

PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



La importancia de las voces trans: un análisis  
sobre la representación transfemenina en el Perú a  
partir del documental *Miss Amazonas* (2019)

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Comunicación

Audiovisual que presenta:

***Isabella Ayarza Cheng***

Asesora:

***Giuliana Cassano Iturri***


Lima, 2025

## Informe de Similitud

Yo, **Giulliana Cassano Iturri**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **La importancia de las voces trans: un análisis sobre la representación transfemenina en el Perú a partir del documental *Miss Amazonas* (2019)** de la autora **Isabella Ayarza Cheng** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 11 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el [10/07/2025](#).
- He revisado con detalle dicho reporte de la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 10 de julio de 2025

Apellidos y nombres del asesor: <b>Cassano Iturri, Giuliana</b>	
DNI: 08774242	Firma
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-2686-5008">https://orcid.org/0000-0002-2686-5008</a>	

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, Isabel y Oswald, por su apoyo incondicional durante mis años de universidad y sus palabras esperanzadoras para terminar mi tesis.

A mis hermanas, Dominique y Fátima, por regalarme siempre el balance necesario para retomar el trabajo con más fuerzas todavía.

A mi asesora, Giuliana Cassano, por su constante acompañamiento que ha sido clave para sostener este proceso.

A mi abuelito Lucio, simplemente por estar conmigo, aún siento tu calidez. Esto es para ti.

## RESUMEN

Esta investigación analiza la representación de los personajes transfemeninos en el documental peruano *Miss Amazonas* (2019), explorando la manera en que se construyen sus identidades, roles y discursos dentro de la película. El estudio se justifica por la necesidad de examinar cómo se enmarcan las narrativas trans en el cine peruano, particularmente en relación con las normas de género y la visibilidad. El objetivo principal es determinar si el documental desafía o refuerza las estructuras convencionales de feminidad y la forma en que sus participantes negocian sus identidades dentro de estos marcos. La investigación se basa en las tipologías del documental, las teorías de género y el discurso cinematográfico, incorporando conceptos como performatividad, transnormatividad y validación social. La metodología incluye un análisis narrativo y audiovisual de *Miss Amazonas*, centrado en la construcción de los personajes, los elementos cinematográficos y las estrategias discursivas utilizadas en la película. Los resultados revelan que, si bien el documental ofrece un espacio para la visibilidad y la autoafirmación, al mismo tiempo mantiene las expectativas tradicionales de género, especialmente a través de su retrato de los estándares de belleza. El estudio también destaca la doble función del concurso, tanto como estrategia de supervivencia y como lugar para la resignificación de la feminidad, lo que permite a las participantes navegar entre el reconocimiento social y la agencia personal. Finalmente, *Miss Amazonas* refleja las complejidades de las representaciones transfemeninas en el cine peruano, ilustrando las tensiones entre adaptación, resistencia y la continua necesidad de narrativas más diversas e inclusivas.

Palabras clave: representación transfemenina, cine peruano, documental peruano, normas de género, performatividad, narrativas trans.

## ABSTRACT

This research analyzes the representation of transfeminine characters in the Peruvian documentary *Miss Amazonas* (2019), exploring how their identities, roles, and discourses are constructed within the film. The study is grounded in the need to examine how trans narratives are framed in Peruvian cinema, particularly in relation to gender norms and visibility. The main objective is to determine whether the documentary challenges or reinforces conventional structures of femininity and how its participants negotiate their identities within these frameworks. The research draws on documentary typologies, gender theories, and cinematic discourse, incorporating concepts such as performativity, transnormativity, and social validation. The methodology includes a narrative and audiovisual analysis of *Miss Amazonas*, focusing on character construction, cinematic elements, and the discursive strategies used in the film. The findings reveal that, while the documentary provides a space for visibility and self-affirmation, it also upholds traditional gender expectations, especially through its portrayal of beauty standards. The study also highlights the dual function of the pageant—as both a survival strategy and a space for the resignification of femininity—which allows participants to navigate between social recognition and personal agency. Ultimately, *Miss Amazonas* reflects the complexities of transfeminine representations in Peruvian cinema, illustrating the tensions between adaptation, resistance, and the ongoing need for more diverse and inclusive narratives.

Keywords: transfeminine representation, Peruvian cinema, Peruvian documentary, gender norms, performativity, trans narratives.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1: Diseño de la investigación.....	6
1.1. Planteamiento del problema.....	6
1.2. Preguntas.....	11
1.3. Objetivos.....	12
1.4. Hipótesis.....	12
1.5. Justificación.....	13
1.6. Metodología.....	17
Capítulo 2: Marco teórico.....	20
2.1. El cine documental: anotaciones importantes.....	20
2.1.1. Un acercamiento al <i>cinéma vérité</i> y al documental participativo.....	22
2.1.2. Cuando el encuadre toma partido: política y estética en el documental latinoamericano.....	26
2.1.3. De <i>Runan Caycu</i> a <i>Miss Amazonas</i> : representaciones y participación en el documental peruano.....	30
2.2. Teorías sobre género: una aproximación a lo trans.....	33
2.2.1. Contextualización terminológica sobre los colectivos trans. ....	35
2.2.2. Las relaciones de poder y el arrinconamiento de lo femenino.....	41
2.2.3. Consideraciones sobre las identificaciones trans y la abolición del género.....	44
2.3. Representaciones trans en lo audiovisual.....	47

2.3.1. Contextualización histórica sobre las representaciones audiovisuales de los colectivos trans.....	48
2.3.2. Retratos estereotipados.....	51
2.3.3. El protagonismo trans desde la mirada del hombre cisgénero... ..	54
2.3.4. Construyendo nuevas narrativas desde intérpretes trans.....	56
Capítulo 3: Análisis de <i>Miss Amazonas</i> .....	59
3.1. Argumento o contenido.....	59
3.2. Representaciones y roles de la comunidad transfemenina... ..	62
3.2.1. Christina.....	65
3.2.2. Saor.....	76
3.2.3. Fiorella.....	86
3.2.4. Krlos.....	92
3.2.5. Camila... ..	101
3.2.6. Dayanara.....	109
3.3. Discursos de representación en <i>Miss Amazonas</i> .....	115
Capítulo 4: Conclusiones.....	123
Bibliografía.....	130
Anexos... ..	137

## INTRODUCCIÓN

Las narrativas queer se han posicionado como una destacada presencia en el panorama audiovisual contemporáneo, llegando, en promedio, a casi un 10% de representación en producciones europeas y norteamericanas de cine y televisión en los últimos años (ODA, 2023, p. 63). Esto se debe, en parte, a los avances en materia política logrados por la comunidad LGBTQI+, así como también a la creciente demanda por garantizar un retrato mediático equitativo consecuencia de la evolución de los paradigmas sociales. Por supuesto, estas representaciones varían en narrativas y tiempo en pantalla según el subgrupo del colectivo, siendo las enfocadas en hombres cisgénero homosexuales las más frecuentes, en oposición a las historias y personajes sobre personas trans.

Inicialmente, los personajes queer se caracterizaban por perpetuar y fortalecer estereotipos, y sus narrativas giraban alrededor del descubrimiento y aceptación –o rechazo– de la identidad sexual. El conflicto principal de sus representaciones en pantalla tanto en ficciones como en documentales radicaba en el enfrentamiento entre su verdadera identidad y su entorno tradicionalmente conservador (*Word Is Out: Stories of Some of Our Lives*, 1977; *El lugar sin límites*, 1978; *Paragraph 175*, 2000).

Otras narrativas colocaban al personaje como un héroe o heroína, convirtiéndolo en un mártir al momento o tiempo después de defender sus convicciones (*Saint of 9/11*, 2006). Estos lugares significaban la reducción del personaje a un solo aspecto de la identidad, volviéndolos unidimensionales. La multiplicidad de historias que se está observando en la actualidad sugiere

una complejización y matización de estos personajes, algo esperanzador, pero cuyo avance es significativamente lento.

En este contexto, las historias trans se ubican como aquellas con menor representación en pantalla, cuya propensión hacia narrativas estereotipadas y reductoras es aún más notoria (Lapuerta, 2018; Ryan, 2009). A pesar de que el 80% de personas en Latinoamérica considera que las personas trans deben estar protegidas contra la discriminación en diferentes ámbitos (Ipsos, 2023, p. 29), la polarización de la opinión pública se evidencia en el decrecimiento del apoyo a estos grupos en varios canales y, en el caso de las comunidades transfemeninas, es un reflejo del imaginario colectivo en el que la figura femenina todavía resulta un símbolo de debilidad.

Este fenómeno complica la representación de individuos trans de forma auténtica, sobre todo cuando la tarea se aborda desde una perspectiva normativa o acomodada. Históricamente, han sido directores cisgénero los que han tratado estos relatos, tanto en cine como en televisión, y la mayoría de veces estas representaciones están atravesadas por prejuicios que, justamente, devienen en el conjunto de narrativas que resultan insatisfactorias para estas comunidades (Drummond, 2023, p. 7). La línea entre una narrativa fiel a las identidades trans y una mera reproducción de estereotipos puede ser difusa, y es tarea del director y de todo el equipo establecer un vínculo fidedigno que influya positivamente en las audiencias. En el caso peruano, las narrativas trans y su subsecuente investigación en torno a ellas se encuentra aún en una etapa incipiente, y tienden a enmarcarse en los estereotipos previamente establecidos (*Translatina*, 2010; *Mapacho*, 2019). Esto resalta la necesidad de examinar críticamente el tipo de cine que se está produciendo y de cuestionar la perspectiva desde la que se encara.

Por eso, surge la necesidad de expandir el campo de investigación sobre este tema en el país. En primer lugar, para entender detalladamente en qué punto se encuentran estas narrativas y, en segundo lugar, para proyectar hacia dónde pueden expandirse en los siguientes años, sobre todo si se busca establecer una voz reivindicativa para con estas comunidades y disminuir la discriminación que se traduce en la violación de los derechos humanos. En ese sentido, *Miss Amazonas* (2019) resulta especialmente relevante al priorizar la experiencia directa de los personajes transfemeninos filmados, mediante un enfoque cercano al *cinéma vérité*, pionero en consolidar el documental como un género con potencial transformador.

El análisis del documental de Rafael Polar funciona también para obtener una radiografía de la forma en que se están construyendo estas nuevas historias y comprender si es que, finalmente, son el ideal representativo para el cine peruano del futuro o si tan solo traslada los sesgos de una sociedad conservadora. Para fines de este trabajo, se ha dividido el documento en cuatro capítulos.

En el primer capítulo, se indica la parte conceptual de la investigación; es decir, el diseño de la investigación, donde se describe el planteamiento del problema, las preguntas de la investigación, los objetivos de la investigación, la hipótesis, la justificación y la metodología a desarrollar para el análisis exhaustivo de *Miss Amazonas*, en línea con el enfoque elegido.

El segundo capítulo abarca el marco teórico de la investigación, donde se realiza un recorrido académico por las piezas más importantes para el estudio, dividida en tres subcapítulos: el cine

documental –donde se define la narración documental y cómo esta ha servido para darles voz a aquellos grupos tradicionalmente ignorados o silenciados desde el testimonio, se desarrolla una breve historia del documental latinoamericano participativo, y se expone la forma en que este ha influenciado en la consolidación del género en el Perú–, la teorías de género –en la que se despliega una aproximación a la historia de la comunidades trans y su relación con la imagen de lo femenino–, y las representaciones trans en lo audiovisual –donde se contextualiza la representación trans en lo audiovisual, se explica los estereotipos comúnmente utilizados para la identificación de las personas trans, se define de qué forma la mirada cisgénero puede influenciar en estas narrativas y se indica cómo se puede iniciar una construcción más íntegra desde las voces trans–.

El tercer capítulo se centra en el análisis de *Miss Amazonas*, tomando en consideración las líneas temáticas descritas anteriormente. En él, se separa el análisis por argumento, personajes, elementos audiovisuales –donde se considera la dirección de fotografía, el sonido y la dirección de arte–, y roles de los personajes, además de identificar y comparar los discursos detrás de estas representaciones. Este apartado es apoyado por matrices de análisis de creación propia, donde se podrá obtener una visión más integral de los elementos analizados.

Finalmente, el cuarto capítulo engloba las conclusiones sobre la representación de la comunidad transfemenina en *Miss Amazonas*, articulando su desarrollo a partir de las categorías profundizadas a lo largo del estudio. Se examina cómo el documental combina elementos de visibilidad y validación con estructuras normativas de género que condicionan la expresión de sus participantes. Asimismo, se analiza los discursos en torno a la feminidad, la sexualidad y la

performatividad trans, identificando las tensiones entre la autoafirmación, la adaptación y la resignificación de modelos preexistentes. Por último, se plantea una reflexión sobre el impacto de estas representaciones en el cine peruano y la necesidad de ampliar las narrativas trans más allá de los marcos tradicionales de identidad y reconocimiento.



## CAPÍTULO 1: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Desde su origen, el cine ha servido como mecanismo de representación de diversos acontecimientos y comunidades. Pero no solo eso, sino que, a partir de él, se “construyen y difunden diversas formas de representación social que plantean un sistema de normas, creencias y valores, acorde a contextos específicos” (Cabezas Quillama, 2018, p. 5). Por lo tanto, la representación cumple un rol fundamental al asociar rasgos y generar asunciones de todo tipo, a partir de la que se dicta una forma de tratamiento. La definición de representación puede entenderse con una triple acepción: la de ausencia —pues es el objeto que sustituye a lo representado—, la de presencia —ya que se construye una imagen sustitutiva que resulta simbólica— y, específicamente en el cine, la de expresión de acontecimientos ya sucedidos (Rueda Laffond & Chicharro Merayo, 2004, p. 429). Como indican estos autores, la representación es un instrumento planteado, ya sea para la persuasión, la información, o el entretenimiento del público (2004, p. 429).

En este contexto, construir una imagen precisa y respetuosa de ciertas comunidades —sobre todo, de grupos vulnerados—, es un proceso que dista de ser representativo y que, por el contrario, se ha visto minado de la posibilidad de compartir un retrato digno. Aquí es donde se encuentra la comunidad LGBTQI+ (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans, Queers, e Intersexuales), cuyos temas en pantalla normalmente son tratados con una falta de proximidad, de sensibilidad y de tiempo, y cuyos personajes son encasillados en cierto tipo de roles que no permiten una identificación apreciable con el público, contribuyendo al estigma y discriminación

que persiste hacia esta población. En un mundo donde la falta de protección jurídica y las actitudes homofóbicas y transfóbicas afectan diariamente los derechos humanos de estas personas, ayudar a construir una voz legítima es fundamental contra la lucha de sus violaciones.

El colectivo cuenta con una escasa representación en los productos audiovisuales en general: en un estudio realizado por la organización sin fines de lucro GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation), se encontró que tan solo 468 personajes regulares de las series de ficción televisiva estadounidense —entre los programas de emisión abierta (broadcast), cable y originales de streaming—, pertenecen a este grupo (2024, p. 47). Las comunidades trans, parte del movimiento, son las que menos representación tienen en pantalla, pues en el mismo estudio se descubrió que del universo mencionado, solo el 5% (24 personajes) forman parte de estas, siendo los personajes transfemeninos el 46%.

En el Perú, son aún menos las representaciones de personas LGBTQI+ en series de ficción televisiva. En el Anuario de OBITEL del 2015, se encontró a 5 personajes dentro de este grupo: 2 homosexuales, 1 lesbiana y 2 mujeres trans<sup>1</sup> (pp. 418, 419), de los cuales los dos primeros han sido contruidos para generar empatía y convivencia, en contraste con la timidez y distanciamiento con que se ha desarrollado a los otros tres.

En esa línea, si nos enfocamos concretamente en la industria cinematográfica, esta cifra es mucho menor: de un total de 600 películas analizadas del 2014 al 2019, tan solo 4 personajes son

---

<sup>1</sup>Es importante anotar que en la referencia mencionada, no se hace una diferenciación entre travesti y transexual, aunque son distintos: el primero se refiere a una persona de sexo masculino que, mediante una serie de recursos estéticos, se presenta de manera femenina; mientras que el segundo se refiere a una persona que lleva a cabo una reasignación genital quirúrgica o un proceso de hormonación como parte de su identidad transgénero (Rose et al., 2016, p. 14).

transgénero (Initiative et al., 2020, p. 2). Además, “los 4 personajes eran inconsecuentes a la trama y, colectivamente, solo ocuparon dos minutos de tiempo en pantalla” (2020, p. 5). Esto sugiere que, además de la escasa representación en la pantalla grande, cualquiera de estos personajes ha podido caer en los lugares típicos —y estereotipados— desde los que se retrata a las comunidades trans, no solo por la falta de tiempo, sino también por el tratamiento narrativo otorgado normalmente hacia ellos, utilizando muchas veces mecanismos que resultan fáciles y atractivos para las audiencias.

Hablar sobre la representación trans en el cine peruano es todavía más incipiente, puesto que una serie de factores ha impedido el crecimiento de sus cuotas en pantalla: recién a inicios del siglo XXI se ha estado diversificando la temática LGBTQI+, y la mayoría de los filmes creados a favor de ella se ha difundido en festivales independientes, todavía lejos de las salas de cine comerciales. Uno de estos factores es, precisamente, el conservadurismo peruano que limita y estigmatiza estos acercamientos.

Es interesante observar que no hay estudios en donde se recopile formalmente un listado de las películas con temática LGBTQI+ en el país. Un recorrido inicial sugiere que la primera película en emplear un personaje homosexual es *Gallo de mi Galpón* (1938), de Sigifredo Salas, aunque la opinión más generalizada es que en *Los amigos* —el cuarto episodio de *Cuentos Inmorales* (1978)—, aparece por primera vez un personaje gay en la historia del cine peruano. Películas como *No se lo digas a nadie* (1998) de Francisco Lombardi, *Contracorriente* (2009) de Javier Fuentes-León, o *Retablo* (2017), de Álvaro Delgado-Aparicio, tratan la homosexualidad entre

hombres en la era contemporánea y se han establecido como tres de los filmes más prominentes en relación al tema en el Perú.

En cuanto a la homosexualidad femenina, *Dos besos* (2015), de Francisco Lombardi, y *Bullying maldito* (2015), de Melintón Eusebio, son algunos de los títulos más populares. Por otro lado, ficciones como *Sin vagina, me marginan* (2017), de Wesley Verástegui, utilizan la parodia propia del cine de serie B como una herramienta provocadora para satirizar y cuestionar directamente las hipocresías y prejuicios arraigados en relación con las comunidades transfemeninas en la sociedad peruana. En contraste, *Mapacho* (2019), de Carlos Marín, si bien presenta un abordaje centrado en estas comunidades, tiende a reproducir espacios y dinámicas tradicionalmente asociados con las mujeres transfemeninas, reforzando en cierta medida los estereotipos y lugares comunes vinculados a su experiencia social y cultural en el contexto peruano.

En el caso del documental, algunos ejemplos relevantes se encuentran en títulos como *Anastasha* (1994), de Antonio Fortunio que, aunque utiliza el formato de falso documental, aborda la temática transfemenina mediante la parodia y el performance exagerado como forma de crítica social. Posteriormente, *Translatina* (2010), de Felipe Degregori, y *El fuego dentro* (2012), de Dante Alencastre, emplean testimonios para presentar relatos íntimos y vivencias personales, enfatizando la voz en primera persona y ofreciendo una aproximación más realista y crítica hacia los desafíos cotidianos que enfrentan las mujeres transfemeninas en contextos de exclusión social. Más adelante, *Telonerías* (2019), de Rómulo Sulca Ricra, aunque no se enfoca exclusivamente en las experiencias transfemeninas, sí incluye a un personaje trans cuya aspiración se integra a la del resto de mujeres retratadas: destacar dentro del competitivo

universo musical vernacular. Finalmente, *El pecado social* (2024), de Juan Carlos Goicochea, retoma la perspectiva testimonial directa para rescatar y reivindicar las memorias de víctimas trans en contextos históricos específicos, cuestionando nuevamente las estructuras sociales dominantes.

Algunos repositorios como *Memoria LGTB* o la página web del festival Outfest contienen otros referentes, pero la realidad es que no hay un listado que permita ver un panorama histórico sobre el tema. Bajo esta circunstancia, la investigación buscará abordar la representación de las comunidades transfemeninas en los documentales peruanos contemporáneos, específicamente en la ciudad de Iquitos. Esta ciudad es de especial importancia, porque es uno de los lugares donde existe mayor convivencia entre la comunidad trans en contextos de socialización cotidiana. Tan solo en la región en la que se encuentra —Loreto—, se concentra el 26,3% de la población trans del Perú (Rose et al., 2016, p. 99), volviéndola la segunda en distribución geográfica en el país.

Al respecto, cabe destacar dos aspectos relevantes: en primer lugar, el centralismo de nuestro país. En Lima se concentra la mayoría de actividades productivas y comerciales —producto de una herencia colonial—, lo que ha organizado a la sociedad y a la economía peruana a partir del Estado central (Vargas Morales, 2014, p. 206). En segundo lugar, la relación de Iquitos con algunos conceptos, como lo exótico, lo liberal y lo alegre, ya que, a pesar de que esta ciudad se perciba como tal, la realidad es que, como las otras regiones del Perú, es un lugar profundamente conservador. Entonces, la representación también está influenciada por estos contextos: por un lado, diferencias estructurales y, por el otro, imaginarios colectivos. Entenderlas como parte de

un sistema, a nivel sociológico y macro, también ayudará a entender las razones que existen detrás de las elecciones que se ven reflejadas en pantalla.

Tomando esto en cuenta, el producto audiovisual que se analizará en la investigación es el documental *Miss Amazonas*, dirigido por Rafael Polar<sup>2</sup> en la ciudad de Iquitos y estrenado en el 2019. Este documental acompaña a mujeres trans en su preparación para participar en el concurso de belleza que da título al film, mientras profundiza en las vidas personales de las protagonistas, así como en el ambiente alegre y carnavalesco de Iquitos. El producto audiovisual elegido es innovador en tanto plantea una mirada positiva —o, mejor dicho, festiva— hacia la comunidad trans, no encontrada usualmente en el tipo de narrativas referentes a esta población.

## 1.2. PREGUNTAS

La pregunta principal de la investigación es la siguiente: ¿De qué forma está representada la comunidad transfemenina en el documental peruano *Miss Amazonas* (2019)?

A partir de esta pregunta principal se desprenden tres preguntas secundarias:

- a. ¿Cuáles son las representaciones de la comunidad transfemenina en el documental *Miss Amazonas* (2019)?
- b. ¿Cuáles son los roles de la comunidad transfemenina en el documental *Miss Amazonas* (2019)?

---

<sup>2</sup> Rafael Polar es un director de cine, quien inició como artista plástico, conocido por haber realizado los documentales *Lima Bruja: Retratos de la Música* (2011) y *Miss Amazonas* (2019), los cuales se concentran en la pasión de algunas personas por cumplir ciertos propósitos.

- c. ¿Cuáles son los discursos detrás de las representaciones de la comunidad transfemenina en el documental *Miss Amazonas* (2019)?

### 1.3. OBJETIVOS

El objetivo principal de la investigación consiste en identificar la representación de la comunidad transfemenina en el documental *Miss Amazonas* (2019). Esta representación en el producto audiovisual elegido responde a ciertos discursos propios de la ciudad del que forma parte —Iquitos—, así como a una narrativa propuesta por el director, un hombre cisgénero<sup>3</sup>. Debido a esto, he considerado pertinentes los siguientes objetivos secundarios:

- a. Identificar las representaciones de la comunidad transfemenina en el documental *Miss Amazonas* (2019).
- b. Identificar los roles de la comunidad transfemenina representados en el documental *Miss Amazonas* (2019).
- c. Identificar y analizar los discursos detrás de las representaciones transfemeninas del documental *Miss Amazonas* (2019).

### 1.4. HIPÓTESIS

Considero que la representación de la comunidad transfemenina en el documental *Miss Amazonas* (2019) responde a una sociedad profundamente conservadora, en la que la identificación con el género femenino todavía dista de ser reivindicativa y añora un imaginario relacionado a una expresión corporal estereotipada, producto de la ciudad y de los discursos en

---

<sup>3</sup>“Una persona cisgénero es aquella cuya identidad de género se corresponde con las expectativas sociales que se tienen de ella según el sexo que se le asignó al nacer” (Rose et al., 2016, p. 15).

los que se inscribe. Asimismo, muchas de estas representaciones —partes del relato coral propuesto del documental—, pueden caer involuntariamente en la exotización de sus personajes, influenciados por la mirada cisgénero de su director y por las relaciones de poder heteronormadas en las que se encuentra, lo cual se distancia de constituirse como una representación precisa en su totalidad.

### 1.5. JUSTIFICACIÓN

En el universo de representaciones trans audiovisuales, se puede destacar tres grandes niveles: las representaciones encasilladas y estereotipadas —típicas de los inicios del cine LGBTQI+ y cuyos rezagos permanecen hasta el día de hoy—, las nuevas narrativas trans —cuyo objetivo es romper con las representaciones tradicionales para ofrecer un punto de vista menos estigmatizado de esta comunidad, sea o no con la intervención de artistas trans en el proceso—, y unas aún más incipientes: las representaciones trans que no tratan sobre lo trans. Estas últimas apenas están generando atención y son vistas como aquellas que no concentran las historias trans en sus procesos de *transformación*, sino que expanden sus narrativas hacia otros temas que no están relacionados con el género.

En el segundo nivel, que denomino como las nuevas narrativas trans, es posible reconocer al menos dos momentos diferenciados. Por un lado, están las representaciones propias del documental participativo o testimonial, que si bien su objetivo ha sido disputar los estigmas del primer nivel, se articulan desde una mirada externa, es decir, desde una autoridad narrativa aún heteronormativa. En el caso peruano, esto se observa en *Miss Amazonas*, *Mi hermano María Paula* o *El fuego dentro*. Por otro lado, emergen en los últimos años filmes impulsados por

artistas trans, que buscan contar historias desde sus propias voces y experiencias, introduciendo una perspectiva autoral y vivencial que reconfigura las formas tradicionales de representación. El trabajo de Kani Lapuerta, documentalista y activista transfeminista español, explora con mayor profundidad esta subcorriente, destacando los diferentes tipos de narración que desarrollan artistas trans en sus obras.

Las representaciones cinematográficas en el segundo y tercer nivel son más comunes en países como Estados Unidos o regiones como Europa, donde se refleja un paradigma social tolerante. Artistas contemporáneos como Hunter Schafer y Elliot Page están pavimentando el camino sobre el cual actores y actrices trans trasladan su talento hacia cualquier tipo de historia, alejándose del habitual encasillamiento en papeles *sobre* lo trans. En el Perú, la mayoría de narrativas trans se encuentra en el primer nivel: muchos ejemplos, sobre todo en piezas de ficción, limitan a los personajes trans a un conjunto de características estereotipadas que no representan de manera fidedigna a la comunidad. Esto se da por diversos factores, como el reducido tiempo en pantalla y los prejuicios proyectados (*De vuelta al barrio*, 2017), o los arcos narrativos victimistas (*Mapacho*).

Además, cabe resaltar que en el Perú, todas estas representaciones son de personajes transfemeninos, es decir, de personas biológicamente masculinas, pero que se identifican con el género femenino. Esto implica una serie de particularidades que no puede pasar desapercibida, sobre todo en un país que registró 170 feminicidios en el 2024 (Defensoría del Pueblo, 2025), cifra que va aumentando cada año. La feminidad junto a la diversidad sexual en un país tan conservador como el Perú significa un riesgo constante, por lo que la manera en la que se

cuentan estas historias es una forma de apelar a los sistemas mentales que gobiernan al público para intentar revertirlos. En este marco, una investigación de esta índole es respaldada por varios motivos.

En primer lugar, la importancia de un estudio sobre representaciones transfemeninas en el cine peruano radica en que es un fenómeno que ha crecido exponencialmente desde hace más de 15 años, producto también de muestras culturales pioneras como el *Museo Travesti del Perú*<sup>4</sup>. Desde documentales como *El fuego dentro* (2007) de Dante Alencastre, *Mi hermano María Paula* (2009) de Piero Solari, y *Valientes y Auténticas - Conversaciones con 4 mujeres trans peruanas* (2023) de *It Gets Better Perú*, hasta ficciones como *Mapacho* (2019) de Carlos Marín o *Un romance singular* (2023) de Wesley Verástegui, la construcción de historias trans es algo que en el Perú está tomando más relevancia. Los festivales de cine LGBTQI+ como Outfest, las programaciones especiales de las distribuidoras y la accesibilidad de las redes sociales ofrecen a las audiencias una posibilidad que hasta hace un par de años era impensable. En ese sentido, y considerando que el espectador se ve influenciado por los contenidos que consume, es determinante poner en perspectiva el punto de vista desde el que cuentan estas historias.

