

Letras Hispanas

Volume 12, 2016

SPECIAL SECTION: Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos
TITLE: Revolución, intimidad y melodrama en el documental *Morir de pie* (Jacaranda Correa, México, 2011)

AUTHOR: Sophie Dufays

E-MAIL: sophie.dufays@uclouvain.be

AFFILIATION: Université Catholique de Louvain; Centro de Estudios Hispánicos, Institut des Civilisations, Arts et Lettres; Place Blaise Pascal 1, bte L3.03.31; 1348 Louvain-la-Neuve; Belgium

ABSTRACT: This article analyzes the generic configuration and the uses and effects of intimacy in the Mexican documentary *Morir de pie* (Jacaranda Correa, 2011). This film shows the radical metamorphosis of a Mexican who is affected by a degenerative disease, and it does so by juxtaposing two depictions without any transition between them: in the first part we see a man identified with Che Guevara; in the second part we discover the woman (called Irina) into which this man has transformed himself years later, after a transsexual process. The documentary records in this way the passage from a political, activist life, directed by the socialist-communist ideology, to a life guided by a personal cause (the claiming of one's transsexual identity), a cause which appears to be opposed to the prior and very marginal in Mexican society. The article examines the melodramatic strategies in the protagonists' discourses as well as in the documentary's editing, strategies which appeal to the spectator's empathy with "Irina's" subjective self-construction. The purpose and the effects of the staging of the character's physical intimacy are also interpreted from this point of view.

KEYWORDS: Revolution, Intimacy, Melodrama, Mexican Cinema, Documentary, Transsexualism

RESUMEN: Este artículo analiza los dispositivos genéricos y los usos y efectos de la intimidad en el documental mexicano *Morir de pie* (Jacaranda Correa, 2011). Este filme muestra la metamorfosis radical de un mexicano afectado por una enfermedad degenerativa, yuxtaponiendo sin explicación el retrato de este hombre identificado con el Che Guevara y el retrato de la mujer (llamada Irina) en la que el mismo hombre se ha transformado años después, tras un proceso de transsexualización. El documental registra así el paso de una vida de activista político dictada por la ideología socialista-comunista, a una vida moldeada por una causa personal (la reivindicación de su transexualidad) a priori opuesta a la anterior y muy marginal en la sociedad mexicana. El artículo examina los recursos melodramáticos a los que acuden tanto los protagonistas (en sus discursos) como el documental en su montaje para provocar la empatía máxima del espectador con la autoconstrucción subjetiva singular de "Irina." A partir de allí, trata de interpretar el propósito y los efectos de la puesta en escena de la intimidad física del personaje.

PALABRAS CLAVE: revolución, intimidad, melodrama, cine mexicano, documental, transexualidad

BIOGRAPHY: Sophie Dufays es investigadora postdoctoral del FNRS en la Universidad de Louvain (Bélgica). Es autora de *El niño en el cine argentino de la postdictadura: alegoría y nostalgia* (Tamesis 2014) y de *Infancia y melancolía en el cine argentino, de La ciénaga a La Raba* (Biblos 2016). Ha sido profesora invitada en la Universidad de Gante (2013) y Visiting Scholar en la Universidad de Stanford (2014). Sus investigaciones actuales se centran en el melodrama como (anti)modelo en los cines mexicano y argentino contemporáneos y en los usos de la canción en el cine latinoamericano.

ISSN: 1548-5633

Revolución, intimidad y melodrama en el documental *Morir de pie* (Jacaranda Correa, México, 2011)

Sophie Dufays, F.R.S-FNRS / Université Catholique de Louvain

Me propongo analizar los usos y efectos posibles de la intimidad en relación con la noción de revolución en el documental mexicano *Morir de pie*. Esta obra, que es la ópera prima de su directora Jacaranda Correa, y que fue premiada como Mejor Documental en el (XXVI) Festival Internacional de Cine en Guadalajara de 2011,¹ traza el paso del activismo político comunista (de acuerdo a la utopía revolucionaria de los años sesenta y setenta) a la reivindicación personal de la sexualidad en los años 2000, y considera las implicaciones íntimas de esta transición en el cuerpo de su protagonista, antiguo militante guevarista vuelto transexual. Si bien la autoafirmación identitaria genérica/sexual parece una causa a priori opuesta a la revolucionaria política, el filme relativiza y tal vez subvierte esta visión binaria, dando a reconocer en aquella la verdadera cara (interior, reflexiva y madura) de ésta.

El jurado del festival apreció la película por ser “una historia de coherencia, lucha y compromiso con la vida, el amor y la identidad más íntima del ser humano en el contexto de las contradicciones de nuestro tiempo” (acta de premiación del FICG26).² En la misma perspectiva, el crítico Arturo Aguilar (*Letras libres*) estima que Correa nos presenta “una inspiradora historia de vida, un hermoso cuento de amor y un atrevido retrato de nuestros tiempos,” “un ejemplo de vida plasmado en cine, un ejemplo de congruencia y de valentía” (n. pág.). Se puede plantear que el filme de Correa fue también un ejemplo para

el cine documental mexicano en la medida en que, hasta la fecha, le siguieron tres películas que retratan a mujeres transexuales en este país: *Quebranto* (Roberto Fiesco, 2013), *Made in Bangkok* (Flavio Florencio, 2015) y *Viviana Rocco Yo Trans* (Daniel Reyes, 2016).³ En el presente artículo, me interesa esclarecer el carácter “ejemplar” de la trayectoria vital presentada en *Morir de pie* (a partir de la combinación de elementos que aprecian los críticos: coherencia, compromiso, amor, intimidad), contextualizando la película y su enfoque antes de analizar e interpretar sus estrategias formales y, en particular, su recurso al melodrama, en vínculo con el concepto de revolución. Espero aclarar así la postura del filme respecto a su protagonista y a su público.

Trama, estructura y contexto del documental

Morir de pie muestra la metamorfosis física radical de un mexicano (no nombrado) afectado por una polineuropatía degenerativa, yuxtaponiendo sin transición ni explicación el retrato de este hombre identificado con el Che Guevara (tanto física como espiritualmente) y el retrato de la mujer rubia, llamada Irina Layevska, en la que el mismo hombre se ha transformado años después, tras un proceso de transexualización.

El filme acude a dos dispositivos documentales distintos para presentarnos las dos caras y vidas de esta persona. Durante

los veinte primeros minutos, el pasado del militante guevarista en la Cuba de los años setenta-ochenta se evoca a partir de imágenes de archivo (filmes en super-8 u otro formato analógico de aspecto amateur, fotografías en blanco y negro o de color con grano, fragmentos de una(s) entrevista(s) que dio el interesado en la época) acompañadas por las voces *off* o *in* de unos testigos que hablan del personaje en tiempo pasado. Sus declaraciones crean cierto suspense en cuanto a su destino: “Él se enfrentó desde que nació al hecho concreto de una manera de morir;” “No se murió sino que no está [...]. Es como si estuviera de viaje, no es lo mismo que cuando alguien se muere, ¿no?” “A mí lo que más me impresionaba de él era su tenacidad, su resistencia a la adversidad;” [a propósito de su boda:] “Como pareja, iban a defender la revolución, luchaban por el socialismo.” Luego (a partir de 21’24), el presente de Irina (contemporáneo al tiempo del rodaje) y su convivencia con Nérida—quien era su esposa y se ha quedado a su lado—se muestran mediante conversaciones filmadas, entrevistas “enmascaradas” (*masked interviews*, expresión que usa Nichols 113) en primer plano, escenas y planos mudos de su vida cotidiana confinada en un pequeño departamento y marcada por sus dificultades físicas (anda en silla de ruedas, tiene las manos paralizadas, está perdiendo la vista, no puede comer sola), según la modalidad “observacional” del documental tal como la define Nichols.⁴

