

# LOXORO DE CLAUDIA LLOSA: CREAR UNA FRONTERA PROPIA CON EL LENGUAJE

*Loxoro by Claudia Llosa: Creating an own Border with Language*

CAROLYN WOLFENZON

Bowdoin College (Estados Unidos)

cwolfenzon@bowdoin.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0156-6191>

---

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.771>

vol. 23 | junio 2021 | 41-54

Recibido: 19/12/2020 | Aceptado: 25/05/2021

## Resumen

En *Loxoro* (2012), Claudia Llosa explora el concepto de frontera en un nivel lingüístico, temporal y material, al llevar la narración a un territorio no demarcado físicamente, donde habitan las mujeres transexuales de Lima. Si es cierto que la frontera, además de ser un espacio que divide dos lugares, también es una herramienta de epistemologías hegemónicas que distinguen cualquier elemento definitorio de la identidad —el género, la lengua, entre otros—. *Loxoro* representa un cruce entre múltiples fronteras, donde la más difícil de atravesar es la del propio cuerpo. Sus protagonistas, mujeres transexuales, tienen una circulación restringida, ya que pueden ir y estar seguras solo en ciertos barrios y en ciertas horas. Existe un código no escrito en relación a las fronteras urbanas que las transexuales conocen bien, como cuerpos que, de acuerdo con Marjorie Garber (1997), producen ansiedad porque cuestionan la artificialidad binaria con la que se ordena el mundo. Así, se propone que *Loxoro* oscila entre dos niveles. En uno, muestra la violencia, la discriminación y los conflictos de un conjunto de mujeres transexuales en Lima mientras circulan por la ciudad; en el otro, empuja el espectador hacia un elevado nivel de reflexión sobre cómo funcionan el lenguaje y sus categorías: cómo solemos pensar y encasillar la realidad.

## Palabras clave

Frontera corporal, transexualidad, Claudia Llosa, cine peruano

## Abstract

In *Loxoro* (2012), Claudia Llosa explores the concept of border on a linguistic, temporal and material level, by taking the narrative to a territory not physically demarcated, where the transsexual women of Lima live. If it is true that the border, in addition to being a space that divides two places, is also a tool for hegemonic epistemologies that distinguish any defining element of identity —gender, language, among others— *Loxoro* represents a crossing between multiple borders, where the most difficult one to cross is that of the body itself. Its protagonists, transsexual women, can go and be safe only in certain neighborhoods and at certain moments. There is an unwritten code in relation to urban borders that transsexuals know well, as bodies that, according to Marjorie Garber (1997), produce anxiety because they question the binary artificiality with which the world is ordered. Thus, we propose that *Loxoro* oscillates between two levels. In the first one, it shows the violence, discrimination, and conflicts of a group of transsexual women in Lima as they circulate through the city; in the second one, it pushes the viewer towards a high level of reflection on how language and its categories work: how we tend to think and pigeonhole reality.

## Keywords

Corporal border, transsexuality, Claudia Llosa, Peruvian cinema

En su artículo “Fronteras: tres notas inquietas”, Ana María Martínez de la Escalera define el concepto de frontera como el límite a lo infranqueable, el fin de lo conocido. El vocablo acarrea sobre sus hombros una larga historia en la que se tejen las experiencias de conquista y colonización tan familiares al Occidente cristiano. Detrás de la frontera hay una lógica de exclusión, una raya divisoria que delimita los territorios conocidos de los otros. Por lo general, señala Martínez de la Escalera, cuando uno dice “he aquí una frontera”, antes que describir o constatar un hecho, esa expresión marca una distinción entre algo que se valora y algo que se desprecia: “esta operación vale tanto para las relaciones entre los seres humanos como entre las comunidades y naciones: inmigrantes y nacionales, extranjeros peligrosos y nacionales, estados canallas y estados amigos” (Martínez de la Escalera, 2006: 290).

Desde el siglo XII, la lengua castellana se ha referido a las fronteras como marcas que protegen los confines de un Estado. La idea de muros y demarcaciones físicas para defender un territorio contiguo hacen que uno asocie el concepto de frontera con elementos de seguridad, fuerza o violencia para proteger esos espacios “propios” de los “otros”. La relación entre frontera y violencia está incorporada en el mismo concepto del oficio de los “fronteros”: “Los fronteros se conocen como los puestos o personas que sirviendo en el frente de un escuadrón, pasan a formar parte de las huestes de las fronteras para impedir su transgresión, cualquiera que sea su dirección” (Martínez de la Escalera, 2006: 291). Desde este análisis, la frontera tiene un estrecho vínculo con el poder y con la separación como espacio real o imaginario donde “lo imaginario es una cuestión de efectos, de corto y largo plazo; de dominación; de poder. La frontera es la geografía imaginaria donde lo político se torna policial, como bien sabemos”

(291). En “Epistemologías de la frontera: los límites del otro”, Roxana Rodríguez Ortiz complementa esta reflexión filosófica y argumenta que la frontera, además de ser un espacio físico que divide un lugar de otro, coloca en el centro un punto crucial, a saber; la presencia del otro: “cuando se habla de la frontera (cualquiera que sea) indudablemente se habla también del otro, ya sea para negarlo, para excluirlo, para explotarlo, para reconocerlo o para reivindicarlo” (Rodríguez Ortiz, 2011: 12). No es casual que lo primero que se piense cuando se alude al concepto de frontera es su relación con la idea de separaciones, divisiones, marcas (artificiales o naturales) que delimitan un lugar.

Desde una mirada psicológica, Jacques Derrida analiza el concepto de frontera en su libro de ensayos *Aporías*:

La frontera designa, de forma casi estricta si no propia, esa linda espaciadora que, en una historia, y de forma no natural sino artificial y convencional, *nómica*, separa dos espacios nacionales, estatales, lingüísticos, culturales. Si decimos frontera —en el sentido estricto o corriente— que es antropológica, lo hacemos por hacerle una concesión al dogma dominante según el cual sólo el hombre posee semejantes fronteras, y no el animal del que se piensa normalmente que, aunque tiene territorios, su territorialización (en las pulsiones de la (de)predación, del sexo, de la migración regular, etc.) no podría estar rodeada de lo que el hombre denomina fronteras. No hay nada fortuito en ello, el mismo gesto le niega aquí al animal lo que le otorga al hombre: la muerte, el habla, el mundo como tal, la ley y la frontera. (Derrida, 1998: 72-73)

Derrida alude a la artificialidad del lenguaje y cómo nos servimos de este para crear fronteras de separación entre el yo y el otro; lo mío y lo ajeno. A diferencia de las otras especies, hay un deseo primitivo en el ser humano de definir dónde empieza y termina un territorio, una nación y una lengua.<sup>1</sup> Su definición permite ampliar esta visión de territorio no solo al espacio físico, sino a otros conceptos abstractos: el hombre tiende a pensar en categorías concretas. Así como toda persona tiene una necesidad de distinguir dónde empieza y termina un espacio, le ocurre lo mismo con la lengua: ¿se está hablando portugués, español, francés? La mente tiende a querer distinguir el género de una persona de manera eficaz y certera: ¿es hombre?, ¿es mujer? El pensamiento utiliza divisiones específicas para entender de manera asequible la realidad, necesita colocar los conceptos abstractos en categorías fácilmente reconocibles. Por eso, cuando los límites y las separaciones de estas ideas básicas no son claras (inicio y fin de un espacio, el género de un ser humano, la lengua que habla una comunidad), se penetra en un territorio borroso o intermedio que genera conflicto, incomprendión y cuestionamiento ante todo aquello que no se pueda catalogar de manera concreta.<sup>2</sup> Hay una necesidad de ordenar y catalogar estas categorías específicas sobre la percepción del mundo exterior. Así la mente se siente más calmada y en control sobre el mundo externo.

