXX o cabarets de mala muerte, donde rondan los narcomenudistas, los motociclistas y los drogadictos y, paradójicamente, donde se puede transitar sin peligro rumbo a la Universidad de Quebec, a la cineteca o al NFB/ONF sin sentirse amenazado.

La crítica calificó de convencional a la película de Baillargeon porque, a pesar de su controversial tema, su retrato de los géneros es, hasta cierto punto, conservador y esencialista.¹⁹

El epílogo de la película tiene que ver con la identidad sexual y sucede en espacios abiertos y en la nieve. Camille se aleja de la familia, con su marginal y andrógino novio en una motocicleta. Baillargeon y la Proulx guionista convierten a Camille en mujer sexuada, maquillada, que ha recuperado al padre ideal. La novela deja trunca la relación entre ellos, pero da certeza en cuanto al exitoso futuro de Marie-Pierre, curiosamente al sur de la frontera. Ni en medio de la transgresión ni del cinismo ni de la ironía se da la espalda a la esperanza. En un círculo, la novela vuelve a Gaby, que, como último souvenir, ha robado la novela del difunto Dominique Larue sobre Marie-Pierre, para publicarla como suya. Mientras tanto, la película también cierra el círculo con una voz en *off*, esta vez es la de Marie-Pierre que se dirige a una Camille quien, en franca contradicción consigo misma, se abraza fuertemente a esa pareja que antes le pareció tan abominable.²⁰ El futuro de Marie-Pierre es una interrogante para los espectadores, pues su cuerpo está fuera de cuadro. El círculo que se cerraría, tal vez, sería aquel donde la fantasía de la niña se convierte en realidad, en detrimento de la realidad del padre.

Desde otra geografía y otra etapa, la pregunta sobre las relaciones de filiación en las personas transexuales sigue planteándose; por eso, llama profundamente la atención que el primer estudio a profundidad de la película escrita y dirigida por Duncan Tucker, trece años posterior a la adaptación de Baillargeon, sea un estudio de caso de la transgenerización²¹ por medio del análisis de *Transamerica* (2005).

Francine R. Goldberg (2008) divide su texto en escenas y, para su explicación de lo que implica la transgenericidad primero la define, después explica los nexos entre el cerebro y el sexo; aborda algunas de las consecuencias sociales a partir de la cirugía de reasignación sexual, como la estigmatización, la discriminación que se expresa, por ejemplo, en el des o subempleo de los sujetos, la opresión, la ignorancia y la incompreensión por parte de algunos sectores de la comunidad gay, la

¹⁹ Todos los textos anteriormente citados lo hacen. Véase, además, Bill Marshall (2001: 238).

²⁰ La contradicción es señalada por Eberle-Sinatra (2002) y Dickinson (2007).

²¹ El texto fue escrito por una médica, dedicada a la salud mental.

invisibilidad, las tendencias suicidas, el duelo y la redefinición, la complejidad de las relaciones familiares de los padres/madres con sus hijos/hijas y las consecuencias de la retención de la revelación ante ellos.

Algo importante en este texto es que, para analizar a Bree, protagonista de la película, Goldberg la define como transgénero, término que se utiliza para referirse a múltiples categorías de personas con variaciones de género y que incluye a los transexuales, quienes creen que sus cuerpos fisiológicos no representan su sexo verdadero, sino que prefieren que se les denomine de acuerdo con su identidad de género y su presentación genérica (2008: pos. 1375). Explica que el modelo actual de estudio considera el género como una continuidad más que como una dicotomía masculino/femenino y analiza las trayectorias genéricas de cada individuo.

El hecho de que la película quebequense se filmara en la última década del siglo pasado y en la primera del presente nos muestra que, a pesar de todo lo anterior, los derechos de los personajes son distintos. Bree, quien todavía no ha pasado por la cirugía de reasignación de sexo, cuenta ya con una identificación con su nuevo nombre; es decir, puede identificarse como la persona en que terminará por convertirse. “My body might be a work in progress, but there is nothing wrong with my soul”.



Transamerica. Dir. Duncan Tucker

Partiendo del análisis del cartel de la película, Gary Needham (2005: 51-53) explica de qué forma el cine *queer* actual articula una política del género y la sexualidad basadas, según él, en la teoría *queer* para difundirla entre la percepción pública. Encabeza en el cartel una frase que dice “Life is more than the sum of its parts” y presenta a la protagonista parada entre las dos puertas de un baño de hombre y otro de mujer, con los *universales* logotipos geométricos que dibujan a los hombres con pantalón y a las mujeres con vestido; el fondo de la pared es rosa, color que se utiliza como símbolo o estereotipo de lo femenino y que es un color

dominante en la cromática de la película; las puertas son azules, que simbolizan lo masculino. El personaje es dando la espalda.