En la organización de este doble retrato, *Morir de pie* desarrolla entonces tanto estrategias de montaje (más obviamente en su primera parte, para articular los archivos con las voces) como de puesta en escena (sobre todo en su segunda parte, en la que Correa opta por presentarnos la vida íntima de su personaje en términos físicos, afectivos e intersubjetivos, a partir de su relación con Nérida). Se sitúa asimismo en la tendencia sintética que Lauro Zavala reconoce en ciertos documentales mexicanos de(s)de la década del 2000, y que consiste según él en “reconstruir la memoria narrativa de experiencias individuales

o colectivas” (26).⁵ Se trata aquí, más precisamente, de una trayectoria individual muy singular que atraviesa una experiencia colectiva (la lucha comunista) y pretende representarla, ser su portavoz, antes de separarse de ella para obedecer a la necesidad interior de explorar su identidad y escuchar sus emociones. En esta segunda etapa de su vida, el discurso y el caso de Irina no dejan de ser representativos de unos valores colectivos que la superan: la libertad radical de la subjetividad y su derecho para disponer de su cuerpo y elegir su género, que remiten al marco general de los “derechos de las minorías.” Se puede sostener que la búsqueda y la reivindicación de su identidad genérica basadas en una atención a sus emociones y en una experiencia corporal extrema hacen de Irina el testigo perfecto de un cambio general de paradigma, cambio del que el feminismo, los *Gender* y *Queer Studies* y el “giro afectivo” de las ciencias sociales constituyeron los indicios y las etapas más sobresalientes.⁶ Este nuevo paradigma, lejos de conllevar una visión despolitizada de la vida, convierte en asunto político lo que antes parecía totalmente privado y también lo íntimo.⁷ El personaje de Irina encarna a la perfección el principio feminista (y luego LGTB o GLTTTBI)⁸ según el cual “lo personal es político.”⁹ Como veremos más adelante, este principio tal vez explique la decisión documental de mostrarnos detalles de su vida íntima.

La representatividad de Irina y su carácter de luchadora incansable acercan *Morir de pie*—sin asimilarlo—a los documentales militantes de los años 60 (periodo de Nuevo Cine Latinoamericano) en los que, como señala Pablo Piedras, “las subjetividades expresadas en los testimonios [...] se inscriben como ilustración o ejemplo del discurso político e ideológico que sostiene las obras” (43). En una buena parte de los documentales contemporáneos, en cambio,

la subjetividad—tanto de los testificantes como de los cineastas—no tiene como función primordial representar a un sector social o agrupamiento

colectivo, manteniendo, por lo tanto, un carácter personal y, en ocasiones, intranferible. (Piedras 43)

Morir de pie ofrece un caso intermediario, el de una singularidad subjetiva radical y marginal, pero cuya radicalidad se erige en nuevo modelo, a la vez que su marginalidad pide revisar las normas sociales vigentes.

En la elaboración de este retrato ejemplar, es interesante observar que no se exhiben el trabajo de la documentalista ni su vínculo con su personaje: Correa ha borrado las huellas verbales y visuales de su presencia e intervención. En las dos partes de *Morir de pie*, encontramos el mismo montaje de entrevistas y diálogos sin preguntas ni comentarios. El uso exclusivo de la técnica clásica (artificialmente observacional) de los “*talking heads*” aleja el filme de la forma fragmentada y autorreferencial a la que tiende el género del (autor) retrato documental de festival latinoamericano contemporáneo.¹⁰ Lo aleja asimismo de los documentales mexicanos hechos por mujeres que más fama han obtenido desde los años noventa, y en los cuales destacan la fragmentación narrativa, la reflexividad y/o la ironía: *El diablo nunca duerme* (1994) y otras obras de Lourdes Portillo, *La línea paterna* (1995) de Maryse Sistach y José Buil o *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008) de Yulene Olaizola. Esta diferencia formal (más allá de ciertos rasgos temáticos comunes) no es de extrañar, y se observa también en la mayoría de los documentales latinoamericanos dedicados a personas transexuales: es que dichas personas constituyen un “nuevo sujeto” para el cine (documental), un sujeto que hace falta justamente documentar, explorar, y que además suele motivar una voluntad de denuncia de los documentalistas (por las diversas discriminaciones sociales que sufre). La novedad está menos en la forma filmica que en la corporalidad íntima de los trans. *Morir de pie*, junto con los más de veinticinco documentales (largometrajes) que se rodaron en la región en los últimos diez años para presentar y defender la causa de la transexualidad,¹¹

prueban el interés creciente por un tema que antes era casi invisible, y participan asimismo de un amplio fenómeno de concientización social respecto a la comunidad GLTTTBI. En efecto, como sintetiza Luciano Martínez:

A partir del año 2000 aproximadamente, comienza a registrarse una constelación de fenómenos históricos y culturales que ponen en evidencia una transformación profunda en el imaginario social y cultural latinoamericano en relación con las diversidades sexuales. Son sucesos que han sedimentado una discursividad lésbico-gay que trasciende la representación literaria para hacerse visible en la televisión, el cine y el periodismo. (865)

Ahora bien, entre los títulos de los filmes centrados en el caso de los transexuales, llama la atención que, al lado de *Morir de pie*, al menos otros dos remitan a la revolución cubana y a su fórmula guevarista: *El hombre nuevo* (Aldo Garay, 2015, Uruguay/Chile) y *Transit Havana* (Daniel Abma, 2016, Holanda/Alemania/Cuba) cuyo subtítulo reza: *New Heroes of the Cuban Revolution*. Según estos títulos, la lucha por la causa del transgénero es la nueva revolución del siglo XXI. En lo que sigue, se tratará de aclarar los sentidos que tiene esta “revolución” y de esclarecer el papel que recibe el melodrama en la significación o en la resemantización del concepto.