Al respecto, Lucy Ibañez, presidenta de *It Gets Better Perú*, comenta que, muchas veces, las historias de mujeres trans son invisibles en los medios y en las redes sociales y/o suelen ser retratadas de forma negativa y estereotipada, sobre todo en un país como el Perú, y que es importante tener financiamiento para seguir contándolas, reivindicándolas y, principalmente, para presionar a actores clave en el apoyo a la población LGBTQI+ en sus luchas y visiones (Orué, 2023). Esta posición es de especial interés hoy en día, dada la publicación en mayo del

---

<sup>4</sup>Para más información, véase *Museo Travesti del Perú* (2008), de Giuseppe Campuzano.

2024 del decreto supremo del Ministerio de Salud (Minsa) que actualiza el Plan Esencial de Aseguramiento en Salud (PEAS) y que incluye al transexualismo, al transvestismo de rol dual, al trastorno de identidad de género en la niñez, al trastorno de la identidad de género no especificado, al transvestismo fetichista y a la orientación sexual egodistónica en el listado de personas con problemas de salud mental, acentuando la estigmatización hacia la comunidad. A pesar de que el Minsa eliminó el uso de los códigos relacionados al transexualismo en el Perú para dejar sin sustento ese decreto en junio del 2024 –forzando a que se cambie–, fue la presión de la sociedad civil y de actores relevantes lo que ocasionó que se revierta este acontecimiento.

En segundo lugar, la investigación se enmarca en la necesidad imperante de incorporar las diversas representaciones y realidades de las comunidades trans en el contexto sociocultural del Perú. A medida de que las comunidades empiezan a ser más visibilizadas, tanto de forma positiva como negativa en los medios y en la sociedad en general, surge un interés creciente por comprender y abordar sus experiencias. Un documental como *Miss Amazonas* les otorga una plataforma a una amplia gama de experiencias que han sido históricamente marginadas, y cuya integración al panorama visual y cultural de la sociedad peruana es un reflejo de la inversión de sus propias creencias. Además, la pieza no solo proporciona un espacio para explorar las tensiones y complejidades inherentes a la representación de las comunidades trans, sino que también invita a reflexionar sobre los marcos construidos en torno a estas personas y los personajes que encarnan. El documental como objeto de análisis ayudará a examinar de cerca las tensiones y contradicciones presentes en las representaciones mediáticas de las comunidades trans, resaltando la necesidad de analizar en qué medida contribuyen a desafiar o perpetuar los estigmas y prejuicios existentes.

De forma específica, los cineastas funcionan como agentes que tienen la capacidad de reformular las típicas narrativas trans en el Perú, manejando las subjetividades de las audiencias que desean convertir de forma inconsciente, pues, a través de las historias, se puede influir y movilizar a los sistemas de marcos –representaciones mentales subjetivas e interpretaciones de la realidad que ayudan a entender el mundo–, para motivar a esas personas hacia un fin determinado en el contexto de sus realidades vividas (Drummond, 2023, pp. 4, 5).

Finalmente, la investigación reconoce la agencia y diversidad de los personajes transfemeninos en el documental, destacando los roles que desempeñan en el desarrollo de la película. Asimismo, se propone una reflexión crítica sobre los propios prejuicios y sesgos del espectador, con el fin de evitar la reproducción de narrativas discriminatorias y contribuir a la deconstrucción de estereotipos. De este modo, *Miss Amazonas* se concibe como un filme que da cuenta de una realidad compleja y multifacética, pero que también está sujeto a interpretaciones y lecturas diversas que van reivindicando el consumo de estas narrativas en nuestra sociedad.

## 1.6. METODOLOGÍA

David Foster Wallace menciona en el ensayo *Authority and American Usage* [Autoridad y uso americano] de su libro *Consider the lobster* [Hablemos de langostas] que no existe el método científico objetivo. Que toda observación conlleva, necesariamente, una interpretación de por medio y que esa interpretación –surgida desde la primera mirada– forma parte del método (Foster Wallace, 2005). Esta idea es aplicable a todos los estudios y es, ciertamente, la idea base sobre la que la metodología de esta investigación se desarrolla. En ese sentido, el método

cuantitativo es el más adecuado para realizar el análisis, principalmente por dos razones: en primer lugar, porque el objeto de estudio es una película que requiere, necesariamente, una descripción escrita desde la cual se desprenden los instrumentos de análisis. En segundo lugar, la investigación mantiene un carácter social que atraviesa los instrumentos y matrices a utilizar, y que es determinante para nuestro concepto de representación en sí.

Así, el análisis cualitativo cuenta con materiales de carácter descriptivo, como el argumento de la película en texto y seis matrices de realización propia. Las matrices fueron llenadas luego de un proceso de codificación, que se define como la “estrategia de análisis de datos cualitativos en la que se asigna a algún aspecto de los datos una etiqueta descriptiva que permite al investigador identificar contenidos relacionados en los datos” (Social Sciences, 2024). Las matrices sirven para explorar los casos de los personajes principales de la película *Miss Amazonas* y, en simultáneo, para encontrar patrones de representación.

El tipo de las matrices será tanto descriptivo como exploratorio: descriptivo, porque se realiza una observación sobre las técnicas audiovisuales utilizadas en la pieza, y exploratorio, porque se detalla las características físicas, psicológicas y sociales de los personajes principales para identificar los procesos y dinámicas que subyacen en esa representación. Las técnicas audiovisuales elegidas para desentrañar el carácter formal de representación son la dirección de fotografía –bajo el que se identificará el tipo, ángulos y movimientos de cámara–, el sonido –tanto diegético como extradiegético–, la dirección de arte –para analizar cómo ha sido construida la estética en relación a lo femenino en el documental–, y la dirección –en específico, la agencia de Rafael Polar en su participación del proyecto y su rol activo–.

La matriz principal es aplicada para el análisis de Christina, Fiorella, Saor, Camila y Dayanara, los personajes transfemeninos principales de *Miss Amazonas*, siguiendo el modelo propuesto por Pérez Rufí (2016), que se basa en la teoría de la narrativa fílmica de Casetti, Di Chio (1998) y Chatman (1990), y en los aportes de manuales de escritura de guiones cinematográficos de Egri (1960), Seger (1991), Field (1995), Comparato (1992) y Bentley (1982). La matriz sigue una perspectiva fenomenológica en el sentido en que se analiza a los personajes llevando un simulacro de la vida real, relacionada al análisis del relato de la experiencia subjetiva.

Por otro lado, para una profundización complementaria se utiliza una matriz discursiva, derivada también del modelo propuesto por Pérez Rufí. En esta, el rol del discurso se da a partir de “la construcción de caracteres mediante recursos que le son propios, como cuestiones sobre la realización del filme y su puesta en escena, así como códigos gráficos y sonoros” (Pérez Rufí, 2016, p. 546). De esta forma, se termina de estudiar a cada personaje y su función dentro de la dinámica del filme, así como a identificar los recursos fílmicos que son tratados a favor de este.

Esta metodología permite el análisis exhaustivo y contextualizado de la representación de los personajes transfemeninos en *Miss Amazonas*, y contribuye así al entendimiento de la experiencia trans en la cultura del cine peruano y la sociedad del Perú.

## CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

Para desarrollar adecuadamente el tema de investigación propuesto, considero pertinente abordar tres ejes generales: el cine documental, las teorías de género y la representación trans en lo audiovisual. Bajo el primero, analizo el cine documental como dispositivo narrativo y social, resaltando su dimensión testimonial y participativa. Reviso brevemente su evolución formal e histórica a partir del *cinéma vérité*, así como su desarrollo en el contexto peruano. En el segundo, realizo un recorrido por la discusión vigente sobre el género y los puntos de vista más relevantes, otorgándoles especial énfasis a las construcciones históricas y estructurales de la feminidad. Finalmente, en el último, me acerco al modo canónico de las representaciones trans en la industria cinematográfica, así como a los estereotipos más comunes, pero también, a las nuevas y crecientes formas de retratar a estas comunidades a partir de sus testimonios. Si bien esta investigación se centra en un documental específico, opto por abordar los imaginarios predominantes sobre las identidades trans que han circulado tanto en ficciones como en no ficciones. Esto responde a que muchas de estas representaciones se reafirman o se reconfiguran en producciones como *Miss Amazonas*, donde persisten rastros de estereotipos y convenciones heredadas, ya sea de forma consciente o no. Así, su revisión no solo contextualiza el análisis, sino que permite establecer conexiones críticas con las elecciones discursivas del documental.

### 2.1. EL CINE DOCUMENTAL: ANOTACIONES IMPORTANTES

El género documental es fundamental para esta investigación. En su acepción más simple, este se caracteriza por mostrar un aspecto de la realidad de forma audiovisual. Sin embargo, para el interés del estudio, se utilizará una aproximación cercana al *cinéma vérité*, corriente consolidada

por Jean Rouch y Edgar Morin con *Crónica de un verano* (1961), que reconoce la intervención activa del documentalista para catalizar situaciones reveladoras. Más allá de designar el carácter formal del documental para el análisis narrativo, lo que se busca es realizar un recorrido sobre cómo este ha servido como herramienta política y social de los grupos más vulnerables y su influencia en los documentales peruanos hasta el día de hoy.

La narración, en general, siempre está mediada por los sujetos que producen los relatos, así como por los investigadores. En el documental, este proceso puede partir de una reconstrucción de los hechos en el que se producen múltiples verdades, por lo que la interpretación es una característica fundamental para la apreciación del género, al menos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Como mencionan Arias y Alvarado, “(las verdades) legitiman distintas maneras de configurar la realidad y de relacionarse con ella, de acuerdo con un momento histórico y un contexto sociocultural” (2015, p. 174).

Así, lejos de considerarse únicamente un reflejo objetivo de la realidad, el documental constituye una práctica discursiva cargada de decisiones políticas, estéticas y narrativas. En particular, esta investigación se enfoca en tres dimensiones clave: el surgimiento de ciertas corrientes como el *cinéma vérité* y el documental participativo, su evolución dentro del contexto latinoamericano –sobre todo en Cuba, donde adquiere un carácter marcadamente político y social–, y la forma en que estas corrientes influyen el documental peruano, particularmente en su aproximación al testimonio y a las comunidades marginadas.

Desde mediados del siglo XX, el género documental se ha caracterizado por abrir espacios de enunciación a sujetos históricamente silenciados. Autores como Nichols (2001) y Barnouw (1996) señalan que el nacimiento del cine directo y del *cinéma vérité* modificó radicalmente el modo de acercarse a la realidad filmada al permitir una interacción más espontánea, menos intervenida por la voz autoritaria del narrador, y más centrada en las voces de quienes encarnan las historias. Así pues, el testimonio cobra un valor fundamental no solo como recurso expresivo, sino como estrategia política y ética de representación. Por eso, es importante revisar las transformaciones técnicas y conceptuales del cine documental, su apropiación en Latinoamérica –especialmente en el cine cubano posrevolucionario– y su influencia en el documental peruano como herramienta para articular memorias, conflictos sociales y procesos identitarios.

#### 2.1.1. UN ACERCAMIENTO AL *CINÉMA VÉRITÉ* Y AL DOCUMENTAL PARTICIPATIVO

El cine documental, en tanto género narrativo y dispositivo representacional, ha sido históricamente una herramienta privilegiada para registrar, interpretar y cuestionar la realidad social. Su desarrollo técnico y formal, sobre todo desde mediados del siglo XX, impactó no solo en las formas de producción, sino también en las posibilidades de representación de los sujetos filmados. Una de las transformaciones más relevantes ocurrió a partir de los años cincuenta, cuando los avances en la tecnología portátil de filmación y la sincronización del sonido permitieron una práctica documental más ágil y menos invasiva. En este contexto, surge el *cinéma vérité* en Francia y, de forma paralela, el cine directo en Estados Unidos, ambos comprometidos con el registro espontáneo y la observación directa de la realidad.

Por un lado, el cine directo facilitaba la destrucción de estereotipos como fuerza educativa, ejemplificado con Fred Wiseman y la exhibición de sus documentales en la televisión pública. La amplificación de esta corriente hizo que las cuestiones se mostraran más complejas y fascinantes de lo que la posición dogmática las hacía. La difusión de los equipos de sincronización de sonido en diferentes países como Canadá, Suecia, Japón e India fue fundamental para el paso del foco de figuras famosas a gente humilde en situaciones de estrés, reflejando las presiones de la sociedad en el individuo (Barnouw, 1993). Esto llegó a constituirse como el documental de observación, donde la información brindada en narraciones o comentarios era esencial.

El énfasis visual y de sonido recaía en el lenguaje corporal, el ritmo del habla, los silencios y las tensiones propias del momento registrado. En este modelo de cine documental, el realizador ya no pretendía imponer una interpretación, sino propiciar que los propios sujetos filmados relataran sus vivencias, convirtiendo así el testimonio en una herramienta estructural. Pero aquí surge un cuestionamiento interesante sobre la figura de la cámara con implicaciones éticas, políticas y sociales: ¿hasta qué punto su presencia influía en los hechos que se filmaban? En el diverso espectro de opiniones, una que desencadenaría el advenimiento de una de las corrientes más importantes del género se impuso: la de Jean Rouch.

Rouch insiste en el potencial de la cámara como catalizador de revelaciones. Para él, la presencia de la cámara no distorsiona la realidad, sino que activa una forma de autenticidad más profunda: “Rouch sostenía que la presencia de la cámara hacía que la gente obrara de manera más fiel a su propia naturaleza de lo que obraría sin la cámara” (Barnouw, 1993, p. 221). Es decir, más que registrar un hecho “puro”, el cineasta buscaba provocar situaciones que permitieran aflorar

verdades latentes. A diferencia del cine directo norteamericano, que se inclinaba por la observación invisible, el *cinéma vérité* europeo defendía la participación explícita del documentalista, configurando una suerte de “ficción de lo real”. Existía, pues, una paradoja que respondía a que circunstancias artificiales podían exponer verdades ocultas.

A partir de esta tendencia, surge una exposición más potente sobre los problemas sociales de grupos minoritarios, fortalecida, por ejemplo, por la apropiación de los antropólogos del *cinéma vérité* como catalizador de tensiones y expresiones de grupos vulnerables. Además, los documentales empezaron a estar plagados de entrevistas, influenciando también en la evolución de técnicas cinematográficas, y el testimonio se consolida como un gesto político que propicia la posibilidad de narrar desde sí y para otros con la carga simbólica de haber sido históricamente silenciado.

En paralelo, Bill Nichols (1997) conceptualiza lo que denomina modalidad interactiva, una categoría teórica que permite comprender cómo el documental se transforma cuando incorpora de manera activa la voz de sus sujetos. A diferencia del *cinéma vérité*, que propone una provocación directa por parte del director, la modalidad interactiva no presupone necesariamente una intromisión deliberada, sino que se estructura a partir del encuentro entre el realizador y el actor social, lo que da lugar a relaciones dialógicas, a menudo mediadas por entrevistas, pero también por intercambios informales.

Nichols afirma que “el documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o

quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos)” (1997, p. 79). En este sentido, el testimonio no solo funciona como una evidencia, sino como una estrategia discursiva que transforma la organización del relato y desplaza la autoridad textual hacia los sujetos filmados. Lo que importa no es tanto la fidelidad a los hechos, sino la experiencia de quien los enuncia: una verdad situada, fragmentaria y emocional.

Además, como plantea el autor, la modalidad interactiva introduce una nueva dimensión ética: “la diferencia es muy importante, pero el punto trascendental es el cambio que se hace del énfasis en una voz centrada en el autor a una voz de testimonio centrada en el testigo” (Nichols, 1997, p. 84). Esta transformación permite que los personajes no sean simplemente objetos de observación, sino actores activos dentro del discurso audiovisual.

De este modo, mientras que el *cinéma vérité* opera desde la provocación performativa y la visibilidad del autor, el documental participativo o interactivo —tal como lo denomina Nichols— se configura como un espacio de diálogo, donde las jerarquías entre autor y sujeto se reconfiguran, aunque nunca desaparecen del todo. El objetivo ya no es únicamente representar a los otros, sino crear espacios de enunciación para aquellos que rara vez han tenido acceso a la palabra pública. En muchos casos, esta estructura se expresa a través de entrevistas en las que el realizador se retira de escena —física o discursivamente— para centrar la atención en la voz del testigo. Este recurso, que Nichols llama “pseudomonólogo”, “convierte al espectador en el sujeto al que se dirige la película, eliminando las mediaciones de realizador/sujeto/espectador” (1997, p. 90).

Esta tradición ha sido clave para la visibilización de comunidades históricamente vulneradas. Su influencia se rastrea en distintas geografías y épocas, pero especialmente en Latinoamérica, donde resonó con las luchas políticas por los derechos humanos y la justicia social. De allí que su genealogía se amplíe en los siguientes apartados, donde se explorará su apropiación crítica en el documental latinoamericano, el cine cubano posterior a la revolución y, finalmente, su incorporación al campo documental peruano.

## 212 CUANDO EL ENCUADRE TOMA PARTIDO: POLÍTICA Y ESTÉTICA EN EL DOCUMENTAL LATINOAMERICANO

A diferencia de sus pares europeos o norteamericanos, el cine documental en Latinoamérica se consolidó desde sus inicios como una herramienta de intervención política, orientada a la transformación social más que a la observación objetiva de la realidad. Este rasgo distintivo encuentra uno de sus desarrollos más paradigmáticos en el cine cubano posterior a la revolución de 1959, donde el documental se convirtió en un medio privilegiado para acompañar el proceso de cambio ideológico, económico y cultural que atravesaba la isla.

Como señala Michael Chanan (1985), el triunfo revolucionario no solo transformó las estructuras sociales, sino también las condiciones de producción cinematográfica. El surgimiento del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) permitió centralizar los recursos técnicos y humanos en un proyecto nacional de cine que, desde sus primeras etapas, optó por el documental como forma urgente de producción ideológica (1985, pp. 206–211). En esa línea, el género documental no solo servía para registrar los avances de la revolución, sino que también se

convertía en una forma de alfabetización política: una manera de interpelar a las masas a través de la imagen en movimiento.

Esta función del documental como dispositivo pedagógico se articula con lo que Chanan denomina “cine de urgencia”: un cine que se realiza en condiciones precarias, con escasos recursos, pero con una clara intencionalidad política. Obras como *Esta tierra nuestra* (1959) de Tomás Gutiérrez Alea y Julio García-Espinosa o *Cuba baila* (1960) de Julio García-Espinosa no solo exponían hechos, sino que tomaban partido, enunciando su adhesión a un proyecto revolucionario mediante el montaje, la voz en off o la apelación directa al espectador. De hecho, uno de los elementos centrales de este cine es su ruptura con el modelo observacional, propio del cine directo, para proponer un lenguaje mucho más explícito, donde el realizador asume una postura clara frente a los hechos.

En ese contexto, los documentales de Santiago Álvarez representan una de las cimas del género en Latinoamérica. Filmes como *Now* (1965), *Hanoi, martes 13* (1967) o *79 primaveras* (1969) demuestran que es posible construir una estética radical sin renunciar a la dimensión política del cine. Álvarez, entonces, inventa lo que se podría llamar una “gramática del montaje revolucionario”, que subvierte las convenciones del documental clásico para generar una respuesta emocional e ideológica inmediata. En estos filmes, la voz del autor no se oculta: interpela, ironiza y denuncia, dando paso a que la verdad del testimonio se encuentre en la claridad de la toma de posición.

Este modelo cubano fue profundamente influyente en toda Latinoamérica, y se convirtió en un referente para las cinematografías del llamado Tercer Cine, donde el documental se entendía como un acto de militancia cultural. Solanas y Getino, en su manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969), sostienen que el cineasta debe filmar desde y con el pueblo, no como un observador externo, sino como un participante en la lucha social: “El cine conocido como documental, con toda la vastedad que este concepto hoy encierra (...) constituye quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria. A partir de esta actitud queda al cineasta descubrir su propio lenguaje, aquel que surja de su visión militante y transformadora y del carácter del tema que aborde” (p. 11). Esta mirada rechaza tanto al cine industrial de Hollywood (Primer Cine) como al cine autoral de arte europeo (Segundo Cine), abogando por un cine que se construya en diálogo directo con los procesos populares de resistencia.

En este contexto, el testimonio adquiere una relevancia crucial. George Yúdice lo entiende como una herramienta emancipadora propia de Latinoamérica, cuya función principal es dar voz a quienes han sido sistemáticamente silenciados: “el testimonio se hace necesario precisamente porque la especificidad de la experiencia social es abstraída por teorías y estrategias de una política nacional que no tiene como meta real los intereses de los sectores subalternos del pueblo” (1992, p. 216). Así, este no trata únicamente de recoger historias personales, sino de habilitar un lugar de enunciación desde donde los grupos marginados puedan reconstruir y legitimar su propia experiencia histórica. Esta estrategia es clave en el documental latinoamericano, donde la figura del testigo reemplaza a la del experto, y la subjetividad adquiere un valor político en sí misma. El cine documental se vuelve entonces una forma de memoria, de archivo vivo, y una estrategia para disputar la hegemonía de los discursos oficiales.

En ese sentido, la cámara deja de ser un simple instrumento de registro para convertirse en una herramienta de mediación entre los sujetos filmados y el mundo social. Las entrevistas, los retratos directos y los recorridos por territorios excluidos se articulan desde una ética del compromiso que, si bien no está exenta de tensiones, redefine el papel del realizador como un interlocutor activo. Este modelo encuentra múltiples expresiones en el cine regional: desde el colectivo Cine de la Base en Argentina hasta los trabajos del Grupo Ukamau en Bolivia, pasando por figuras como Fernando Birri y Jorge Sanjinés.

Esta aproximación testimonial encuentra múltiples formas en el cine cubano. Además de los montajes combativos de Álvarez, otros realizadores como Nicolás Guillén Landrián desarrollaron una estética más poética e introspectiva, en la que el cuerpo filmado se convierte en soporte de experiencias fragmentadas, a veces difíciles de clasificar en términos tradicionales. De hecho, como interpreta Chanan, el documental cubano se caracterizó por una vitalidad expresiva que desbordaba las categorías del realismo, permitiendo experimentaciones formales profundamente conectadas con la urgencia política de la época (1985, pp. 248–254).

Así, el cine documental latinoamericano funda una tradición que asocia representación y acción, estética y militancia. Su horizonte no es la objetividad, sino la transformación social. En este contexto, el testimonio funciona como “acto de habla político” que trasciende el plano individual para convertirse en documento histórico. Este legado, como se analizará en el siguiente subapartado, será determinante para la evolución del documental peruano contemporáneo.

### 2.13. DE *RUNAN CAYCU* A *MISS AMAZONAS*: REPRESENTACIONES Y PARTICIPACIÓN EN EL DOCUMENTAL PERUANO

Una de las formas de comprender al documental peruano es considerando las influencias profundas del cine latinoamericano comprometido, cuyas raíces se hunden en las estéticas militantes de los años sesenta y setenta. Este legado no se limita a una reproducción formal, sino que ha sido resignificado según las coordenadas sociopolíticas, culturales y tecnológicas del contexto peruano.

La herencia del Tercer Cine, de la ética del testimonio y del dispositivo participativo configura una tradición local donde la representación no es solo una forma de visibilización, sino también una estrategia de resistencia. Como señala Mauricio Godoy (2013), el documental en el Perú ha atravesado varios momentos clave de transformación, entre los que destaca el cuarto periodo (1972–1993), cuando la ley 19327 promovió una explosión de pequeñas productoras, muchas de las cuales aprovecharon los beneficios estatales para formarse narrativamente. Figuras como Nora de Izcue, Jorge Suárez, José Antonio Portugal y Gianfranco Annichini surgieron durante este periodo con propuestas documentales que se han convertido en referencias nacionales, siendo la primera aquella que se conecta más con la tradición del cine de denuncia latinoamericano. De hecho, Godoy sostiene que de Izcue se convirtió en la representante del nexo entre el cine nacional y el Tercer Cine, con una obra de claro corte social y reivindicativo (2013, p. 117).

*Runan Caycu* (1973), dirigida por Nora de Izcue, marca un punto de inflexión al constituirse como uno de los primeros documentales participativos en el país. En esta obra, Saturnino

Huillca, líder campesino cusqueño, no es representado desde la distancia, sino que se convierte en el sujeto activo del relato, dando cuenta de su lucha en el contexto de la Reforma Agraria. Como se indica en el texto de Gianfranco Carbone bajo una conversación con la realizadora, Nora fue solo el medio para que otros grupos humanos hablaran, tendencia que ha seguido a lo largo de su carrera (2013, p. 52). En esta tradición, el testimonio no persigue simplemente registrar, sino concientizar, transformar, devolver agencia. En palabras de Yúdice, “no se trata sobre la fidelidad a un orden de cosas ni sobre la función de portavoz o ejemplaridad (...), sino sobre la creación de solidaridad, de una identidad que se está formando en y a través de la lucha” (1992, p. 216). La emergencia de un cine peruano que incorpora esta dimensión testimonial responde entonces a una lógica de compromiso ético y político, en la que el realizador es a la vez interlocutor y mediador.

Esta línea se profundiza en los años ochenta con la aparición del Grupo Chaski, colectivo que buscó alejarse de los circuitos comerciales para ofrecer un canal de expresión a sectores marginados. Según Godoy, el Grupo Chaski centra su trabajo en servir de canal de expresión a los marginados y buscar desarrollar una conciencia cívica en los sectores más populares (2013, p. 125). Obras como *Miss Universo en el Perú* (1982) o *Sueños lejanos* (1990) ponen en primer plano a sujetos históricamente silenciados y desarrollan una ética del acompañamiento, en la que la cámara no invade, sino que dialoga.

Elementos presentes en el cine documental latinoamericano de los setenta como el uso de la entrevista, el montaje como herramienta de crítica social y la atención al cuerpo como espacio de conflicto simbólico y político reaparecen, con sus propias variaciones, en el documental peruano.

La figura del testigo, entendida como presencia enunciativa situada, sustituye a la del experto; la imagen no ilustra un argumento, sino que habilita un espacio de escucha. Así, el documental se vuelve un espacio donde lo personal se vuelve político y lo íntimo, colectivo.

En los documentales LGBTQI+ peruanos se puede reconocer esta influencia, donde el conflicto no solo se articula desde la intimidad de las experiencias personales, sino también desde su antagonismo con un entorno social que aún margina o violenta dichas identidades, como muestran *Mi hermano María Paula* (2009); *Translatina* (2010); *El fuego dentro* (2012); *Miss Amazonas* (2019); *Telonerías* (2019); *Valientes y auténticas - Conversaciones con 4 mujeres trans peruanas* (2023); *El pecado social* (2024); *Estética unisex* (2025), entre otros. En estas producciones, la cámara deja de ser una simple observadora para asumir un rol activo en la creación de situaciones verosímiles y en la denuncia de estructuras de poder, lo que permite establecer un vínculo directo con el espectador desde lo emocional y político.

*Miss Amazonas* encarna esta línea de continuidad: al visibilizar a mujeres transfemeninas de la Amazonía peruana en un espacio de afirmación simbólica —el certamen de belleza—, el documental genera una tensión que se inscribe tanto en el cuerpo filmado como en la mirada que lo observa. Así, el relato no solo se construye desde los vínculos entre personajes, sino también mediante la fricción entre estos y un entorno hostil que condiciona su agencia. Lejos de representar a las protagonistas como Otras, *Miss Amazonas* habilita un espacio donde estas pueden narrarse desde sí mismas a través del testimonio, produciendo una ética audiovisual que, en palabras de Casetti y Di Chio, transforma el esquema axiológico desde el que se configuran las relaciones de poder, los valores y las identidades en juego (1991, p. 211).

Finalmente, resulta relevante mencionar que la capacidad enunciativa de la cámara se puede alejar de la ortodoxia para desplazarse a la acción: técnicas como la cámara en mano o la edición en el lugar de la filmación —proveniente del cineasta Dziga Vertov<sup>5</sup>— ayudan a comprender al sujeto que se está filmando. Más aún, lejos de limitarse a la estructura aristotélica convencional, la perspectiva antropológica permite la observación participante de un grupo que no necesariamente debe ser transformado en el relato, sino que prioriza un acercamiento hacia él. Esta aproximación se percibe con fuerza en los documentales peruanos, desde los que se está construyendo una plataforma más sólida para compartir historias de vida. Las miradas, pues, continúan evolucionando para dejar de tratar a los sujetos/personajes como Otros y comenzar a hacerlo como parte de un mundo interrelacionado, en el que el primer paso es salir de la invisibilidad que por tantos años los ha acompañado.

