

Una mujer fantástica  
Música, duelo y diversidad  
La subjetividad trans a través de arias operísticas  
y canciones populares

Ignacio Trovato \*

Universidad de Buenos Aires

Recibido: 6/12/2022 – Aprobado: 1/2/2023

**Resumen:**

Se propone una lectura del film *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017) desde la perspectiva de la ética contemporánea, analizando cuestiones relativas a los derechos humanos y a los principios universales que los mismos aspiran a salvaguardar. El artículo se centra en aspectos relativos a la diversidad de género y a la vulnerabilidad de derechos de las personas trans, poniendo el eje en torno al derecho a la sepultura en su articulación con el trabajo simbólico de duelo. Dichas temáticas son abordadas a partir de distintas entradas musicales presentes en el film, cuya eficacia en el marco de la narrativa radica en su función de soporte ante distintas operatorias éticas y transformaciones en torno a la subjetividad de los personajes.

**Palabras clave:** Ética, música, diversidad de género, duelo.

**Abstract:**

**Music, Grief and Diversity.**

A reading of the film *A Fantastic Woman* (Sebastián Lelio, 2017) is proposed from the perspective of contemporary ethics, analyzing issues related to human rights and the universal principles that they aspire to safeguard. The article focuses on aspects related to gender diversity and the vulnerability of the rights of trans people, focusing on the right to burial in its articulation with the symbolic work of grief. These themes are approached from different musical inputs present in the film, whose effectiveness within the framework of the narrative lies in its function of support to different ethical operations and transformations around the subjectivity of the characters.

**Keywords:** Ethics, music, gender diversity, grief.

*«Al comienzo rezo para cambiar, para ser como ellos quieren. Pero a medida que me interno en esa fe cada vez mayor empiezo a rezar para despertarme al otro día convertida en la mujer que quiero ser. En la mujer que siento dentro de mí con tanta franqueza que las horas se me van rezando por ella.»*

*Camila Sosa Villada*

**“Un viaje a las cataratas”<sup>1</sup>**

El film *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017) es una producción de origen chileno que narra la historia de Marina (Daniela Vega), una mujer trans que se encuentra en una relación de pareja con Orlando (Francisco Reyes). En el cuadro escénico inicial la música ya

\*ignacio.trovato@gmail.com

se hace presente, fundiéndose la armonía con el sonido de la briosa afluencia de agua en una imponente toma sobre las cataratas del Iguazú. Apelando a la puesta en juego de una lectura retroactiva, la narrativa va dando señales en pos de anticiparle al espectador escenarios de la trama aún no desplegados, los cuales cobrarán sentido a posteriori. Es así como esta escena inicial nos anticipa el regalo de cumpleaños que Orlando le hará a Marina (un viaje a las cataratas del Iguazú), tanto como su olvido de respecto del sitio en donde había guardado los pasajes para dicho viaje. Ambos datos se resignificarán a la luz del devenir de la trama.

Durante los primeros minutos el film nos propone nuevas entradas musicales que parecieran estar al servicio de reflejar una dinámica de pareja fluida entre ambos personajes. Nos referimos, por ejemplo, al momento en el que Marina, en un elegante hotel de Santiago de Chile, se encuentra cantando junto a una banda el clásico de Héctor Lavoe “Tu amor es un periódico de ayer” y Orlando se hace presente en la escena, intercambiando ambos miradas cómplices, mientras ella entonta la melodía al ritmo de la salsa. O bien en la conexión romántica reflejada en la escena en la cual, con sus cuerpos fusionados en la pista de baile de una discoteca, se impone la armonía de “Time”, el clásico de *The Alan Parsons Project*, cuya letra introduce, aunque aún inadvertidamente para el espectador, la cuestión de la despedida...