<sup>1</sup> En su ensayo “Finis” publicado en *Aporías*, Derrida cuestiona diversos tipos de límites: los límites de la verdad, por ejemplo, pero sobre todo de la muerte. Para ello, alude a tres palabras distintas que significan “muerte”: desceso “deceased”, muerte o “dying” y podredumbre o “perishing”; y clarifica cómo el lenguaje nos pone limitaciones para aclarar este concepto, que si bien tiene sinónimos, no significan lo mismo: “Death *is* a border” and “according to an almost universal figure, death is represented as the crossing of a border, a voyage between the here and the beyond, with or without a ferryman, with our without elevation, toward this or that place beyond the grave (Derrida, 2020: 6; cursivas del original). Esta reflexión es interesante porque, si bien Derrida habla aquí de la muerte como frontera, también reflexiona en detalle cómo las palabras permiten o no entrar a esos casilleros de significado a los que he hecho alusión en el artículo.

<sup>2</sup> Marjorie Garber considera que el travestismo cuestiona en sí mismo el sistema binario. Ella se refiere a este como “una categoría de crisis” en el sentido de que no hay cajas o espacios para catalogar el género de una persona, con lo cual se genera una ansiedad debida a la falta: “By ‘category of crisis’ I mean a failure of definitional distinction, a borderline that becomes permeable, that permits of border crossings from one (apparently distinct) category to another black/white, Jew/Christian, noble/bourgeois, master/servant, master/slave. This binarism male/female, one apparent ground of distinction (in contemporary eyes, at least) between “this” and “that”, “him” and “me” is itself put in question or under erasure in transvestism, and a transvestite figure, or a transvestite mode, will always function as a sign of overdetermination —a mechanism of displacement from one blurred boundary to another” (Garber, 1997: 16).

Frente a esta noción de frontera que se presenta desde polos opuestos, quisiera incorporar al debate una visión positiva: esta también es un espacio más permisible donde ciertas subjetividades marginales pueden sentirse más libres y accionar con mayor autonomía. Es también un espacio de múltiples posibilidades de ejercer el sentido existencial de la libertad de los grupos perseguidos y de generar relaciones con otros grupos humanos excluidos como ha sucedido en este tipo de espacios por miles de años en la historia humana representado en el género cinematográfico del Oeste, los Western, donde las relaciones entre subjetividades marginales como las prostitutas y los bandoleros es más libre. Este espacio de frontera es más abierto para experimentar nuevas relaciones o propósitos de vida e interacción. Visto en su lado más permisivo y positivo, lo fronterizo dialoga con el concepto de heterotopía al que alude Foucault en “De los espacios otros”. En su definición, los espacios heterotópicos caracterizan a la sociedad moderna en la medida en que generan emplazamientos espaciales o temporales que se yuxtaponen, es decir, que tienen la propiedad de estar conectados unos con otros: “la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismo incompatibles” (Foucault, 19984: 4). Más adelante en su ensayo usa otra característica crucial para definir estos espacios, porque en ellos se pueden acumular espacio y tiempo: “Están en primer lugar las heterotopías del tiempo que se acumulan al infinito, por ejemplo los museos, las bibliotecas —museos y bibliotecas son heterotopías en las que el tiempo no cesa de amontonarse y de encaramarse sobre sí mismo, mientras que en el siglo XVI, hasta fines del XVII incluso, los museos y las bibliotecas eran la expresión de una elección” (5). El quinto principio para tomar en cuenta sobre las heterotopías está relacionado a la apertura y al cierre: “las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre, que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables O bien uno se halla allí confinado o bien hay que someterse a ritos y purificaciones” (5).

Foucault menciona como ejemplo de espacios heterotópicos a los trenes, cafés, cines, ciudades de veraneo, prisiones, burdeles, ferias, los *hammam* musulmanes y los barcos. A pesar de que no menciona a la frontera como un lugar heterotópico, considero que esta también lo es: en ella hay acumulación espacial y temporal. La frontera es el lugar por excelencia donde hay diversos emplazamientos que se conectan, fusiones históricas y culturales de diversas clases y etnias. De una manera análoga, el cuerpo de un transexual podría perfectamente considerarse un cuerpo heterotópico: un espacio de fusión y yuxtaposición que no está (y no tiene que estar) claramente definido.

## **La transexualidad y la frontera: *Loxoro*, una frontera propia**

La transexualidad, explica Marjorie Garber, es una manifestación que produce ansiedad constantemente, porque cuestiona en sí misma la artificialidad binaria con la que ordenamos el mundo.<sup>3</sup> En su cortometraje *Loxoro*, ganador de un Teddy Award en el Festival de Berlín (2012), Claudia Llosa nos lleva a un territorio no demarcado físicamente, donde habitan las mujeres transexuales de Lima. A través de un acercamiento profundo al universo de las personas que conforman esta comunidad, la directora grafica de forma sugerida y metafórica (con imágenes, movimientos de cámara y una iluminación evocadora) las sensaciones, las emociones y la problemática cotidiana de las mujeres transexuales, que se mueven en un espacio de frontera porque se encuentran dentro de Lima, pero su circulación por la ciudad es restringida, ya que pueden ir y estar relativamente seguras en ciertos barrios, pero no en todos. Lo mismo sucede con las horas en las que permanecen en la calle: existe un código no escrito en relación a las fronteras urbanas que los transexuales conocen bien.

Por una parte, *Loxoro* muestra esta realidad oculta en las calles y, por otra, pone al descubierto la frontera más difícil de cruzar: la del propio cuerpo. En un nivel todavía más profundo, *Loxoro* alcanza

niveles metanarrativos al presentar cómo ciertas palabras y conceptos del lenguaje tienen y traen consigo una carga simbólica tan cargada, que hace que los prejuicios sean difíciles de romper. El cortometraje oscila entre esos dos niveles. En uno, se propone mostrar la violencia, la discriminación y los conflictos de un conjunto de mujeres transexuales en Lima mientras circulan por la ciudad; y en otro, se espera que el espectador acceda a un elevado nivel de reflexión sobre cómo funcionan el lenguaje y sus categorías: cómo solemos pensar y ordenar nuestro mundo, todo lo cual debe conducir a una reflexión sobre la rigidez del mismo.

Dentro del primer nivel, *Loxoro* pone en evidencia cómo la transformación de la identidad a través del cuerpo es la barrera más dura de combatir, y cómo las personas que no pertenecen a la comunidad aceptan o no tales cruces fronterizos. El idioma loxoro, también llamado húngaro, es un código inventado por la comunidad transexual limeña, encriptado desde el español. Funciona como una frontera creada por el endogrupo para protegerse o defenderse de la violencia y la agresión sistémicas a las que es sometido día a día. El hecho de que el escudo protector sea el lenguaje contribuye a la reflexión metaliteraria sobre la importancia del idioma y sus categorías en lo que se refiere a dilucidar las barreras creadas por el mismo lenguaje para las personas que habitan cuerpos fronterizos.