Revolución e intimidad: lo melodramático

Dentro del uso dominante de las entrevistas presentadas como testimonios, tanto *Morir de pie* como su personaje acuden a recursos y fórmulas emocionales para provocar la empatía máxima del espectador con la autoconstrucción subjetiva de Irina. Aunque la postura aparentemente observacional del filme no responda a priori al modo del exceso típico del melodrama,¹² me parece que la centralidad

que otorga a la expresión de las emociones en vínculo con la vida cotidiana y con lo femenino remite a la tradición del melodrama. El melo, recordemos, ha sido revalorizado por los estudios feministas a partir de los años 1970;¹³ se puede proponer que esta reevaluación teórica fue un indicio precoz del nuevo paradigma epistemológico al que aludíamos, en el que el cuerpo con sus afectos y emociones se convierte en un elemento tan fundamental como la razón y la conciencia para conocer y definir al hombre y su relación con el mundo. Además de su reconsideración en el ámbito académico, desde fines del siglo XX el melodrama es objeto de una re-actualización en el cine latinoamericano tanto de ficción como de documental, sobre todo desde perspectivas *queer* y de género.¹⁴ En México, la ya mencionada obra de (la chicana) Lourdes Portillo representa un antecedente importante de reelaboración explícita y reflexiva del melodrama desde el documental. En *El diablo nunca duerme* (1994, co-producción entre México y los Estados Unidos), por ejemplo, la directora usa el melodrama “as a tool to distance herself ironically from the material she is filming” (Yarbro-Bejarano 106). A diferencia de este uso y de la postura subjetiva asumida por Portillo, Correa no pretende recurrir al melodrama como género cinematográfico; más bien parece haber querido evitarlo en varias ocasiones.¹⁵ La manera con la que *Morir de pie* se apropia de la matriz intermedial y heterogénea de lo melodramático¹⁶ es más cercana a la que Mariana Baltar identifica en ciertos documentales brasileños contemporáneos (por ejemplo los de Eduardo Coutinho); en ellos:

the [...] dialogue with the melodramatic imagination becomes a way of dealing with the tensions of a world characterized by an ever-increasing modernity, a modernity that gives centrality to the private sphere in social and political relations and that produces a visual regimen involving the growing spectacularization of private life. (131)

En los documentales que considera Baltar, la adopción de lo melodramático consiste en focalizarse en las historias privadas de unos individuos e invitar a los espectadores a identificarse afectivamente con dichas historias, con el propósito de llamar la atención sobre problemas públicos urgentes. Pero Baltar precisa que este diálogo con el melodrama es parcial y se define más bien como una tensión, ya que “the moral patterns traditionally associated with the universe of melodrama are slightly altered, leading to a certain de-dramatization and restraint” (131).

En el filme de Correa, el ejemplo de Irina (construido en parte desde la espectacularización de su intimidad, como veremos) es el lugar desde el que se reconfiguran o, más precisamente, se reformulan la moral revolucionaria guevarista basada en el modelo del “hombre nuevo,” pero también los modelos morales del melodrama clásico. El documental recupera el viejo esquema melo del amor prohibido que vence todos los obstáculos y logra hacer reconocer su virtud, pero en vez de aplicarlo nostálgicamente a un mundo incambiado (como hacían los melodramas teatrales franceses de principios del siglo XIX estudiados por Peter Brooks), lo aplica a una sociedad que podemos llamar postrevolucionaria¹⁷ y, concretamente, a una situación inédita (una pareja de exmilitantes comunistas en la que el hombre se ha transformado en mujer, y que sigue unida sin definirse como lesbiana). La película quiere ser el instrumento de este reconocimiento o de esta aplicación, y así actuar en la realidad previa a su estreno, en la que Irina y Nélide eran objeto de persecuciones, exclusiones y violencias trans/homofóbicas por parte de su entorno.

El papel del melodrama no es casual aquí, ya que esta modalidad de la imaginación tendría su génesis histórica en una revolución: Peter Brooks encuentra su fuente en la Revolución Francesa, en la desestabilización radical de las estructuras políticas, las verdades religiosas y los valores morales que daban al mundo su coherencia, y en la necesidad psicológica de llenar el vacío espiritual resultante. El melodrama consiste, según Brooks,

en sustituir la pérdida de los antiguos valores y ritos colectivos por la expresión individual de emociones y afectos. Se entiende asimismo como una manera de resolver las ambigüedades e incoherencias de la sociedad moderna posterior a la revolución: el melodrama vuelve el mundo moralmente legible y afectivamente accesible mediante la puesta en escena excesiva de un conflicto maniqueo, la promoción de la virtud inocente y la insistencia en las emociones íntimas. El exceso que define su estética se explica por (y traiciona) el estado de precariedad de los valores que pretende re-fundar y por la ansiedad de la que nace.

Tal vez sea válido comparar—como hace Nicholas Balaisis—la situación de crisis cultural e ideológica que conoció la sociedad cubana después de la caída de la Unión Soviética, con el contexto postrevolucionario que describe Brooks (a propósito de las sociedades occidentales en el siglo XIX);¹⁸ la resurgencia del melodrama en el audiovisual desde el quiebre de las utopías de los 1960 en las sociedades contemporáneas parece indicar la pertinencia de tal comparación. En lo que concierne a *Morir de pie*, llama la atención que la trayectoria personal de Irina coincide con la historia de la Revolución cubana. Como tal, adquiere un valor metafórico que la directora ha explicitado en una entrevista:

lo que pasa con Irina también para mí era una metáfora que en un primer momento yo pensaba como la caída de las grandes ideas revolucionarias, un cierto fracaso porque [...] quienes lucharon por la igualdad de sus derechos, contra los excesos de una clase llámese oligarquía, llámese burguesía o como la quieras llamar, estos personajes en el caso de Nélide e Irina, y además procubanas, pro Fidel Castro etc., te das cuenta que viven en la miseria [...]. (Correa entrevistada por Pugibet, 152, énfasis agregado)

“La caída de las grandes ideas revolucionarias” es la base desde la cual *Morir de pie* propone desplazar el concepto mismo de revolución y aplicarlo a la vida cotidiana e íntima

de sus personajes. En suma, me parece que el papel y los varios sentidos de “la revolución” en la historia de Irina le otorgan un evidente potencial melodramático, en resonancia con la teoría de Brooks sobre el origen del melodrama. En lo que sigue, voy precisamente a analizar cómo el discurso de los personajes y ciertos recursos filmicos explotan este potencial a partir de una *mise-en-scène* en apariencia observacional, y con qué efectos.

Discursos: “el amor no tiene genes,” pero la revolución sí

Morir de pie superpone el discurso revolucionario de Irina-como-hombre en Cuba, sobre el ideal del “hombre nuevo” y el despertar del pueblo (entrevista de archivo en la primera parte del documental), con los testimonios de Irina-como-mujer y de su compañera Nélide en México, testimonios cuya tonalidad religiosa (cristiana) o psicoanalítica se arraiga, sostengo, en la imaginación melodramática.

Por una parte, Irina cuenta cómo el descubrimiento de su feminidad la salvó del suicidio (ideado después de haberse enterado de que iba a perder la vista, en el proceso irreversible de su enfermedad):

Y a la madrugada me salí, y me fui al canal del Chalco. Y cuando estuve a punto de aventarme al canal, escucho su voz que me dice: ‘¿Qué haces aquí?’ Le dije: ‘No, no veas esto. Vete a la casa.’ Me decía: ‘Es que todavía tienes muchas cosas que hacer. Lo que pasa contigo es que nunca has explorado tu parte femenina. Tienes que aprender a llorar; tienes que aprender a sentir.’ Hablamos mucho, hacía mucho frío. Nos regresamos a la casa. Me di permiso allorar por primera vez en muchos años. Para mí era [...] era devastador, carajo [...]. Primero las piernas, las manos, la silla de ruedas, y luego la vista [...]. Cómo me iba a mover, cómo iba a vivir [...].