El póster, dice Needham (2005), ya está presentándole al público la naturaleza arbitraria de los símbolos que se utilizan para señalar lo *masculino* y lo *femenino*, en un intento (como lo hace todo el cine *queer*) de narrativizar la inconformidad sexual y genérica, al rearticular las convenciones de los géneros cinematográficos por medio de una perspectiva *queer*.

Tucker ha afirmado que en su película es más importante la línea narrativa del viaje que la de la transexualidad. Y la mayoría de la crítica parte, para la interpretación del texto, de la metáfora que se establece entre el viaje de Bree, de Los Ángeles a Nueva York y de regreso, y la transición por la que está pasando y que está a punto de culminar.

En *Deshacer el género*, Butler señala que el diagnóstico de la disforia de género patologiza la transexualidad, considerándola un trastorno psicológico, “simplemente porque alguien de un determinado género manifiesta atributos de otro género o el deseo de vivir como otro género”, lo cual “impone un modelo coherente de vida de género que rebaja las formas complejas mediante las cuales se elaboran y se viven las vidas de género” (2006: 18).

Una vez más podría aplicarse, en cierto sentido, el dicho de que el camino al infierno está empedrado de buenas intenciones²² porque resulta difícil dejar de preguntarse si las buenas intenciones de Tucker, guionista, no sufren un poco del prejuicio del cual Butler habla. Bree Osbourne se considera virgen; también cree firmemente que su identidad de nacimiento, Stanley Chupak, lo fue. Por eso se sorprende tanto cuando, la semana previa a su cirugía de reasignación de sexo, Stanley recibe una llamada de su *presunto* hijo (—Ya no vive aquí— responde Bree), quien está preso en una correccional de Nueva York. Su terapeuta condiciona la operación a que ella confronte su paternidad/maternidad.

¿Por qué hablo de un involuntario prejuicio?

En primer lugar, por cómo resulta el ignoto linaje del desaparecido Stanley. La mujer con la que tuvo relaciones (—casi un acto de lesbianismo—, le dice a la terapeuta) en la preparatoria se emparejó con un hombre abusivo, un pedófilo que abusó de su hijo, y terminó suicidándose. El joven Toby, cuyo rostro es tan bonito que casi parece andrógino, huye del pueblo de Calicoon rumbo a la gran ciudad, donde sobrevive traficando droga y como prostituto homosexual. Su sueño es convertirse en actor de películas pornográficas. ¿A esta sordidez lo ha orillado la ausencia del padre? ¿Fue por su pésimo sentido común que la madre se embarazó de un transexual y luego se casó con un pedófilo? En segundo, porque Bree elige vivir en un barrio de inmigrantes mexicanos donde, probablemente por la condición indocumentada de muchos de ellos, nadie pregunta nada y ella puede aislarse y pasar

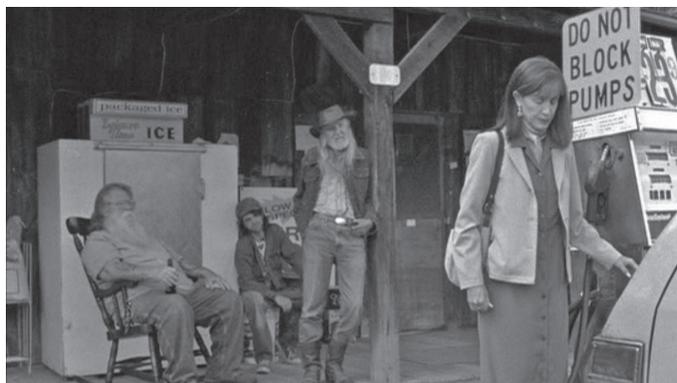
²² Al igual que con *Le sexe des étoiles*, el asunto del elenco es muy discutido en Algunos comentarios en IMDB critican que se haya elegido a una mujer para el papel; y, aunque Felicity Huffman recibió un Globo de Oro y una nominación al Óscar por esta caracterización, en ese momento resultaba difícil para muchos deslindarla de su papel en la famosa serie televisiva .

desapercibida. Y por último, porque en Arizona la familia de Bree también es un núcleo disfuncional, ya que la mezcla de padre judío y madre cristiana producen un hijo transexual que estudió diez años en la universidad sin poder encontrar una vocación y una hija adicta en recuperación que, a los treinta y tantos, sigue viviendo en casa. El sueño americano es un bungalow con alberca y decoración chillona, con ropa de mal gusto, una situación económica cómoda y el apego a las apariencias de lo que debe ser precisamente ese sueño americano: una familia nuclear de heterosexuales donde todos viven felices según las normas.