## 2.2. TEORÍAS SOBRE GÉNERO: UNA APROXIMACIÓN A LO TRANS

Debido a que este proyecto de investigación aborda el análisis de las categorías sobre el género, y tomando en consideración la fluidez de dichas categorías, es sumamente importante realizar una aproximación y explicación de esta variedad de factores —con mayor énfasis a las categorías de lo trans— para poder comprender la manera en que estas tensiones se agudizan. Dichas tensiones se presentan en las conversaciones cotidianas sobre identidades, en el discurso público e, incluso, en el análisis académico, y se trata de la incertidumbre entre “el lenguaje de la

---

<sup>5</sup> En *The Camera and Man* (1974), el antropólogo y cineasta Jean Rouch argumenta el por qué de la relevancia del —en ese momento naciente— cine etnográfico. A pesar de que, por momentos, pueda tener un punto de vista paternalista y limitado respecto a la influencia de la antropología en el cine, sus postulados resaltan la importancia del involucramiento que debe tener el cineasta y su equipo con los grupos filmados.

elección, de la autonomía y de la subjetividad; por un lado, y el lenguaje de lo dado, de la esencia y de la objetividad, por el otro” (Brubaker, 2016, p. 41).

En ese sentido, una diferenciación entre las dos variables originarias de las teorías de género es conveniente: por un lado, el sexo es lo dado biológicamente como base de la identidad sexual, y la sexualidad es un conjunto de rasgos físicos —tanto internos como externos— que permiten diferenciar al hombre de la mujer como un primer acercamiento hacia la identificación de las personas. Por otro lado, el género es aquello que comprende tratos y comportamientos que expresan tradicionalmente los atributos biológicos en las prácticas culturales (Acker, 1992; Friedman, 1996; West & Zimmerman, 1987). A partir de esta diferenciación evidente y relacional, se desarrollan las tensiones que nos continúan formando como seres humanos y que causan impacto en —casi— todos los ámbitos de la vida.

Entonces, a medida de que las cuestiones sobre el género se han ido diversificando, y la teorización de identidades ha tomado mayor protagonismo, se ha construido una fragmentación de estas categorías para comprender las diversidades sexuales y de género. Es aquí donde se inserta lo trans, como parte de una variación de los iniciales gays y lesbianas, para representar a un “sector político oprimido” (Butler, citado en Fonseca Hernández & Quintero Soto, 2009, p. 48).

En *Doing Gender*, West y Zimmerman abordan el concepto de género a través de configuraciones identificables de conductas normativas. El ejemplo que utilizan de una mujer transgénero puede extenderse a todas las diversidades trans, en el sentido de que, para

identificarse con un género, se debe analizar y averiguar cómo actuar en circunstancias socialmente estructuradas y bajo concepciones de género dadas por sentado a partir de credenciales biológicas. (1987, pp. 131, 132). Por supuesto, al ser un artículo que se remonta a los años ochenta, se sitúa en un contexto en el que las convenciones sobre los géneros eran más socialmente “respetadas”, mientras que, hoy en día, se puede argüir lo contrario.

## 221. CONTEXTUALIZACIÓN TERMINOLÓGICA SOBRE LOS COLECTIVOS TRANS

Para comprender con mayor claridad de qué manera se ha erigido la discusión dentro de las teorías de género, es importante realizar una aproximación terminológica que permita conocer este fenómeno tan complejo y sus implicaciones. De forma específica, me gustaría concentrarme en los colectivos trans, tomando en consideración que las categorías otorgadas a estas comunidades y, por ende, sus identificaciones, no son inamovibles y comprenden circunstancias aún en proceso que son valiosas de detallar. En primer lugar, es importante entender que la expresión del género “fluido” implica muchas veces, de forma implícita o explícita, un reclamo válido que trasciende la lógica binaria de lo femenino y lo masculino de este (Brubaker, 2016, p. 114).

El concepto de lo trans para referirse a mujer trans u hombre trans es una variación relativamente reciente del término general transgénero y su uso formal no fue consolidado hasta 1998, en el que se estaba discutiendo una legislación equitativa en un grupo parlamentario en Londres. Es necesario tener en cuenta, además, que los espacios culturales e historiografías están constantemente reformulando la comunidad, las identidades, la cultura y el lenguaje (Stryker & Whittle, 2006, p. 11). Las diversidades de género y las trans-diversidades no sugieren una

migración que se mueve entre dos géneros establecidos, sino que nombra una posición que trasciende una lógica de género binaria y con mayores posibilidades.

Por ello, si bien es cierto que no se puede definir convencionalmente a lo trans, puedo realizar unos acercamientos a las corrientes teóricas más relevantes. Susan Stryker y Stephen Whittle, en su libro *The Transgender Studies Reader*, realizan un recorrido histórico y social sobre el origen y el desarrollo de las identidades trans. Fue a inicios de los años noventa en que se utilizó el término transgénero como lo conocemos ahora, en el *Manifiesto Post-Transexual*<sup>6</sup> escrito por Sandy Stone en respuesta a una de las líneas teóricas de la segunda ola del feminismo, en el que se consideraba a la transexualidad como una forma de falsa conciencia:

En lugar de trabajar para crear igualdad derrocando el propio sistema de género, interiorizaron estereotipos masculinos o femeninos anticuados y se hicieron daño en el cuerpo para aparecer como los hombres y mujeres que consideraban que eran, pero que los demás no. Desde este punto de vista, los transexuales eran los síntomas visibles de un sistema de género perturbado. (...) Stone pedía a los transexuales que refigurasen críticamente la noción de autenticidad abandonando la práctica de hacerse pasar por hombres y mujeres no transexuales (y, por tanto, “verdaderos”), al igual que una generación antes se había pedido a los gays y lesbianas que salieran de sus armarios autoprotectores, pero en última instancia asfixiantes (Stryker & Whittle, 2006, p. 4).

---

<sup>6</sup> Para mayor información, véase *The “Empire” strikes back: a posttransexual manifesto* (1992), de Sandy Stone

En otras palabras, Stryker y Whittle critican la lógica esencialista del género que se desarrolló durante la época moderna y que lo concebía como un esquema binario. Los estudios transgénero presentados en su libro indican una separación del biologicismo: las categorías mujer trans y hombre trans, si bien hacen referencia a mujer y a hombre, no deben ser entendidas como unos simples equivalentes, o una ubicación *entre* mujer y hombre, sino que transforman el espacio de categorización de género. Es decir, se trataría de modificar el *continuum* de género en una zona con dos dimensiones, en el que se utilizaría las categorías de *cis* y *trans*, además de las convencionales *mujer* y *hombre* (Brubaker, 2016, p. 115).

En esa misma línea teórica, el libro de Riki Wilchins menciona la utilización de la palabra transgénero como un término general, en el que se incluía a cualquier persona que atravesara las líneas de género. Esto supuso un problema, pues algunos subgrupos que comprenden, por ejemplo, a personas drag o *butches* (camioneras), se encontraron con una baja representación política y sin una organización clara. Además, los *derechos transgénero* comenzaron a significar los *derechos transexuales*, en el sentido en que los defensores de las comunidades se enfocaron con mayor énfasis en políticas públicas relacionadas al cambio de sexo, como el acceso a hormonas y cirugías, leyes de cambio de nombre y cambios al certificado de nacimiento (Wilchins, 2004, pp. 26, 27). Él denuncia, así como Stryker, a la marginalización de parte de los movimientos gay y feminista que resultó en la separación del movimiento trans y en una propia jerarquía dentro de él, pero que, a su vez, obtuvo un mayor sentido de identidad a partir de esta nueva legitimidad.

El debate sobre las categorías trans también ha tomado una dirección más radical. Holly Boswell, quien fue una trans-activista pionera de los años noventa, criticó el foco restrictivo hacia la comunidad trans, mencionando que los conceptos eran muy simples y todavía se encontraban bajo el esquema binario del género. No obstante, a diferencia de Wilchins, su perspectiva fue mucho más individualista, declarando que, probablemente, había tantos géneros como personas en el mundo y hablando del transgenerismo como una forma de reinención más allá de los sistemas de género convencionales, y cuya transición quizá nunca terminaría<sup>7</sup>.

Por el contrario, otras líneas teóricas toman al componente biológico como parte del desarrollo de un nuevo marco conceptual para reemplazar a las antiguas dicotomías y proponer una teorización de lo trans de una forma más efectiva. Aquí, no se trata de excluir al esencialismo biológico, sino de analizar y diferenciar las categorías de sexo y género como parte de un mejor entendimiento de las vivencias trans sin deslegitimarlas, para poder armar alianzas políticas que reconozcan todas las formas de posiciones de género. En ese sentido, el trabajo de Riki Lane (2009) propone una teoría crítica social con una mirada reflexiva en vez de objetiva, en la que el foco de estudio son las relaciones sociales en las que las personas trans se perciben y desarrollan diariamente.

El autor realiza una comparación de las perspectivas desde las que se ha estado estudiando al género: por un lado, la metodología del construccionismo social tiende a invitar a la creencia ontológica de que el género se produce por la socialización; por el otro, la metodología reduccionista tiende a invitar a la creencia ontológica de que el género es producido por la

---

<sup>7</sup> Para más información, véase *The transgender paradigm shift toward free expression* (1997).

biología. No obstante, el primero está limitado por el materialismo biológico y, el segundo, por los sistemas complejos en los que se inscriben las personas (Lane, 2009, p. 144).

Una mirada interactiva de la relación entre la orientación sexual, la expresión de género y los roles sociales puede resultar provechosa bajo esa lógica, pues incluso, en el mismo artículo, se revisan acercamientos realizados desde la biología para comprender la manera en que el desarrollo neurológico interviene en las identidades sociales. Esto se presenta como un fenómeno más englobante y crítico de otras teorías de género contemporáneas, siendo la más extendida la que introduce al género dentro de lo *performativo*, en la que este se construye desde el discurso y como “efectos de verdad” de una identidad primaria y estable.

En ese sentido, los trabajos de Monique Wittig y Judith Butler se encuentran bajo este límite teórico, en el que el género se posterga permanentemente en un contexto de conductas reguladoras que tienen como objetivo moldear la realidad, y en el que el conocimiento del género actúa como una circunscripción con derecho preferente y violenta de esta. Es interesante mencionar que, para Butler, “el travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la «realidad» no es tan rígida como creemos, exponiendo así lo tenue de la «realidad» del género para contrarrestar la violencia que ejercen sus normas (1990, pp. 28–29, 71).

Otros autores dentro de los estudios trans proponen manejar esta categoría dentro de la fluidez que la caracteriza: para Leslie Feinberg, ser transgénero significa el conjunto heterogéneo de sujetos que presentan alguna variación en relación al modelo dominante de género y sexualidad, mientras que, para Kate Bornstein, aquello se relaciona con la fluidez de las experiencias del

género y el rechazo hacia las categorizaciones de hombre y mujer (Pons Rabasa & Garosi, 2016, p. 12). Estas definiciones encajarían y se presentarían como parte del término paraguas de género, sobre el que Wilchins hace una puntualización explicada en párrafos anteriores.

Estudios latinoamericanos conciben al género y, específicamente a lo trans, desde una política transversal, influenciados por las corrientes más importantes de Estados Unidos y Europa. No obstante, la mayoría de teóricos y teóricas que conceptualizan los estudios trans no pertenecen a este colectivo, lo cual, como mencionan Pons y Garosi, no es una crítica hacia su trabajo, sino una puntualización sobre la falta de acceso a la educación superior de estas personas. Marta Lamas especifica que “la perspectiva de género, por sí misma, no abre alternativas políticas, ni sirve para superar la política neoliberal, dismantelar las instituciones patriarcales ni para enfrentar la masculinidad hegemónica. Este enfoque solo es capaz de incidir política y estratégicamente en la dirección de ciertas políticas públicas y acciones gubernamentales” (2009, p. 2).

Dentro de los estudios peruanos, es importante destacar la labor de la colectiva transfeminista No Tengo Miedo, desde la que se realizó un diagnóstico de la situación de las personas LGBTQI+ en el país. Los dos libros que han publicado<sup>8</sup> contienen el informe más completo realizado hacia estas comunidades en el Perú. Cabe resaltar que el enfoque que utilizan se basa en la perspectiva interseccional de los estudios queer, y definen a la persona trans como alguien que “lleva a cabo un desplazamiento desde una posición de género impuesta hacia otra con la que se identifica y

---

<sup>8</sup> *Estado de Violencia: Diagnóstico de la situación de personas LGBTQI en Lima Metropolitana* (2014) y *Nuestra Voz Persiste: Diagnóstico de la situación de personas LGBTQI en el Perú* (2016)

busca ser reconocida” y, de manera específica, a las mujeres y hombres trans como personas que han nacido con el sexo contrario al cual se identifican (2016, p. 15).

Este informe cumple con otorgar un panorama práctico en el que se puede comprender las vivencias trans y la forma en que se han visto afectadas en su cotidianidad para, eventualmente, proponer y desarrollar medidas que ayuden a legitimarlas y reivindicarlas, pero también hace emerger otras interrogantes en cuanto a la propia percepción de lo femenino y lo masculino. Por lo tanto, si bien existe una discusión ya establecida sobre esta cuestión, aún se encuentran subtemas abiertos que continúan difuminando esta materia tan compleja, y que se presentan de nuevas formas —y a través de diferentes subjetividades—, las cuales no se pueden limitar. Si la definición de lo transgénero debe trabajarse desde una perspectiva paraguas o no es lo que todavía está en debate, tomando en cuenta que cada contexto tiene sus propias especificidades y restricciones.

## 222 LAS RELACIONES DE PODER Y EL ARRINCONAMIENTO DE LO FEMENINO

No se pueden abordar a las comunidades trans sin destacar los estudios sobre mujeres y disidencias y las relaciones de poder. Y es que la mujer y la configuración social de lo femenino se ha construido como un Otro aún ajeno y oprimido, que todavía nos subyuga hasta el día de hoy. Como indica Simone de Beauvoir: “ningún sujeto se plantea, súbita y espontáneamente, como lo inesencial; no es lo Otro lo que, al definirse como Otro, define lo Uno, sino que es planteado como Otro por lo Uno, al plantearse este como Uno” (1949, p. 4). En otras palabras, los grupos, al definirse desde sí mismos, inevitablemente construyen una representación del Otro como secundario. En este caso, los hombres se definen como lo Uno, en contraste con las

mujeres. Por supuesto que, al ser un libro publicado a mediados del siglo XX, varias configuraciones han cambiado o “evolucionado”, pero no por ello dejaremos de realizar una contextualización sobre la relación de las mujeres con los diferentes ámbitos de expresión y, sobre todo, de aquella relación de dominancia que todavía nos interpela.

No es una novedad que las mujeres se hayan encontrado relegadas a los ámbitos familiares, demográficos y, sobre todo, domésticos, dejando de lado su participación en la esfera pública (García-Peña, 2016). La autora realiza un énfasis en el género como herramienta metodológica que permite descubrir áreas olvidadas. El género, entonces, establece que las relaciones entre los sexos no están determinadas por lo biológico, sino por lo social y, por ende, son históricas.

Joan Scott realiza una puntualización importante al mencionar que, dentro de los estudios de las mujeres en la década de los ochenta, el concepto de género tomó dos connotaciones distintas: por un lado, el género como un término neutro que buscaba la legitimidad por parte de la comunidad académica, ocultando el sujeto de la desigualdad y, por el otro, el género como un conjunto de relaciones sociales que van más allá de la capacidad reproductiva de las mujeres y desde el cual se ha construido este sistema de relaciones culturales. Ella propone una aproximación hacia este concepto de la siguiente manera:

El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre a

cambios en las representaciones del poder, pero la dirección del cambio no es necesariamente en un solo sentido (1986, p. 23).

Para la autora, el género como elemento constitutivo de las relaciones sociales posee cuatro aspectos interrelacionados: los símbolos, que se encuentran culturalmente disponibles y que evocan a múltiples representaciones —que pueden resultar contradictorias—; los conceptos normativos, que pretenden evocar las interpretaciones de estos símbolos como un intento de entenderlos —y limitarlos—, y que dependen del rechazo o la represión de las alternativas (estas se expresan en diferentes áreas tangibles, como en la religión o en la política); la historia, la cual ha sido escrita como si esas normativas hubieran sido producto del consenso social en vez del conflicto, la cual, además, debe incluir otros sistemas más allá del parentesco (como el sistema de educación o el mercado de trabajo); y la identidad subjetiva, desde las que se debe construir identidades genéricas y relacionarlas con una serie de hallazgos en contextos específicos.

A partir de ello, se han ido construyendo los roles asignados para las mujeres y los hombres —en base a la desigualdad de las primeras—, en los que se ha ido fabricando y consolidando el poder. Desde el desplazamiento al ámbito privado en el siglo XIX hasta la brecha salarial del día de hoy, este desnivel se ha constituido como una materia tangible en nuestra sociedad. Entonces, se trata de observar el lenguaje, la representación simbólica, la oposición mujer-hombre como algo problemático y la marginalidad de la posición femenina en las estructuras sociales y simbólicas (García-Peña, 2016) para entender la complejidad de estas relaciones.

## 223. CONSIDERACIONES SOBRE LAS IDENTIFICACIONES TRANS Y LA ABOLICIÓN DEL GÉNERO

En vista de la compleja relación entre tantas teorías sobre el género, he decidido realizar una separación para poder explicar y profundizar en una conjetura usualmente rechazada: la abolición del género. Esta corriente nace desde el feminismo abolicionista como una crítica hacia la teoría queer contemporánea, pero, sobre todo, hacia un modelo que se enfoca en las identidades individuales e ignora el sistema social definido por el género en el que nuestras identidades se desarrollan. Ante definiciones de lo transgénero que aún parecen muy generales<sup>9</sup>, surgen interrogantes que intentaré responder en este acápite, sobre todo, considerando que todavía se percibe a lo femenino dentro de un eje heteronormativo.

Una primera anotación importante a realizar de este aspecto proviene de la autora Janice G. Raymond, quien separa las investigaciones trans biológicas y psicológicas para demostrar que todas se rigen por el mismo modelo teórico: “por ejemplo, las teorías psicológicas miden el ajuste o el no-ajuste hacia la identidad cultural y el rol de la masculinidad y la feminidad” (1979, p. 44). Luego de revisar y criticar varias teorías, entre ellas, las biologicistas y deterministas, concluye que utilizar los calificativos de masculino y femenino para referirse a ciertas características de comportamiento es apoyar a una categorización fundada en un acercamiento históricamente patriarcal, en la que estas cualidades deben ser específicas del sexo (1979, p. 60). Además, distintas culturas en el mundo poseen distintas definiciones sobre lo que se considera masculino y femenino. Así, este lenguaje parece estar ligado a una suposición implícita de que

---

<sup>9</sup>Los estudios latinoamericanos tienden a utilizar la definición de lo *transgénero* como paraguas. Por ejemplo, para Gutiérrez, las *personas transfemeninas* son “quienes nacieron con pene y testículos y fueron socializadas como varones, pero que se han identificado en algún momento de sus vidas o se identifican a sí mismas en la actualidad como mujeres o en *femenino* y desean ser vistas y tratadas con esa identidad” (2020, p. 76).

debemos unir ciertos rasgos al sexo biológico para poder convertirnos en sociedades funcionales.

Sobre los estereotipos, Raymond también realiza una declaración significativa: estos, socialmente, dan una ilusión de flexibilidad que, por definición, no existe. Más allá de que la socialización sea el destino<sup>10</sup>, como varios teóricos han mencionado, la autora explica que los estereotipos mutilan el desarrollo de las personas. Particularmente, las personas trans personificarían este aspecto, pues ante una “fijación de género” determinada en la infancia, mediante la socialización, correspondería una alteración del cuerpo —y no de la mente, como propone la autora—. El transfeminismo, proveniente de la tercera ola y bajo la influencia del postmodernismo, se apoya en la premisa de que “somos lo que deseamos ser”. Si bien el género ya estaba relativizado desde la segunda ola, es a partir de la tercera que se intenta demostrar la performatividad de este y la relatividad del sexo.

Otras autoras, como Rosa María Rodríguez Magda, critican la inclusión —o, mejor dicho, el reemplazo— de las políticas de la mujer con las políticas de igualdad. Así, la lucha de igualdad de género, que en un primer momento significó la equiparación entre hombre y mujer, se ha desplazado para perder su componente crítico y político, debido también a la extensa y acaparadora definición del género. Actualmente, este término “significa la aceptación de la diversidad, lo cual acentúa la elección libre del deseo, frente a una estructura de poder implícita que determinaba de manera consciente o inconsciente nuestras identidades sexuales psicológica y socialmente asumidas” (2019, p. 41). Asimismo, el término género se utiliza bajo dos

---

<sup>10</sup>El capítulo de *Transsexual Empire* (1979) al que me refiero se concentra en realizar un estudio y una crítica a la teoría propuesta por John Money en su libro *Sexual Signatures: On Being a Man or a Woman* (1975).

acepciones: la primera, como referencia a la mujer o al feminismo, en el ámbito académico; y, la segunda, como forma de inclusión a las diversidades sexuales, escapando del esquema binario.

En términos generales, el abolicionismo de género critica el reduccionismo con que se trata las reivindicaciones de las mujeres, cuya lucha se esfuerza por tener una estrategia propia. Para esta perspectiva, el feminismo y la lucha LGBTQI+ deben estar separados, pues corresponden a objetivos distintos. En muchos casos, lo que la perspectiva de género ha hecho es difuminar la presencia de las mujeres mediante este tipo de desplazamientos semánticos, todavía abstractos y abiertos:

Celebramos que el término género posibilite la percepción de las plurales identidades y discriminaciones, pero cada una de ellas no debe perder su protagonismo específico y reivindicativo para ser postuladas como diferentes ejemplos de diversidad. La desigualdad histórica entre hombres y mujeres no es una más de las diversidades electivas, sino la desigualdad estructural en la que se ha asentado la sociedad (Rodríguez Magda, 2019, p. 44)

La cita resume eficazmente el propósito de esta corriente, pues implica que la separación entre estas dos luchas es necesaria para evitar confusiones sobre quiénes son los sujetos afectados por las diversas formas de violencia, la manera en que esta violencia está estructurada y los objetivos de sus reivindicaciones. No se trata de una exclusión —como el feminismo liberal sugiere—, sino de una separación, pues “el dominio de las mujeres por parte de los hombres se asienta en

sus funciones biológicas y reproductivas” (2019, p. 52). Por lo tanto, ignorar esta inmutabilidad, desde la que se ha construido la opresión, sería ignorar una lucha histórica.

### 2.3. REPRESENTACIONES TRANS EN LO AUDIOVISUAL

Es importante recordar que las identidades trans fueron abordadas, en un primer momento, desde la psicología. Médicos y activistas como Magnus Hirschfeld y Harry Benjamin realizaron aportes significativos en el siglo XX, como estudios de la diversidad y disidencia sexual a nivel global, o el análisis de los conceptos de transexualidad y transexual. Asimismo, la inclusión de la transexualidad en la tercera edición del *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales* (DSM por sus siglas en inglés) permitió que algunas intervenciones médicas fuesen financiadas por aseguradoras privadas u organismos públicos (Otero Vázquez, 2019, p. 16).

Sin embargo, introducir a las identidades trans como una categoría psicopatológica dentro de estos manuales ha fomentado la estigmatización y relegación de estas comunidades, por lo que ellas continúan realizando esfuerzos para su despatologización. En este contexto, las representaciones audiovisuales de lo trans (ya sea de manera evidente o implícita) no se escapan de haberla asociado, muchas veces, con trastornos mentales —tomemos el caso de Buffalo Bill en *El Silencio de los Inocentes* o de Norman Bates en *Psicosis*—. Ya sea mediante la mirada masculina (*male gaze*), el *queer coding*, o los estereotipos, las comunidades trans todavía se siguen viendo afectadas por este tipo de retratos. Las implicancias de ello también radican en que los filmes se presentan con “una materialidad, con una organización temática, de contenidos y de sugerencias, que definen un sentido y, con ello, una significación” y que “el visionado de estos se

inscribe en una cultura cinematográfica personal y colectiva” (Rueda Laffond & Chicharro Merayo, 2004, p. 429).

Además, no se debe dejar de lado el canal por el que se transmiten las mencionadas representaciones. Los festivales de cine LGBTQI+ son una plataforma importante para entender el rol del cine de forma global o estandarizada. Así, Karl Schoonover menciona que “si continuamos imaginando que los festivales de cine moderno llevan experiencias mundiales a lugares cercanos, entonces los festivales LGBT tienen la tarea de dirigirse simultáneamente al público local, regional, nacional e internacional” (2015, p. 121). Este autor indica una relación interesante entre el branding de estos festivales y la creciente producción de películas con temáticas queer, pues el marketing de los eventos deshumaniza —o no-humaniza— a las personas pertenecientes a estas comunidades, y ello a su vez se inscribe en un sistema en el que lo queer también sirve como categoría política, respondiendo a una multiculturalidad que problematiza algunas asunciones respecto a esta cultura. Indicar que la representación también se incorpora en estos niveles es necesario para obtener un panorama más completo, y vale la pena preguntar a qué categoría pertenece cada nivel, y cómo es que ello le es útil a un sistema liberal-humanista, pues la reivindicación también parte desde aquí.

### 23.1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA SOBRE LAS REPRESENTACIONES AUDIOVISUALES DE LOS COLECTIVOS TRANS

Existe una cuestión que se debe indicar para poder comprender la manera en que se ha abordado las representaciones trans en el cine, y es que ella deriva de una tradición teatral de género cruzado, desde la que se ha realizado interpretaciones masculinas y femeninas. Tal tradición

proviene de las primeras obras teatrales en la Antigua Grecia, y ha servido para acuñar una forma específica de retratar este tipo de actuaciones. Roger Baker, refiriéndose a la performance teatral, divide a las interpretaciones de género entre “reales” y “falsas”. La diferencia es que, en la primera, el sexo del actor que interpreta a una mujer no debe ser percibido como tal, ni por la audiencia ni por el resto del reparto; mientras que, en la segunda, no existe este ocultamiento. No obstante, a medida que la visibilidad de las actuaciones transgénero han ido aumentando, distinguir el sexo biológico del género que se performa no es suficiente (1994, citado por Miller, 2012, p. 42). En la época del cine mudo, estas performances no eran inusuales, pues había una falta de restricciones y el componente de entretenimiento visual de una nueva forma de hacer arte. Sin embargo, para evitar las posibles regulaciones gubernamentales, la industria cinematográfica fue incrementando una censura que se codificó en el Código Hays (Motion Picture Production Code) de 1934. En él, se estableció que se iba a evitar cualquier pista de “perversión sexual” (Miller, 2012, p. 43), por lo que se empezaron a utilizar otros mecanismos para ocultar el cine *crossdresser* o de travestismo.

En este contexto, pues, se inscriben las representaciones trans en lo audiovisual, y así se ha ido desarrollando hasta los años setenta, cuando la industria hollywoodense se vio criticada por la tergiversación de las identidades queer y trans en pantalla. Desde esa década, diversas figuras han demandado que estas historias sean compartidas, sobre todo, tomando en consideración el creciente activismo de la época y la consolidación de los estudios LGBTQI+. No obstante, no fue hasta los noventa en que estos relatos comenzaron a aparecer sin el convencional *coding*<sup>11</sup>.

Además, a las audiencias pertenecientes a los colectivos no les convencían estas

---

<sup>11</sup> El *queer coding* es un tipo de tratamiento audiovisual en el que un personaje posee características comúnmente asociadas a lo queer y/o drag (Greenhill, 2015; Higa et al., 2014, citado por Otero Vázquez, 2019).

representaciones, pues eran conscientes de que la industria cinematográfica se había encargado de construirlas de manera homofóbica a lo largo de la historia (Evans, 2009, p. 44).

Como menciona este autor, saber que Hollywood estigmatiza a estas comunidades influye en la lectura que puedan tener los espectadores al visualizar una película con temática queer (Evans, 2009, p. 44). Esto también lo comparte Kellner, quien explora la creciente cultura de los medios —que incluye las imágenes, el sonido y los espectáculos— y cómo ellos coadyuvan a formar visiones políticas y comportamientos sociales para crear identidad (1995, citado por Gatten, 2016). Así, ciertos géneros cinematográficos se han encauzado a consolidar este tipo de representaciones: en la comedia, se toma a las identidades trans como un elemento de ridiculización mediante la burla, pero también, a través del privilegio hacia la identidad heteronormada; en el thriller, las identidades transgénero se constituyen como una revelación, para la que el personaje ha sido previamente construido como objeto de temor y repulsión; y, para el drama y el romance, las identidades trans se abordan desde la simpatía, no desde la empatía (Miller, 2012, pp. 47, 108, 162). Todo ello ha devenido en una “domesticación de las identidades trans” que se está intentando quebrar en el siglo XXI. Así, a pesar de que las cifras en cuanto a representaciones trans en pantalla continúen siendo bajas y que las caracterizaciones encajen en las aproximaciones mencionadas —sobre todo, de parte de las productoras más grandes—, se observa una tendencia en crecimiento a incluir a estos personajes de manera reivindicativa. Acercarse a las identidades trans no como un elemento de mofa o de entretenimiento para los sujetos heteronormados, sino reconociendo la multiplicidad de dimensiones en sus experiencias humanas, es el inicio en el camino para explorar retratos puedan ser más identificables con la audiencia.