La cadena de televisión por cable para Estados Unidos TNT realizó una convocatoria en el marco del “Proyecto Fronteras”. El productor Federico Posternak y el director de cine Juan José Campanella, ambos argentinos, contactaron a un grupo de cineastas latinoamericanos con la finalidad de que cada uno presentara un material creativo basado en ese concepto, un cortometraje que sería transmitido por televisión. A todos se les dio plena libertad para trabajar sus propias ideas bajo esa temática homogeneizadora. La mayoría optó por narrar historias donde la reflexión estuviera directamente relacionada con los conceptos de separación y cruce entre territorios físicos contiguos, la asociación más frecuente cuando se piensa en la frontera. Sin embargo, Claudia Llosa seleccionó un punto de vista que no suele ser considerado al reflexionar sobre este concepto: cómo cruzar la frontera del cuerpo, y cómo el lenguaje puede ayudar a crear fronteras propias. Con ese tema, surgió el cortometraje *Loxoro*.

Me gustó esta convocatoria porque había mucha libertad para abordar el tema. A mí lo que me interesaba era la frontera más compleja de cruzar, que es, finalmente la del cuerpo, la de uno mismo, la de entender al otro. ¿Cuál es la herramienta que utilizamos para cruzar esa barrera? Es la lengua. Yo me preguntaba: ¿qué más interesante que trabajar la frontera física de tu ser, de tu cuerpo, y cómo la rompes? Yo había conocido a muchas mujeres transexuales peruanas cuando filmaba *La teta asustada*, y ellas hablaban esta lengua o código que se llama loxoro, y me pareció que era perfecto para crear lo que quería mostrar. A raíz de este acercamiento, surge el tema.<sup>4</sup> (Llosa en Wolfenzon, 7 de noviembre 2020: s/p)

*Loxoro* —que solo dura dieciocho minutos— nos sumerge en el mundo de la comunidad transexual de Lima. Cuenta la historia de una madre transexual, Makuti (interpretada por Belissa Andía), quien busca a su hija desaparecida Mía (Ariana Wésenber), también transexual. Makuti, desesperada, recorre durante una larga y oscura noche diversos lugares de Lima intentando encontrarla. Va a los sitios

---

<sup>4</sup> En la galardonada película *La teta asustada* (2009), Claudia Llosa juega también con la idea de frontera. En su intención de mostrar cómo lo andino ha penetrado en la ciudad de Lima, la directora reflexiona sobre los cruces entre ambas identidades. Una escena crucial es el momento en que Fausta (Magaly Solier) vence sus miedos y corre desde la vivienda de su tío, ubicada en los cerros de la gran Lima, hacia la gran casa de la señora Aída. Para llegar, Fausta atraviesa un laberíntico mercado que conduce a la mansión colonial donde se encuentran el huerto y el piano. Ambas realidades están filmicamente divididas solo por el portón de la casa. En Lima no existe ningún mercado de ese tipo que desemboque en una casa rica con únicamente un portón de por medio. Se trata de una construcción filmica de Claudia Llosa para mostrar cómo la frontera entre lo andino y lo occidental está cada vez más superpuesta y cómo lo costeño, que Ángel Rama llamó la ciudad letrada, está ahora reducido a una pequeña casa con un huerto donde la pianista (la antigua intelectualidad peruana) no puede crear. Si vemos esta escena como una relectura de la teoría de Ángel Rama, la ciudad letrada se ha consumido, y más bien el tercer anillo, o la periferia donde estaban los campesinos e iletrados, es la que hoy produce cultura y está en constante movimiento.

a los que su hija solía ir y se dirige a las demás mujeres que ve —las conoce a todas: forman parte de un universo compartido— y les pregunta si la han visto, si saben algo de ella. La cámara se enfoca en Makuti: camina con ella, se pierde con ella. Su mirada es de desconcierto, de una angustia terrible, de preocupación por no saber dónde se encuentra su hija.

Aquí aparece un elemento interesante, porque la relación entre Makuti y su hija denota autenticidad y, al mismo tiempo, el espectador sabe que los lazos entre ellas no son sanguíneos pues ambas son transexuales, con lo cual Claudia Llosa expone el tema de la maternidad cruzando las fronteras de género: Makuti fue un hombre que ya se siente completamente mujer y madre, y cumple cabalmente su rol. Makuti conoce la profunda discriminación y la violencia que existe en Perú hacia la comunidad transexual, pues las experimenta cotidianamente. En un nivel básico, el cortometraje nos presenta la desesperación de una madre frente al incierto paradero de su hija desaparecida en la ciudad. La búsqueda que emprende pasa por los lugares donde piensa que Mía puede estar: el cuarto que alquilaba, un circuito de calles de Lima que en la oscuridad de la noche no se puede identificar pero que puede suponerse. Se trata de la avenida Elmer Faucett, que en la noche es un paradero habitual de personas transexuales. En una tercera parada, Makuti presencia un espectáculo callejero en el que una mujer transexual baila festejo (un baile afroperuano) y, finalmente, llega a un bar donde se sienta a pensar en sus propios pasos.

Es interesante que, durante este recorrido en círculos, la mirada de los miembros que no pertenecen a su comunidad acepte ver a una persona transexual solo en ciertas situaciones. Por ejemplo, mirar bailar a un transexual en un espectáculo callejero es aceptable, o recorrer ciertas calles en busca de sexo durante la noche también lo es. Pero saludar a esa misma mujer durante el día, ya no se ve bien. Ese catálogo de reglas no escritas revela la disposición a ver a la mujer transgénero mientras ofrezca un espectáculo o vaya en busca de sexo, pero no en el contexto de la vida diaria. Los mismos hombres que buscan a estas chicas en la noche no se atreven a hablarles a la luz del día.<sup>5</sup>

Claudia Llosa muestra a las mujeres transexuales de Lima mas, a diferencia de las pocas películas o cortos latinoamericanos donde son representadas individualmente (en Perú ha habido muy pocos ejemplos de cine queer),<sup>6</sup> en *Loxoro* se construye principalmente una idea de comunidad. Esta es, según la directora, una gran diferencia en la representación de la mujer transexual en contraste con el pasado: “El universo que se retrata en *Loxoro* es el más desconocido. Podemos entender el retrato individual

---

<sup>5</sup> Esta idea es el tema central de la película chilena *Una mujer fantástica* (2017) donde Marina Vidal (Daniela Vega), una mujer transexual que tiene una relación formal con Orlando, un hombre veinte años mayor que ella, va muy bien hasta que Orlando muere. En ese momento, su familia no puede entender que él se haya enamorado de una mujer transexual para rehacer su vida con esta pareja. La viuda y los hijos de Orlando le hablan en la oscuridad, la citan en el sótano del estacionamiento, le impiden ir al entierro y la sacan de la vivienda donde vivían juntos sin mostrar respeto por ella.