Y tuve que aprender a curar ese duelo,

aprender a vivir, otra vez. Y cuando nos quedamos dormidas, Nelly seguía insistiendo en que mi rigidez no me permitía explorar mi parte femenina. Se me ocurrió preguntarle si ella creía en la otra vida, después de la muerte. Y me dijo: ‘¿Por qué preguntas eso? ¿Qué te gustaría ser en la otra vida si existiera?’ Y dije: ‘Mujer.’¹⁹

Este relato centrado en el aprendizaje y la revelación de las lágrimas no deja de evocar una parábola bíblica, con la mención de una voz salvadora cuya intervención cambia el destino del narrador. El llanto, aquí, es tanto el medio patético (melodramático) de la transmisión—al contar esta historia, el rostro de Irina (filmado en primer plano) y su voz están al borde de las lágrimas, y terminará otro testimonio llorando—como su tema, su objeto explícito. Irina deja entender que el autorizarse a *llorar* fue el detonador que provocó su cambio de género; el llanto fue el instrumento de su revelación identitaria. Desde este ejemplo elocuente, el documental sugiere un conflicto genérico latente en el campo comunista guevarista, objeto de identificación inicial del personaje (en términos físicos también); nos remite, sin nombrarla como tal, a la homofobia del régimen revolucionario cubano.²⁰ Las lágrimas (femeninas) como modo de expresión liberadora del “yo” se oponen a la acción revolucionaria (varonil) como modo de liberación del “pueblo”—al contrario de los casos de llanto público masculino estudiados por Andrea Noble en el marco de la revolución mexicana, especialmente los que involucraron a Pancho Villa.²¹ El conflicto maniqueo del melodrama entre el Bien y el Mal se transfiere aquí al terreno de la identidad genérica sin perder su carácter dicotómico, con la reivindicación y valoración de lo femenino como verdad personal (autenticidad y libertad) y con la crítica subyacente a la imposición social de una masculinidad dogmática. La feminidad, en *Morir de pie*, aparece así como una construcción bastante tradicional, definida a partir de una oposición atávica que el personaje y el filme retoman.

Al lado de las lágrimas, otros motivos y fórmulas del melodrama clásico intervienen en los discursos de los personajes. Si por el discurso de Irina entendemos que su vida privada, física y emocional ha sido “revolucionada” a partir de su nueva “exploración,” Nélica por su parte explica que su vida actual sigue siendo “revolucionaria,” pues el “hombre revolucionario” es según su criterio el que revisa sus prejuicios y cambia de perspectiva para entender a los otros desde sus propias necesidades. Dicho de otro modo: el que no sueña con cambiar el mundo sino que acepta, vive, siente sus propios cambios. De manera explícita, entonces, los discursos que los sujetos despliegan en torno al concepto de revolución lo remiten a sus trastornos íntimos. Ahora bien, el elemento subjetivo y reflexivo que para Nelly define la esencia de la revolución suele atribuirse al prefijo “post” (en la medida en que indica una reconstrucción retrospectiva del término al que precede) y, en concreto, a la “postrevolución;” parece aquí que la postrevolución ha sido incorporada a la “vida revolucionaria” según Nelly. Al mismo tiempo, es sintomático que no use el prefijo “post,” pues señala generalmente una pérdida de fe en los principios que sostienen el concepto prefijado, una actitud escéptica, a veces irónica. *Morir de pie* muestra que sus personajes siguen creyendo y luchando, pero en y por otros valores, centrados en su libertad y sus derechos individuales.

Ambos personajes insisten en los descubrimientos que hicieron a medida que fue avanzando la enfermedad de Irina, convirtiendo su experiencia dolorosa en fuente de aprendizaje y autoconocimiento. Este propósito, esta disposición a aprender a raíz del sufrimiento se enraízan en la moral cristiana y su noción de redención, la misma moral en la que se inspira el melodrama. El marco religioso de interpretación de la vida se explicita en la primera parte del documental, cuando se escucha la voz en *off* de Nelly invocando a Dios en tiempo pasado: “Yo le decía a Dios: ¿por qué estoy aquí, dime, *qué quieres que yo aprenda* de esto, no?” La respuesta se encuentra en la segunda parte

del documental, cuando la misma voz (diegética) dice, sin más referencia a Dios: “Lo que *yo descubrí en mi proceso* con Irina [...] es que [...] el amor no tiene genes,” afirmando una verdad sentimental y *a-genérica* (o más allá del género) que se erige en nuevo valor.

La mención al “proceso” de Nélica remite a otra instancia redentora, no divina sino psicoterapéutica, a la que ella alude algunas veces, y en cuyo marco acude a la noción freudiana de “duelo” (presente también en el monólogo ya citado de Irina): “Yo he sentido mucho enojo durante mucho tiempo [...] entonces, en mi terapia, *yo descubrí* que el enojo no es coraje solamente sino que hay un duelo atrás, que hay pérdida” (subrayado mío). Además del lenguaje psicoterapéutico de Nelly, las palabras de Irina sugieren una lectura psicoanalítica de su propia historia. Explica su identificación pasada con la imagen del Che como la manera que encontró de no “traicionar” a su familia y de sustituir (matar edípicamente) a su padre terrible:

El Che para mí, más que un personaje emblemático, [...]. *Se convirtió en mi imagen del ideal de padre*. Mi padre biológico [...] tuvimos muchos distanciamientos, una relación muy conflictiva [...], cargada de mucha violencia verbal y física. Mi mamá en su cuarto tenía un poster del Che, muy grande. No era la típica imagen. Era el Che sin boina, con el pelo corto, con la barba recortada. Y yo soñaba que era mi papá y platicaba con él, y siempre le decía ‘papá,’ siempre. (énfasis agregado)

Irina cuenta luego cómo se deshizo de esta identificación protectora mediante una especie de peregrinaje simbólico que hizo hacia el último campamento del Che en Cuba antes de su ida a Bolivia (Loma del Taburete). Su relato tiene claras resonancias religiosas: “*me caí* varias veces; *me levanté* y llegué; y *al pie de un árbol* que estaba junto a la cabaña, *enterré* las estrellas y mi boina. *Rendí las gracias* y me

despedí de esa imagen física mía” (subrayado mío). Es decir que es un peregrinaje (un acto religioso) el que le permite seguir otra “vocación,” alejarse de la vía del “padre” (hacer su “duelo” de su pasado). Este lenguaje suscita una posible lectura psicoanalítica del “proceso” de Irina: convertirse en una mujer aparece como la manera que encontró de asumir el Edipo, de “matar a su padre” y a su modelo sustituto (el Che); la autoconstrucción de su identidad femenina se deja entender como un acto de libertad respecto a su cuerpo maltratado por su padre (según otros testimonios) y condenado por la enfermedad. Por este acto, la víctima se erige en héroe o heroína (en vez de dejarse llevar por la enfermedad, lucha por la causa de las personas transgénero-transsexuales),²² sin dejar de ser víctima, al contrario: de algún modo, su heroísmo consiste en exponerse a más daños aún, ya no solo los de la enfermedad y de la actitud de su familia (en el nivel privado), sino también de los prejuicios sociales. Su heroísmo ejemplar consiste en exponer su condición de víctima y exigir ser reconocida como “Irina.” Este reconocimiento oficial—reverso del autorreconocimiento de su feminidad—le ha sido otorgado; el documental muestra una escena de archivo en la que un juez le lee la noticia de la aceptación de su cambio de nombre y sexo. Como en todo melodrama, pues, la víctima (femenina) obtiene justicia; solo que aquí, el héroe (tradicionalmente masculino) y la víctima son la misma persona. Como en todo melodrama, el amor se opone a las conveniencias sociales, pero aquí el amor tiene la particularidad de ser a-genérico y (suponemos) asexual. Es un amor de un nuevo tipo y, al mismo tiempo, remite de alguna manera a un amor cristiano virtuoso, “puro,” incondicional. La abnegación de Nélica se parece al amor sacrificial de una madre, incluso cuando protesta: “Lo que hago por Irina, lo hago porque la quiero, lo hago por mí, y lo hago por ella.” Irina por su parte deja claro que depende del amor de Nélica (y, de hecho, depende concretamente de ella para comer, o sea, para sobrevivir):

Yo creo que si Nelly hubiera tomado la determinación de irse, yo no hubiera soportado ni mi enfermedad, ni mi limitación visual. Mucho menos hubiera aguantado el embate de violencia que hubo contra nosotras cuando comencé mi proceso.