## 232 RETRATOS ESTEREOTIPADOS

En cuanto a la representación trans en los productos audiovisuales, la autora Kani Lapuerta menciona que “es fundamental, a la hora de construir narrativas en torno a las vivencias trans, ser conscientes de la responsabilidad en cuanto a la representación que se produce, ya que existen escasos referentes en el terreno de cine documental.” (2018, p. 136). Es interesante observar que a partir del análisis de cuatro películas —*Morir de pie* de Jacaranda Correa (2010), *Quebranto* de Roberto Fiesco (2013), *Made in Bangkok* de Flavio Florencio (2015) y *El Remolino* de Laura Herrero Galvín (2017)—, desmenuza y construye una separación entre nuevas narrativas e identidades.

Ella propone tres secciones sobre las que analiza estas representaciones cinematográficas y que se repiten durante los productos elegidos: la transición (ruptura vs. continuum), lo trans como un renacer y el giro afectivo en el cine sobre lo trans. El primero se refiere a representar a la transición como el clímax de una película, como un momento de ruptura o de discontinuidad con el pasado; el segundo expone el contexto hegemónico sobre el que se ha construido lo trans, en el que, para ser una mujer completa, se requiere tener una vulva; y el tercero analiza las construcciones afectivas construidas para entender las vivencias trans desde diferentes puntos de vista (Lapuerta, 2018, pp. 133, 137, 142).

En esa línea, el estudio de Ramírez sobre la representación trans en el cine chileno contemporáneo no dista de lo expuesto por Lapuerta: ella concluye que la manera de representar a una mujer trans en el cine es como “un personaje que sufre discriminación y que debe sortear obstáculos para poder vivir en tranquilidad con su cuerpo” (2019, p. 147). Lo interesante de este punto es que, a pesar de que los casos analizados sean 4 ficciones, existe un desdibujamiento entre la ficción y el documental, pues “la realidad representada en estas cuatro películas tiene a

menudo características propias del documental, y vuelven a recordar el entendido del cine como «reflejo de la realidad», mediado por la mirada del cineasta que lleva a la pantalla su subjetividad” (Ramírez Mansilla, 2019, p. 143). Además, las protagonistas pudieron incidir en los procesos de preproducción y, al ser ellas mismas mujeres trans en la vida real, les dieron a todas esas obras una escala más activa y realista en el cine.

Por otro lado, es inevitable no examinar los estereotipos sobre los que se representa a la comunidad trans en las ficciones. Al respecto, Joelle Ruby Ryan analiza cuatro lugares comunes para ella:

- a) el «estereotipo de impostor transgénero», frecuente en la farsa, que le acusa de ocultar el género asignado al nacer por intereses personales y de generar pánico en personas cisgénero al descubrirlo, sin tener en cuenta que pasar por ello puede ser una cuestión de supervivencia;
- b) el «estereotipo de transgénero nodriza» [mammy], que le presenta como figura nutricia y entregada al bienestar de los personajes cisgénero olvidándose de los suyos propios, y que es aplicable a la amiga afroamericana del personaje de Penélope Cruz en *Woman on Top* (Woman on Top, Fina Torres, 2000);
- c) el «estereotipo de transgénero monstruoso» en los thrillers, que le convierte en sanguinario psicópata cuando la población trans es, por el contrario, víctima de la violencia; y, como contrapeso a las anteriores imágenes negativas,
- d) el «estereotipo de transgénero revolucionario» en documentales militantes que le refleja defendiendo sus derechos y luchando contra la discriminación (2009, pp. 50-56, 62-299, citado por Asenjo Conde, 2017).

A pesar de que los estereotipos estudiados por Ryan se basen en películas del período entre los cincuenta a los ochenta, es impresionante su longevidad y permanencia, pues muchos de ellos —sino todos— se encuentran todavía en la actualidad, y con motivos de esta investigación, en el ámbito peruano. Por ejemplo, es conocido el caso de la escena transfóbica emitida por la serie *De vuelta al barrio*, en el que se usó el humor para estereotipar y referirse a una mujer trans (República, 2021). En este caso, el estereotipo utilizado caería en el lugar a) —impostor transgénero— que presentó Ryan, pues en la infame escena, la actriz Fiorella Florez “oculta su identidad” mediante su imagen corporal, pero tiene una voz gruesa que insinúa “lo que era” y un diálogo que repite el personaje y que sugiere que su trabajo se ubica en el campo sexual.

Asimismo, puedo mencionar otros estereotipos asignados comúnmente a las personas trans en los productos audiovisuales, esta vez explorados por Otero en su análisis sobre los personajes trans de la serie estadounidense *POSE*. Ella expone tres áreas desde donde se ha trabajado erróneamente a los personajes trans: como villane —mediante el fomento de características negativas asociados con su identidad y el *queer coding*—, como bufón/objeto de burla —en el que se utiliza al personaje como única fuente de humor, fortaleciendo la idea de que solo las identidades heteronormativas son aceptables de identificación—, y como víctima —en el que el personaje ha sido víctima de violencia sexual y asesinato, y en el que se le trata de manera irrespetuosa durante la investigación, o en el que se convierte en víctima luego de haber revelado su identidad de género— (2019, pp. 21–26).

Por último, me gustaría agregar un punto que me parece especialmente significativo sobre este tipo de representación, y que todavía no se ha cubierto completamente en los limitados estudios sobre el tema: la variedad de narrativas tocadas en las películas sobre personas trans. La mayoría de representaciones realizadas en pantalla caen en alguno de los lugares expuestos en esta sección, y es admirable el empeño que ha puesto *Miss Amazonas* en desligarse de estos estereotipos. Si bien es cierto que, como mencioné anteriormente, la representación trans en los productos audiovisuales peruanos es aún incipiente y uniforme, se debe continuar haciendo un esfuerzo que les otorgue a estos personajes una identidad digna y, en ese sentido, el cine como fuente de activismo resulta fundamental.

### 233. EL PROTAGONISMO TRANS DESDE LA MIRADA DEL HOMBRE CISGÉNERO

El concepto de *male gaze* o mirada masculina fue acuñado por la teórica del cine Laura Mulvey en 1975. Tradicionalmente, este fenómeno se refiere a la representación de las mujeres como objetos sumisos para el placer visual de los hombres, especialmente aquellos hombres masculinos, heterosexuales y cisgénero, en el contexto de un orden bajo un desequilibrio sexual basado en un régimen binario. Así, se compone un esquema en el que lo masculino se equipara con lo activo y, lo femenino, con lo pasivo. Refiriéndose a la construcción histórica de los personajes femeninos en el cine, Mulvey menciona que el *male gaze* funciona en dos niveles: como objeto erótico para los demás personajes en pantalla y/o como objeto erótico para el espectador, con una constante variación entre esas miradas (1975, pp. 370–371).

Entonces, tomaré esta definición como el inicio a través del cual se han ido acuñando otros términos para definir el punto de vista desde el que se retrata a lo trans. En primer lugar, es

importante acotar que la mirada masculina también influencia al cine sobre lo trans. Películas como *Dallas Buyers Club* (2013) y *The Danish Girl* (2016), caracterizan a las identidades trans para un público mayoritariamente cis, y los personajes trans que las protagonizan han sido interpretados, a su vez, por dos hombres cis —Jared Leto y Eddie Redmayne, respectivamente—. Estas actuaciones “tienen el peligroso potencial de exacerbar las suposiciones transfóbicas de que las identidades de género de las personas trans son falsas y performativas, o disfraces que se pueden usar y desechar a voluntad” (Flew, 2021). Esto se relaciona con el “género cruzado” o “travestimo” en el cine, tradición sobre la cual realicé algunos apuntes en el acápite anterior, pero que también puede llevar a una internalización del male gaze, de tal manera que la apariencia física se torna en una “garantía”, con la cual atravesar la sociedad (Lefebvre, 2020, p. 30) y afecta, además, a la percepción personal del cuerpo.

En esa línea, el profesor J. Jack Halberstam desarrolla el concepto del *transgender gaze* que, a su vez, funciona de dos maneras: por un lado, forzando a la audiencia a “rebobinar” la narrativa de la película después de que uno de los personajes revele su identidad transgénero y, por el otro, construyendo una mirada que no se refiera ni al male ni al female gaze (2005, citado por Miller, 2012, p. 30). Esta última idea se expande a las audiencias o al elenco que no encajen fácilmente en las categorías de lo femenino y lo masculino. No obstante, esto no quiere decir que se represente a los personajes trans de manera reivindicativa ni mucho menos. Por el contrario, este tipo de mirada solo permite poder identificar con mayor precisión aquello que mina la expresión de estas identidades. Por ende, aquí no se trata de otorgarle un sexo al sujeto, sino de reconocer una perspectiva englobante, que se enfoca en el resultado más que en el agente.

La manera en que esta mirada está construida varía entre la poca presentación de información y la falta de legitimidad en sus identidades, pues no se genera una distancia adecuada entre el sujeto heteronormativo presentado al inicio de la obra audiovisual con la “revelación” final, y se le otorga demasiada importancia a la apariencia física. Me permito estar en desacuerdo con la idea de Miller sobre la carencia de sujetos en la mirada transgénero que él propone, pues, como menciona Mulvey, “lo que define al cine es el lugar de la mirada, la posibilidad de variarla y de hacerla patente” (1975, p. 376). Identificar que la mirada se expande desde el sujeto heteronormado —como es el caso de los filmes mencionados y del producto audiovisual que planeo analizar— hacia la obra final, es también reconocer los procesos por los que este mismo pasa y sobre las decisiones que él toma para construir una película.

#### 234. CONSTRUYENDO NUEVAS NARRATIVAS DESDE INTÉRPRETES TRANS

Luego de haber realizado un recorrido por la contextualización y la representación trans en los productos audiovisuales, y de observar de cerca la carencia de puntos de vista compartidos por ellos mismos, es necesario incidir en la importancia de construir narrativas con y desde intérpretes y trabajadores trans. Como he puntualizado anteriormente, el valor de ello radica en la capacidad que posee una representación de influir en la manera en que se percibe a la comunidad en el mundo real. Así, una sola imagen coadyuva a crear identidades, retratos y estereotipos que contribuyen a la forma en que un sujeto externo observa al sujeto representado. Después de una larga historia de tergiversación e invisibilización, la mirada trans o cercana a lo trans se hace absolutamente necesaria para contar estas historias.

Usualmente, las narrativas convencionales de los relatos trans toman como conflicto principal la “demostración” de su verdadera identidad de género, y todos los problemas que ello implica para las personas *cis* a su alrededor. Sin embargo, ejemplos contemporáneos como *Una Mujer Fantástica* (2017) —cuya protagonista es Daniela Vega, una actriz trans— o la serie de Netflix *POSE* (2018) —que coloca a cinco mujeres trans afroamericanas como regulares de la serie— no solo se centran en el dilema del *yo real* y de su expresión, sino que se expanden a otros entornos, relacionados con el estigma —innegable e inscrita en la realidad—, pero también con la fortaleza, sin llegar a romantizar sus vivencias. Ubicarse en este universo en el que el conflicto se apoya en otros obstáculos —como una competencia de baile o la búsqueda por la obtención de una mascota— es, asimismo, proponer adentrarse en relatos más completos y, de cierto modo, acercarnos como sujetos que también viven esas experiencias.

Como menciona Roger Ebert, el cine es un mecanismo de empatía, por lo que contar historias que rompan con los estereotipos o que demuestren procesos menos reduccionistas se vuelve crucial. Películas ficcionales como *Happy Together* (1997), *Moonlight* (2016), *Tomboy* (2011) y *Water Lilies* (2007) han ayudado a quebrar varias de las características con las que se relaciona a las personas gays o lesbianas. En el escenario documental, ejemplos emblemáticos se encuentran en *Portrait of Jason* (1967), *Tongues Untied* (1989) y *Towards Tenderness* (2016). Ahora, es momento de abrir estos espacios para la comunidad trans. En el caso peruano, se puede observar el rompimiento de estas narrativas convencionales en documentales como *Altar* (2008), de Christian Bendayán, donde se exploran cuestiones que van más allá de la concentración en ese tema.

En ese sentido, la organización sin fines de lucro GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) redactó una guía orientada a las personas que desean trabajar este tipo de historias y que no son parte de la comunidad. En ella, se puntualizan todas las etapas de una producción audiovisual, desde la idea principal hasta la postproducción. Es deber, entonces, de la realizadora o del realizador involucrarse desde el primer momento con los colectivos trans, ya sea mediante la contratación de trabajadores para las distintas áreas o a través de la colaboración y sugerencias durante el desarrollo del proyecto. Si bien es cierto que el camino es largo y que aún no nos encontramos con otro tipo de narrativas trans, construirlas es el primer paso para contribuir a reducir el estigma y erradicar la invisibilización.

Finalmente, considero que las definiciones sobre lo trans no pueden abordarse como categorías fijas, sino como construcciones históricas y sociopolíticas que han sido moldeadas por distintos discursos y contextos. Si bien los estudios de género han aportado marcos teóricos fundamentales para su análisis, muchas de estas conceptualizaciones han sido formuladas desde perspectivas ajenas a las experiencias trans, especialmente en Latinoamérica, donde las narrativas popularizadas y dominantes han influido en su entendimiento. Es necesario cuestionar hasta qué punto estas definiciones refuerzan o desafían el sistema sexo-género y cómo se relacionan con la agencia de las propias personas trans. Más que encasillar estas identidades en términos predefinidos, me interesa explorar cómo los sujetos trans habitan, negocian y resignifican estas categorías en sus propias realidades, y la forma en que estas influyen en sus representaciones.

## CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE MISS AMAZONAS

### 3.1. ARGUMENTO o CONTENIDO

Este documental explora las vidas de las mujeres transfemeninas en Iquitos, Perú en el contexto del concurso de belleza *Miss Amazonas*. A través de Fiorella, Camila, Saor, Christina, Dayanara y Krlos, se aborda el panorama de las experiencias transfemeninas en una de las ciudades con mayor tolerancia a la diversidad, a la vez que se observan las audiciones y preparación subsecuente para el día del concurso. Además, el filme toca temas como salud mental, educación, trabajo, relaciones, entre otros; y exhibe algunos de los eventos LGBTQI+ más populares de Iquitos.

Cada uno de los personajes principales tiene diferentes vivencias que vuelven la propuesta aún más valiosa. Fiorella ha sido la última ganadora del concurso, y ahora es mentora de la nueva generación de candidatas. En paralelo, trabaja como maquilladora en un salón de belleza mientras estudia derecho en la universidad. Ella, decididamente, habla sobre los prejuicios que las mujeres transfemeninas encuentran alrededor de los estudios universitarios, resaltando, sobre todo, los comentarios negativos sobre la falta de finalización de la carrera.

Camila se encuentra preparándose para una sesión de fotos, en la que se coloca un vestido rojo vibrante, seguido de un disfraz de ave con maquillaje azul. Las poses que hace se turnan con su testimonio sobre la complicada relación y la falta de apoyo de su papá, sus imposibilidades de estudiar una carrera, sus complicaciones durante su paso por Lima, y la mentalidad conservadora de los hombres de Iquitos, con la que reducen a las mujeres transfemeninas a objetos sexuales.

Christina es una concursante que, con tan solo 22 años, se perfila como una de las competidoras más fuertes. Mientras prepara su vestuario para el desfile, habla sobre su experiencia en relaciones románticas y cómo sus parejas la han mantenido en secreto, acentuando el estigma hacia las mujeres trans. Por eso, ha tomado la decisión de estar soltera y enfocarse en ella misma hasta que llegue otra oportunidad. Además, ella habla sobre su deseo de reasignar su sexo, feminizar su rostro y hacerse otras operaciones para resaltar su identidad femenina.

Dayanara habla sobre temas como la homofobia, las redes de apoyo y la salud mental, dando testimonio sobre cómo ella misma sufrió de depresión y estuvo a punto de acabar con su vida por no sentirse libre de expresar su orientación sexual en su entorno cercano.

Saor habla sobre la convergencia entre su identidad masculina y femenina, destacando su androginia, los obstáculos que pasó tanto en su familia como en el colegio por su orientación sexual y su contextura delgada y la expresión artística como canalizadora de su energía, mientras recorre su estudio y muestra sus diversas pinturas. Habla, asimismo, sobre la violencia psicológica que recibió durante su crecimiento y la incapacidad económica de sus padres para permitirle estudiar la carrera que siempre ha querido: la fotografía.

*Miss Amazonas* intercala, con estos testimonios, una cuenta regresiva que engloba la preparación para el concurso. A 14 días de la final, las participantes se encuentran en el espacio donde van a ensayar para la presentación del día del evento. Las 8 concursantes practican una coreografía con abanicos y tacos para el baile de inauguración. A 10 días de la final, las concursantes participan

en una charla donde se explica la diferencia entre sexo, identidad de género y orientación sexual, reconociendo cada uno de esos factores en sus propias vidas. A 7 días de la final, las concursantes definen algunas de las jergas locales sexuales más conocidas, sobre todo aquellas que se relacionan con identidades diversas, como “mapera<sup>12</sup>”, “punto<sup>13</sup>”, “moderna<sup>14</sup>” o “chabuca<sup>15</sup>”.

Unos días previos a la final, las chicas posan en una sesión de fotos para el concurso maquilladas y vestidas de negro. A 2 días de la final, ellas sacan los papeles que determinarán el orden con el que saldrán a la pasarela, y hacen retoques finales en la caminata, dirigidas por Krlos. En el local donde ensayan, Dayanara conversa sobre su preparación física y cosmética y comenta que su familia y amigos irán a apoyarla.

Christina trabaja como recepcionista en “Selva Amazónica”, y comenta que su percepción de belleza va más allá de lo físico, pero que desea alcanzarla a través de este. A un día de la final, las participantes continúan ensayando bajo el mando de Krlos, quien es un director estricto. En la noche, en su casa, él cuenta el nacimiento del concurso y hace un recorrido por las ganadoras anteriores del *Miss Amazonas* desde su origen en el 2002, del que ha sido parte.

A cinco horas para la final, Christina tiene puesto su vestido mientras se mira al espejo y practica unas preguntas del concurso; por ejemplo, si vale la pena fortalecer la educación sexual en los colegios del país. Tanto ella como Saor responden que sí, para disminuir la discriminación

---

<sup>12</sup> 43:04: “Un hombre que mantiene relaciones sexuales con alguien de su mismo sexo y que no se percibe como homosexual, pero es considerado así”.

<sup>13</sup> 41:13: “Un hombre que contrata a alguien para que le brinde un servicio sexual”.

<sup>14</sup> 43:30: “En términos de relaciones homosexuales, una persona tanto activa como pasiva”.

<sup>15</sup> 44:05: “Una persona que moldea su cuerpo con microporoso u otro material similar para que sea más femenino”.

mediante la educación y concientización sobre esos temas. Luego, Fiorella corta microporoso para moldearlo a la figura de una de las concursantes (la “chabuca”). Saor es maquillada mientras escucha sobre la importancia de la educación sexual, y una niña la abanica.

En la gala final, el público se reúne mientras Krlos les entrega las ropas de baño para el primer desfile a las chicas. Las participantes se apoyan entre ellas haciéndose retoques finales en el maquillaje, el cabello y las uñas. Krlos las agrupa y les da unas últimas palabras de aliento antes de salir al escenario. Todas juntan las manos y rompen en tres.

El documental también retrata eventos importantes en la cultura LGBTQ+ de Iquitos, como el Carnavalón, una celebración surgida como respuesta al Carnaval Amazónico tradicional y realizado una semana después de este. Se trata de un espacio seguro para miembros de la comunidad donde se promueve la total libertad y se revaloriza la cultura de la selva. En él, hay diferentes actividades como shows de drag queens, concursos y conciertos. También presentan el *Miss Garota*, un evento de drag queens y mujeres trans cuyo propósito es entretener al público. Finalmente, también se muestra la Marcha por el Orgullo, enseñando la celebración que gira en torno al desfile y conversando con un actor de la industria pornográfica que menciona que “los gays son aceptados, pero no respetados”.

### 3.2. REPRESENTACIONES Y ROLES DE LA COMUNIDAD TRANSFEMENINA

*Miss Amazonas* configura sus personajes transfemeninos a través de una combinación de construcción audiovisual y asignación de roles narrativos. Mientras que las representaciones emergen de las interacciones de los personajes con el entorno, su performatividad de género y su

función dentro de la estructura del relato, los roles dependen del uso de códigos visuales, espaciales y discursivos.

Las representaciones de la comunidad transfemenina en *Miss Amazonas* no se encuentran atravesadas tanto por un punto de vista subversivo del director, sino más bien por la diversificación de los espacios en los que tradicionalmente relegan a las mujeres trans. El abordaje de cada uno de los personajes indica un tipo específico de representación que propone un discurso diferente al empleado en anteriores caracterizaciones de las comunidades trans. Por ejemplo, los espacios públicos, tradicionalmente tratados por los marcos heteronormativos como masculinos, son tomados por las diversidades y exhibidos en *Miss Amazonas* como lugares recuperados. Por otro lado, los espacios privados, como el hogar o el trabajo, son utilizados por los mismos personajes de forma tradicionalmente femenina, en el que la domesticación juega un papel fundamental para su expresión.

Asimismo, es importante mencionar que el uso de los nombres sociales por parte de las participantes es un elemento clave en la construcción de sus identidades dentro del documental. Los personajes emplean de manera consistente los nombres con los que se identifican, independientemente de los que figuran en sus documentos de identidad, lo que refuerza la importancia del reconocimiento social sobre el legal. En el contexto del concurso y en sus interacciones cotidianas, esta elección se convierte en un acto de autoafirmación, donde el nombre propio no solo denota identidad, sino que también funciona como una herramienta de validación dentro del espacio compartido.

Sobre los roles asignados a los personajes, *Miss Amazonas* propone una alternativa que se aleja de los estereotipos con los que históricamente se han construido los roles trans. Existe un constante desafío a los roles mayoritarios que los géneros de las películas han impuesto a lo largo de los años, explicadas en el capítulo anterior. Este desafío puede observarse en el rompimiento del imaginario hegemónico con el que se relaciona a las vivencias trans, acentuado en las diversidades de expresiones de género que el documental plantea. Sin embargo, es necesario anotar que, audiovisualmente, los espacios y relaciones que se construyen no se encuentran tan alejados de un planteamiento tradicional, sino que las mismas vivencias de las participantes producen una subcultura *queer* como respuesta al contexto conservador en el que viven.

Tanto las representaciones como los roles serán expuestos a partir del análisis de los personajes principales y secundarios, cuyas conductas conforman el diagnóstico general. En el caso de las representaciones, se detallará cómo se construyen los personajes principales y secundarios en las escenas más significativas del filme. Para el caso de los roles, se utilizará una matriz de creación propia adaptada del texto “Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica” de José Patricio Pérez Rufí, cuyo modelo recopila la dimensión física y social del personaje. Asimismo, he añadido la caracterización discursiva, que corresponde a la función del discurso “en la construcción de caracteres mediante recursos que le son propios, como cuestiones sobre la realización del filme y su puesta en escena, así como códigos gráficos y sonoros” (2016, p. 546). A lo largo de la historia de la narrativa fílmica, los roles de género tradicionales se han centrado en los personajes que cumplen con las normas binarias de lo masculino y lo femenino. Esto no ha sido muy distinto en el caso del cine trans, en el que las

dinámicas familiares tienden a reforzar binarismos heteronormativos de género y sexualidad (Macintosh, 2023).

Bajo esta matriz, se comprobará que *Miss Amazonas* no solo construye a sus personajes transfemeninos a partir de los códigos tradicionales de feminidad y masculinidad, sino que también establece una narrativa donde la performatividad de género está intrínsecamente ligada a las dinámicas de validación social. A través del análisis de sus representaciones y roles, el documental visibiliza tanto la reafirmación de ciertos estereotipos como la existencia de tensiones y contradicciones dentro de las experiencias de sus participantes, lo que permite comprender cómo la identidad trans es negociada dentro de un marco cultural conservador. A continuación, se identificará e interpretará las representaciones y roles de los personajes principales y secundarios de *Miss Amazonas*.

### 3.2.1. CHRISTINA

La primera aparición de Christina es en el registro al casting de *Miss Amazonas*, en el minuto 5. El vestuario con el que se presenta es típico de un concurso de belleza: vestido corto fucsia, zapatos de taco plateados y peluca marrón. Es el primer personaje transfemenino que se presenta de forma femenina y en el que el documental se queda por un instante. Su diálogo en la escena también es importante: menciona sus medidas corporales y de altura tanto con zapatos de taco como sin ellos. Esto proporciona un indicador de su conocimiento y asunción de su expresión corporal que se verá reflejado a lo largo del documental.

Tan solo unos minutos después aparece nuevamente, respondiendo algunas preguntas de los encargados del casting. Ella menciona que, cuando se presenta de forma femenina, se siente bien, pero que cuando tiene que “sacarse todo” no, pues desea tener “todo lo que tiene una mujer”. En el minuto 11, ella es la primera seleccionada para participar en el *Miss Amazonas*, dando un paso al frente de las demás candidatas y sugiriendo el rol de líder que más adelante contraerá. Durante los ensayos del concurso, Christina se muestra carismática y divertida. A pesar de que no haya podido transicionar completamente, es uno de los personajes con mayor presencia femenina en pantalla: utiliza joyería, zapatos de taco en la mayoría de las escenas, y, sobre todo, es la que más expresa verbalmente su deseo de realizar una transición completa.



Christina en el casting del *Miss Amazonas*

Fuente: Captura de pantalla, minuto 11, película *Miss Amazonas* (2019)



Christina (derecha) en el Carnavalón

Fuente: Captura de pantalla, minuto 25, película *Miss Amazonas* (2019)

Sin embargo, el personaje de Christina no es unidimensional en tanto no se profundiza solamente en un ámbito, y es lo que se detallará a continuación. Inmediatamente después de su presencia en el Carnavalón, se la observa en un ambiente privado, concentrada en colocar las lentejuelas y detalles de su vestuario. Es interesante mencionar que, a pesar de estar en un entorno diferente, sus acciones continúan realizándose en función de su identidad de género. En ningún momento se encuentra desarreglada o sin maquillaje, lo que fortalece aún más este punto de vista. Su testimonio personal se aborda mientras arregla su vestuario, con un tratamiento audiovisual bastante convencional, a modo de entrevista.

Christina se enfoca en hablar sobre sus relaciones románticas. Menciona que ha tenido vínculos amorosos con personas a las que les cuesta reconocer su gusto por las personas trans, resaltando que la han mantenido en secreto. Le gustaría que, en el futuro, sus parejas la presenten como la enamorada para hacerla sentir cómoda, bien y aceptada. Comenta que luego de una última

decepción amorosa, ha decidido estar soltera y enfocarse en ella misma, en su trabajo y en su familia. Si llega el momento de enamorarse, llegará, pero ella no lo espera.

La exclusión de las mujeres transfemeninas como parejas románticas se puede rastrear a la feminidad como objeto de subordinación y, en el caso de las personas trans, de vergüenza. Una investigación llevada a cabo por Rhea Hoskin resalta que las mujeres trans se enfrentan a una exclusión desproporcionada como parejas a comparación de los hombres trans (2020, p. 4). La transfobia de las anteriores parejas de Christina podría explicarse en el pobre valor cultural otorgado a la feminidad, en el que adoptarla constituye una desviación de la masculinidad hegemónica que no solo abarca al sujeto que la adopta, sino también a su entorno cercano. Los actos de homofobia representan un castigo a la feminidad en un contexto donde esta es devaluada.

Por otro lado, Christina comenta que busca la reasignación de sexo. Es una de sus metas a largo plazo, pero no lo toma como prioridad. Christina enlista una serie de acciones que le gustaría tomar en torno a su cuerpo: operarse la nariz, la frente, el mentón, feminizar su rostro, su cuerpo, hacerse una liposucción “porque está gorda”, ponerse prótesis, silicón, etc. No obstante, menciona que, a pesar de que las operaciones sean varias, no desea que se noten. Christina busca llegar a una expresión de género que se enmarca en el binarismo convencional de lo femenino en contraposición con lo masculino, enfatizando lo primero de manera típica.



Christina durante su entrevista

Fuente: Captura de pantalla, minuto 29, película *Miss Amazonas* (2019)

Christina vuelve a subrayar su identidad de género en la escena 28, cuando un joven les explica a las concursantes la diferencia entre sexo, identidad de género y orientación sexual. Ella es el ejemplo y el aprendizaje de la diferenciación entre esas categorías, pues es la única de la que se escucha esa identificación a pesar de que no tenga clara la definición de cada una. De manera explícita, la identidad de género de Christina es una mujer y su orientación sexual es heterosexual. Cabe resaltar que en ningún momento se menciona el sexo de ninguna de las participantes.