<sup>6</sup> El cine peruano cuenta con muy pocas películas donde se represente la problemática homosexual. La primera fue *No se lo digas a nadie* (1999), dirigida por Francisco Lombardi, donde se llevó al cine la novela homónima de Jaime Baily. La cinta muestra las dificultades de ser homosexual en la alta sociedad limeña a través del rechazo que siente el protagonista por toda su familia y amistades. Muchos años más tarde, apareció la ópera prima de Javier Fuentes-León, *Contracorriente* (2010), que obtuvo una decena de premios internacionales. La película trasporta al espectador a un pueblo costero en el norte del Perú y narra la relación entre dos hombres, uno de los cuales está casado y espera su primer hijo. La película desnuda el deseo homoerótico y las problemáticas que esto trae en un lugar cerrado y católico como el pueblo donde ocurre la acción. Estas dos películas anteceden a *Loxoro*. Recientemente, el film peruano *Retablo* (2017) de Álvaro Delgado muestra por primera vez la homofobia en el mundo andino, donde la homosexualidad es condenada a muerte. Dentro del marco de producciones cinematográficas latinoamericanas, *Loxoro* dialoga especialmente con *El niño pez* (2009) de la argentina Lucía Puenzo. En ella se cuenta la relación lesbica entre dos mujeres que además de pertenecer a distintas clases sociales (una es la empleada doméstica de la otra), son también de mundos culturales distintos (una es paraguaya y habla guaraní mientras la otra es argentina); por tanto, la relación es todavía más condenada y tormentosa. Ellas deben traspasar las fronteras sociales, legales y territoriales para estar juntas.

específico sacado del entorno de un transexual: aquella mujer, aquel perfil; pero cuando entramos al universo de ellas, es algo nuevo” (Llosa en Wolfenzon, 7 de noviembre 2020: s/p).<sup>7</sup>

Asimismo, como espectadores, nos encontramos ante diversas categorías sometidas a cuestionamiento. La frontera de género es el centro del film y Makuti, la madre, es confrontada por otros personajes sobre su género (¿es hombre o mujer?) y su rol de madre (¿por qué tendría que preocuparse tanto por alguien que no es realmente su hija?). En el cuarto que alquilaba Mía, el dueño la expulsa diciéndole: “Ándate, maricón viejo”. De manera similar, el taxista, al ver que ella desea aproximarse a las otras mujeres en la calle, le dice: “Yo soy una persona seria, ¿por qué me trae por aquí?”, para dejar en claro que no desea siquiera acercarse a esa calle, aunque lo único que pretendía Makuti era que el conductor aproximara su vehículo a la vereda para poder indagar por el paradero de su hija. Finalmente, el taxista no soporta más la incertidumbre de saber si su pasajero es hombre o mujer y se dirige a Makuti llamándola “señor”, a lo que ella responde: “¿Qué ves en mí? Soy una señora. Me llamo Mari Cruz” (Llosa, 2012: 9: 01). La mirada inquisitiva del taxista durante este breve intercambio coincide con la de la protagonista a través del espejo retrovisor del auto, y confirma la regla de que todos los personajes transexuales del cortometraje son mirados y cuestionados de manera indirecta. A lo largo de su búsqueda, Makuti se verá confrontada por una mirada masculina, como la del taxista y la del dueño del apartamento, que no admite, no cree o no desea reconocer en ella a una mujer.

Se trata de una confusión esperada, porque Makuti, como la comunidad que representa, ha cruzado la primera frontera, que es la del cuerpo: fue un hombre que ahora se siente mujer y que experimenta, además, una maternidad dulce, responsable y acogedora. Makuti casi podría ser la madre de todos los personajes de la comunidad.<sup>8</sup> En *Borderlands/La Frontera*, Gloria Anzaldúa sostiene que “The place of queer, is located in between, is permanently in transit, a continuous escaping from the boundaries of meaning” (Anzaldúa, 1999: 71). Y Susan Stryker, en *Transgender History*, considera que la persona transgénero siempre está en constante construcción y concuerda con Anzaldúa en que toda persona transexual está cruzando un puente para encontrar su identidad: “Transgender is a word that has come into widespread use only in the past couple of decades, and its meanings are still under construction. In any case, it is the movement across a socially imposed boundary away from an unchosen starting place (Stryker, 2017: 1). La imagen del transexual es confrontacional en cuanto hace que el espectador se pregunte cómo alguien pudo haber cruzado la frontera biológica de su propio sexo para encontrarse culturalmente con el género con el que se siente identificado.

Generally speaking, gender is considered to be cultural, and sex biological. It's usually a safe bet to use the words man and woman to refer to gender just as male and female are used to refer to sex. Though we are all born with a certain kind of body that the dominant culture calls our “sex” no one

<sup>7</sup> Claudia Llosa señala que la representación de lo transexual en los medios audiovisuales era casi nula cuando ella realizó este cortometraje, pero que “hoy existe una mayor representación”. En España, por ejemplo, la serie de televisión *Veneno* (escrita y dirigida por Javier Ambrossi y Javier Calvo), estrenada en el 2020, narra la vida de Cristina Ortiz Rodríguez, cuyo nombre artístico era “La Veneno”. En el 2012, representar a la comunidad transexual era algo muy nuevo, y aún más relacionándolo con el tema de la lengua. En la literatura latinoamericana la problemática homosexual ha sido más difundida que en el cine. Destaco dos ejemplos: *El vampiro de la colonia Roma* del mexicano Luis Zapata (1979) y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín. En la primera, el personaje homosexual es un hombre solitario que se prostituye y cuenta sus aventuras eróticas ante una grabadora, es decir, desfoga su soledad a través de la escritura. En el clásico de Bellatín, se muestra el rechazo de la sociedad hacia los homosexuales enfermos quienes utilizan como moridero un salón de belleza que se vuelve el único y último refugio antes de sus muertes. En ambas, el homosexual es cominado a los márgenes urbanos.

<sup>8</sup> En ese sentido, el rol de Makuti es similar al de Manuela (Cecilia Roth) en la película de Pedro Almodóvar *Todo sobre mi madre* (1999), quien hace las veces de madre de todos los personajes: la monja, la travesti Agrado, la actriz Nina, y Esteban, el hijo de la monja que Manuela termina por adoptar. En el corto de Claudia Llosa, como en la película de Almodóvar, la importancia de la madre está dada por un vínculo que trasciende los lazos de sangre.

is born as a boy or a girl, a woman or a man; rather, we are all assigned to a gender and come to identify (or not) with that gender through a complex process of socialization. (Stryer, 2017: 14)<sup>9</sup>

Stryker también señala cómo el cambio de mujer a hombre o de hombre a mujer (como sucede con los personajes de *Loxoro*, donde ninguno de ellos es actor profesional)<sup>10</sup> genera esta mirada de rechazo por parte de la gente porque las categorías no definidas, como aquellas a las que aludía Derrida, producen la inestabilidad cognitiva mencionada anteriormente: “There is a sense of congruence between the category one has been assigned to at birth and socialized into and what one considers oneself to be. Transgender people demonstrate that this is not always the case, that is possible to form a sense of one-self as not like other members of the gender one has been assigned to at birth or to feel oneself to properly belong to another gender category or to resist categorization at all” (Stryer, 2017: 21).