A pesar de estas notas melodramáticas, el tono de la película es agrisulce, en ocasiones irónico, en otras cómico, pues el viaje de Bree, su cruce de fronteras, es en pos de la felicidad que implicará, al fin, convertirse en lo que debe ser: ella misma.

Para conseguirlo, la película va edificando ante nosotros al personaje con detalles que evidencian que, en cada acto y con cada gesto, cada persona se erige a sí misma minuto a minuto. Desde la secuencia de créditos, cuando aún no la vemos, pero la escuchamos repetir: “This is the voice that I want to use”, como una suerte de mantra; luego presenciamos el ritual del maquillaje y de su vestuario rosa, tan rosa, que es la frontera que la protege del mundo al que debe mostrarse; el personaje nos hace saber que ella es quien quiere, más bien, quien debe ser.

Inmediatamente después del inicio e inmediatamente antes del final, el procedimiento quirúrgico es el requisito indispensable para esa consolidación: Bree ha sufrido adecuaciones físicas, hormonales y de cirugía estética que, al igual que el acicalamiento, convierten la apariencia de un hombre en la de una mujer; el camino que lleva a Bree a atravesar otra frontera: ser auténtica implica parecer auténtica.



Transamerica. Dir. Duncan Tucker

Cuando van rumbo al sur, Bree y Toby reciben asilo en casa de una mujer que celebra una fiesta del orgullo de género cuando ellos llegan. Las charlas escandalizan a Bree porque son abiertas, honestas y descaradas, y ella piensa que Toby no debería escucharlas. Un hombre regordete, bajito y barbado, le dice al joven que

parece no sorprenderse por nada: “We’re not gender challenged, we’re gender gifted. I’ve been a woman and I’ve been a man”. Entonces, Bree critica a otra mujer que, como ella en muchas ocasiones, está enfundada en un traje sastre rosa, porque cree que no pasaría por fémina en ningún medio ambiente. La anfitriona le dice que le falla el radar transexual porque se trata de una TCh, es decir, “a true chick, from Mary Kay”.

Entonces, el viaje de los personajes no sólo metaforiza la transición de Bree de cuerpo masculino a femenino, sino la concepción de sí misma de persona soltera y virgen, a padre de un adolescente con una vida miserable y problemática. La paternidad y la filiación y cómo resolverlas se complejizan porque las fronteras del género están diluidas y, por tanto, los patrones de comportamiento culturalmente impuestos y aceptados no corresponden a esta relación: ¿cómo debe referirse Toby a Bree?, ¿cómo debe aceptar Bree a Toby, sin imponer expectativas clasemedieras en un hijo al que no termina de reconocer?

Resulta claro que la idealización sería absurda si de lo que se trata es de construir un ser problemático. Así, aunque Bree tendría que ser abierta y desprejuiciada, en el contexto de la fiesta se refiere a las asistentes como mujeres farsantes, que pretenden ser lo que no son, como si verse reflejada en esa otredad le devolviera una imagen brutalmente auténtica de sí misma, pues, durante todo el viaje, le ha ocultado a Toby quién es y por qué proceso está transitando.²³

Mientras viajan en la sucia y vieja camioneta y luchan por elegir la estación de radio que escucharán en el camino, Bree se asemeja al catálogo de lugares comunes que se esperarían de cualquier madre rígida y sobreprotectora: se debe de usar siempre el cinturón de seguridad, los espacios tienen que permanecer limpios, está prohibido fumar y beber, no hay que sacar los brazos o la cabeza por la ventanilla. La vida de Bree es muy ordenada y está repleta de reglas y prohibiciones. Por ejemplo, se pregunta cómo puede Toby cometer actos íntimos con desconocidos, con lo cual deja ver que reprueba la vida sexual libre y sin ataduras; o tal vez, que cree en el amor romántico y en las relaciones que le están prohibidas (por ella misma) porque se encuentra en transición.