Y en la penúltima escena del filme, le declara, entre lágrimas:

Yo puedo asumir mi condición. No me gusta. Me encabrona mucho. Pero me da terror dejarte sola. Y me da terror no volver a verte. Pero la verdad es que estoy muy cansada. Es que tú eres mi compañera de la vida.

El doble anclaje religioso y psicoanalítico del lenguaje sentimental y emocional de las mujeres, que se explica por la forma en la que asumen sus experiencias de vida, toma sentido a la luz del imaginario melodramático subyacente. Brooks ve en el psicoanálisis una puesta en obra de la estética melodramática, aplicada a la estructura de la mente (201), y reconoce en esta aplicación la fuente de su “religiosidad:”

If psychoanalysis has become the nearest modern equivalent of religion in that it is a vehicle for the cure of souls, melodrama is a way station toward this status, a first indication of how conflict, enactment, and cure must be conceived in a secularized world. (202)

En los personajes de *Morir de pie*, quedan huellas de una religiosidad que se ha impregnado en su lenguaje y sus costumbres,²³ pero son el psicoanálisis y el melodrama los sistemas por los que, en efecto, Irina y Nelly parecen dar (o recuperar) sentido al mundo. Según Brooks, en efecto, “melodrama and psychoanalysis represent the ambitious, Promethean sense-making systems which man has elaborated to recuperate meanings in the world” (202). Lo que muestra el documental es que la libre exploración de su cuerpo

y género a partir de lo que sienten (“tienes que aprender a llorar, tienes que aprender a sentir”) es el lugar donde los personajes dan sentido a su experiencia, un sentido que antes encontraban en la religión o en el compromiso político. No significa que hayan abandonado ni la creencia ni la militancia, sino que ponen estas actitudes al servicio de una nueva causa de orden íntimo.

En síntesis, los relatos de las mujeres en la segunda parte del documental y la trayectoria de la pareja implican y revelan una transformación subjetiva del concepto mismo de revolución, al tiempo que la exploración por Irina de su identidad genérica conlleva una revelación y revisión del carácter implícitamente machista y homofóbico del medio y modelo revolucionarios guevaristas. Irina invierte—sin lograr subvertirlos—los principios tácitos de la Revolución cubana oficial, aplicando su espíritu a la situación de unas personas que esta Revolución despreció y reprimió. Del mismo modo, la fórmula de Nelly: “el amor no tiene genes” se erige en moraleja melodramática en la que se impone la fuerza del sentimiento por encima de los obstáculos sociales, pero esta erección supone un desplazamiento de los valores del melodrama clásico. Sin embargo, dicho desplazamiento no implica que el filme contradiga completamente la ideología conservadora generalmente subyacente en los melodramas; la construcción de los géneros que se formula a partir del “proceso (post)revolucionario” de Irina sigue siendo convencional (las mujeres lloran, los hombres no). La actitud de Nelly, que permanece fiel a su pareja pero no se concibe como lesbiana, es más novedosa y potencialmente perturbadora. Si, entonces, las fórmulas melodramáticas parecen contradecir abiertamente la ideología revolucionaria guevarista, algunas de ellas (las de Irina) siguen siendo tácitamente tributarias de ella.

Los más interesantes melodramas clásicos, al contrario, aparentan obedecer a un ideario patriarcal que contradicen tácitamente. De hecho, la potencialidad crítica forma parte de la ambivalencia intrínseca del melodrama,

de su capacidad para dar a percibir los límites y las contradicciones de la sociedad (sea ésta “burguesa” o “revolucionaria”) cuya ideología parece servir. Si desde los años setenta este género filmico ha sido rescatado del desprecio casi unánime al que había sido lanzado por las historias del cine canónicas y ha despertado debates apasionados en los *Film Studies* y en los *Gender Studies*, es precisamente porque es un (macro)género caracterizado por sus incoherencias y tensiones internas. A su manera, *Morir de pie* sigue manifestando estas tensiones.

Estrategias fílmicas: montaje sorpresivo y *mise-en-scène* de la intimidad

Como he señalado, el filme no articula explícitamente las dos vidas de Irina. La falta de transición y de explicación entre las dos partes del documental produce una sorpresa proporcional al cambio experimentado por el personaje. Tal vez se pueda remitir este efecto de sorpresa a la estética melodramática del asombro (“*aesthetics of astonishment*”) definida por Brooks, aunque, como vamos a ver, la puesta en escena no se inscribe en la misma perspectiva. El montaje tiene también un papel discursivo: la yuxtaposición de los discursos de los personajes y el lugar en el que interviene la elipsis entre las dos épocas de su vida sugieren una relación estrecha entre la postura revolucionaria del “hombre nuevo” y la vida cotidiana de las mujeres discriminadas. No es casual que las últimas palabras transmitidas de Irina-como-hombre insistan en la noción del “hombre nuevo:”

el Che hablaba de la creación del hombre nuevo, y el hombre nuevo todavía no existe, hay nuevos hombres, pero ‘el Hombre Nuevo’ no hay [...]. La verdad es que la fórmula no sé todavía cuál sea. Pero de que tiene que haber, tiene que haber [...].

Esta insistencia da al término “hombre” un sentido ambiguo (humano / varón), que anuncia el destino del personaje. Después de estas frases de duda y esperanza, el primer plano del hombre se cierra en un fundido en negro y la pantalla permanece negra durante unos segundos, que marcan una ruptura tanto en la vida del personaje como en la construcción del filme. La “fórmula” inédita aparece en las imágenes que siguen, y que nos muestran una mujer rubia despertándose en su cama, llamando a otra que llega en pijama. La primera hace a la segunda preguntas cotidianas (“¿Te dormiste? ¿Sí dormiste?”) y declaraciones de amor (“Yo te quiero, yo te quiero mucho”), acaricia su frente con una mano torpe (paralizada); las mujeres se abrazan y se dan un beso. Si no hemos leído el resumen del filme, quizá no reconozcamos directamente el rostro transformado de Irina, ni el (un poco envejecido) de Nélica; puede ser que tardemos en entender cómo relacionar esas imágenes con las anteriores. Pero, antes de que termine, queda claro que la directora se propone—además de sorprendernos—sumergirnos en la vida íntima de las mujeres con el supuesto propósito de que “vivamos” con ellas.