Claudia Llosa sostiene que eso fue precisamente lo que había pretendido con *Loxoro*: “entrar a un espacio que me permitiera dar la oportunidad de generar unas preguntas y un debate sobre esta frontera.”<sup>11</sup> Lo jugué casi como un viaje de Dante, hacia abajo. Se muestra un mundo. No se dan explicaciones. Al contrario, se va creando un círculo que va hacia adentro y se va adentrando hacia abajo. Lo que quería era abrir una rendija que permita observar y generar una conversación” (Llosa en Wolfenzon, 7 de noviembre 2020: s/p). Efectivamente, lo primero que el espectador ve en el cortometraje es a una joven transexual sin nombre (que podría ser Mía o cualquier chica en su situación) en su modesto cuarto alquilado, en un barrio de la periferia de Lima. La cámara se enfoca en un afiche con imágenes de Jesús y la Virgen María, así como en los muñecos de peluche que decoran la habitación. Luego, la mujer sale del cuarto y la cámara la sigue. Camina por las calles de tierra y es insultada por un grupo de hombres que pasan en un carro. Después de varias muestras de violencia verbal: —“¿cuánto cobras maricón?”, “ven conmigo, mi vida”, “compórtate como hombre” (*Loxoro*)— los sujetos, que actúan como una manada, la insultan, la golpean, cuestionan su sexualidad y, aunque el espectador no puede verlo porque la cámara lo sugiere sin mostrarlo, ocurre un episodio de abuso sexual que tampoco parece ser suficiente para los agresores, quienes no toleran a una mujer transgénero. El grupo la confronta: “por qué lleva el pelo largo, cómo se atreve”. Poco después, aparecen unas tijeras y la obligan a sentarse frente a las luces del auto, mientras muchas manos le cortan el pelo para que parezca hombre. “Como hombre”, “ahora sí” los senos inexistentes son puestos al descubierto al tiempo que es obligado a ejecutar ejercicios militares: “como macho, carajo”, “salta como hombre”, le gritan. El espectador nunca sabrá lo que finalmente le sucede a esa mujer.

Entonces aparece Makuti, la protagonista; y con ella, un segundo momento de violencia física contra la comunidad transexual. Desde el interior de un taxi, al que hice referencia anteriormente, Makuti recorre una de las calles donde busca a Mía. La policía aparece intempestivamente con el objetivo de llevarse a la comisaría a todas las mujeres transexuales que ejercen la prostitución. Muchas se suben al

<sup>9</sup> Otras autoras “clásicas” que han investigado el tema en profundidad son Kate Millet en *Sexual Politics* y Teresa De Laurentis en sus diversos libros. La primera señala la importancia de la familia, la sociedad y el Estado en el aprendizaje de lo que se entiende por género: “‘I am a girl, I am a boy’ is the primary identity any human being holds —the first as well as the most permanent and far-reaching [...] Gender is a term that has psychological or cultural rather than biological connotations. If the proper terms for sex are ‘male’ and ‘female’, the corresponding terms for gender are ‘masculine’ and ‘feminine’; these latter may be quite independent of (biological) sex (Millet, 1970: 30; cursivas del original?).

<sup>10</sup> Belissa Andía, quien interpreta a Makuti, es una reconocida activista por los derechos transexuales en Perú. “Fue a través de ella que pudimos explorar ese mundo”, me explica Claudia Llosa. “Ella estaba acostumbrada a contener la emoción y ser fuerte: luchar contra todo. Para poder realizar este cortometraje tuvimos que cambiar esa parte de ella y hacer mucho trabajo actoral para entrar en sus emociones. Ella estaba acostumbrada a la defensa, a hacer lo contrario de lo que yo como directora le estaba pidiendo desde la creación” (Llosa en Wolfenzon, 7 de noviembre 2020: s/p).

<sup>11</sup> De manera interesante, Claudia Llosa compara la circulación que ha tenido *Loxoro* con ese juego de fronteras que la película quiso transmitir. Según ella, el cortometraje ha ejercido su propia vida con la misma honestidad con la que fue realizado. Hay que buscarlo, pues no está colgado en ninguna plataforma; no es parte del “mainstream” ni está hecha para que tú la entiendas. Además, es propiedad de la cadena de televisión TNT y se transmite en centros educativos, conferencias y museos.

taxi de Makuti, el único auto que no fuera un potencial cliente o un policía, para protegerse frente a la batida policial. En el taxi, Makuti se comunica con todas ellas en el idioma loxoro, y es la primera vez que el espectador escucha este lenguaje. En una primera impresión, parece tratarse de español o portugués, que podría entenderse con un mínimo esfuerzo. El loxoro, en efecto, es español, pero contiene elementos encriptados que impiden la comprensión del interlocutor que no lo conozca. El oyente se halla ante una nueva frontera: ¿se habla español?, ¿portugués?, ¿un lenguaje críptico que parece un juego de niños?<sup>12</sup> El taxista les grita: “¡Hablen español carajo!” (Llosa, 2012: 10: 07). De esta manera, Claudia Llosa nos transporta de forma enérgica —tan violenta e inesperadamente como la batida policial que ocurre en la cinta— a ese nuevo contexto de habla, el loxoro, y el espectador siente que quizás pueda romper esa barrera, que tal vez pueda entender lo que están hablando en esa comunidad si prestase más atención. Estamos, en efecto, frente a un idioma que nos es ajeno, pero no del todo: puede llegar a conocerse.

Baker define al loxoro como un antilenguaje y sostiene: “antilanguages are therefore concerned with the definition and maintenance of alternative (and often secret) identities, organized through ritual participation in alternative social hierarchies, hence, they are normally used to construct new identities” (Baker, 2002: 14). Luis Miguel Rojas-Brescia, en un estudio lingüístico exhaustivo sobre la codificación del loxoro con el español, lo llama “genderlect” (generolecto), en alusión a códigos que se crean a partir de un lenguaje y son usados para garantizar la comunicación al interior de un grupo formado a partir de una identidad de género específica: “This is precisely what is seen in the award winning film of Llosa, in which a transgender girl is abused and her ‘new’ mother, Macuti, an older transgender woman who took the role of ‘new’ mother of this girl, looks for her unsuccessfully. This new acquired family model is a great example of how resocialization in this group takes place and gives us some light on how the emergence of the antilanguage Loxoro could have been” (Rojas-Brescia, 2016: 163).

En su estudio lingüístico, Rojas-Brescia sostiene que los generolectos son antilenguajes creados y usados por una comunidad en particular y lo compara con el Polari, inventado por la comunidad homosexual en Inglaterra.

Something else that can be said in order to constrain more where to posit these language varieties in sociolinguistic models is taking the variable gender into account. It is true that Loxoro and Polari are antilanguages; nevertheless, it is impossible to neglect the fact that they are spoken by specific gender communities, i.e. gay men and transsexuals. There are some human societies in which women’s language can differ from that of men, however, no social stigma is attached to them. Being that we are dealing with a language variety spoken by a specific socially stigmatized gender community, I prefer to define it as a genderlect. Genderlects are a type of antilanguage spoken by specific stigmatized gender communities. A secret language of women used in a macho oppressive society would be considered a genderlect in the same rights. Hence, Loxoro and Polari can be considered antilanguages in a broad way, as well as genderlects in a more specific fashion. (Rojas-Brescia, 2016: 163)<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> En Perú muchos niños juegan al “idioma de la pe”, que consiste en encriptar el lenguaje agregando las sílabas pa, pe, pi, po o pu según corresponda a la palabra en castellano. Por ejemplo, si se dice “casa” en el idioma de la pe, sería: “ca-pa-sa-pa”. Si se dice “perro”, sería: “pe-pe-ro-po”. En una primera impresión, el loxoro sigue la misma lógica, aunque en realidad es mucho más complicado, pues se van incorporando hasta dos o tres sílabas adicionales en la estructura básica de la codificación de la lengua en español.