Aquí, se remarca que Christina posee una identidad clara, que escapa de las dudas o confusiones que otras personas transfemeninas podrían tener. No existe una dismorfia de género en tanto la falta de correspondencia entre su sexo biológico y su identidad se da únicamente por la inaccesibilidad para realizarse los procedimientos que ella busca. No obstante, su visión de

feminidad encuentra su expresión hacia afuera, pues es a partir de los rasgos físicos que ella desea obtener el modo en que ella se convertirá en mujer.

En la escena 32, las concursantes definen algunos términos utilizados por la comunidad LGBTQI+ en Iquitos. A muchas de ellas, como parte de la dinámica ligera y de broma en que se encuentran, las señalan para describir ese término. Christina es el personaje que más definiciones realiza y a la que menos se le señala. La única vez que ella se describe dentro de estos términos es al explicar la palabra “chabuca”, que es cuando las mujeres transfemeninas se pegan esponjas al cuerpo para que “se forme más femenino”. Una vez más, subraya su identidad de género a partir de la expresión corporal, más que psicológica o social.

Si bien *Miss Amazonas* aborda audiovisualmente a todas las participantes de forma convencional, se asegura de que sus identidades no queden ocultas. En el caso de Christina, al ser uno de los personajes principales, se la cubre con primeros planos, planos bustos y enteros, en su mayoría. Cuando está con otros personajes, ella destaca no solo por el tipo de plano que se utiliza, sino por el foco de la cámara, como se muestra en la escena de la sesión de fotos del minuto 44.

Christina es uno de los pocos personajes, sino el único, al que se muestra de forma integral. No solo se obtiene una perspectiva física y social de ella, sino también relacional y ocupacional. Christina trabaja como recepcionista en “Selva Amazónica” —una organización sin fines de lucro dedicada a la prevención de las infecciones de transmisión sexual (ITS) y VIH-SIDA—, pero no determina el origen de su oficio. Se desconoce si está estudiando en paralelo, si va a

buscar otro trabajo o si este está directamente conectado a la deserción escolar que sufre la mayoría de las personas LGBTQI+ en el Perú (Rose et al., 2016, p. 230). Lo único que se puede rescatar de este aspecto es la relación entre los empleos a los que comúnmente tienen acceso las comunidades LGBTQI+, sobre todo las mujeres transfemeninas, los cuales, en el estudio de Rose, se nombran como “trabajos maricones”. Estos trabajos son usualmente “vinculados a la cosmetología, la estética y el trabajo sexual” (2016, p. 230). Es interesante notar la relación entre estos trabajos y el marco de feminidad en el que se inscriben, en el que la feminidad se toma como objeto de subordinación ante el modo de poder socialmente aceptado de la masculinidad.

En el caso de Christina, esto podría mantenerse vigente: si bien su empleo escapa de los tres ámbitos señalados por Rose, no por ello queda fuera de una estructura de subordinación. Sin embargo, su inserción en un trabajo más convencional podría también interpretarse como resultado del respaldo de figuras como Krlos o de alguna red de apoyo cercana, lo que evidencia las complejas convivencias entre los márgenes de exclusión y las estrategias de agencia y acompañamiento que muchas personas trans deben construir. Este tipo de tensiones permite observar con mayor claridad la imbricación entre contextos de precariedad estructural y redes comunitarias que habilitan nuevas oportunidades.



Christina respondiendo el teléfono en su trabajo como recepcionista

Fuente: Captura de pantalla, minuto 57, película *Miss Amazonas* (2019)

El diálogo de la escena también es importante. En la escena, Christina habla sobre su concepto de belleza. Mientras comenta que, para ella, la belleza excede lo físico, su amiga la llama y se escucha a Christina rechazar una comida porque está a dieta. Ese momento en particular pudo haber sido cortado sin afectar el mensaje del personaje, pero no lo ha sido para enfatizar el contraste en el que ella misma se encuentra. Segundos después, prosigue con su idea: la belleza se encuentra en la autenticidad de la persona, en verse “lo más natural posible”, tener un comportamiento adecuado y hacerse respetar. A pesar de que para ella la belleza no se encuentra en lo físico, admite que sí es un prototipo al que le gustaría llegar.

Luego, viene otra parte importante: para distraerse en su trabajo, descarga los shows de *Victoria Secret*, uno de los espectáculos de modelos cisgénero más conocidos del mundo, en el que enseñan lencería. En la escena se ve también un extracto de *RuPaul's Drag Race*, un reality show de competencia entre drag queens. Christina prefiere el primer programa, lo que demuestra

verbalmente: “Me gusta el arte drag, pero verlo, no practicarlo.” Ahí también se evidencia claramente la identidad de género de Christina, en el que su deseo por alcanzar esa feminidad codiciada y socialmente aceptada está representado por los programas que consume. Asimismo, comenta que “el arte drag distrae”: mientras que los shows de *Victoria Secret* simbolizan ese modelo de feminidad al que desea llegar, los programas de drag queens producen en Christina un sentido de ocio.

La última escena de preparación durante la noche del concurso brinda una especie de conclusión anticipada sobre las perspectivas de algunos personajes en temas de educación sexual y diversidades. Parte de la dinámica de un concurso de belleza es responder preguntas ante el jurado, por lo que las participantes recibieron algunas preguntas para que preparen sus respuestas antes del show. Christina ensaya este intercambio con el director del documental, Rafael Polar, en el que responde una pregunta referente a la educación sexual con enfoque de género en el Perú. Ella comenta que la considera una enseñanza importante para que los niños aprendan que, así como hay diversidad cultural, también hay diversidades de género. Además, hace énfasis en que es necesario este cambio para que las personas dejen de considerar a las mujeres trans como un tabú.

La exotización en torno a la comunidad transfemenina puede explicarse si se considera a la feminidad como abyecta y subordinada. Según el estudio de Hoskin, las políticas de control de género sobre lo femenino se basan en “la subordinación, la objetivación, la fetichización y el exotismo” (2020, p. 12), y la homofobia se describe más eficientemente como incomodidad con la feminidad masculina más que con hombres que tienen relaciones sexuales con otros hombres,

ilustrando la “incomodidad social con las feminidades que transgreden las normas patriarcales femeninas” (2020, p. 11). Este fenómeno afecta a todas las diversidades que transgreden el binarismo de género, pero se manifiesta más intensamente en los cuerpos dentro del espectro femenino, como en el caso de Christina.

En general, la dimensión física de Christina refleja un rol tradicional transfemenino. En la mayoría de sus apariciones, asume características visuales y comportamentales esperadas en una mujer cisgénero. Su lenguaje corporal y sus interacciones sociales también se alinean con lo femenino, sin evidenciar una subversión significativa de los códigos de género en el documental. Esta construcción, enfocada más en reflejar su existencia que en manifestar una subversión, no necesariamente implica una valoración negativa.

La dimensión social de Christina no se desarrolla en profundidad dentro del documental. Sin embargo, sus características se mantienen consistentes a lo largo de sus apariciones, destacándola como una persona decidida, motivada y extrovertida. Su trabajo como recepcionista en “Selva Amazónica” la sitúa en un contexto frecuentemente asociado con las comunidades transfemeninas y sus oportunidades laborales. En cuanto a su vida personal, el documental solo menciona brevemente su orientación heterosexual y su deseo de feminización, los cuales representan sus principales desafíos.

Sus aficiones, como animar a la gente, andar en moto, conversar con amigos y arreglar su vestuario, se infieren a partir de lo que se muestra en el documental, sin un desarrollo detallado. La dimensión discursiva de Christina es convencional. La dirección de arte y la cámara no

presentan elementos disruptivos o fantásticos. La mayoría de los planos responden a una función indicativa: primeros planos para las acciones que realiza antes de dar su testimonio, planos medios mientras habla y planos generales para contextualizarla. Además, la cámara permanece fija y utiliza un ángulo normal. La dirección de arte sigue un enfoque naturalista; los espacios en los que aparece Christina no presentan alteraciones significativas, lo que otorga a sus escenas un aspecto cotidiano.

Christina se sitúa en entornos similares al de otras participantes. En su testimonio, se la muestra en lo que parece ser su casa o taller, un espacio personal que facilita una conexión más cercana con ella. En “Selva Amazónica”, los planos busto que se utilizan mientras habla sobre autenticidad y belleza limitan la exploración del entorno. Los colores predominantes asociados a Christina, como el turquesa, el morado y el azul, parecen cumplir una función indicativa más que narrativa.

Christina es el personaje transfemenino con más protagonismo en *Miss Amazonas*, no solo por su tiempo en pantalla, sino también por su vibrante personalidad. Destaca en las entrevistas y escenas grupales, donde su opinión se impone de manera natural y asertiva. También es quien más claramente expresa su deseo de reasignarse anatómicamente al sexo femenino y adoptar rasgos físicos asociados a la feminidad. Es importante señalar que Christina asocia fuertemente la feminidad con el cuerpo físico, sin mencionar aspectos psicológicos o emocionales relacionados con esta identidad. Esto sugiere una construcción de la feminidad centrada principalmente en características externas, como la belleza, que no necesariamente son propias del género femenino.

Finalmente, la configuración de Christina en *Miss Amazonas* se encuentra llena de contradicciones, no tanto por el tratamiento audiovisual en sí, sino porque su concepto sobre la feminidad se opone al de la belleza auténtica. Ella busca fortalecer su identidad de género a partir de la incorporación de los rasgos de una mujer convencionalmente femenina y percibe a la feminidad como una expresión que, para que sea aceptada tanto socialmente como por ella misma, debe cumplir con una serie de expectativas corporales correspondidas con el contexto heteronormado y patriarcal en el que ella se encuentra. Esto se ve atravesado y fortalecido por el concurso de *Miss Amazonas* y las exigencias que conlleva, donde la plataforma ofrecida exterioriza de forma más contundente los estándares de belleza de la sociedad y refuerza su identidad de género.

### 3.2.2. SAOR

Saor es el primer personaje principal de *Miss Amazonas* en aparecer. Su figura en el minuto 3 sugiere ya su androginia, la cual se desarrolla durante todo el documental por su propia expresión y por la comparación con los demás personajes. Tradicionalmente y como se ha expuesto a lo largo de la investigación, las mujeres transfemeninas suelen presentarse con rasgos hiperfemeninos, evidenciados a través de la vestimenta, el peinado o las características corporales. El caso de Saor difiere por diversos motivos: su cabello corto y su camisa a rayas representan la comodidad que siente con su expresión masculina. Sus facciones duras no dan la impresión de que se está presentando a un personaje transfemenino, sino, más bien, lo contrario.



Saor mirándose al espejo en su primera aparición

Fuente: Captura de pantalla, minuto 3, película *Miss Amazonas* (2019)

Un par de segundos después es cuando se revela que lo están maquillando, demostrando una cercanía hacia lo transfemenino. A pesar de la falta de diálogo, se obtiene una primera impresión sobre su rol en el documental mediante un primer plano que resalta el maquillaje con el que se está dirigiendo a un sitio, pero sin otro rasgo comúnmente asociado a lo femenino, como la ropa, el cabello o los accesorios.

La siguiente vez que se ve a Saor es en el minuto 17, cuando las concursantes del *Miss Amazonas* están practicando su caminar en zapatos de taco. Si bien la escena está cubierta por planos generales y conjuntos y los planos cerrados se reservan para enfatizar elementos femeninos de las instrucciones y a otras concursantes, Saor destaca porque en su cuello lleva pintadas las palabras “arte” y “libre”, además de algunas otras que no se llegan a ver. Saor es el único que no sonríe durante toda la secuencia, lo que sugiere una personalidad más hermética e introvertida, marcadamente contraria a la de sus compañeras.

En el minuto 33 también se observa a Saor en una dinámica grupal, durante los ensayos del número inicial de la presentación. Él es el único personaje que, en vez de solamente sonreír, hace *lip sync* de la canción principal. Hasta el momento, el documental no rescata ningún rasgo individual pertinente que demuestre la personalidad de Saor, apenas solamente una capa superficial de representación, excepto al inicio, cuando lo están maquillando.

Se llega a un nivel más de profundidad en el minuto 37, cuando les están enseñando a las concursantes las diferencias entre sexo, identidad de género y orientación sexual. Saor es el primero que interactúa con el instructor, confirmando su sexo masculino, pero dudando cuando tiene que responder sobre su identidad de género. En términos de características corporales, sigue manteniendo el mismo aspecto con el que se ve a lo largo de la película: físico y vestimenta predominantemente masculinos y rostro un poco feminizado, ya sea por sombras de maquillaje o por una ligera base.



Saor escuchando al instructor

Fuente: Captura de pantalla, minuto 36, película *Miss Amazonas* (2019)

Hasta ahora, ninguna de las escenas en las que Saor participa connota el rol de su androginia respecto a su vivir cotidiano. Mientras que algunas personas andróginas perciben a la feminidad como débil y vulnerable, otras transgreden al género con una versión alejada de la feminidad patriarcal. En ese sentido, la androginia puede funcionar como un escudo ante la discriminación de la sociedad o representar un nivel de autenticidad sexual ante su entorno, como sugiere el estudio de Hoskin (2020, p. 13).

Otro elemento que desarrolla la androginia de Saor es su lenguaje corporal. En la escena donde las participantes hablan sobre las jergas LGBTQI+ iquiteñas más conocidas, su lenguaje corporal se encuentra ligado hacia el extremo de lo masculino: mantiene las piernas abiertas durante toda la entrevista, evita moverse y hacer expresiones faciales. Por otro lado, algunos minutos más adelante se manifiesta rotundamente de manera femenina, en el contexto de la sesión de fotos para el concurso. Con maquillaje y accesorios grandes, posa con firmeza ante la cámara sin dejar el temple que tanto lo caracteriza. Eso sí, manteniendo también el pelo corto tan particular de su estilo.



Saor posando en una sesión de fotos

Fuente: Captura de pantalla, minuto 44, película *Miss Amazonas* (2019)

Saor es el personaje más visual de la película. Durante su entrevista, se obtiene una mirada más profunda de su personalidad. Estudiante de dibujo y pintura, Saor se inclinó por la fotografía desde una temprana edad, influenciado por las enseñanzas de su padre, quien le hacía escuchar música clásica, pintar y leer desde pequeño. Saor muestra sus diversas pinturas en el estudio donde trabaja, las cuales se caracterizan por usar el rojo de manera predominante. Muchas de sus pinturas tienen formas abstractas y tribales, reminiscentes a una época de heridas y dolores. Los lienzos cortados por él mismo expresan una idea a medias: “como que quiero decir algo, pero no lo digo del todo”, menciona.

Si hay una relación directa entre su androginia y su personalidad introvertida, depende del espectador. El documental está editado para que la limitación de la expresividad de Saor se una con la aprehensión de su feminidad, lo cual hace a través de sus pinturas. Bajo esta circunstancia, Saor se vulnera con el director. Habla de la violencia física y verbal que sufrió de pequeño tanto

dentro como fuera de su casa. Su sexualidad y su contextura delgada fueron las causas de ello. Existen dos cuestiones que anotar en este punto. En primer lugar, la diferencia entre una persona andrógina y una persona no binaria. Mientras que la primera se refiere a una presentación que está entre lo femenino y lo masculino, la segunda es una descripción de género, más allá de la presentación, que escapa del binarismo. Por ende, una persona no binaria sigue siendo no binaria tanto si se presenta como andrógina o no, pero una persona andrógina no necesariamente es no binaria.

La segunda cuestión importante es sobre la relación entre las personas de género no binario y la violencia. En el Perú, el porcentaje de violencia a comparación de otros grupos sexo-genéricos es igual o mayor por el doble o más. En el caso de la violencia ejercida por psicólogos o psiquiatras, este número aumenta y convierte al grupo en el porcentaje más alto del país. En el diagnóstico de *No Tengo Miedo*, los autores hablan sobre la compleja situación de marginalidad en la que viven las personas de género no binario, ya que “al no encajar dentro de los géneros tradicionalmente establecidos como masculino y femenino, se suele invisibilizar tanto sus necesidades como su propia identidad” (Rose et al., 2016, p. 106). Y, si bien ya se explicó la diferencia entre androginia y no binarismo, se puede trazar un origen similar de este tipo de discriminación al tratarse de dos identificaciones que se mueven entre los géneros y/o se salen de ellos.

Que Saor haya padecido de violencia y, sobre todo, de este tipo de violencia en particular, indica un vínculo entre la percepción física y la sexualidad que se ve acentuado por un cuerpo delgado, débil y que puede verse subordinado. Aún así, Saor encontró su libertad en su propia expresión, tanto artística como no, en la que él mismo menciona que es su forma de curarse. Con un

maquillaje que exhibe su lado masculino y femenino al mismo tiempo, se escucha la voz de Saor mientras dice que se siente bien al mostrar su androginia y que siempre se ha sentido natural en él.



Saor expresando su androginia

Fuente: Captura de pantalla, minuto 50, película *Miss Amazonas* (2019)

En definitiva, la entrevista de Saor destaca porque es el único personaje andrógino en el documental. Su participación en el concurso de *Miss Amazonas* sugiere la apertura del espacio a personas que no son únicamente transfemeninas, sino a aquellas que encuentran una forma femenina de expresarse y se sienten cómodas con ello. La violencia de la que fue víctima encuentra similitudes con la de las personas transfemeninas, y eso es un punto significativo que no debe pasar por alto en un contexto en el que la feminidad percibida descalifica a otras identidades.

Una de las últimas interacciones de Saor en el documental se da en el día del evento, cuando las participantes se están arreglando. Saor, al igual que Christina previamente, ensaya una pregunta del concurso con el director. Lo que menciona es algo parecido a lo de Christina, enfatizando la importancia de enseñar sobre educación sexual en los colegios para reducir la discriminación hacia las identidades diversas. La forma en la que se presenta para decirlo, no obstante, es lo que llama la atención. Con un polo rojo manga corta, sin maquillaje y sin alistarse aún para el concurso, esta es la versión menos femenina que se observa de él. La representación corresponde a una preparación más casual y ligera de su persona.

La penúltima imagen de Saor en el documental muestra un momento potente en términos visuales: una niña lo abanica mientras un joven lo maquilla. El sonido de la escena es una combinación de los grillos de la selva con un audio que habla sobre la reforma en la educación sexual, presumiblemente como parte de su preparación para responder en el concurso. Esta figura representa el epítome de su personaje, acentuado también por el cuerpo desnudo y masculino que se muestra en el plano, siendo la primera vez que se le observa de esta manera. Saor abraza esos dos lados de sí mismo, una identidad que no necesita asentarse en ninguno de ellos, pero que no deja de fluir en esos dos extremos.

Saor representa un contraste respecto a los roles predominantes en el documental. Su dimensión física se aleja del rol transfemenino tradicional y se sitúa dentro del espectro de la androginia, como se evidencia en sus apariciones. Es delgado, lleva el pelo corto y usa ropa casual la mayor parte del tiempo. En su primera escena, se lo muestra en una peluquería, en preparación para un evento. Durante el resto del documental, su expresión física apenas cambia: las únicas

variaciones son el uso ocasional de maquillaje y zapatos de taco, sin adoptar un marco completamente femenino. Esto resalta la diversidad en la representación del documental.

El lenguaje corporal de Saor y sus interacciones sociales refuerzan esta diferencia. Su timidez e introversión contrastan con las expectativas extrovertidas asociadas a roles transfemeninos tradicionales, especialmente en un concurso de belleza. A lo largo del documental, se muestra más reservado, artístico y calculador, lo que contribuye a una identidad de género que no busca encajar en moldes tradicionales de feminidad ni masculinidad. Por ejemplo, su escena inicial en la peluquería, un espacio de transición, simboliza su proceso de autoexploración y cuestionamiento constante de las normas de género. Este enfoque sutil contribuye a una representación más fluida y no normativa de la identidad, destacando una visión amplia y diversa dentro del contexto de las comunidades transgénero.

La dimensión social de Saor también incluye su historia personal, única entre las participantes del documental. La influencia de su padre en su educación—exponiéndolo a la música clásica, la pintura y la lectura—fue decisiva en su elección de estudiar dibujo y pintura. La violencia verbal y el bullying que sufrió en el colegio, tanto por su sexualidad como por su contextura delgada, agregan complejidad a su identidad. Estos elementos ayudan a entender su actitud reservada y su tendencia a la introspección, así como su compromiso con el arte como medio de expresión y sanación.

Los gustos y aficiones de Saor, como el maquillaje, la pintura y la fotografía, se muestran brevemente en el documental. Su meta principal es ganar el concurso de *Miss Amazonas*, pero su

proceso personal y artístico también juegan un papel importante en su narrativa. Su identidad fluida se refleja en gestos simbólicos, como maquillar solo un lado de su rostro, lo que subraya su androginia y su posición fuera del binarismo de género.

La dimensión discursiva de Saor también sigue un tratamiento convencional. Los planos que lo retratan son simples y funcionales, incluyendo planos busto para sus testimonios, primeros planos para sus acciones y planos generales para las locaciones. La iluminación y la dirección de arte no introducen elementos disruptivos, reforzando un enfoque naturalista. Los espacios en los que aparece colaboran en construir un personaje artístico e introspectivo, especialmente a través de la decoración que resalta su relación con el arte. Sus cuadros simbolizan sus deseos y conflictos internos, lo que añade una capa de profundidad a su representación.

Finalmente, Saor, como único personaje andrógino en el documental, aporta una perspectiva de género más fluida. Su apariencia y su enfoque artístico lo distancian de los perfiles convencionales en concursos de belleza, destacando la apertura de *Miss Amazonas* hacia identidades de género diversas. Aunque su testimonio ofrece una visión inicial sobre la androginia, el uso de términos binarios como "hombre" y "mujer" para describir su identidad sugiere que su narrativa aún opera dentro de un marco tradicional. Su historia personal y su relación con el arte enriquecen su rol en el documental, proporcionando una representación más compleja y multifacética.

### 3.2.3. FIORELLA

Fiorella es el primer personaje transfemenino que se presenta verbalmente ante la cámara y el único que ha participado anteriormente en el concurso de *Miss Amazonas*. Su participación como entrenadora en esta edición le otorga al documental una perspectiva adicional sobre el funcionamiento del concurso, además de las expectativas que se espera de las nuevas participantes. Fiorella, en un primer acercamiento, representa ese ideal de belleza hegemónico atravesado por los estándares cisnormativos: es delgada, tiene el pelo largo, tiene un maquillaje cargado y es muy femenina. Durante la escena, se establece que ese es el modelo que las demás deben intentar seguir, acentuado por los comentarios de Krlos, el organizador del concurso.

Además de sus rasgos físicos, Fiorella tiene una personalidad tenaz que se alinea con su rol de entrenadora. En la primera escena en la que aparece, realiza preguntas perspicaces para las nuevas concursantes. A pesar de que sus diálogos sean pocos, son suficientes para asentar la dinámica del concurso, al menos en cuanto a la participación de las ex-ganadoras. Es necesario mencionar, no obstante, que esa es la única escena en la que se ve este aspecto, por lo que no se conoce en qué medida la participación de Fiorella ha impactado en las participantes.

En los momentos siguientes, Fiorella es tomada como ejemplo frente a las demás concursantes como la modelo ideal del *Miss Amazonas*. Es interesante observar que su apariencia es legitimada por Krlos, el personaje masculino predominante del documental, quien, además, es la máxima autoridad del concurso. Este doble rol, que se encuentra dentro del privilegio masculino, vuelve más “vigente” la dimensión física de Fiorella, trasladando parte de su poder para influenciar en las propias percepciones de belleza de las nuevas concursantes. Fiorella, con una

sonrisa, da una vuelta frente a la multitud y se apropia con comodidad de esta etiqueta asignada, asumiendo la feminidad convencional en un típico concurso de belleza.



Fiorella en el casting del concurso *Miss Amazonas*

Fuente: Captura de pantalla, minuto 10, película *Miss Amazonas* (2019)

Pocos minutos después, encontramos a Fiorella caminando en las calles de Iquitos y siendo observada por algunos hombres. Ese es el plano que da inicio a su testimonio, convirtiéndola en el primero de los personajes en ser explorado profundamente. Inicia comentando su amor hacia Iquitos, pues es la ciudad en la que nació y creció, y prosigue con lo que está haciendo actualmente: estudiar Derecho. Mientras habla sobre esto, se genera un complemento visual en el que trabaja como cosmetóloga, situándola en uno de los oficios comúnmente disponibles para la población transfemenina en Loreto (Rose et al., 2016, p. 230). Durante su testimonio, la acción de peinar y maquillar se convierte en un símbolo de su deseo de ser tratada como cualquier mujer. Este recurso audiovisual es potente al producir tensión entre la añoranza de Fiorella por

pertenecer y la imagen de una mujer convencional, insinuando una idea de lo que diluiría su conflicto.

A Fiorella le cuesta sentirse segura en el entorno en el que se encuentra, sobre todo en la universidad. Ella no quiere que la “miren raro” y tiene dificultades para explicar o, mejor dicho, para defender su situación. Esto da cuenta del contraste entre el imaginario tolerante con el que se percibe a Iquitos y la realidad que atraviesan las mujeres transfemeninas en su vida cotidiana. Asimismo, la escena realza un lado de Fiorella que, anteriormente, no se había visto, destacando su vulnerabilidad en oposición con la firmeza anteriormente enseñada. La defensa de su identidad no tiene que ver tanto con una inseguridad interior, sino con los prejuicios de la sociedad en la que vive, en la que los comentarios afectan la percepción misma de esta.



Fiorella durante su testimonio

Fuente: Captura de pantalla, minuto 14, película *Miss Amazonas* (2019)

Sin embargo, el testimonio de Fiorella también muestra una resiliencia impulsada en espacios como *Miss Amazonas*, los cuales brindan a las diversidades una plataforma para reafirmar sus identidades a través de un constante apoyo y orientación. Fiorella, por lo tanto, se convierte en un ejemplo tanto de fortaleza como de las expectativas del concurso, donde su participación y victoria no solo representan una superación personal, sino también un acto de reivindicación cultural y la perpetuación de los estándares de belleza que ella misma sigue. El documental recurre a material de archivo para reforzar esta idea, aunque es interesante observar que Fiorella no se muestra como lo hace en la actualidad, ya que en esos fragmentos era mucho más joven. Se destaca en ellos una cualidad decidida que sigue presente hasta hoy. Este material parece corresponder a su casting para *Miss Amazonas*, realizado cuando tenía 18 años, en el cual expone sus razones para convertirse en la próxima reina.



Fiorella de joven

Fuente: Captura de pantalla, minuto 15, película *Miss Amazonas* (2019)

El discurso que Fiorella defiende está alineado con una visión más amplia y flexible de la belleza. Para ella, ser una *miss* no se limita a cumplir con un estándar físico, sino que se trata

principalmente de la actitud y la confianza con las que se enfrenta la competencia por la corona. De esta manera, combina dos enfoques: por un lado, se ve influenciada por los estándares de belleza tradicionales, que se reflejan en su manera de presentarse y actuar y, por otro, promueve una visión más inclusiva de la belleza, que valora atributos más allá de los modelos convencionales, dando menos importancia a las características físicas estrictas y destacando la diversidad en la percepción de lo bello. Su testimonio concluye abrazando esa versión más joven de ella misma, reconociendo que ella fue la que la llevó hasta ahí.

Fiorella no vuelve a tener una interacción hasta casi el final del documental, en el que se encuentra cortando pedazos de microporoso para ayudar a las concursantes en el gran día. En esa última escena, describe cómo las “chabucas” ayudan a moldear el cuerpo de quien la usa, siempre adaptándose al físico de cada una. Su presencia subraya el sentido de comunidad transfemenina desarrollado en *Miss Amazonas*, en el que entrenadoras y participantes conviven en un mismo lugar para ayudarse mutuamente, lo que le da también un marco de horizontalidad al concurso y rompe con la rigidez que podría tener uno tradicional. Fiorella no necesita exponerse como el ideal femenino todo el tiempo. Todo lo contrario: mediante estas acciones apoya y contribuye al bienestar colectivo, demostrando que el verdadero significado de la competencia no reside solo en la imagen exterior, sino en el fortalecimiento de la comunidad y la transformación personal de cada participante.

La representación de Fiorella demuestra una combinación entre la influencia de los estándares de belleza y el sentido de pertenencia y comunidad que ofrecen plataformas como *Miss Amazonas*. Esa comunidad surge como consecuencia del rechazo de una sociedad conservadora hacia la

construcción de identidades transfemeninas que se alejan de los cánones de género, y *Miss Amazonas* se presenta como un refugio donde las participantes pueden encontrar una guía que visibilice y reconozca sus identidades. Fiorella representa aquella expectativa que ellas están orientadas a seguir, pero también la resiliencia que implica el desafío de las normas sociales para vivir en autenticidad. A través del recurso del *flashback*, se incluye su audición para *Miss Amazonas*, donde expresa gratitud hacia el espacio que este concurso brinda para la construcción de identidad y autoestima. Esta perspectiva, lejos de romantizar sus vivencias, introduce una narrativa alrededor de las mujeres transfemeninas que no reduce sus identidades a un carácter “heroico”.