No solo vemos a Irina en pijama. Durante su primer relato, en el que cuenta cómo el descubrimiento de su “parte femenina” acompañó los progresos de su enfermedad, vemos, en alternancia con un primer plano de su rostro emotivo, su cuerpo casi desnudo sentarse en la taza del baño, entrar en la ducha, luchar para ponerse un sostén con ayuda de los dientes. La cámara filma este empeño en planos cercanos y movidizos, desde una puerta entreabierta, adoptando una postura que ciertos críticos han juzgado discreta e incluso púdica,²⁴ pero que plantea ciertas preguntas éticas (en torno, por ejemplo, el carácter *voyeurista* de la escena), como las que Bill Nichols expone en su descripción del modo observacional del documental (111-12).

La directora explica estos planos por la actitud y decisión de Irina: “ella nos dejó grabar el proceso en cómo se vestía. Claro, se puso una toalla como se ve en la secuencia,

pero fue ella quien nos permitió de alguna manera ingresar a su intimidad” (Correa en Pugibet 151). Al mismo tiempo, confiesa no haber podido—ni, finalmente, querido—mantener la distancia profesional esperada de un documentalista frente a su personaje:

Fue muy intenso y creo que esa intensidad me movió tantas cosas personal y profesionalmente que es lo que se logra reflejar en el propio documental. Porque a mí me movió las tripas tremendamente, no pude mantener una distancia. Siempre te dicen como periodista, como documentalista, hay que mantener la distancia, no te involucres con tus personajes, la línea de la intimidad es muy frágil, la privacidad hay que respetarla, no hay que pasarla. Y tú ya estás adentro; cuando te quieres salir, es imposible, el otro ya te atrapó, tú ya estás ahí, ya te cedió una parte de su propia vida. (Correa en Pugibet, 156-57)

Correa justifica el paso de “la línea de la intimidad” por la “intensidad” resultante (“reflejada”) y las emociones suscitadas en el proceso. Es posible que, al imponernos la visión de la intimidad física de una transexual discapacitada, pretenda simplemente suscitar nuestra identificación afectiva, nuestras emociones empáticas hacia su personaje (en la misma entrevista insiste en que quiso mostrar a Irina como una persona digna y evitar toda “ridiculización”). Pero la duración de la escena y la insistencia en los impedimentos físicos de Irina desde una cámara muda que nunca explicita su presencia exceden la buena intención de heroizar el combate de la víctima consigo misma y suscitan tanto malestar como preguntas sobre la (no) necesidad de dicha visión. Es decir, el exceso no es aquí solo de índole melodramático sino que tiende a lo obscuro: si la propuesta es mostrar cómo el cuerpo de Irina es para ella el escenario de una lucha permanente, el efecto producido va mucho más allá de una simple compasión.²⁵ Asimismo, esta insistencia no deja de ser altamente sintomática: vehicula y reproduce la tendencia contemporánea a la “espectacularización” de la intimidad (tendencia

analizada por Paula Sibilia entre otros) y erige la de Irina en modelo; encarna el valor que ha adquirido la experiencia física y afectiva íntima como vector de “revolución” social. Es en esta escena difícil de ver donde, al fin y al cabo, la revolución según Nelly e Irina cobra cuerpo.

A fin de cuentas, podemos proponer que el procedimiento de *Morir de pie* es inverso al del melodrama hollywoodense clásico, en el que la música y la *mise-en-scène* “directly represent[t] the emotions and conflicts that the film’s narrative and characters cannot articulate” e incluso reprimen (Mercer y Shingler 23). En el documental de Correa en cambio, los personajes expresan espontáneamente sus emociones y conflictos interiores, y el montaje organiza efectos de sorpresa interpretables en términos melodramáticos, pero la *mise-en-scène* y la música evitan subrayarlos de modo hiperbólico o “histórico” (lo cual no la impide “caer” en otros excesos, como he señalado). Es así como, en vez de un subrayado musical melodramático con violín o piano, se escuchan en ocasiones unas notas musicales no melódicas, a veces monocordes, que pretenden servir de discreto contrapunto.

Es como si *Morir de pie* tratara de restringir sus propias estrategias y su contenido melodramáticos; como si pudieran amenazar el efecto primordial de verdad que busca el documental. Pero, a mi parecer, lo melodramático, lejos de molestar la reconstrucción de la historia de Irina, sostiene su verosimilitud y opera como elemento de persuasión: el filme lo utiliza, aun sin quererlo, al servicio de su defensa de la causa de la transexualidad y de su mensaje (la transexualidad como nueva revolución).

Esta tensión respecto a lo melodramático (a la vez desbordante y restringido) es especialmente clara en el final del documental. Un melodrama clásico terminaría con un momento de revelación y de reconocimiento sensacional. En el documental de Correa, se encuentra una escena de este tipo—la del reconocimiento público de la nueva identidad genérica de Irina, que culmina con un largo abrazo entre las dos mujeres—pero no es la última sino que es seguida de otras dos escenas más íntimas. La penúltima remite a la primera del filme e

instaura asimismo un efecto de circularidad: nos muestra a la pareja en su cuarto a oscuras; Nelly, sentada, masajea el rostro de Irina acostada quien habla de su deseo de descansar. La evocación de la muerte como destino, cuyo anuncio ha acompañado al personaje a lo largo de su vida y desde el inicio del documental, vuelve para cerrar su retrato en contraste con la victoria mostrada unos minutos antes; el héroe, aquí, retorna a su estatuto (“destino”) de víctima, y parece dispuesto a abandonar la lucha que ha definido su existencia.

Pero el documental no concluye ni con el triunfo ni con la muerte del personaje. La escena final moviliza una vez más el marco psicoanalítico en el que los personajes dan sentido a su historia. Un médico o terapeuta pide a Irina que cierre los ojos, que haga aparecer y “sienta” los recuerdos más antiguos de su vida. Vemos desfilan rápidamente imágenes (fotos, filmes en super-8) de su vida pasada (infancia, militatismo) en la pantalla, como si la cámara tuviera acceso a su mente, y luego el doctor dice: “Por favor, abre tus ojos, y ahora sí, platicámelos.” Esta escena conclusiva que acude a medios ficcionales para entrar en la mente del personaje parece sintetizar la propuesta del filme entero, en el que primero hemos visto imágenes de la vida anterior de Irina (comentadas por otros), y luego hemos escuchado cómo ella relata (“platica”) su vida y su proceso. Es el documental mismo (la cámara) el que desempeña el papel de un terapeuta (sustituto de un confesor religioso) respecto a su personaje; pero lo hace de modo silencioso, como un psicoanalista que deja hablar a su paciente sin comentario. En esta última escena, el documental parece darnos un indicio del poder que se otorga respecto sus personajes—y por extensión, del papel que tiene el cine—como revelador y desvelador de su intimidad (su “sentir,” sus recuerdos, sus confesiones).

El trabajo de restricción de su contenido melodramático que opera el filme participa de una desconfianza habitual (todavía vigente) por lo melodramático, percibido como manipulación (falta de ética) y como vehículo de una posición conservadora. Hemos visto

como, aquí, los conflictos y discursos, de índole melodramática, establecen unos valores postrevolucionarios que desplazan la moral revolucionaria tradicional pero sin anular el ideal guerrillero de la lucha. El título “Morir de pie” es elocuente al respecto: establece la postura militante como una metáfora determinante de un modelo social, que se transfiere de un plano exclusiva y explícitamente político a un plano íntimo, y deja entender que la Revolución en el primer plano no tiene sentido, en adelante, sin una “(post)revolución” anclada en el segundo.