<sup>13</sup> Gabriela Castellanos Llano (2016) define el concepto de generolecto de una forma más constreñida: “como el dialecto discursivo de género, es decir, las diferencias de estilo entre el discurso femenino y el masculino, culturalmente concebidos. Los generolectos, en mi definición, no son adscribibles a hombres o a mujeres como grupos biológicamente determinados, sino que corresponden a la caracterización cultural de qué tipos de expresiones y actitudes se consideran femeninos o masculinos en un contexto sociocultural específico, y por lo tanto qué tipos de conducta se espera de hombres o de mujeres. Se trata por tanto de estereotipos culturales empleados para juzgar el comportamiento de las personas como femenino y masculino, con la esperanza de que exista “coherencia” entre sexo biológico y estilo de género, y alentar así de diversos modos a los sujetos a comportarse de una manera considerada “coherente”. En aras de lograr esta coherencia, se llega en algunos

Cabe preguntarse quién enseña el loxoro y cómo se aprende. Las mujeres transexuales, como la hija adoptiva de Makuti, son jóvenes de bajos recursos y viven solas en la ciudad. Necesitan generar nuevos vínculos familiares y están buscando una identidad o, mejor dicho, desean revelar la que sienten como su verdadera identidad. Es en esa atmósfera que se enseña y se aprende la lengua: “son vínculos tan estrechos como los de sangre, pero completamente nuevos. Y en esos nuevos vínculos se transmite la lengua, lo que tienes que saber, el conocimiento. Es una red fortísima. Tiene sus propias complejidades, que les transmiten las madres a sus hijas adoptivas”, afirmó Claudia Llosa en la misma entrevista ya citada después de un extenso trabajo de campo realizado para documentarse antes de comenzar a filmar.

En *Translating the Queer: Body Politics and Transnational Conversations*, Héctor Domínguez Ruvalcaba agrega un elemento importante para comprender a la persona transgénero en las sociedades latinoamericanas, constituidas por una serie de jerarquías de poder como la clase social, la raza y el género. La condición del transgénero agrava la situación de marginalidad:

Queer theory in Latin America is a method through which local troubles can be viewed. Its meaning is enriched through a complex intersectionality in which sexuality and gender expressions cannot be detached from economics determinants; religious and legal constraints; racial, class, and nationality exclusions; or political conjunctures. The translation of queer, then, is a political process that involves the recognition of the margins, exclusions, abjections, and oppressions of alternative bodies. (Domínguez Ruvalcaba, 2016: 5)<sup>14</sup>

El hecho de que las sociedades latinoamericanas sean mayormente católicas promueve aún más el rechazo, porque sostienen una idea muy rígida sobre el género y el rol que cada uno debe cumplir. No es casual que la cámara se haya detenido en las imágenes de Jesús que están en la pared del cuarto de la primera joven. Federico Garza Carvajal explica cómo, con la Conquista Española en América, se impuso un patriarcado cuyas jerarquías eran de poder y diferencia: “men over women, heterosexual over homosexual, and Spaniard and European men over Amerindians, blacks and mestizos. Thus, colonization can be defined as a reconfiguration of body politics in such a way sexuality, race, ethnicity, and religion intersect in the practices of exclusion, oppression, and dispossession of the human body of the colonies” (Garza Carvajal, 2003: 104). Dentro de esta misma lógica, Ruvalcaba muestra cómo la Iglesia Católica durante la colonia afianzó no solo una estructura de poder en cuanto a género, raza, y clase, sino también una categorización binaria que resulta muy difícil de romper:

It is a space of interdiction derived from the moral struggle under the control machinery of colonial power; diverse bodily practices in a multicultural environment are put within a Western signifying regime by colonial authority. The obsessive interest of the church in knowing the intimate concerns

---

casos a conminar a los sujetos y sujetas a comportarse del modo esperado, hasta incluso sancionar negativamente a quienes sean vistos como “incoherentes” o “desviados” de la conducta esperada. En otras palabras, “sexualidad y género tienen una ‘relación especial’, una forma particular de dependencia mutua” (Cameron y Kulick, 2003: 7), y el uso de los discursos por hombres y mujeres es juzgado a partir de esta relación. Es esta normatividad estilística, profundamente dicotómica y en muchos casos homofóbica, la que podemos explorar mediante el uso del concepto de generolecto (Castellanos Llanos, 2016: 73).

<sup>14</sup> En *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault explica cómo el sexo se ha reprimido desde el siglo XVII y cada vez más se restringe la sexualidad para que esta se practique a través de una lógica que no impide el desarrollo industrial: “Derecho canónico, pastoral cristiana y ley civil. Fijaban, cada uno a su manera, la línea divisoria de lo lícito y lo ilícito. Pero todos estaban centrados en las relaciones matrimoniales: el deber conyugal, la capacidad para cumplirlo, la manera de observarlo, las exigencias y las violencias que lo acompañan, las caricias inútiles o indebidas a las que servía de pretexto, su fecundidad o la manera de tornarlo estéril, los momentos en que se lo exigía (períodos peligrosos del embarazo y la lactancia, tiempo prohibido de la cuaresma o de las abstinencias), su frecuencia y su rareza —era esto, especialmente lo que estaba saturado de prescripciones” (Foucault, 1991: 49). En la misma página Foucault agrega: “Toda esta atención charlatana con la que hacemos ruido en torno de la sexualidad desde hace dos o tres siglos, ¿no está dirigida a una preocupación elemental: asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales, en síntesis: montar una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora? (49).

of the population can be understood as a strategy of control of bodies (or biopower, in Foucauldian terms); as a way of gauging the effective acculturation or evangelization. (Domínguez Ruvalcaba, 2016: 26)

El recurso morfológico del loxoro consiste en descomponer palabras del español en sílabas y agregarles otras en medio. La complejidad es variada porque no existe una única forma. No es mi intención explicar lingüísticamente cómo se encripta el español para llegar al loxoro, lo interesante es que sus hablantes agreguen estas sílabas a las palabras en castellano con la finalidad de crear un código que lo vuelva difícil de entender y requiera habilidades de desciframiento. Es, además, un lenguaje que va cambiando según la intensidad del peligro que pueda estar al acecho: el hablante puede complejizarlo (encriptarlo más), es decir, partirla y agregar más sílabas dentro de la estructura sintáctica del español.<sup>15</sup> Una forma de pensar en este idioma es imaginarlo como un español con un velo que lo cubre: el grosor del velo lo determina el hablante, pero también le corresponde al oyente quitarlo, por lo cual su comprensión depende de cuánto esfuerzo quiera hacer para decodificarlo. Quizá prefiera evitar el esfuerzo, permanecer confundido o decidir que simplemente no entiende nada. Está en la capacidad del oyente decidir cuánto esfuerzo quiere poner para decodificar este castellano encriptado. Como se trata de un escudo protector frente a la discriminación que tiene lugar contra la comunidad de mujeres transexuales por parte de la población civil y de la policía, si alguien se propone entenderlo y romper esa frontera, es posible hacerlo con un poco de atención y esfuerzo. De lo contrario, se percibirá como una algarabía sin sentido. Claudia Llosa me comentó:

Si aquello que quiero transmitir no es comprendido por aquel a quien quiero llegar, que es la base del acuerdo comunicativo, eso significa que al otro no le interesa comprenderme y no por una cuestión de capacidad de comprensión, sino por una negación. Detrás del loxoro hay algo así como: “me niego a entenderte”. Se utiliza esta lengua como una especie de denuncia o de defensa para encriptarla y desencriptarla. La lógica es la siguiente: ‘Bueno, tú no me entiendes, y ahora no me vas a entender del todo, y entonces lo encripto más. En el momento en que tú, como espectador, estás queriendo escuchar, vas a entrar en ese mundo, y te vas a dejar llevar. Pero si tú, como espectador, generas tus propias barreras, vas a escuchar sólo loxoro. Es una lengua que está completamente barrida con el castellano normal. (Llosa en Wolfenzon, 7 de noviembre 2020: s/p)

La pregunta implícita detrás del *Loxoro* es: “¿querrás realmente entenderme?”. La directora señala que sí, que “hay un deseo de ser comprendido y de ser escuchado. Te hacen este gesto de hablar en loxoro producto del historial de ser una comunidad sumamente incomprendida y marginada. Poco a poco, espero yo, esa lengua se va a ir desvaneciendo, y espero que muestre más sus veladuras y vaya quedando más integrada junto a la otra (al español)”. Claudia Llosa agrega:

Tiene de los dos lados. La distancia y la cercanía: las ganas de seducir. El que quieras acercarte: ¿qué están diciendo?, te puedes preguntar. Depende de qué tan abierto esté el corazón del otro. Sin embargo, dice tanto de lo que está en juego, que eso me resultó muy interesante. (Llosa en Wolfenzon, 7 de noviembre 2020: s/p)

El final del cortometraje es su momento cumbre: todo espectador termina con más interrogantes y ganas de debatir sobre los temas propuestos, que con respuestas concretas. Makuti toma unas cervezas y baila resignadamente en un bar hasta que baja unas escaleras y traspasa una última puerta en ese laberinto dantesco al que se ha introducido. Si ya Claudia Llosa dio una pista de que su personaje camina en círculos concéntricos, como los que propone Dante Alighieri para su *Infierno* en *La Divina Comedia*, aquí ella penetra en una especie de “paraíso” dantesco, un lugar del que emana una luz tan potente que

---

<sup>15</sup> En “Lóxoro, traces of a contemporary Peruvian genderlect”, Luis Miguel Rojas-Brescia presenta una serie de cuadros sintácticos que muestran las posibilidades de encriptar las sílabas adicionales a las palabras del español para complejizarlas.

llega a ser cegadora.<sup>16</sup> Allí, en la trastienda del bar, están sentadas en una larga mesa varias personas, todas con actitud de dioses que conocen las respuestas del universo. Se denominan El Oráculo, y Makuti les pregunta por su hija desaparecida. La respuesta que obtiene no es convencional. Tiene lugar un evento que recuerda la torre de Babel: todos hablan al unísono en idiomas diferentes. Unos en loxoro, otros en inglés y un par de hombres blancos y altos hablan en húngaro —y aquí no hago referencia a la otra denominación por la que se también se conoce al loxoro, sino al verdadero húngaro de Hungría.<sup>17</sup> No es posible entender todo lo que dicen, sino apenas un fragmento de este diálogo expresado en inglés:

—It was a mistake to ban the Apple  
—If we had banned the snake.  
—I am sure, Adan would have eaten it.  
...  
—Mía has crossed the border.  
—And when you cross the border, don't forget. There aren't universal laws, not even in this one.  
—Chaos is the only thing without borders. (Llosa, 2012: 14: 33)

En este pasaje final, *Loxoro* rompe las barreras de lo narrativo sin pretender llenarlas de significado. Claudia Llosa se acerca a lo metanarrativo: que el espectador sienta hasta qué punto puede encasillarnos el lenguaje. Lo logra porque no es casual que en esta brevíssima conversación entre Makuti y las personas de El Oráculo sean comprensibles solamente las palabras “manzana”, “Adán”, “serpiente”; y solo con ellas sea posible suponer de qué se está hablando. Es interesante comprobar cuán cargados de significación están esos conceptos.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> En *La Divina Comedia*, muchos personajes predicen el futuro del Dante personaje. En el Infierno, por ejemplo, están Ciacco (canto VI), Farinata (canto X), Brunetto Latini (canto XV) y Vanni Fucci (cantos XXIV-XXV). Beatriz aparece en muchos de los cantos del Purgatorio, y Cacciaguida en el Paraíso (cantos XV y XVI). Si pensamos en el recorrido de Makuti como un descenso al infierno dantesco, el Oráculo en el cortometraje tendría una conexión más cercana a los cantos de Cacciaguida por la iluminación blanca y cegadora que ocurre tanto en *La Divina Comedia* como en la cinta. La predicción de Cacciaguida está relacionada con aspectos concretos sobre el origen de Dante y sus antepasados. Le cuenta, por ejemplo, que él es su tatarabuelo. Dice lo siguiente:

“Su respuesta empezó de esta manera,  
y luego dijo: “Aquel que diera nombre  
a tu prosapia y que por más de un siglo  
gira el primer nivel del sacro monte,  
fue mi hijo y también tu bisabuelo;  
conviene que procures abreviarle  
su fatigosa pena con tus obras.  
Florencia estaba en paz , púdica y sobria,  
en la muralla antigua contenida,  
donde aún se tañ hoy a tercia la nona”  
(Dante, 2018: Canto XV, Paraíso, 667).

En el cortometraje de Llosa, el diálogo con el Oráculo es completamente sugerido y además lo que se intenta mostrar es que no existen las repuestas concretas.

<sup>17</sup> “Había algo chistoso en el final. Como al loxoro se le llama húngaro también, colocamos a estos dos personajes de Hungría como parte de El Oráculo. Yo quería que la propia lengua te confundiera. Que el espectador entrara junto con Makuti en ese círculo de incomprendición. Entrar a lo metanarrativo del lenguaje, porque en El Oráculo hablan en húngaro, en Loxoro, y en inglés. Lo que ocurre es que entras a esa atmósfera, a esa sensación de frontera que es lo que yo quería experimentar para el personaje, pero también para el espectador” (Llosa en Wolfenzon, 7 de noviembre 2020: s/p), sostuvo Claudia Llosa.