Aunque Fiorella no revela detalles sobre su vida personal más allá de su orientación heterosexual y su intención de integrar a las mujeres transfemeninas en espacios de socialización cotidiana, su objetivo como mentora queda claro: ser un ejemplo positivo para las nuevas participantes, inspirado en su experiencia previa y en su triunfo en *Miss Amazonas*.

La aproximación hacia la dimensión discursiva no difiere significativamente de la aplicada a los demás personajes; sin embargo, en el caso de Fiorella, los recursos de dirección de arte y fotografía adquieren un mayor peso simbólico. La primera destaca porque la locación de la peluquería, junto con la acción de peinar y maquillar que realiza durante su testimonio, transmite una carga que alude tanto a las oportunidades laborales de las comunidades transfemeninas como a los deseos internos de Fiorella, ambos aspectos explorados previamente. La segunda se distingue por el uso del *flashback*, que introduce una variación única dentro de los recursos audiovisuales del documental y agrega un nivel adicional de profundidad a su rol.

Finalmente, a lo largo del documental, Fiorella mantiene una expresión convencionalmente femenina en todas las escenas donde aparece. Ella identifica la inseguridad como su principal conflicto, más que el miedo, destacando cómo ella se manifiesta en distintos entornos de su vida cotidiana, especialmente el educativo. Fiorella reafirma su identidad con confianza, demostrando una evolución respecto a su pasado y empleando elementos visibles como maquillaje, vestuario y peinados. Junto con Christina, es una de las dos mujeres transfemeninas del documental que proyectan una imagen predominantemente femenina en la mayoría de sus apariciones, asumiendo una identidad más “fija” en los espacios que habitan, lo cual las diferencia de otras participantes que optan por representaciones menos convencionales.

#### 3.2.4. KRLOS

Krlos es el personaje masculino predominante en el documental. Su presencia atraviesa a todas las candidatas por el rol de organizador que tiene. Es a él a quien se le pregunta, en primera instancia, sobre las expectativas de la nueva edición del concurso, pues es quien ha estado ahí desde su creación. Además, es la única persona con la que el director establece una relación previa a los eventos de *Miss Amazonas*, implicando que ya se habían reunido antes para conversar del mismo.

Esta centralidad en la enunciación del relato no es casual: tanto el director como Krlos —ambos hombres cisgénero— detentan una posición de autoridad narrativa que influye en cómo se estructura el discurso audiovisual. Si bien las concursantes sí cuentan con espacios de expresión propia, resulta significativo que los marcos iniciales y organizativos del relato se configuren

desde perspectivas masculinas. En ese sentido, se activa una forma de agencia que, aunque no necesariamente es opresiva, sí delimita ciertos márgenes de visibilidad y encuadre sobre los cuerpos transfemeninos. Esta dinámica invita a reflexionar sobre cómo los discursos de género pueden reproducirse incluso en proyectos orientados a la representación de diversidades, especialmente cuando la mediación se da desde posiciones de poder cisnormativas.

Krlos es el entrenador de las concursantes, el encargado de que las cosas salgan bien; en cierto modo, el cuidador y protector de las chicas. Pero su fachada carismática es tan solo una arista dentro de una personalidad exigente y perfeccionista, que no acepta fallos y no tiene reparos en dar a conocer su opinión de cualquier tema relacionado a la competencia. Desde el casting del concurso demuestra su liderazgo y les habla a las concursantes sobre los objetivos de *Miss Amazonas*: “mejorar el autoestima de las concursantes, que se les vea mejor y cambiar algunas actitudes”.

Su perspectiva no es atípica de la de un organizador de un concurso de belleza: sus palabras poseen una sinergia entre imposición y liberación. El primero, porque les exige a las participantes mantener una actitud carismática ante el jurado en todo momento y una talla delgada. Para ello, utiliza de ejemplo a Fiorella, a quien llama al frente, rodea su muñeca con sus dedos, y los sube para demostrar que su delgadez se mantiene en todo el brazo. El segundo, porque en la misma escena habla sobre las diversidades de las mujeres y, sobre todo, de las mujeres trans. Que “no necesitan seguir los estándares impuestos a las mujeres”, que “las mujeres trans de por sí ya son visibles y que, por lo tanto, deben manifestarse aún más”, y que no se abstengan de expresarse.

Esta primera interacción de Krlos con las concursantes otorga un panorama integral de la representación de su personaje a lo largo del filme. Como se observará en las siguientes escenas, es inevitable posicionarlo en un sitio privilegiado debido a su doble rol: el de organizador de *Miss Amazonas* y el del único personaje que se muestra masculino en su totalidad. Aquí, se puede destacar la colocación de los atributos valorados y respetados sistemáticamente dentro del campo masculino, como “la fuerza, el conocimiento, la sabiduría y la racionalidad” y la acumulación del capital simbólico a causa de esta (Hoskin, 2020, p. 9). Krlos representa todas estas características que influyen en su percepción como modelo masculino y fortalecen su autoridad a lo largo del filme.

Krlos, como figura representativa del concurso, es también el que más impulsa la asunción de la identidad femenina de las participantes, pidiéndoles que se creen una cuenta de Facebook “de mujer” para aquellas personas que tengan curiosidad en saber quiénes son. El concurso exige una acentuación marcada de feminidad en la que exista una correlación entre la identidad física y la identidad digital. El abordaje audiovisual también coadyuva a fortalecer la autoridad de Krlos: un plano cerrado se erige posicionándolo en el centro, mientras les explica algunas reglas del concurso a las participantes.

Más adelante, en el Carnavalón, se le ve animando a un grupo de bailarinas trans, gritándoles “testículos”, entre otras palabras, para impulsarlas a que sigan bailando. Esta mención puede caer en lo que Julia Serano llama *third-gendering* o tercer género, referida a la consideración de que las personas trans pertenecen a una categoría de género propia y única, algunas veces expuesta

de forma despectiva y sensacionalista (2007, p. 133). Utilizar nomenclaturas como *she-male*<sup>16</sup>, por ejemplo, indefectiblemente codifica y aparta a la persona aludida de las categorías de género tradicionales y resalta la diferenciación con sus contrapartes cisgénero. Lo mismo sucede en la escena, en la que la mención sobre los testículos remarcan de manera no consensuada esa diferencia. Es importante indicar que existe una normalización y hasta una mofa de esta conducta, producida en un contexto de fiesta en el que Krlos se encuentra bailando al ritmo de una cumbia amazónica.

Krlos vuelve a hablar sobre el aparato reproductor masculino unos momentos más adelante, cuando está cargando algunas cosas del concurso. No se escucha la frase completa, solamente: “pero si fuera una pinga...”, dirigiéndose a las participantes en relación a que no lo están ayudando con ellas. Esta expresión refuerza un patrón de lenguaje sexista y codificador que sugiere que las participantes solo reaccionarían si estuvieran frente a algo relacionado con su sexualidad. También puede interpretarse como un intento de reducir a los personajes transfemeninos a su cuerpo, lo que va en línea con la idea de la feminidad subordinada y el despojo subsecuente de la agencia.

Luego de eso, se corta a Krlos entregándoles las cosas a las concursantes, reforzando, una vez más, sus roles de organizador y cuidador. Además de esos dos roles, él es el guía de la pasarela y les enseña la coreografía que deben seguir para el día del concurso. Su actitud es una combinación entre exigente y burlona, realizando un comentario sobre el uso del abanico para darle movimiento al cabello “natural” de las participantes. En la sesión fotográfica realiza

---

<sup>16</sup> El término *she-male* ha sido ampliamente cuestionado dentro de la comunidad trans por su carga peyorativa y fetichizante. Incluso, figuras como RuPaul dejaron de emplearlo en su programa tras críticas sostenidas.

acciones similares a las del ensayo: sostiene la tela con que se toman foto las chicas, les indica cómo posar y supervisa las fotos. Sus funciones son varias, pero todas caen en un mismo marco.

Él es la única persona que utiliza expresiones vulgares y peyorativas comúnmente asociadas a la comunidad LGBTQI+ a forma de burla, como la palabra “chivo”. Mientras más avanza el documental, mayor es la recurrencia de los planos cerrados para profundizar en su personaje y enfatizar su autoridad. La construcción de los planos conjuntos fortalecen este punto de vista, en el que Krlos aparece siempre en primer término y las participantes aglomeradas y pequeñas detrás de él, siguiendo sus indicaciones con apremio.

Otro contexto en el que se muestra a Krlos es Selva Amazónica, la clínica en la que trabaja Christina. Si bien se desconoce la función exacta que cumple ahí, se encuentra sentado en la silla de la recepción, presumiblemente trabajando. Esto connota que socializa con algunas de las participantes en circunstancias fuera del concurso, lo cual resulta interesante en relación a los roles en los que se ha estado observando y expande la llegada de estos.

La única disrupción en la masculinidad convencional de Krlos es en la Marcha del Orgullo. En ella, lleva un vestuario *drag* y se le ve dando indicaciones por pocos segundos. Hay dos aspectos a destacar sobre su vestuario: el primero, que es enteramente femenino, excepto por la barba y las patillas que tiene normalmente y, el segundo, que no moldea su cuerpo para llegar a los estándares comunes de los artistas *drag*. Es pertinente observar que él es el único personaje al que se le ve utilizando un vestuario *drag* durante el documental. De esto, se puede interpretar que la aparición de Krlos en la Marcha del Orgullo muestra una flexibilidad en su performatividad de

género al transgredir, aunque parcialmente, los códigos de la masculinidad tradicional, pero conservando siempre parte de esa identidad que lo define en cada una de sus intervenciones.



Krlos vestido de *drag*

Fuente: Captura de pantalla, minuto 60, película *Miss Amazonas* (2019)

El siguiente grupo de escenas en el que Krlos aparece no se relaciona mucho con el género ni su performance alrededor de él, sino que regresa a su representación como mentor en el concurso, dándoles indicaciones a unas participantes cada vez más estresadas. Se ve una faceta más íntima de él durante su testimonio, en el que se le introduce como el único personaje que realiza tareas domésticas en el documental. El plano medio con el que se le aborda audiovisualmente ayuda a enfocarse en detalles de su físico que no se habían tenido en cuenta antes: los tatuajes y aretes que Krlos lleva lo acercan más a una representación típicamente homosexual, y su vestimenta de *bividi* sin mangas e infusión al lado lo vuelven, por primera vez, en una persona cercana, lejos de su exigente carácter.

El tema central sobre el que habla Krlos es el concurso de *Miss Amazonas*. Más que como una precisión histórica, él utiliza la leyenda sobre las Amazonas para fundamentar el origen del concurso. Es interesante escucharlo apropiarse del relato para simbolizar a las mujeres trans como guerreras: en su versión, las Amazonas eran en realidad hombres con cabello largo que cazaban a sus víctimas, no mujeres con los senos mutilados. Esto denota una mentalidad patriarcal que fortalece la valoración de la masculinidad, en vez de lo contrario. La alteración de la leyenda y su subsecuente adopción para nombrar el concurso puede relacionarse también con un paralelismo entre la vestimenta de las Amazonas y la vestimenta de las personas de la selva, quienes, debido al clima tropical, utilizan prendas veraniegas y ligeras, tal como lo hacían ellas.



Krlos durante su testimonio

Fuente: Captura de pantalla, minuto 67, película *Miss Amazonas* (2019)

Asimismo, habla sobre las ganadoras pasadas del concurso, resaltando más sus rasgos físicos que sus personalidades. La referencia únicamente a los nombres artísticos de las ex-ganadoras junto a una descripción superficial de sus devenires a partir del concurso realza las oportunidades que

*Miss Amazonas* ofrece a las participantes. A pesar de que en el filme no se hable directamente de los premios, el énfasis con que Krlos describe los destinos optimistas de las ex-ganadoras le dan al concurso un nivel mayor de importancia, generándole a la posible nueva ganadora una plataforma hacia unas condiciones de vida mejores. Comenta un poco también sobre algunos imprevistos que surgieron a lo largo de los años y la manera en que él, como organizador, los resolvió. Se nota una clara evolución en su performatividad de género, que pasa de ser hegemoníamente masculina a fluir en un espectro, rompiendo con la repetición de la reproducción cultural del heterosexismo.

Más allá de ello, Krlos no hace ninguna reflexión sobre su rol en el concurso, lo cual resulta llamativo al ser su testimonio el último y uno de los más extensos del documental. Su relato se construye como una secuencia de anécdotas sobre su participación como organizador a lo largo de los años, centrado en hitos y datos concretos más que en procesos subjetivos o cuestionamientos. Esta forma de narrar, lejos de implicar una ausencia de agencia, parece responder a un estilo comunicativo directo, práctico, alejado del sentimentalismo, pero también puede vincularse con una dirección que no interpela del todo a sus personajes. La mirada externa del realizador —ajena tanto a la comunidad como al territorio amazónico— estructura los testimonios sin tensionarlos, sin propiciar una puesta en escena del conflicto interior ni una lectura crítica de los posicionamientos. En ese sentido, más que promover un espacio de enunciación dialógica, el documental recoge los discursos tal como se presentan, sin empujarlos hacia una introspección o confrontación simbólica. Esta elección limita el potencial del documental como espacio de disputa de sentidos, y refuerza una representación que, aunque

respetuosa, evita explorar las fisuras internas de sus personajes o las tensiones performativas propias de su devenir identitario.

La última escena en la que aparece, que es también la escena final de la película, termina de redondear al personaje de Krlos como el mentor principal y la autoridad. En ella, reúne a las participantes por última vez para darles unas palabras de aliento antes de salir al escenario, demostrando, por primera y única vez, atributos de amabilidad e inspiración que impulsan a las concursantes a dar lo mejor de sí. El traje negro y elegante que usa repite, en ese contexto, la reproducción cultural del heterosexismo, un rasgo naturalizado del que Krlos se apropia.

En conclusión, la representación de Krlos en *Miss Amazonas* construye un personaje cuya presencia y autoridad atraviesan todas las dinámicas del concurso, posicionándose como una figura central tanto en el proceso organizativo como en el fortalecimiento de las expectativas de las participantes. Su rol como organizador y mentor se personifica a través de una dualidad compleja, en la que su carisma y apariencia de protector se ven contrarrestados por su exigencia y comentarios sexistas, lo que revela las tensiones inherentes a las normas de género dentro de la competencia. A lo largo del documental, Krlos se presenta como la encarnación de los valores masculinos tradicionales: liderazgo, racionalidad, y control, que se asocian al capital simbólico masculino y que refuerzan su autoridad sobre las concursantes. Esta representación no solo refleja las estructuras de poder dentro del concurso, sino también las expectativas de género que subyacen en el mismo, donde la femineidad de las participantes debe cumplir con ciertos estándares físicos y de comportamiento, mientras que la masculinidad de Krlos se muestra como hegemónica y normativa.

Sin embargo, su representación también se ve matizada por momentos de contradicción, como cuando adopta un vestuario drag en la Marcha del Orgullo o cuando se muestra vulnerable en ciertos momentos del documental. Estos momentos de disrupción en su performatividad de género abren el espacio para una reflexión más compleja sobre las identidades fluidas, sin que Krlos mismo llegue a cuestionar o reflexionar sobre su propio papel dentro de esta estructura. La película no solo muestra a Krlos como organizador, sino que lo posiciona como un símbolo de masculinidad normativa que, a pesar de algunos intentos de redefinir el concurso, sigue perpetuando valores patriarcales. Su representación en *Miss Amazonas* revela cómo las identidades de género se negocian y refuerzan las expectativas culturales sobre el poder, la autoridad y la feminidad en la sociedad peruana.

### 3.2.5. CAMILA

Camila es uno de los personajes secundarios que menos tiempo tiene en pantalla. Su primera aparición es durante el casting del concurso, en la que posa con una sonrisa frente a las cámaras. Su aspecto es convencionalmente femenino: lleva puesto un top rosado manga cero, una peluca de pelo largo y un maquillaje de noche cargado, además de los accesorios. Tiene tatuada una rosa en el hombro izquierdo que acentúa sus rasgos femeninos y, a pesar de que su aparición sea breve, ya ofrece una aproximación interesante sobre su participación en el documental. Algunos minutos después, durante la misma escena, Camila es llamada como parte de las seleccionadas para el concurso, a lo que camina y lanza un beso al público.

El siguiente momento en el que se le ve es durante su testimonio, pero hay algunas cosas a remarcar. Justo antes de saber que la escena se va a tratar de Camila, se observa a un par de fotógrafos acomodando un sitio a la intemperie frente a un río, con un gran asiento de hojas y decoraciones de colores. Ambos hombres se esmeran en que la escena quede conforme, pues parece tener un objetivo importante. Continúan acomodando los objetos hasta que se escucha a uno de ellos decir “ahí está la Camila”. En ese momento, se revela que estaban preparando todo para que ella pose en una sesión de fotos.

Al segundo siguiente, Camila aparece retocándose el maquillaje y mirándose al espejo. Tiene un maquillaje más cargado que en el de la primera escena, pero sin dejar de acercarse a una expresión femenina convencional. Luego, se escucha el *voice over* que da inicio a su testimonio. Camila empieza hablando sobre la relación con su padre con una frase potente que llama la atención. No menciona puntualmente si el conflicto con él surge a partir de su identificación como persona transfemenina, pero es algo que el documental sugiere. Camila profundiza sobre la falta de apoyo de su familia para estudiar una carrera y su subsecuente migración a Lima por un año.

El abordaje audiovisual de su testimonio es interesante y se diferencia de los otros del documental porque presenta un montaje de ella maquillándose y posando en su sesión mientras habla sobre sus problemas, lo que crea una contradicción visual entre la vulnerabilidad de su relato y la afirmación de su identidad y resistencia. Este contraste no solo humaniza su experiencia, sino que también desafía las expectativas del espectador al mostrarla en un espacio de empoderamiento personal, mientras confiesa las dificultades que enfrenta como mujer trans.

La elección de este enfoque representa la complejidad de su historia, al mismo tiempo que refuerza el mensaje de que la identidad trans es múltiple.

El tema de la migración a Lima no es fortuito. Existe una comparación latente y considerable entre las culturas de Lima e Iquitos. Camila representa la segunda incorporada en la primera, y el choque que sufrió al enfrentarse a ella la hizo regresar a su tierra natal. Es importante recordar que ambas ciudades se caracterizan por la coexistencia entre las diversidades sexo-genéricas y su represión. Mientras que en la primera la represión se fue instaurando desde de la Corona, la segunda construye ideas sobre una sexualidad liberada a partir de factores históricos y discursivos desarrollados por la colonización (Rose et al., 2016, p. 224).

Camila, al ser una mujer trans que no tiene estudios y migró a Lima sin ningún apoyo, se encuentra en una posición de extrema vulnerabilidad. Comenta que, incluso, un día tuvo que dormir en la calle porque no tenía a nadie que le brindara ayuda. En Iquitos, la situación es distinta, pues las personas son más hospitalarias con los desconocidos y tienen una personalidad más “alegre”. Esto da cuenta de la colisión de las perspectivas de ambas ciudades, y la reacción de sus ciudadanos ante las circunstancias de Camila podrían o no tener que ver con su identificación de género, pero el documental no otorga más detalles al respecto.



Camila durante su testimonio

Fuente: Captura de pantalla, minuto 21, película *Miss Amazonas* (2019)

En los momentos siguientes, Camila surge como una persona fuerte capaz de superar los obstáculos, simbolizada en el traje de ave que utiliza para su sesión fotográfica. Los tonos de azul brillante que usa no solo llaman la atención por su vivacidad, sino que connotan el desafío a un color asociado típicamente con lo masculino, rompiendo estereotipos y apegándose a esa personalidad llamativa que la caracteriza. La decisión de interpelar ambos montajes en la edición no es casual, pues subraya la fuerza de la escena y su propósito hacia las comunidades trans. La contraposición entre los conflictos de Camila en su testimonio y su manifestación como ave realza la importancia de la segunda y refuerza una representación de valentía y resiliencia en su personaje.



Camila con su traje de ave

Fuente: Captura de pantalla, minuto 21, película *Miss Amazonas* (2019)

El tema que trata a continuación es igualmente interesante. Camila menciona que los chicos de Iquitos son poco tolerantes y tienen una mente cerrada, resaltando que no mantienen vínculos románticos serios debido a la vergüenza o al fetiche con que asocian a las comunidades transfemeninas. La objetificación de las personas trans, sobre todo de las mujeres, no es una práctica poco común en la sociedad. En palabras de Serano, “la sexualización funciona para establecer una dinámica de poder que coloca a las mujeres trans bajo un marco de poder cissexista” (citado en Anzani et al., 2021, p. 2), además de estar relacionado con el estigma hacia estas comunidades. Este fenómeno invalida y deshumaniza a las identidades trans, reduciéndolas a ser vistas únicamente como objetos sexuales.

El testimonio de Camila termina con unas imágenes de ella mirando a la cámara y alzando los brazos como si fuera a volar. Se escucha un *voice over* en el que dice: “sentimos, amamos y

luchamos como cualquier ser”. Esto le da a la escena un final positivo, acentuando un sentimiento de empoderamiento que se intenta mantener en el resto del filme.

Las siguientes apariciones de Camila son muy breves y no tienen diálogo, por lo que el peso de su personaje se va desvaneciendo. En la sesión de fotos para el concurso, las participantes están vestidas con trajes de baño negros y pequeños. Camila lleva puesto un traje de baño entero con la espalda descubierta y panties tipo *fishnet*, marcando su figura delgada y sus rasgos femeninos. Algo notable a observar es que los concursos de belleza caen en la objetificación al promover el uso de los cuerpos para llamar la atención, lo que Camila justamente cuestiona. Así que existe una contradicción entre lo que menciona Camila y su participación en el concurso, algo natural al vivir en un contexto que combina tolerancia y represión.



Camila durante la sesión de fotos para el concurso

Fuente: Captura de pantalla, minuto 45, película *Miss Amazonas* (2019)

En resumen, la representación de Camila en *Miss Amazonas* enfatiza la visión de las mujeres trans como el Otro, aquellos sujetos estigmatizados que, justamente por este estigma, encuentran más dificultades que otras personas para obtener apoyo de sus familias o formar vínculos sanos que escapen de la objetificación. Existe un mérito en el documental al buscar transformar la narrativa fatídica de Camila en una de superación mediante recursos como la edición o la dirección de arte, pero queda en un nivel superficial al lado de la realidad que expone este personaje en su testimonio y que forma parte de su vida diaria.

Principalmente, el rol de Camila está construido en torno al conflicto que menciona en el documental, pero también cuenta con una metáfora presentada a partir de imágenes complementarias que reformula una de las narrativas tradicionales sobre lo trans. Camila, al ser uno de los personajes secundarios que menos aparece en *Miss Amazonas*, no cuenta con la profundidad del resto de los personajes. Aunque su participación es limitada, se pueden indicar dos cosas: por un lado, que su problemática expone una realidad y un contraste entre el imaginario tolerante de Iquitos y la cultura de la sociedad en Lima; por otro lado, su rol se desarrolla para servir al propósito de diversificar las experiencias de la comunidad transfemenina en Iquitos, sin que eso conlleve un estudio individual.

Sobre la dimensión física de Camila, se calcula que su edad está entre los 22 y 24 años, y en la mayoría de sus apariciones se muestra convencionalmente femenina. El momento más llamativo se da durante su testimonio, en el que se viste de ave para posar frente a la cámara en una sesión de fotos. En este caso, existe una relación metafórica entre la dimensión física de Camila y el testimonio que está dando, pues la vestimenta de ave se interpreta como un símbolo de

resiliencia en respuesta a los problemas que ha atravesado. El ademán de alzar vuelo que acompaña la escena fortalece esta asociación, haciéndolo el único momento en todo el filme en que se produce un símbolo de tal magnitud. Luego de eso, la dimensión física de Camila se ve supeditada a los momentos corales en cuanto a vestimenta, por lo que se mimetiza entre las demás concursantes.

La expresión verbal de Camila gira alrededor de su conflicto principal, que resalta la diferencia de culturas entre Lima e Iquitos. Mientras dialoga sobre este tema, sus gestos se muestran calmados, concisos y resilientes, lo que coadyuva a la construcción de su rol.

En cuanto a su dimensión social, no hay mucho que desentrañar. En realidad, no existe una alusión a su vida profesional, personal o privada más allá del conflicto que menciona. Se puede deducir que su meta es ganar el *Miss Amazonas* y que su motivación es el reconocimiento que conlleva el concurso. Por último, sobre la dimensión discursiva, es necesario resaltar la importancia de la dirección de arte y fotografía durante su sesión de fotos. Si bien esa dirección de arte se dio de manera natural y para ese contexto específico, la decisión de incorporarla en el documental influye en el rol de Camila como una mujer transfemenina valiente y cuya narrativa escapa de los lugares convencionales sobre lo trans. El uso de planos aberrantes y la edición en cámara lenta durante ese momento en particular ratifican esta carga emocional y simbólica, dándole a Camila un nuevo nivel de profundidad.

En resumen, Camila desempeña un papel crucial en el documental al encarnar las tensiones entre la identidad personal y el contexto social que enfrentan las mujeres transfemeninas en el Perú. Su

expresión predominantemente femenina, que contrasta con momentos más neutrales durante los ensayos en pasarela, refuerza su multifacética identidad. A través de su relato, el documental visibiliza el impacto del abandono familiar y las dificultades de la migración interna, revelando cómo estas experiencias trascienden lo individual para reflejar problemáticas sociales más amplias. Además, Camila aporta un testimonio único sobre el conservadurismo de Iquitos, ofreciendo una visión crítica que desmitifica la percepción de tolerancia en esta ciudad. En su rol, Camila no solo articula las contradicciones entre la aceptación aparente y las raíces conservadoras de su entorno, sino que también da voz a las luchas emocionales y sociales que definen la experiencia transfemenina en un contexto donde la empatía y el apoyo siguen siendo limitados. Camila, por lo tanto, se configura como un espejo de las tensiones sociales y culturales que enfrentan las mujeres transfemeninas en diferentes contextos del país.

### 3.2.6. DAYANARA

Dayanara es el personaje transfemenino que menos tiempo tiene en pantalla. No obstante, desde el primer momento en que aparece sonríe hacia el frente e introduce una personalidad carismática y alegre, muy en línea con lo que se busca en el concurso. Su vestuario también anticipa su manera de ver la feminidad: es una de las pocas concursantes que no usa vestido durante el casting (usa, en su lugar, un jumper corto); sin embargo, utiliza una peluca rubia larga, un maquillaje cargado y unos aretes llamativos que dan cuenta de su posición de ella en el mundo.

Su segunda aparición es casi diez minutos después, en el ensayo de las participantes con una instructora. Tampoco se obtiene un vistazo tan profundo: son pocos los segundos en que se

muestra, y su participación es bastante similar a la primera vez. Tan solo camina hacia la cámara, sonrío y se va. Su vestuario es más casual: a primera vista, no se codificaría como una mujer transfemenina, pues lleva un polo a rayas manga corta y un corte de pelo regular. Lo único que, quizás, ayudaría a esa categorización es su delgado rostro y sus cejas depiladas, que resaltan un componente estético incapaz de ser ignorado. Su tercera aparición es similar, por lo que resulta ineficaz realizar una descripción a detalle de esta.

Hasta el momento, Dayanara no resalta en ninguna de las escenas en las que aparece, lo cual resulta confuso a comparación de la participación de los otros personajes, porque no se avista que su representación tenga un nivel similar que el de las otras. Recién es durante su testimonio en el que se acentúa el valor de su personaje. Si bien todos los demás personajes transfemeninos se ven afectados en su salud mental en mayor o menor medida, es Dayanara quien se encarga de cubrir esta arista de la vida trans, haciendo del documental una representación un poco más integral. Resulta interesante que, a pesar de que haya una evidencia irrefutable en la relación de la discriminación hacia las mujeres transfemeninas y el deterioro de la salud mental, Dayanara hable más de más de la marginación debido a su opción sexual.

Esto tiene sentido porque Dayanara elige no mostrarse como una mujer trans todo el tiempo. Su identificación resulta variable y se encuentra en un espectro más amplio de feminidad en hombres gay. La discriminación que ha sufrido podría explicarse desde la desestimación de la feminidad, en el que “las disparidades de salud mental entre los niños femeninos AMAB (*assigned male at birth* o asignado masculino al nacer) pueden encontrarse entre los hombres homosexuales, que experimentan una elevada angustia psicológica, una discrepancia que

Aggarwal y Gerrets (2014) atribuyen al privilegio cultural de la masculinidad y la feminización de los hombres homosexuales” (citado en Hoskin, 2020, p. 4).

Específicamente en la región de Loreto, el 96,5% de personas LGBTQI+ declaró haber sufrido violencia (Rose et al., 2016, p. 232), lo que sitúa a Dayanara en un contexto donde esta es estructural y directa a estas comunidades. Sin embargo, Dayanara también expresa el apoyo de su familia en ese estado de vulnerabilidad, mencionando que ahora está bien gracias a ese soporte. Esto tiene relación con otro hallazgo del estudio aludido, en el que el 100% de los participantes loretanos declaró haber sido apoyados en algún momento de sus vidas (Rose et al., 2016, p. 233). Así, se puede hablar sobre una doble moral en la percepción de las comunidades trans en la selva peruana, en la que la violencia y el apoyo se materializan de manera cotidiana en sus vidas.