Toby también debería de carecer de prejuicios, pero como Bree no es sincera con él y él la descubre orinando por el retrovisor, la califica de fenómeno. Debido a ese ocultamiento, en lugar de que ambos se vuelvan más tolerantes, la carretera los confronta. Toby disfruta la tortura de Bree al revelar su secreto a los desconocidos que encuentran en el camino; ella, a su vez, lo juzga. Y en vista de que la idealización resulta inevitable, tanto la transexualidad como la falta de honestidad de Bree se agigantan cuando Toby mira una foto de su madre con Stanley, y Bree le revela su secreto: “That’s me, only different”.²⁴

²³ Needham (2005: 62) relaciona este ocultamiento con la obsesión de la película por el pene que aún evita que Bree sea una mujer completa. Aunque la escena es menos intensa que la del cabaret en la película de Baillargeon, recuerda la incapacidad de la transexual de identificarse con los y las demás.

²⁴ Esta afirmación también recuerda lo que Marie-Pierre dice constantemente de sí misma.

El melodrama está en que estos personajes, que anhelan encajar y que disfrutarían de la acogida de una familia que los acepte tal cual son, se ven orillados a estar solos porque las fronteras que deben cruzar para lograrlo no dependen sólo de su voluntad, sino de la capacidad que no han podido desarrollar, de insertarse sin dolor en el mundo de los otros. Toby se escapa de la casa de sus recién descubiertos parientes después de haber robado la bolsa de su abuela. Bree entra y sale de su cirugía sin que nadie la acompañe. El camino no los transforma, pero los acerca y los lleva a casa.

El epílogo de la película nos muestra el inicio, entre cervezas, de una relación que también está por construirse. Tanto Bree como Toby han obtenido lo que buscaban. El relato deja abierta la posibilidad de que se acompañen, de que se conozcan mejor. De que crucen la frontera del prejuicio y se acepten como una mujer transgénero y una estrella de cine porno respectivamente.

En el cine fronterizo, el cruce muchas veces se expresa simbólicamente en el interior de los personajes. En los casos de *Le sexe des étoiles* y *Transamerica* se manifiesta en un volcamiento de las nociones de sexo y género. En ambos filmes, las fronteras se levantan y se buscan traspasar cuando los personajes enfrentan su identidad en la dicotomía masculino-femenino y desde dos puntos de vista: la transexualidad y la tranngenericidad.

Le sexe des étoiles cuestiona esa dicotomía y lo que deriva de las relaciones amorosas, y se impone una mirada que las califica como simulacro de la misma manera que el personaje transexual se ve, aun cuando trata de escapar de tal conceptualización. En este contexto, el regreso y el secreto son temas fundamentales en las dos películas: ¿qué sucede cuando descubres que tu padre es una mujer? El personaje que funge como centro de las historias no se configura con base en una imagen convencional que identifica a la mujer con el género femenino, al hombre con el género masculino y a ambos con la heterosexualidad.

La imagen física del cuerpo es necesaria para que tengamos motilidad en el mundo y nos permite ser sujetos intencionales. El cuerpo imaginario se desarrolla, aprende y se conecta con la imagen corporal de otros. Y aquí entra la importancia del discurso para la construcción de la imagen corporal. Marie-Pierre y Bree se han dado un nombre a sí mismas para llegar a ser esas quienes siempre han sido; sin embargo, sus hijos los ven de otra manera. En la versión fílmica de *Le sexe des étoiles* casi no hay puentes que permitan la comunicación entre los personajes: el silencio define las relaciones entre la madre y la hija, entre la hija y sus maestros, entre el padre y la hija. El silencio es la expresión del miedo que va de la mano de las relaciones entre todos estos personajes.

En *Transamerica* el silencio y la mentira buscan llenar una historia que tiene todas las características de inenarrable para los otros (todos). Así, desde otra geografía y otro tiempo, la pregunta sobre las relaciones de filiación en las personas transexuales sigue planteándose en *Transamerica* con lo que implica la transngenericidad y algunas de las consecuencias sociales y personales de la reasignación sexual, como la estigmatización, la discriminación, la opresión, la ignorancia, la incompreensión, la invisibilidad, la redefinición, la complejidad de las relaciones

familiares de los padres/madres con sus hijos/hijas y las consecuencias de la retención de la revelación ante ellos. Algo importante que deriva de este filme es que Bree, la protagonista de la película, subvierte la idea de la transexualidad y se le ve como transgénero; es decir, una continuidad más que una dicotomía entre lo masculino-femenino.

El hecho de que la película quebequense se filmara en la última década del siglo pasado y la estadounidense en la primera del XXI nos muestra que, a pesar de todo lo anterior, los derechos de los personajes transgénero han cambiado.