En mi análisis de los patrones y efectos melodramáticos en *Morir de pie*, he distinguido dos niveles: los discursos de los personajes y el montaje filmico. Para concluir, quisiera resumir en qué medida la “revolución” desplazada a la vida íntima mantiene o no los principios contestatarios de la época anterior de Irina. Creo que la respuesta difiere ligeramente según el nivel y la postura que consideramos. Por un lado, como hemos visto, la postura de los personajes consiste en invertir los valores de la Revolución cubana y su visión binaria del mundo político y de las identidades sexuales-genéricas. A mi modo de ver, el grado de subversión de esta inversión (melodramática) es moderado, pues el cambio de género y sexo de Irina parece responder, al menos en parte, a una imposibilidad de cambiar o adaptar el modelo normativo de masculinidad: permanece una cierta polarización genérica—aunque el discurso y el “amor sin genes” de Nelly tienden a perturbarla. Pero por otro lado, el documental, por su manera (interpretable en términos melodramáticos) de contraponer las dos vidas del personaje y de hacer de él la encarnación de un replanteamiento del “hombre nuevo” del Che, y por el lugar que otorga a la voz de Nelly, efectúa un *queering* (en el sentido de un acto de distorsión y desestabilización) más subversivo del binarismo de género y de una concepción heteronormativa de la revolución. La técnica narrativa del filme de no explicitar la articulación entre los dos retratos de Irina plantea un desdibujamiento de la relación binaria entre

revolución política y vida íntima, abriendo un amplio espacio para que el espectador llegue a sus propias conclusiones al respecto.

Notas

¹ Jacaranda Correa cuenta con una experiencia de periodista: produjo diversos reportajes documentales para la televisión cultural mexicana, como *Había una vez* (2010), sobre la violencia de género en Chimalhuacán. *Morir de pie* recibió también los premios siguientes: Premio a Mejor obra realizada por una mujer del IV Festival de Cine Invisible Filme Sozialak Bilbao, España 2012; Premio del jurado joven a la Mejor película del 10th Vancouver Latin American Film Festival (2012); Mención especial del jurado de largometraje documental del XV International Film Festival Cine Las Américas (2012); Mención honorífica en la categoría Movimientos sociales y Organización ciudadana del VII Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente (2012); Mejor documental mexicano del Festival Internacional de Cine Guanajuato (2011).

² Citado por CVTP en *El Universal.mx* (2 de noviembre de 2013).

³ Para una breve comparación entre *Morir de pie*, *Quebranto* y *Made in Bangkok*, cf. Paul-Julian Smith quien subraya “the current blossoming of transgender documentary in Mexico” (99).

⁴ En su clasificación de los modos del documental, Bill Nichols caracteriza el observacional como aquel que “emphasizes a direct engagement with the everyday life of subjects as observed by an unobtrusive camera” (34).

⁵ Las tres tendencias mencionadas por Zavala son: (1) documentales de carácter historiográfico, apoyados en materiales de archivo y estructurados a partir de estrategias de montaje; (2) documentales de carácter etnográfico o sociológico basados en un trabajo de campo (trabajo testimonial) y en diversas estrategias de puesta en escena; y (3) documentales en los que se integran ambas tendencias (31-34).

⁶ En este proceso, el libro de Judith Butler (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*) publicado en 1990 marcó un hito insoslayable.

⁷ Sigo a Serge Tisseron quien define la intimidad de dos maneras (qua la distinguen de la privacidad): de un punto de vista tópic, es lo que normalmente no se comparte ni se muestra a nadie (sino a unos pocos amigos “íntimos”); de un punto de vista dinámico, designa también lo que cada uno ignora de sí

mismo (Tisseron 84). Este segundo punto de vista es especialmente interesante para el cine (documental), pues sugiere que dicho medio permitiría explorar y tal vez revelar la intimidad (o “algo íntimo”) de los personajes/las personas que retrata, sin que éstos lo quieran ni lo sepan.

⁸ Como señala Luciano Martínez, GLTTTBI es “la sigla preferida por una buena parte del activismo latinoamericano para referirse a personas gays, lesbianas, travestis, transexuales, transgéneros, bisexuales e intersexuales” (865). La palabra inglesa *queer* también sirve para designar estas personas (entre otros usos).

⁹ Esta frase (“The Personal is Political”) fue popularizada por la feminista radical Carol Hanisch que la usó como título de un ensayo en 1969.

¹⁰ Al respecto, cf. María Luisa Ortega:

el retrato en el documental contemporáneo [latinoamericano] tiende hacia la fragmentación visual, temporal y discursiva frente al relato orgánico y a mostrar el rastro de la producción de la representación con signos autorreferenciales más o menos explícitos. A menudo, el personaje se convierte en un objeto esquivo imposible de aprehender definitiva y globalmente, *una suerte de puzle que el film desiste desde el inicio en resolver paraincidir en las piezas que lo componen.* (2011)

¹¹ Por orden cronológico: *Hotel Gondolín* (Fernando López Escrivá, 2006, Argentina), *Este pueblo necesita un muerto* (Ana Cristina Monroy 2007, Colombia), *¿Qué importa mi sexo?* (Rodolfo Graziano, 2009, Venezuela), *Pasarelas Libertadoras* (Argelia Bravo, 2010, Venezuela), *Furia travesti: una historia de trabajo* (Amparo González Aguilar, 2009, Argentina), *Meu Amigo Claudia* (Dácio Pinheiro, 2009, Brasil), *En el cuerpo equivocado* (Marilyn Solaya, 2010, Cuba), *Camila, desde el alma* (Norma Fernández, 2010, Argentina), *Translatina* (Felipe Degregori, 2010, Perú), *Putas o Peluqueras* (Mónica Moya, 2011, Colombia), *Yo, indocumentada* (Andrea Baranenko, 2011, Venezuela), *El casamiento* (Aldo Garay, Uruguay/Argentina, 2011), *Putos Peronistas, cumbia del sentimiento* (Rodolfo Cesatti, 2012, Argentina), *Olhe pra mim de novo* (Kiko Goifman, Claudia Priscilla, 2012, Brasil), *El Bella Vista* (Alicia Cano Menoni, 2012, Uruguay/Alemania), *Quebranto* (Roberto Fiesco, 2013, México), *Fiesta con amigxs* (Pablo Oliverio, 2013, Argentina), *Naomi Campbel - No es fácil convertirse en*

otra persona (Nicolás Videla, Camila José Donoso, 2013, Chile), *Cuba libre* (Evaldo Mocarzel, 2014, Brasil), *Se puso lindo Tres Lagos* (Gonzalo Tomás Pérez, 2015, Argentina), *El hombre nuevo* (Aldo Garay, 2015, Uruguay-Chile), *Made in Bangkok* (Flavio Florencio, 2015, México), *Diana de Santa Fe* (Carmen Oquendo-Villar, 2016, Puerto Rico/Colombia), *Reina de corazones* (Guillermo Bergandi, 2016, Argentina), *Transit Havana* (Daniel Abma, 2016, Holanda/Alemania/Cuba) y *Viviana Rocco Yo Trans* (Daniel Reyes, 2016, México). Esta lista no pretende ser exhaustiva. Existen también numerosos cortos documentales sobre el tema.

¹² De hecho, Roberto Koehler parece opinar que el filme evita valerosamente lo melodramático y su exceso sentimental: “The docu’s success lies in its ability not only to pull off the stark shift in tone and style, but also to provide an honest, *unsentimental* yet emotional study of its central subjects” (subrayado mío).