Un penúltimo aspecto de la entrevista a Dayanara que es importante mencionar es la pregunta de profundización que le realiza el director sobre la forma en que casi se quita la vida. Luego de hacer estos comentarios sobre su estado, Rafael Polar le pregunta “qué hizo”, a lo que Dayanara le responde que se “estaba ahorcando”. Esta última interacción antes de cerrar con su testimonio cae en la exotización de su personaje, pues no tiene una finalidad más que alimentar el morbo de la escena. Finalmente, la estabilidad de Dayanara se halla en su propia liberación, encontrada en la expresión de su orientación sexual para con las personas de su entorno.



Dayanara durante su entrevista

Fuente: Captura de pantalla, minuto 40, película *Miss Amazonas* (2019)

Su participación en el documental retorna a ser bastante secundaria después de ese momento. La representación que tiene es convencional en el sentido en que no se obtiene ningún otro rasgo significativo que influya en el desarrollo de los acontecimientos. Su expresión corporal es la de un personaje transfemenino como el resto de las participantes, y sus intervenciones orales son pocas. Casi hacia el final de la película, el director vuelve a hablar con ella para preguntarle sobre sus sentimientos a vísperas del concurso, pero es una conversación ligera a comparación de su testimonio y que va en línea con el resto de representaciones tradicionales de los personajes transfemeninos y sus expresiones de feminidad.

En definitiva, la representación de Dayanara pone de manifiesto cómo la discriminación impacta negativamente la salud mental de las personas transfemeninas, aunque también subraya la relevancia del apoyo recibido de parte de su familia y amigos, un aspecto contradictorio pero frecuente en las comunidades LGBTQI+, especialmente en la región amazónica del Perú. A

pesar de los riesgos de exotización en su relato, su experiencia resalta la complejidad de una realidad en la que la violencia y el respaldo coexisten, configurando una situación ambigua pero común en la vida de las personas trans.

Así, más que un rol específico en el documental, Dayanara funciona como el vínculo entre las comunidades transfemeninas y la salud mental. Al ser el personaje secundario con menos apariciones, no se profundiza mucho en ninguna de las variables de la matriz. No se puede determinar con exactitud que su rol encaje enteramente con los estándares femeninos convencionales que se muestran en otros personajes, pero su función es sumamente relevante al ser el único personaje que habla de manera explícita sobre los estragos en la salud mental causados por la discriminación hacia las diversidades sexuales.

Su presentación física comparte un mismo denominador: no encaja en el rol transfemenino tradicional. Con su pelo corto, sin accesorios y usando ropa casual, Dayanara utiliza la cotidianeidad de su vestimenta para mostrarse de forma más natural, alejándose de la feminidad performada. Esto va en línea con su carácter, pues se presta para construir una identificación más genuina con el espectador. Durante su testimonio, se muestra vulnerable. Arrastra las palabras al momento de hablar, su voz se vuelve frágil cuando relata sus intentos de suicidio y está al borde de las lágrimas. Además, se mueve al hablar como si estuviera nerviosa o ansiosa, pero también mira con determinación la cámara y dialoga con firmeza.

Sobre sus antecedentes no hay muchas anotaciones, solo las consecuencias psicológicas que las personas homofóbicas han tenido en su vida. Su dimensión social es bastante limitada, puesto

que, por la cantidad de apariciones, no existe un abordaje audiovisual sobre esta variable. Las únicas dos subvariables sobre las que se puede identificar algo es su vida personal, en la que únicamente se explora sobre su conflicto principal –relacionado a homofobia y salud mental– y sobre su vida privada, en la que el deseo de ser reconocida en el concurso y poder ganarlo constituyen su motivación y su meta.

En cuanto a su dimensión discursiva, la única locación particular en la que se desenvuelve el personaje es su casa, donde da su testimonio. El resto de locaciones, así como la dirección de arte que las acompaña, vienen atravesadas por las dinámicas grupales de *Miss Amazonas*. La dirección de fotografía para ese momento responde a un propósito indicativo antes que expresivo, y el uso de la cámara no presenta algún recurso destacado que sugiera un impacto significativo en la construcción de su rol.

En general, el rol de Dayanara en *Miss Amazonas* se funda a partir de la palabra antes que en imágenes visuales. Si no fuera por su potente testimonio sobre salud mental, su participación en el documental habría pasado desapercibida y no hubiera tenido un peso lo suficientemente importante como para mencionarla. Dayanara, pese a ser el personaje con menos tiempo en pantalla, aporta uno de los testimonios más impactantes. Es la única participante que conecta explícitamente la discriminación hacia las comunidades trans con el deterioro de la salud mental, enfatizando que, en su caso, fue más producto de la homofobia que de la transfobia. Esta particularidad en su narrativa sugiere dos posibles interpretaciones: por un lado, que Dayanara opta por no expresar su identidad como mujer transfemenina en todos los contextos, implicando una identificación de género más fluida. Por otro lado, la confusión de su entorno al equiparar ser

una mujer transfemenina con un hombre homosexual, lo cual revelaría una falta de comprensión de diversidades de género en el panorama iquiteño. En ambos casos, su experiencia evidencia las complejidades que atraviesan las mujeres transfemeninas al enfrentarse a prejuicios interseccionales, subrayando la necesidad de desmitificar estas percepciones en los discursos sociales.

### 3.3. DISCURSOS DE REPRESENTACIÓN EN *MISS AMAZONAS*

La identificación y el análisis de los discursos detrás de las representaciones transfemeninas de *Miss Amazonas* pueden ser abordados a partir de la información estudiada en los acápites anteriores y de la utilización del cortometraje *Miss Amazonas: cuerpo, género y diversidad* de Paola Patiño Rabines y Nubia Bonopaladino, que explora un acercamiento diferente hacia el mismo grupo de personas. El cortometraje complementario le otorgará a este acápite un volumen más de profundidad, bajo el lente del análisis fílmico del discurso.

Para empezar, el discurso que surge a partir de las identificaciones de las representaciones de la comunidad transfemenina y de los roles que cumplen en el documental refuerza las expectativas de un esquema binario de género, en el que la sociedad iquiteña, lejos de ser el imaginario tolerante con el que se le asocia, participa en la perpetración de los prejuicios y estereotipos relacionados a las comunidades trans. El abordaje audiovisual refuerza este discurso en tanto la mirada del director traslada un punto de vista heteronormativo sobre el que *Miss Amazonas*, si bien es un espacio de liberación y expresión de la identidad, también es, sobre todo, un concurso de belleza que fortalece expectativas femeninas hegemónicas. La convivencia de ambos

discursos es explorada y desarrollada en el documental y se inscribe en la tensión más general entre el respeto hacia las diversidades sexuales y su represión.

A este respecto, Paola Patiño propone una lectura más compleja del certamen en el artículo que realiza sobre el tema: si bien puede entenderse como un espacio que reproduce ideales de feminidad normativos, también puede verse como un acto de reapropiación estética que subvierte antiguos sentidos y construye derechos políticos a partir de la autogestión, la ocupación del espacio público y la visibilización de nuevas subjetividades (2024, p. 4).

Bajo la genealogía de la ontología del género que explica Judith Butler en *El género en disputa*, se puede afirmar que los personajes de *Miss Amazonas* se inscriben en una relación binaria y sus configuraciones culturales del género ocupan el lugar de “lo real” y refuerzan e incrementan su hegemonía a partir de esa autonaturalización (1990, p. 97). El contexto del concurso, si bien promueve cierto tipo de diversidad dentro de las mujeres transfemeninas que participan en él –por ejemplo, el caso de Saor y otras postulantes que tienen el pelo corto–, se adhiere, no obstante, a una estilización constante del cuerpo y a la sucesión de acciones repetidas que caen en el marco regulador del género. Los casos de Fiorella, Christina, Camila y Dayanara son los más evidentes, puesto que sus motivaciones, pasiones, objetivos y subsecuentes acciones trabajan en función de la identificación con la feminidad convencional y cumplen un papel que fortalece la transnormatividad<sup>17</sup> en el cine.

---

<sup>17</sup> La transnormatividad describe el marco específico al que se someten las presentaciones y las experiencias de género de las personas transgénero, estructurando la identificación y las narrativas transgénero en una jerarquía de legitimidad (Johnson, 2016, pp. 1, 2)

Algunos estudios sugieren que la transnormatividad en el cine describe las representaciones y discursos que refuerzan determinadas categorías de clase, género y raza para normalizar las identidades trans (Irving, 2008; Macintosh, 2023). Otros estudios indican que la transnormatividad construye una legitimidad que depende de los estándares médicos y que está basada en un modelo heteronormativo que crea y sostiene los arreglos legales, sociales y médicos bajo los que son responsables las comunidades trans (Hollander, 2013; Johnson, 2016). En *Miss Amazonas*, la transnormatividad se inclina más hacia la segunda definición, no tanto porque desde la dirección se fortalezca un discurso de “nacido en el cuerpo equivocado”, sino porque son ese tipo de estándares normativos los que están establecidos en el contexto iquiteño y moldean las experiencias de los personajes transfemeninos.

Una escena que puede interpretarse bajo ese marco es la del instructor enseñándoles a las participantes las diferencias entre sexo, identidad de género y orientación sexual. Como Johnson escribe, “mientras que la presentación y la experiencia de género de las personas cisgénero se rigen por normas socioculturales no escritas que no están vinculadas a mecanismos oficiales de sanción, la medicalización crea una prueba positiva para evaluar la identidad y la experiencia trans en los ámbitos social, médico y jurídico” (Johnson, 2016, p. 4). La enseñanza de parte del personal de salud ubica la experiencia trans en un modelo médico de atención sanitaria contemporánea, en el que muchas personas dependen de un diagnóstico para acceder a servicios de salud sexual y medicina y aquellos, antes que implicar una decisión individual sobre la identidad de género, pasan a adherirse a síntomas estandarizados que regulan su identidad en este tipo de interacciones.

No obstante, *Miss Amazonas* presenta un discurso que, más allá de centrarse en la narrativa de transición o las consecuencias sociales que esta tiene, resalta las diferencias de las experiencias individuales de cada personaje transfemenino principal y secundario en relación a su cuerpo. Las variaciones en las identidades trans, ya sean hombres trans, mujeres trans o personas trans que se encuentren fuera de un marco binario, ocupan una relación personal que se incorpora a categorizaciones sociales. En el filme, es evidente que estas responden a un esquema binario de género, como se ha ido demostrando a lo largo de la investigación, pero la película no esquematiza esto de forma consciente, sino que exhibe las circunstancias complejas que han impactado en las experiencias e identificaciones de los personajes. Fiorella, por ejemplo, habla sobre la estigmatización que sufre al caminar por los pasillos de la universidad; Camila, sobre la relación entre sexualidad y personas trans; y Dayanara, sobre sus altibajos y red de apoyo en su salud mental.

La identificación femenina resulta una constante en estos testimonios y tanto el contexto como el director influyen en la manera de contar estas historias. Sin embargo, no es exclusivamente alrededor de esta identificación femenina que las experiencias transfemeninas se forjan. Estas diferencias en los testimonios permiten observar cómo cada personaje experimenta su identidad de manera singular, atravesada por factores como el acceso a oportunidades, la percepción social y la autodefinición. A pesar de que el documental no propone una reflexión explícita sobre la diversidad dentro de las identidades trans, sí expone cómo cada una de las participantes negocia su lugar dentro de un marco que, aunque binario, no es homogéneo en sus manifestaciones. De este modo, *Miss Amazonas* no solo retrata la participación de mujeres transfemeninas en un

certamen de belleza, sino que también deja entrever las múltiples tensiones que moldean sus trayectorias, sin reducir sus vivencias a una única narrativa de lucha o aceptación.

A partir del carácter enunciativo centrado en estas historias, *Miss Amazonas* se esmera en construir espacios de protagonismo para las participantes, fortaleciendo niveles de agencia respecto de sus vidas que rompen con las narrativas convencionales. Esto genera que los personajes se apropien del discurso y fabriquen sus propios mensajes sobre sus vivencias.

El nombre con el que se presentan es fundamental. Mientras que el corto menciona los nombres de nacimiento de los personajes e indaga sobre el origen de sus nombres elegidos, en la película en ningún momento se presentan los antecedentes o historia alrededor de ellos. En el caso específico de la comunidad transfemenina en *Miss Amazonas*, el acto de nombrarse a sí mismas no solo es una afirmación de identidad, sino también una conexión con referentes de feminidad mediática que han moldeado su autopercepción. Al elegir nombres inspirados en *misses*, estrellas de telenovelas o figuras del espectáculo, las participantes de *Miss Amazonas* establecen un vínculo con representaciones idealizadas de la feminidad que han consumido durante su juventud y adultez temprana. Esta elección refuerza su aspiración a encajar dentro de un modelo de belleza y reconocimiento público, proyectando una imagen que no solo responde a un deseo personal, sino también a un imaginario colectivo donde la validación femenina está estrechamente ligada a la visibilidad y el glamour.

Por otro lado, al omitir los nombres de nacimiento y no profundizar en los antecedentes de sus nombres elegidos, el documental evita reforzar la narrativa de transformación desde una

identidad masculina hacia una femenina, optando en su lugar por mostrar a los personajes en el presente de su autodefinición, sin remitir a una identidad pasada que desplace su vivencia actual.

Aquí yace la diferencia fundamental en las perspectivas tomadas por los directores: mientras el discurso de Rafael Polar sugiere la asunción de una identidad post-transformativa, Paola Patiño y Nubia Bonopaladino exploran otros momentos temporales ligados a la identificación femenina que hablan más directamente sobre esta transformación. *Miss Amazonas* de Polar presenta a sus personajes desde una identidad ya establecida dentro de un contexto social y performativo, en contraste con *Miss Amazonas: género, cuerpo y diversidad*, donde Patiño y Bonopaladino analizan la manera en que el certamen no solo funciona como un espacio de reafirmación de feminidad, sino también como un acto de resistencia política. Según Patiño, el certamen busca generar liderazgos, posicionar a la comunidad trans en el espacio público y construir discursos más fuertes sobre sus derechos (2024, p. 8), lo cual refuerza este carácter político más allá de lo estético.

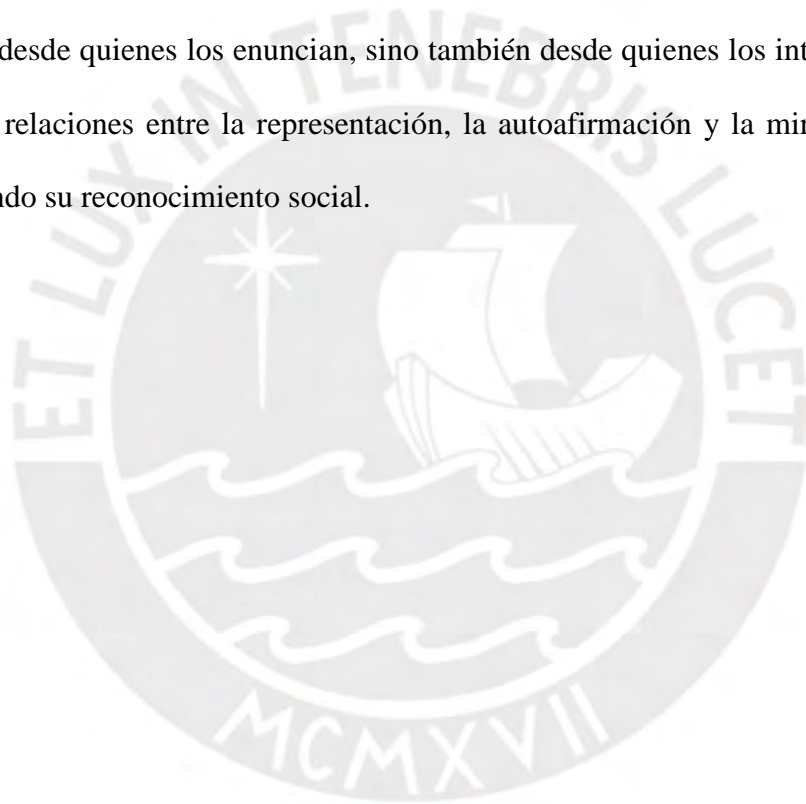
Su enfoque se centra en cómo las participantes resignifican el concurso como un medio de visibilidad y reivindicación de derechos, en lugar de solo reproducir un modelo normativo de belleza. Así, las autoras no solo destacan la performatividad de género dentro del certamen, sino que también subrayan su potencial como herramienta de transformación social, donde las prácticas estéticas dejan de ser meramente aspiracionales para convertirse en un medio de lucha y afirmación de identidad.

Finalmente, *Miss Amazonas* construye un discurso en el que la sexualidad de las mujeres transfemeninas es abordada desde múltiples ángulos, evitando una única narrativa dominante. Las conversaciones sobre deseo, fetichización y orientación sexual evidencian la forma en que estos temas siguen siendo un eje de interpretación de lo trans dentro del imaginario social. Camila, por ejemplo, expone cómo las mujeres trans son fetichizadas en sus relaciones; Krlos utiliza jergas sexuales de manera cruda para hacer bromas y llamar la atención de las concursantes y, en la única escena coral donde todas las concursantes interactúan frente a la cámara, la conversación gira en torno a las jergas sexuales iquiteñas, evidenciando cómo el lenguaje cotidiano sigue reproduciendo imaginarios sobre la feminidad trans y la naturalización de la sexualidad en ciertos espacios.

Sin embargo, el tratamiento que el documental ofrece no refuerza directamente los estereotipos que históricamente han vinculado la identidad trans con la hipersexualización o el tabú. En cambio, incorpora estos elementos como parte de la cotidianidad de las participantes, mostrando que su identidad no gira exclusivamente en torno a su sexualidad, sino que esta es solo una dimensión más dentro de sus experiencias individuales. Los diálogos sobre jergas sexuales, relaciones afectivas y diferenciación entre sexo e identidad de género funcionan como herramientas que exponen los vínculos entre el reconocimiento, la exotización y la construcción de una agencia propia dentro de una sociedad que constantemente define a las mujeres trans a través de su relación con lo erótico.

Desde una perspectiva discursiva, *Miss Amazonas* se aleja de narrativas convencionales que suelen construir a las mujeres trans desde el sufrimiento, la marginalidad o la necesidad de

validación externa. En lugar de enfatizar su lucha como una historia de redención o heroísmo, el documental articula un discurso que normaliza sus experiencias sin borrar las dificultades que enfrentan. La desmitificación de la supuesta libertad sexual asociada a las mujeres trans, la visibilización de la precarización laboral en trabajos feminizados y la naturalización de sus aspiraciones personales y profesionales contribuyen a una representación que, sin ser completamente disruptiva, desafía los imaginarios dominantes sobre la transfeminidad. De esta manera, el documental propone una reflexión sobre cómo los discursos en torno a lo trans no solo se elaboran desde quienes los enuncian, sino también desde quienes los interpretan, dejando en evidencia las relaciones entre la representación, la autoafirmación y la mirada cisnormativa que sigue mediando su reconocimiento social.



## CAPÍTULO 4: CONCLUSIONES

El análisis del documental *Miss Amazonas* junto con la investigación bibliográfica y el estado del arte dan cuenta de la situación actual de las representaciones de las comunidades transfemeninas en el cine peruano y responden a la hipótesis y objetivos planteados al inicio del proyecto.

La primera y más importante conclusión es que *Miss Amazonas* ofrece un acercamiento particular a la representación y los roles de las mujeres transfemeninas en el cine peruano, inscribiéndose dentro de un marco que, aunque evita las narrativas de sufrimiento o heroísmo, sigue respondiendo a estructuras convencionales de género. Los personajes principales y secundarios participan en dinámicas tradicionales, donde sus dimensiones física, social y discursiva, en la mayoría de casos, responden a las expectativas asociadas a lo femenino. Saor es la excepción, pues su identidad andrógina configura un alejamiento de estas conductas.

El concurso, como cualquier concurso de belleza, reproduce un esquema binario de género. No obstante, *Miss Amazonas* también se configura como un espacio para performar la identidad. Tal como lo indican varias participantes, el certamen es percibido como una plataforma donde se aprecia la belleza trans y surge un reconocimiento alrededor de ella. Esto se contrapone con algunas de las percepciones prejuiciosas y estereotipadas de las que varias dialogan en sus testimonios. La estigmatización hacia las comunidades trans en Iquitos es un tema general que se aborda desde distintos temas mediante las participantes, y *Miss Amazonas* se origina como respuesta a este fenómeno.

La belleza trans, aunque en primera instancia pueda parecer superficial, se vuelve un habilitador para objetivos más grandes con este tipo de concursos, como posicionar a las comunidades trans y apropiarse de los espacios públicos para normalizar las diversidades. *Miss Amazonas* complementa este punto de vista enseñando otros eventos y actividades de la comunidad LGBTQI+ en el que no solo se muestra la vida diversa, sino que se celebra. Los personajes se ven contentos al participar en estos eventos como una reafirmación de sus identidades. *Miss Amazonas*, por su trayectoria y prestigio, ha logrado convertirse en uno de los concursos más anhelados para las mujeres transfemeninas que buscan este reconocimiento.

Aquí, es crucial señalar que la organización del concurso sobre el que se articula el documental refuerza un modelo de feminidad estandarizado. La mayoría de las participantes utilizan el cuerpo como vehículo de reconocimiento de género y expresan sus identidades a través de parámetros físicos normativos. *Miss Amazonas*, entonces, reproduce la relación histórica entre feminidad y apariencia, sin cuestionar explícitamente los límites de esa construcción.

Por otro lado, es importante reconocer las contradicciones del documental. *Miss Amazonas* no funciona tanto como una pieza con un punto de vista evidente y activo, sino como un material expositivo que busca profundizar en la vida de la comunidad transfemenina en Iquitos. Con esto en cuenta, se trasluce la convivencia entre cierto grado de tolerancia y la represión de las diversidades. *Miss Amazonas* quiebra el imaginario tolerante iquiteño al demostrar de manera constante y a través de los testimonios la discriminación hacia la comunidad transfemenina. De forma más específica, es en las áreas de educación, relaciones sentimentales, sexualidad, salud mental y socialización donde se exhiben con más énfasis estos comportamientos.

El filme no presenta una construcción disruptiva de lo trans. Más bien, inserta a sus personajes dentro de una feminidad normativa reforzada mediante códigos visuales y discursos específicos. Los códigos visuales, en menor medida, funcionan como ejemplo de la performatividad que caracteriza a cada uno de los personajes, aunque el tratamiento audiovisual en sí no está orientado a acentuar este aspecto. Los discursos configuran el mayor ejemplo de esta feminidad reforzada, como se observa en la selección de personajes, eventos y testimonios que se cubren.

Por un lado, esto permite una mayor visibilización de las experiencias transfemeninas dentro de un contexto conservador. Por otro lado, evidencia las tensiones entre la autoafirmación, la validación social y los estándares de género que aún dominan el discurso sobre las identidades trans. Krlos, el único personaje con identidad masculina en el documental, no solo tiene una agencia mayor por cumplir el rol de organizador, sino que sus prácticas y expresiones fortalecen este punto de vista tradicional y regulan las conductas de las participantes.

El uso de los nombres sociales por parte de las participantes transfemeninas adquiere una función clave en la reafirmación de la identidad de género. A lo largo del documental, se observa que los personajes utilizan sus nombres elegidos de manera consistente en espacios públicos y privados, lo que refuerza la idea de que su identidad no está supeditada al reconocimiento legal, sino a su validación en el entorno social. Sin embargo, la falta de una exploración sobre la relación entre estos nombres y sus equivalentes legales deja abierta la pregunta sobre los obstáculos institucionales que enfrentan las personas trans en el Perú. Esta omisión demuestra que la

identidad de género está sujeta a procesos de reconocimiento social más que a un respaldo estructural desde el Estado.

Otra cuestión interesante surge a partir de la transnormatividad. Si bien no es un requerimiento del concurso someterse a algún procedimiento específico que fortalezca una identidad femenina convencional para participar, es inevitable reconocer que las estructuras de identidad aún se rigen por un modelo biomédico legitimado por la heteronormatividad que moldea las experiencias de las mujeres transfemeninas en diferentes ámbitos. *Miss Amazonas* es flexible en la aceptación de concursantes que no cumplen en su totalidad estos estándares, pero muchas de sus participantes, por no decir la mayoría, busca hacerlo constantemente. Christina es el ejemplo más claro, pues ella menciona repetidamente su deseo por feminizarse completamente.

La sexualidad es un eje transversal en la construcción de los personajes, aunque no es lo único que define sus vivencias. El testimonio de Camila, que habla sobre el fetichismo hacia las mujeres trans, o la conversación grupal sobre jergas sexuales iquiteñas, dan cuenta de la forma en que la transfeminidad es percibida en su entorno. A pesar de que el tratamiento se aleja del morbo, no profundiza en las complejidades de la autonomía sexual trans más allá de su validación externa.

Esto también sucede con los temas de socialización, donde las relaciones afectivas y el acceso a espacios comunitarios están mediados por estructuras normativas que condicionan la experiencia trans. Las participantes del documental relatan prácticas de exclusión y secretismo en sus vínculos amorosos, lo que refleja cómo la aceptación de la identidad transfemenina sigue

dependiendo, en muchos casos, del reconocimiento externo dentro de un sistema cisheteronormativo. Asimismo, las oportunidades laborales y académicas que mencionan están limitadas por prejuicios que reducen sus posibilidades de movilidad social, situándolas en empleos tradicionalmente feminizados. De este modo, *Miss Amazonas* muestra cómo la validación social de la feminidad trans está constantemente negociada entre la conformidad con expectativas de género establecidas y la lucha por el reconocimiento de sus identidades en un entorno que aún las percibe dentro de marcos restrictivos.

*Miss Amazonas* promueve una idea de empoderamiento en el que las participantes, desde el acto inicial del casting, ya asumen una identidad propia. La autodeterminación de las concursantes no se da en términos absolutos, sino dentro de un marco que todavía privilegia ciertas expresiones de género sobre otras. Aún así, el certamen se maneja como un espacio de validación y reafirmación en la misma línea del contexto general de Iquitos alrededor de las diversidades. La autonomía de las participantes se negocia constantemente entre el deseo de aceptación y la necesidad de ajustarse a expectativas preexistentes. Por ende, el documental presenta un escenario donde la agencia de las concursantes coexiste con las limitaciones impuestas por el propio sistema en el que buscan reconocimiento.

Un último punto a reconocer es la vulnerabilidad de las comunidades transfemeninas. A pesar del empoderamiento y los aprendizajes positivos que traen la exposición y la visibilidad, los personajes de *Miss Amazonas* viven protegiéndose constantemente de una sociedad profundamente conservadora que materializa este discurso a través de actos discriminatorios. No hay que dejar de considerar las estrategias de sobrevivencia a las que seguidamente recurren las

chicas a pesar de su resiliencia. Aunque se encuentren en una situación vulnerable, las participantes se esfuerzan por vivir como cualquier persona, tal como lo indica Fiorella.

*Miss Amazonas* funciona simultáneamente como una estrategia de supervivencia y una resignificación de los modelos de feminidad tradicionales. Por un lado, dentro de un contexto donde la validación de la identidad trans sigue estando sujeta a la adecuación a estándares cisnormativos, el concurso permite a sus participantes acceder a un reconocimiento social que de otro modo les sería negado. En este sentido, la feminidad normativa se convierte en una herramienta de legitimación dentro de un sistema que aún impone barreras estructurales a las mujeres transfemeninas.

Al mismo tiempo, *Miss Amazonas* resignifica estos modelos al consolidarse como un espacio donde las concursantes pueden apropiarse de la feminidad en sus propios términos, celebrando su identidad en un entorno que, aunque regulado por expectativas de género preexistentes, les brinda visibilidad y agencia. De esta manera, el certamen no solo funciona como un mecanismo de adaptación a las reglas impuestas, sino también como una plataforma donde las participantes desafían, transforman y concilian constantemente su lugar dentro de la sociedad.

En definitiva, la representación de las comunidades transfemeninas en *Miss Amazonas* refleja la compleja intersección entre visibilidad, validación y las estructuras normativas que aún rigen la percepción de la identidad trans en el Perú. Si bien el documental ofrece un espacio donde las mujeres transfemeninas pueden reafirmarse y reclamar su lugar en la sociedad, lo hace dentro de un marco que, aunque flexible, sigue respondiendo a modelos de feminidad tradicionales. La

ausencia de un cuestionamiento explícito sobre los límites de estos estándares demuestra que la representación trans en el cine peruano aún se encuentra en un punto intermedio entre la reafirmación y la subversión. El documental articula la representación tradicional con la exploración de nuevas narrativas trans, evitando la victimización y la marginalización extrema, pero manteniendo esquemas que refuerzan una visión homogénea de la transfeminidad.