<sup>18</sup> En su libro *Transexualidades*, Miquel Missé explica cómo el discurso médico está muy presente en el hecho de catalogar a la transexualidad como si fuera una enfermedad que requiere tratamiento: “Estas ideas entienden la transexualidad como un trastorno mental y de esta manera alimentan un imaginario colectivo que construye la transexualidad y las identidades ‘trans’ en general como un problema individual, situándola en el paradigma del error”. Más adelante señala que “el problema no es que haya personas que quieran vivir en un género distinto al que se les asignó al nacer, sino que esta vivencia está considerada

Los significantes Adán y Eva acarrean una serie de significados que conducen a preguntarse ante qué nivel estructural, ante qué fuerzas tiene que luchar Makuti para poder ser aceptada. Está claro que esa frontera de género, que ya ha cruzado, es aún más difícil de romper porque estructuralmente —a través del lenguaje— contiene todo un bagaje cultural detrás de sí. Al mencionar esos nombres bíblicos y traerlos al diálogo de El Oráculo, la palabra adquiere un sentido mucho más fuerte desde su contenido simbólico, lo que lo vuelve más difícil de romper en una sociedad. Claudia Llosa me explica: “Los derechos de la mujer han dado pasos gigantescos en los últimos cuarenta años. Sin embargo, en el campo de lo simbólico, lo maternal sigue estando o tiene ataduras que se ven reflejadas en la mitad del mundo: control del cuerpo, control de la maternidad, etc. Al final, si no se produce un cambio en el campo de lo que significan esas palabras, si no se cambia eso, es muy difícil que haya un cambio real en la sociedad”.

No hay nada que permita comprender la pérdida de un hijo. Aunque Makuti lo pueda suponer, nunca sabrá realmente cuál ha sido el destino de la joven Mía. Como ella, tampoco el espectador lo conseguirá. En la escena con el Oráculo, Makuti se enfrenta a otro tipo de código, que es el de la incomprendión, y las palabras la golpean como ladrillos en la cabeza: “Adán”, “Eva” y “serpiente” traen consigo una carga incommensurable. Las palabras van cayendo y le descubren realmente contra qué y ante quién lucha: además de pelear contra la violencia hacia las mujeres transgénero, hay una lucha más profunda que está relacionada con el lenguaje, con esas categorías fijas y abstractas que los seres humanos tendemos a usar para “ordenar” nuestro universo y hacerlo comprensible. Las palabras caen sobre la protagonista haciéndole ver que su problema es mucho más complejo. Son los barrotes (los profundos significados del lenguaje), y lo que hay detrás, el verdadero peso que tiene Makuti ante su búsqueda y ante la frontera que ha cruzado. Hay un hecho concreto que no va a cambiar: su hija ha desaparecido. La explicación real que ella está tratando de obtener no va a llegar. La respuesta que recibe del Oráculo es de otra índole: ¿cómo vamos a recuperar a nuestros desaparecidos?, ¿cómo vamos a evitar que continúe habiendo tanta homofobia y discriminación si no cambia lo que se esconde tras estas categorías del lenguaje? Solo si se va al fondo de los significados y se trata de romper con las categorías fijas que se nos han impuesto, se podrá pretender algún cambio. Si los humanos insistimos en no aceptar los espacios fronterizos, sufriremos tratando de encontrar respuestas blancas o negras, cuando lo que puebla la realidad son múltiples categorías y objetos que oscilan entre esas dos orillas, identidades fronterizas como los personajes de este cortometraje.

## Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante (2018 [1472]), *La Divina Comedia*. Prólogo, comentarios y traducción de José María Micó. Barcelona, Acantilado.
- ALMODÓVAR, Pedro (1999), *Todo sobre mi madre*. Madrid: Deseo Producciones.
- ANZALDÚA, Gloria (1999), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- BAKER, Paul (2002). *Polari. The Lost Language of Gay Men*. London, Routledge.
- BELLATÍN, Mario (1999), *Salón de belleza*. México, Tusquets Editores.
- CAMERON, Deborah & KULICK, Don (2003), *Language and Sexuality*. Cambridge, Cambridge University Press.

---

como un trastorno mental por el sistema médico y legal y está estigmatizada socialmente” (Missé, 2013: 120-121). En el cortometraje se muestra lo contrario, la patologización de lo “trans” es una traba más del sistema para tratar de “normalizar” los binarismos sociales que estamos acostumbrados a tener.

- CASTELLANOS LLANOS, Gabriela (2016), “Los estilos de género y la tiranía del binarismo de por qué necesitamos el concepto de generolecto”. *Aljaba. Segunda Época. Revista de Estudios de la Mujer*, vol. XX, pp: 69-88. DOI: <<https://doi.org/10.19137/la-2016-v2005>>.
- DELGADO Aparicio, Álvaro (2017), *Retablo*, Siri Producciones.
- DERRIDA, Jacques (1998), *Aporías*. De Peretti, Cristina (trad.). Barcelona, Paidós.
- DERRIDA, Jacques (2020), *Aporias*. Dutoit, Thomas (trans.). California, Stanford UP.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor (2016). *Translating the Queer. Body Politics and Transnational Conversations*. London, Zed Books.
- GARBER, Marjorie (1997), *Vested Interested: Cross-dressing and cultural anxiety*. New York, Routledge.
- GARZA CARVAJAL, Federico (2003), *Butterflies Will Burn: Prosecuting Sodomites in Early Modern Spain and Mexico*. Texas, University of Texas Press.
- LELIO, Sebastián (2017), *Una mujer fantástica*. Santiago de Chile, Fábula Producciones.
- LLOSA, Claudia (2012), *Loxoro* [Cortometraje]. Lima, Patria Films.
- LLOSA, Claudia (2009), *La tetra asustada*. Coproducción Perú-España, Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión.
- LOMBARDI, Francisco (1999), *No se lo digas a nadie*. Coproducción Perú-España, Lola Films S. A. y Producciones Inca Film S. A.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María (2006), “Fronteras: tres notas inquietantes”, en *Debate Feminista*, vol. 33, pp. 288-295. DOI: <<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2006.33.2031>>.
- MILLET, Kate (1970), “Theory of Sexual Politics”, en *Sexual Politics*. New York, Doubleday & Company Inc, pp. 23-58.
- MISSÉ, Miquel (2013), *Transexualidades: Otras miradas*. Barcelona-Madrid, Egalets.
- FOUCAULT, Michel (1991), *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1984), “De los espacios otros”. Blitstein, Pablo y Tadeo Lima (trads.). *Architecture, Movement, Continuité*, vol. 5, pp. 1-6. Consultado en <[http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault\\_de-los-espacios-otros.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf)> (19/12/2020).
- FUENTES-LEÓN, Javier (2010), *Contracorriente*. Coproducción Perú-Colombia-Francia-Alemania, El Calvo Films y Dynamo Producciones.
- PUENZO, Lucía (2009). *El niño pez*. Buenos Aires, Luis Puenzo Producciones.
- STRYKER, Susan (2017). *Transgender History*. New York, Seal Press.
- RODRÍGUEZ ORTIZ, Roxana (2011), “Epistemologías de la frontera: los límites del otro”. *Artigo. Revista do Centro de Educação e Letras*, vol. 13, n.º 1, pp. 11-28.
- ROJAS-BRESCIA, Luis Miguel (2016), “Lóxoro, traces of a Contemporary Peruvian Genderlect”, en *Borealis. An International Journal of Hispanic Linguistics*, vol. 5, n.º 1, pp. 157-170. DOI: <<https://doi.org/10.7557/1.5.1.3725>>.
- RAMA, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Nueva York, Ediciones Norte.
- WOLFENZON, Carolyn (2020). Entrevista a Claudia Llosa. 7 de noviembre del 2020 [no publicada].
- ZAPATA QUIROZ, Luis (2008). *El vampiro de la colonia Roma*. México, Debolsillo.