¹³ Véanse por ejemplo Gledhill o, en lo que concierne al cine mexicano, López.

¹⁴ Los libros colectivos editados por Herlinghaus (2002) y por Sadlier (2009) dan cuenta de esta reactualización.

¹⁵ Es así cómo, en una entrevista, Correa explica que en el proceso de edición del filme optaron por cortar los planos en los que Irina se ponía a “llorar en exceso:” “el personaje habla por sí mismo, no necesitas ponerla a llorar en exceso, eso evítalo al máximo, evita el lagrimeo” (Correa entrevistada por Pugibet 157).

¹⁶ Cf. Herlinghaus respecto al carácter intermedial y heterogéneo del modo melodramático.

¹⁷ Quizá valga precisar que el término “posrevolucionario” no designa aquí el periodo posterior al conflicto mexicano de 1910-1917. Más allá de aplicarse a la sociedad cubana posterior a la revolución de 1959, el término se refiere a una época general en la cual (desde el final de la Guerra Fría) se ha perdido la creencia y la adhesión a los dogmas marxistas y los ideales revolucionarios de las décadas anteriores.

¹⁸ Según Balaisis:

the ‘fallen’ context that Brooks describes has obvious relevance to Cuba in the special period [the 1990s], as the fall of the Soviet Union presented profound challenges as the country was drastically forced to readjust to life without the economic and symbolic support of the Soviet bloc. (7)

¹⁹ La transcripción de este monólogo es mía, como la de los demás fragmentos citados.

²⁰ Véase Alderete al respecto, quien propone que la Revolución cubana impuso una “masculinidad revolucionaria,” “una nueva imagen normativa de masculinidad [...] estrechamente relacionada con la ideología y práctica política” (1). Varias obras han denunciado la represión de homosexuales e intelectuales en la Cuba castrista; entre las más famosas están las del escritor Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca*, 1992) o el documental cubano *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1983).

²¹ Como analiza Noble,

crying in public was far from a proscribed activity for men in the [Mexican] Revolution. On the contrary, crying constituted a key element in the new politico-emotional communities that formed among the divergent social classes that found themselves making common cause in the struggle. Weeping at the right time and in the right place was evidently a key weapon in Villa’s armoury, where emotions had important work to do in his military and political campaigns. (267)

En el contexto de la Revolución cubana, Irina-como-hombre no pudo experimentar ocasiones de llanto masculino público; se puede sostener que el llanto era tan opuesto a la imagen normativa de lo masculino que, para poder llorar, tuvo que convertirse en mujer.

²² Algunas escenas del documental muestran la lucha de Irina contra la discriminación en México. Por ejemplo, la vemos participar junto con Nelly en una marcha por los derechos de los homosexuales; también la vemos recibir felicitaciones públicas por su aportación a esta lucha y por “su radical libertad de ser.”

²³ En una entrevista, la directora cuenta que esta religiosidad está presente también en la decoración del departamento de la pareja, en la que se encuentran estatuas de la Virgen y estrellas de David junto con imágenes del Che Guevara y de Zapata y muñecas Barbie. Correa precisa que decidió no filmar estos objetos contradictorios “porque quería evitar la ridiculización del personaje” (Correa en Pugibet 157).

²⁴ Robert Koehler, por ejemplo, escribió en *Variety* que “Ludlow’s digital lensing is consistently fine and unobtrusive, even when her camera is like the third person in the room” (subrayado mío).

²⁵ Además de la compasión y tal vez de la empatía por las dificultades físicas, cotidianas, de Irina, el espectador es susceptible de experimentar emociones contradictorias como: admiración y/o sorpresa por su valentía y energía; posible curiosidad *voyeurista* por mirar su cuerpo transexual post-operado y enfermo; posible alivio de no sufrir la misma enfermedad; probable vergüenza de ser testigo de escenas tan íntimas y tan difíciles, y de sentir ese alivio; posible incompreensión y/o enfado ante la decisión de la directora de incluir este tipo de escenas y obligarlo a verlas.

Obras citadas

- Aguilar, Arturo. “Morir de pie.” *Letras libres*. 25 abr. 2011. Red. 3 oct. 2015.
- Alderete, Matías. “Masculinidad revolucionaria: la represión de maricones y la construcción del hombre nuevo en Cuba pos-revolucionaria.” *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2013. Red. 2 sept. 2016.
- Balaisis, Nicholas. “The Publicness of Melodrama in the Cuban Special Period.” *Public* 37 (Fall 2008): 48-56. Red. 14 oct. 2015.
- Baltar, Mariana. “Weeping Reality. Melodramatic Imagination in Contemporary Brazilian Documentary.” *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Ed. Darlene J. Sadlier. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009. 130-38. Impreso.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- CVTP. “Morir de pie, una historia de amor, identidad y sexualidad.” *El Universal.mx*. 2 nov. 2013. Red. 3 oct. 2015.
- Gledhill, Christine, ed. *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. London: BFI Pub., 1987. Impreso.
- Herlinghaus, Hermann, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. Impreso.
- Koehler, Robert. “Review: *Die Standing Up*.” *Variety*. 30 mar. 2011. Red. 3 oct. 2015.
- López, Ana María. “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema.” *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Ed. Diane Carson, Linda Dittmar and Janice R. Welsch. University of Minnesota Press, 1994. 254-70. Impreso.
- Martínez, Luciano. “Transformación y Renovación: Los Estudios Lésbico-Gays y ‘Queer’ Latinoamericanos.” *Revista Iberoamericana* 74.225 (oct.-dic. 2008): 861-76. Impreso.
- Mercer, John y Martin Shingler. *Melodrama. Genre, Style and Sensibility*. London - New York: Wallflower, 2004. Impreso.
- Morir de pie*. Dir. Jacaranda Correa. México. Prod. Mediam9 / Martfilms / FOPROCINE. 2011. Red (vimeo), 2015.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001. Impreso.
- Noble, Andrea. “The Politics of Emotion in the Mexican Revolution: The Tears of Pancho Villa.” *Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect*. Ed. Geoffrey Kantaris y Rory O’Byrne. Woodbridge: Tamesis, 2013. 249-70. Impreso.
- Ortega, María Luisa. “Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano.” *Cine Documental* 4 (2011). Red. 8 oct. 2015.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014. Impreso.
- Pugibet, Véronique. “Entrevista a Jacaranda Correa en torno a su documental *Morir de pie*.” *Iberic@l. Revue d’études ibériques et ibéro-américaines* 3 (sept. 2012): 149-58. Impreso.
- Sadlier, Darlene J., ed. *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009. Impreso.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Smith, Paul Julian. “Letter from Mexico: Transgender Documentary.” *Film Quarterly* 70.1 (Fall 2016): 96-99. Impreso.
- Tisseron, Serge. “Intimité et extimité,” *Communications* 88 (2011): 83-91. Impreso.
- Zavala, Lauro. “El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación.” *Revista TOMA UNO* 1 (2012): 25-36. Red. 20 oct. 2015.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. “Ironic Framings: A Queer Reading of the Family (Melo)drama in Lourdes Portillo’s *The Devil Never Sleeps/El diablo nunca duerme*.” *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*. Ed. Rosa Linda Fregoso. Austin: University of Texas Press, 2001. 102-18. Impreso.