Finalmente, *Miss Amazonas* visibiliza la lucha diaria de las mujeres trans por habitar espacios que les han sido negados históricamente, al tiempo que expone las contradicciones de un sistema que las celebra en ciertos contextos, como el certamen, pero las margina en otros ámbitos fundamentales de la vida cotidiana. La representación de las participantes no solo pone en evidencia el constante equilibrio entre autoafirmación y expectativas sociales, sino que también subraya la necesidad de seguir ampliando los discursos sobre la transfeminidad en el cine peruano. El documental, lejos de cerrar un debate, deja abierta la posibilidad de futuras exploraciones que vayan más allá del reconocimiento y permitan construir narrativas más diversas, donde la identidad trans no esté condicionada por la mirada cisnormativa, sino por las múltiples formas en las que estas comunidades eligen habitar y resignificar su existencia.

## BIBLIOGRAFÍA:

Acker, J. (1992). From Sex Roles to Gendered Institutions. *Contemporary Sociology*, 21(5), 565.

<https://doi.org/10.2307/2075528>

Anzani, A., Lindley, L., Tognasso, G., Galupo, M. P., & Prunas, A. (2021). “Being Talked to Like I Was a Sex Toy, Like Being Transgender Was Simply for the Enjoyment of Someone Else”: Fetishization and Sexualization of Transgender and Nonbinary Individuals. *Archives of Sexual Behavior*, 50(3), 897.

<https://doi.org/10.1007/s10508-021-01935-8>

Arias Cardona, A. M., & Alvarado Salgado, S. V. (2015). *Investigación narrativa: Apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos*. 12.

Asenjo Conde, D. (2017). Límites visuales entre normatividad y diversidad. *Revista Prisma Social*, 57–82.

Barnouw, E. (with Internet Archive). (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film*.

New York : Oxford University Press. <http://archive.org/details/documentaryhisto00barn>

Brubaker, R. (2016). *Trans: Gender and Race in an Age of Unsettled Identities*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1wf4ckd>

Butler, J. (1990). *El género en disputa* (Primera edición). Paidós.

Cabezas Quillama, D. G. (2018). *Masculinidades disidentes libertades oprimidas: Un estudio sobre las representaciones gay en el cine independiente sudamericano de Perú, Chile y Venezuela* [Pontificia Universidad Católica del Perú].

<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio//handle/20.500.12404/13003>

Casetti, F., & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*.

[https://www.academia.edu/10361715/Casetti\\_Francesco\\_Como\\_Analizar\\_Un\\_Film\\_PD](https://www.academia.edu/10361715/Casetti_Francesco_Como_Analizar_Un_Film_PD)

## F

Chanan, M. (1985). *Cuban Cinema* (2004a ed.). University of Minnesota Press.

de Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*.

del Pueblo, D. (2025). *Defensoría del Pueblo alerta sobre incremento peligroso de casos de femicidio en últimos tres años*. Defensoría del Pueblo - Perú.

<https://www.defensoria.gob.pe/defensoria-del-pueblo-alerta-sobre-incremento-peligroso-de-casos-de-femicidio-en-ultimos-tres-anos/>

Drummond, Q.-E. (2023). *Strategies, Methods, & Approaches Of*. 41.

Evans, A. (2009). How Homo Can Hollywood Be? Remaking Queer Authenticity from To Wong Foo to Brokeback Mountain. *Journal of Film and Video*, 61(4), 41–54.

<https://doi.org/10.2307/20688647>

Flew, T. (2021, marzo 19). *Why films by trans people matter for everyone*. BFI.

<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/films-by-trans-people-for-all>

Fonseca Hernández, C., & Quintero Soto, M. L. (2009). La Teoría Queer: La de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 24(69), 43–60.

Foster Wallace, D. (2005). *Consider the lobster* (2006a ed.). Back Bay Books.

Friedman, M. (1996). The Unholy Alliance of Sex and Gender. *Metaphilosophy*, 27(1/2), 78–91.

García-Peña, A. L. (2016). De la historia de las mujeres a la historia del género. *Contribuciones desde Coatepec (México) Num.31*. <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/96503>

Gatten, J. N. (2016). *Woodstock Scholarship: An Interdisciplinary Annotated Bibliography*. Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/obp.0105>

Getino, O., & Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. 20.

GLAAD. (2024). *Where We Are on TV Report 2023-2024* (p. 34).

<https://glaad.org/whereweareontv23/>

Godoy, M. (2013). *180° gira mi cámara: Lo autobiográfico en el documental peruano*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

[https://www.academia.edu/49343275/180\\_gira\\_mi\\_c%C3%A1mara\\_Lo\\_autobiogr%C3%A1fico\\_en\\_el\\_documental\\_peruano](https://www.academia.edu/49343275/180_gira_mi_c%C3%A1mara_Lo_autobiogr%C3%A1fico_en_el_documental_peruano)

Gutiérrez Martínez, A. P. G. (2020). Cambios y permanencias en la atmósfera cultural trans femenina de Ciudad de México. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 38(112), Article 112. <https://doi.org/10.24201/es.2020v38n112.1699>

Hollander, J. A. (2013). “I Demand More of People”: Accountability, Interaction, and Gender Change. *Gender & Society*, 27(1), 5–29. <https://doi.org/10.1177/0891243212464301>

Hoskin, R. (2020). “Femininity? It’s the Aesthetic of Subordination”: Examining Femmephobia, the Gender Binary, and Experiences of Oppression Among Sexual and Gender Minorities. *Archives of Sexual Behavior*. <https://doi.org/10.1007/s10508-020-01641-x>

Initiative, U. A. I., Smith, D. S. L., Choueiti, M., & Pieper, D. K. (2020). *Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019*. 42.

Ipsos. (2023). *Orgullo LGTB+ 2023* (p. 41). Ipsos.

[https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2023-06/Ipsos%20LGBT%20Pride%202023%20Global%20Survey%20Report\\_ESP\\_LATAM%5B70%5D%20-%20-%20Solo%20lectura.pdf](https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2023-06/Ipsos%20LGBT%20Pride%202023%20Global%20Survey%20Report_ESP_LATAM%5B70%5D%20-%20-%20Solo%20lectura.pdf)

Irving, D. (2008). Normalized Transgressions: Legitimizing the Transsexual Body as Productive. *Radical History Review*, 2008(100), 38–59. <https://doi.org/10.1215/01636545-2007-021>

- Johnson, A. H. (2016). *Transnormativity: A New Concept and Its Validation through Documentary Film About Transgender Men\**.
- Lamas, M. (2009). *El enfoque de género en políticas públicas*. 4.
- Lane, R. (2009). Trans as Bodily Becoming: Rethinking the Biological as Diversity, Not Dichotomy. *Hypatia*, 24(3), 136–157.
- Lapuerta, K. (2018). *La representación de lo trans\* en cine documental mexicano actual (2010-2017): Hacia unas nuevas gramáticas cinematográficas trans*. 22.
- Lefebvre, D. (2020). *Transgender Women and the Male Gaze: Gender, the Body, and the Pressure to Conform* [University of Calgary]. <http://hdl.handle.net/1880/111822>
- Macintosh, P. (2023). Melancholy, respectability, and credibility in Sean Baker's Tangerine. *New Review of Film and Television Studies*, 21(2), 211–235.  
<https://doi.org/10.1080/17400309.2023.2194781>
- Miller, J. R. (2012). *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*.  
<https://hdl.handle.net/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672>
- Mulvey, L. (1975). *Placer visual y cine narrativo*. 14.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*.  
<http://archive.org/details/LaRepresentacionDeLaRealidadCuestionesYConceptosSobreElDocumentalBillNicholsPaidos1997>
- Obitel. (2015). *Relaciones de género en la ficción televisiva* (p. 554). Obitel.  
[http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/08/13-08\\_Obitel-2015\\_espanhol-color\\_completo.pdf](http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/08/13-08_Obitel-2015_espanhol-color_completo.pdf)
- ODA. (2023). *Informe ODA 2023* (p. 76).

- Orué, A. (2023, diciembre 21). *Brave & Authentic: A Peruvian Trans Documentary*. It Gets Better. <https://itgetsbetter.org/brave-authentic-a-peruvian-trans-documentary/>
- Otero Vázquez, M. (2019). *La Representación Trans en Ficción Audiovisual: Evolución de las Narrativas y el Vanguardismo de Pose* [Universitat Jaume I]. <https://core.ac.uk/reader/286100791>
- Patiño Rabines, P. (2024). Cuerpo, Género y Diversidad: Construcción de la feminidad en certamen de belleza trans Miss Amazonas. *Aula Virtual*, 5(12), Article 12. <https://doi.org/10.5281/zenodo.11182920>
- Pérez Rufí, J. P. (2016). *Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica*. 20, 20.
- Pons Rabasa, A., & Garosi, E. (2016). “Trans”; en Moreno, H. y Alcántara, E. (coord.) (2016) *“Conceptos clave en los estudios de género” México: PUEG UNAM*. pp. 307-325. 18.
- Ramírez Mansilla, V. (2019). La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. *Ensayos*, 95, 135–150.
- Raymond, J. G. (1979). *The transsexual empire: The making of the she-male*. Teachers College Press.
- República, L. (2021, enero 18). *De vuelta al barrio sobre escena transfóbica: “Nos equivocamos”* | *Espectáculos* | *La República*. <https://larepublica.pe/espectaculos/2021/01/17/de-vuelta-al-barrio-sobre-escena-transfobica-nos-equivocamos>
- Rodríguez Magda, R. M. (2019). *La mujer molesta*. Ménades. <https://es.everand.com/book/413173595/La-mujer-molesta-Feminismos-postgenero-y-tra>

nsidentidad-sexual

Rose, M. M., Cocchella, R., & Galledex, A. (2016). *Nuestra Voz Persiste: Diagnóstico de la situación de personas LGBTIQ en el Perú.*

[https://www.academia.edu/33870909/Nuestra\\_Voz\\_Persiste\\_Diagn%C3%B3stico\\_de\\_la\\_situaci%C3%B3n\\_de\\_personas\\_LGBTIQ\\_en\\_el\\_Per%C3%BA](https://www.academia.edu/33870909/Nuestra_Voz_Persiste_Diagn%C3%B3stico_de_la_situaci%C3%B3n_de_personas_LGBTIQ_en_el_Per%C3%BA)

Rueda Laffond, J. C., & Chicharro Merayo, M. D. M. (2004). La representación cinematográfica: Una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 11–12, 427–450. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2004.i11-12.24>

Ryan, J. R. (2009). *Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media.*

Schoonover, K. (2015). Queer or human? LGBT film festivals, human rights and global film culture. *Screen*, 56(1), 121–132. <https://doi.org/10.1093/screen/hjv012>

Scott, J. W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, 91(5), 1053–1075. <https://doi.org/10.2307/1864376>

Serano, J. (with Internet Archive). (2007). *Whipping girl: A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity.* Berkeley, CA : Seal Press.

<http://archive.org/details/whippinggirltran0000sera>

Social Sciences, H. (2024). *LibGuides: Qualitative Data Analysis: Coding.*

<https://guides.library.illinois.edu/qualitative/coding>

Stryker, S., & Whittle, S. (Eds.). (2006). *The Transgender Studies Reader.* Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9780203955055>

Vargas Morales, Z. E. (2014). Centralismo, descentralización y expectativas de la ciudadanía (Conchucos Bajo—Región Ancash). *Investigaciones Sociales*, 12(21), 203–220.

<https://doi.org/10.15381/is.v12i21.7198>

West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125–151.

Wilchins, R. A. (with Internet Archive). (2004). *Queer theory, gender theory: An instant primer*.

Los Angeles [Calif.] : Alyson Books.

<http://archive.org/details/queertheorygende0000wilc>

Yúdice, G. (1992). Testimonio y concientización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*,

18(36), 211. <https://doi.org/10.2307/4530631>



**ANEXOS:**

**ANEXO 1: MATRIZ DE PERSONAJE - FIORELLA**

	Categoría		Fiorella
Dimensión física	Tipo de personaje		Redondo
	Fisonomía	Sexo	Masculino
		Edad	Entre 22-24
		Color de la piel	Trigueño
		Peso	No se menciona
		Altura	No se menciona
		Color del pelo	Negro
		Defectos físicos	No tiene
	Vestuario	Ropa	"Primera aparición: blusa fucsia corto con cuello en V y espalda desnuda, pantalón pitillo blanco, peluca negra Entrevista: Polo manga corta gris con estampado, jeans pegados"
		Peinado	"Primera aparición: pelo suelto y largo hasta el pecho y flequillo Entrevista: Cola hacia atrás"
Accesorios		"Primera aparición: aretes dorados largos, cinturón delgado fucsia, pulsera dorada"	

		Entrevista: Aretes dorados, collar plateado, correa gris"
Gesto	Códigos formales	-
	Códigos informales	Inicia las oraciones en primera persona: "me cuesta ir (...)", pero las termina en tercera persona "y que la gente no te mire raro". Repetición del "¿no?" como pregunta retórica.
Expresión verbal		Le gusta mucho Iquitos, le cuesta ir a la universidad y que la gente no la mire "raro", le cuesta salir a la calle, le cuesta explicarle a la gente que cualquiera puede estudiar la carrera que quiera, independientemente de cómo se vea una. Menciona que la gente piensa que "está estudiando, pero no va a terminar la carrera". Se preocupa por el tema de sus estudios, pues quiere ser como cualquier persona, como cualquier mujer. Tenía muchos problemas con su familia, pero ella ya tenía en mente quién quería ser. "Miss Amazonas" la ayudó en eso, para empezar a construir su identidad, tener seguridad y no vivir con miedo. Cree que todas las que entran al concurso entienden "el hecho de que alguien te hable sobre lo que quieren llegar a ser y te orienten para que puedas llegar a serlo. No cualquiera lo hace, pero en "Miss Amazonas" lo hacen".
Carácter		Extrovertida, segura, desenvuelta
Backstory	Época histórica	Actual
	Nacionalidad	Peruana
	Ciudad en que vive	Iquitos
	Origen familiar	No se menciona

		Origen social	No se menciona
		Origen religioso	No se menciona
		Infancia	No se menciona
		Formación	Cursa la carrera de derecho en la universidad
Dimensión social	Vida profesional	Medio de mantenimiento	Peluquera
		Lugar de trabajo	Salón de belleza
		Función que desarrolla	Peinadora, maquilladora
		Relaciones con sus compañeros de trabajo	No se presenta
	Vida personal	Identidad de género	Femenina
		Estado civil	No se menciona
		Identidad de su pareja	No se menciona
		Orientación sexual	Heterosexual
		Relación con su familia	No se menciona
		Relación con sus	No se menciona

		amigos	
		Conflicto principal	Integración de las mujeres trans en espacios de socialización cotidiana, sobre todo, en la universidad. Menciona que la miran "raro" por donde camina, quiere ser como "cualquier persona", como "cualquier mujer"
	Vida privada	Gustos	No se menciona
		Aficiones	No se menciona
		Detalles personales	Tiene un tatuaje en el hombro derecho
		Meta	Ser una buena mentora en el concurso "Miss Amazonas"
		Motivación	Ha sido una ganadora anterior del concurso y quiere ser un buen ejemplo para las nuevas participantes

## ANEXO 2: MATRIZ DE PERSONAJE - CHRISTINA

	Categoría		Christina
Dimensión física	Tipo de personaje		Redondo
	Fisonomía	Sexo	Masculino
		Edad	22
		Color de la piel	Trigueña
		Peso	No se menciona

		Altura	1.73
		Color del pelo	Negro
		Defectos físicos	No tiene
	Vestuario	Ropa	Primera aparición: vestido corto fucsia, zapatos de taco plateados, peluca marrón Entrevista: Polo manga corta blanco con estampado, pantalón 3/4 guinda
		Peinado	Primera aparición: pelo suelto largo Entrevista: pelo amarrado hacia atrás
		Accesorios	Primera aparición: diadema plateada, cinturón plateado Entrevista: morral marrón, lentes de sol plateados, pulsera
	Gesto	Códigos formales	-
		Códigos informales	Repite mucho la expresión "eh" y otras palabras cortas antes de continuar con sus ideas, no toma distanciamiento de su historia, sino que habla con decisión a pesar de que lo que cuenta es negativo, resaltando su seguridad
	Expresión verbal		Ha tenido relaciones con personas a las que les cuesta reconocer su gusto por las personas trans, mencionando que la han mantenido "en secreto". Le gustaría que sus parejas le den su lugar en público y que la presenten como la enamorada. "Te hacen sentir cómoda, te hacen sentir bien y te hacen sentir <b>aceptada</b> ". Luego de una última

			decepción amorosa, Christina ha decidido estar soltera y enfocarse en ella misma, en su trabajo y en su familia. Si llega el momento de enamorarse, llegará, pero ella no lo espera.
	Carácter		Decidida, motivada, extrovertida
	Backstory	Época histórica	Actual
		Nacionalidad	Peruana
		Ciudad en que vive	Iquitos
		Origen familiar	No se menciona
		Origen social	No se menciona
		Origen religioso	No se menciona
		Infancia	No se menciona
		Formación	No se menciona
Dimensión social	Vida profesional	Medio de mantenimiento	Recepcionista
		Lugar de trabajo	Selva Amazónica
		Función que desarrolla	Atender llamadas, recibir a las personas, concertar citas
		Relaciones con sus compañeros de trabajo	No se presenta
	Vida personal	Identidad de género	Femenina

		Estado civil	Soltera
		Identidad de su pareja	No se menciona
		Orientación sexual	Heterosexual
		Relación con su familia	No se menciona
		Relación con sus amigos	No se menciona
		Conflicto principal	Falta de reconocimiento de las parejas que ha tenido en sus entornos de socialización cotidiana, deseo de feminización
	Vida privada	Gustos	Animar a la gente, bailar, montar moto, conversar con amigos
	Aficiones	Arreglar su vestuario	
	Detalles personales	Tiene el deseo de operarse tanto en la reasignación de sexo como las partes corporales exteriores para feminizar su apariencia en general	
	Meta	Ganar el "Miss Amazonas"	
Motivación	Participa en el concurso y quiere ser reconocida como la reina del "Miss Amazonas"		

**ANEXO 3: MATRIZ DE PERSONAJE - CAMILA**

	Categoría		Camila
Dimensión física	Tipo de personaje		Redondo
	Fisonomía	Sexo	Masculino
		Edad	Entre 22-24
		Color de la piel	Trigueño
		Peso	No se menciona
		Altura	No se menciona
		Color del pelo	Negro
		Defectos físicos	No tiene
	Vestuario	Ropa	Primera aparición: top rojo manga cero con lentejuelas y joyería Entrevista: vestido de verano con cuello tipo halter y estampado de flores rosadas
		Peinado	Primera aparición: cola alta Entrevista: cola alta y cabello largo
		Accesorios	Primera aparición: aretes dorados con aplicaciones marrones, pulsera marrón, maquillaje marrón Entrevista: aretes dorados y largos en forma de gota

	Gesto	Códigos formales	-
		Códigos informales	Repite mucho la expresión "eh" y otras palabras cortas antes de continuar con sus ideas, no toma distanciamiento de su historia, sino que habla con decisión a pesar de que lo que cuenta es negativo, resaltando su seguridad
	Expresión verbal		Comenta que no habló con su papá casi un año, pues dejó de apoyarla en sus estudios. Viajó a Lima un año y pasó hambre y desamparo, teniendo que dormir en un parque una vez. "Si no tienes familia en Lima, pasan muchas cosas malas." Compara la mentalidad de la gente en Lima con la de Iquitos, donde las personas son más cálidas y te ofrecen, aunque sea, un vaso con agua. Habla sobre el conservadurismo de Iquitos respecto a las personas trans, ya sea mediante la vergüenza de estar con ellos o por verlos como un objeto sexual. Termina con la frase: "Sentimos, amamos y luchamos como cualquier ser."
	Carácter		Artístico, calmado, resiliente, conciso
	Backstory	Época histórica	Actual
		Nacionalidad	Peruana
		Ciudad en que vive	Iquitos
		Origen familiar	No se menciona
		Origen social	No se menciona

		Origen religioso	No se menciona
		Infancia	No se menciona
		Formación	No se menciona
Dimensión social	Vida profesional	Medio de mantenimiento	No se menciona
		Lugar de trabajo	No se menciona
		Función que desarrolla	No se menciona
		Relaciones con sus compañeros de trabajo	No se presenta
	Vida personal	Identidad de género	Femenina
		Estado civil	No se menciona
		Identidad de su pareja	No se menciona
		Orientación sexual	Heterosexual
		Relación con su familia	No se menciona
		Relación con sus amigos	No se menciona
		Conflicto principal	Conservadurismo de las personas con las que se relaciona en Iquitos, reducción de las personas trans a objetos sexuales
	Vida privada	Gustos	No se menciona
		Aficiones	Posar para fotografías
Detalles personales		Tiene un tatuaje de rosa en el hombro izquierdo	

		Meta	Ganar el "Miss Amazonas"
		Motivación	Participa en el concurso y quiere ser reconocida como la reina del "Miss Amazonas"

#### ANEXO 4: MATRIZ DE PERSONAJE - SAOR

	Categoría		Saor
Dimensión física	Tipo de personaje		Redondo
	Fisonomía	Sexo	Masculino
		Edad	Entre 21-23
		Color de la piel	Trigueño
		Peso	No se menciona
		Altura	No se menciona
		Color del pelo	Negro
		Defectos físicos	No tiene
	Vestuario	Ropa	Primera aparición: Camisa manga corta con rayas azules verticales, bividí negro, Entrevista: Polo manga corta gris oscuro Mientras pinta: polo manga corta negro con un estampado de Marilyn Manson, pantalón pitillo verde cemento con una mancha de pintura al lado izquierdo

		Peinado	<p>Primera aparición: pelo corto al natural</p> <p>Entrevista: pelo corto al natural peinado hacia un lado</p> <p>Mientras pinta: pelo corto al natural</p>
		Accesorios	<p>Primera aparición: Aretes y piercings pequeños en ambas orejas, lo están maquillando</p> <p>Entrevista: aretes y piercings pequeños en ambas orejas</p> <p>Mientras pinta: aretes y piercings pequeños en ambas orejas</p>
	Gesto	Códigos formales	-
		Códigos informales	Es una persona más tímida, que habla con volumen bajo, se apropia de su historia y es notoriamente más visual que las otras.
	Expresión verbal	<p>Comenta que creció en un entorno artístico y cultural, pues su papá la hacía escuchar música clásica, pintar y leer. Quiso estudiar fotografía, pero no pudo por el costo de la carrera. Optó por estudiar dibujo y pintura debido a su afición artística. Sus obras guardan mensajes "imperceptibles" y remiten a simbolismos propios de su vida. Menciona su ceranía y gusto por el color rojo, que representa la sangre. Habla sobre algunos de sus cuadros en relación a la exploración y deseo de expresar su lado femenino. Al expresar su dolor mediante sus pinturas, Saor intenta curarse también. Saor se identifica como andrógino: en él, convive un lado femenino y masculino a la vez, pero no lo fuerza.</p>	

		Reconocer esta identidad generó un sentido de satisfacción y comodidad consigo mismo.	
	Carácter	Introvertido, artístico, fluido, calculador	
	Backstory	Época histórica	Actual
		Nacionalidad	Peruana
		Ciudad en que vive	Iquitos
		Origen familiar	Su padre les hacía (a elle y a sus hermanos) escuchar música clásica, pintar, leer. Había violencia verbal en su casa
		Origen social	En su escuela le hacían bullying no solo por su sexualidad, sino también por su contextura delgada
		Origen religioso	No se menciona
		Infancia	No se menciona
		Formación	Secundaria completa, cursando estudios de dibujo y pintura en la universidad
Dimensión social	Vida profesional	Medio de mantenimiento	No se menciona
		Lugar de trabajo	No se menciona
		Función que desarrolla	No se menciona
		Relaciones con sus compañeros de trabajo	No se presenta

	Vida personal	Identidad de género	Andrógina/fluida
		Estado civil	No se menciona
		Identidad de su pareja	No se menciona
		Orientación sexual	No se menciona
		Relación con su familia	No se menciona
		Relación con sus amigos	No se menciona
		Conflicto principal	Identidad fluida y andrógina que le significó un conflicto consigo mismo que ha llevado durante su crecimiento, y que ahora expresa a través de su arte. La expresión final significó para él una liberación que sigue sanando.
	Vida privada	Gustos	El rojo, el maquillaje
		Aficiones	Pintar, fotografía
		Detalles personales	No se menciona
		Meta	Ganar el "Miss Amazonas"
Motivación		Participa en el concurso y quiere ser reconocida como la reina del "Miss Amazonas"	

#### ANEXO 5: MATRIZ DE PERSONAJE - DAYANARA

	Categoría	Dayanara
--	-----------	----------

Dimensión física	Tipo de personaje		Redondo
	Fisonomía	Sexo	Masculino
		Edad	Entre 21-23
		Color de la piel	Trigueño
		Peso	No se menciona
		Altura	No se menciona
		Color del pelo	Negro
		Defectos físicos	No tiene
Vestuario	Ropa	Primera aparición: polo manga corta con rayas blancas, verdes, azules y rosadas Entrevista: Polo verde con rayas blancas horizontales y gruesas manga larga, cuello camisero	
	Peinado	Primera aparición: pelo corto al natural peinado hacia un lado, las puntas son de color marrón claro Entrevista: pelo corto al natural peinado hacia un lado, las puntas son de color marrón claro	
	Accesorios	Primera aparición: - Entrevista: cadena grande y plateada colgada en el cuello	
Gesto	Códigos formales	-	
	Códigos informales	Arrastra más las palabras al momento de hablar,	

			<p>el tocar el tema de la salud mental y su historia con sus intentos de suicidios su voz se pone más frágil y está al borde de las lágrimas. Se mueve al hablar, como si estuviera nervioso o ansioso. Mira con determinación la cámara y dialoga con firmeza.</p>
	Expresión verbal		<p>Inicia diciendo que uno puede tener un montón de amigos que te aceptan como eres, pero que siempre habrá alguien homfóbico que te puede hasta matar, afectando más a nivel psicológico que a nivel físico. Todo esto puede causarle depresión a la persona, llevando, en muchos casos, al suicidio. Dayanara luego expresa que ella también lo consideró y que ha conocido a personas de su opción sexual que han sucumbido ante la depresión. Cuenta que, a pesar de haber querido "jugar con su vida", su familia siempre lo ha apoyado y está bien. Luego, habla sobre su intento de suicidio (guiado por las preguntas de Rafael Polar), que se dio un año antes de que le dé a conocer su orientación sexual a su familia. Termina mencionando "al año ya no soportó y tenía que decir lo que era."</p>
	Carácter		Desenvuelto, carismático, consciente
Backstory	Época histórica		Actual
	Nacionalidad		Peruana
	Ciudad en que vive		Iquitos
	Origen familiar		No le comentó su opción sexual a su familia

			hasta un año después de su intento de suicidio
		Origen social	Comenta sobre personas homofóbicas que la han afectado psicológicamente durante toda su vida, más allá de los golpes
		Origen religioso	No se menciona
		Infancia	No se menciona
		Formación	No se menciona
Dimensión social	Vida profesional	Medio de mantenimiento	No se menciona
		Lugar de trabajo	No se menciona
		Función que desarrolla	No se menciona
		Relaciones con sus compañeros de trabajo	No se presenta
	Vida personal	Identidad de género	No se menciona
		Estado civil	No se menciona
		Identidad de su pareja	No se menciona
		Orientación sexual	Homosexual
		Relación con su familia	Lo apoyan en el concurso de "Miss Amazonas"
		Relación con sus amigos	Lo apoyan en el concurso de "Miss Amazonas"
Conflicto principal	La homofobia producto de su orientación sexual ha llevado su salud mental al abismo, lo que le ha		

			causado intentos de suicidio
	Vida privada	Gustos	No se menciona
		Aficiones	No se menciona
		Detalles personales	No se menciona
		Meta	Ganar el "Miss Amazonas"
		Motivación	Participa en el concurso y quiere ser reconocida como la reina del "Miss Amazonas"

**ANEXO 6: LISTADO DE LARGOMETRAJES Y CORTOMETRAJES DOCUMENTALES PERUANOS CON INCLUSIÓN Y/O PROTAGONISMO DE PERSONAJES TRANS, PERIODO 2010 - 2025**

- *Mi hermano María Paula*, Piero Solari, 2009
- *Translatina*, Felipe Degregori, 2010
- *El fuego dentro*, Dante Alencastre, 2012
- *Miss Amazonas*, Rafael Polar, 2019
- *Telonerías*, Rómulo Sulca Ricra, 2019
- *Valientes y auténticas: Conversaciones con 4 mujeres trans peruanas*, It Gets Better Perú, 2023
- *El pecado social*, Juan Carlos Goicochea, 2024
- *Estética unisex*, Alvaro Acosta Gutiérrez, 2025