### “Esposa despreciada”

Hasta allí una narrativa en la que Orlando y Marina evidencian estar compartiendo momentos de disfrute, proyectando viajes juntos, amándose. El punto de ruptura lo ubicamos en la siguiente escena: Orlando despierta en mitad de la noche agitado y visiblemente afectado, razón por la cual Marina lo lleva de urgencia a una clínica, viaje durante el cual la afección va en aumento, perdiendo su conciencia. Luego de brindarle asistencia, el médico de la clínica a cargo de la intervención abandona la sala de urgencias para informarle la situación a quienes estuviesen acompañando al paciente. He aquí la primera escena en la que nos interesa detenernos: ante el encuentro con Marina, la mirada incisiva del profesional comienza a recorrer su cuerpo mientras la interpela respecto al vínculo que guardaban con Orlando. Asimismo, luego de Marina haberle informado su nombre, le consulta si se trata acaso de un “apodo”. Un sonido agudo de fondo nos anticipa el inequívoco desenlace trágico de Orlando, quien fallece a causa de un aneurisma. Marina, en un intento de tomar distancia del horror de lo vivido, se apresura por alejarse del hospital, cuando un móvil policial la intercepta para interrogarla respecto a lo sucedido. Al solicitarle sus datos personales informa que se encuentra tramitando el cambio de nombre en su identificación, a lo cual la policía hace caso omiso, dirigiéndose a ella mediante el gentilicio masculino para advertirle que el único nombre que consideraría sería su “nombre legal”.

Nos interesa poner el foco en ambas escenas para situar una lectura en torno a la identidad de género de Marina, derecho vulnerado tanto en el intercambio con el médico como en el interrogatorio policial. Pero antes de profundizar en dicho análisis ubiquemos, en esta misma línea, brevemente una tercera escena: el mismo día del fallecimiento de Orlando Marina recibe la visita de una mujer, quien se identifica como investigadora de la “Brigada de delitos sexuales”. En tono inquisitivo, la agente comienza a interrogarla en torno a lo acontecido, esbozando la siguiente lectura: en el marco de una relación en la que Marina se prostituía fue agredida físicamente por Orlando, defendiéndose a golpes y matándolo. Resulta interesante reparar en el modo en que la detective se despide, aludiendo saber muy bien *“lo que pasa con las personas... perdón, con las mujeres como tú. Quiero que sepas que yo te entiendo y te*

*apoyo... ”, en un burdo contraste de la posición pretendidamente contenedora con la dificultad para nombrar a Marina como “mujer”.*

Se trata de tres escenas en las que se impone la cuestión de una resistencia a la *nominación* de una persona trans a partir del no reconocimiento de su identidad de género. Las distintas instituciones intervinientes luego de la muerte de Orlando (sistema de salud, policía) ponen en juego sus prejuicios ante una presentación que escapa a los binarismos. Queda reflejado así de un modo muy gráfico lo sistemático de dicha práctica discriminatoria ante la diversidad, la cual tantas veces resulta la antesala de la instrumentación de la violencia y de su avance hacia los crímenes de odio. Jorgelina Belardo, activista por los derechos del colectivo trans e integrante del INADI, plantea que las personas transgénero resultan expuestas a una invisibilizada situación de vulnerabilidad constante, en tanto suelen ser excepcionales las instituciones a las cuales pueden recurrir sin recibir tratos discriminatorios.<sup>ii</sup> En la misma línea, Camila Sosa Villada, autora de la novela *Las Malas*, plantea que las personas trans habitan su existencia en intento permanente de sostener cierta “transparencia”, en tanto modo de preservación ante la sistematicidad del rechazo: *“Cada vez que nuestra humanidad se volvía sólida, tanto los hombres como las mujeres, los niños, los viejos y los adolescentes nos gritaban que no, que no éramos transparentes: éramos travestis, éramos todo lo que en ellos despertaba el insulto, el rechazo”* (Sosa Villada, p. 144).

Asimismo, Belardo hace referencia a la “violencia judicial” a la que se ve signada una persona trans, violencia que se expresa en la presunción de culpabilidad jurídica por el mero hecho de evidenciar una identidad de género no coincidente con el fenotipo anatómico. Volviendo al film, podría pensarse que una investigación policial ante la situación de un hombre que llega a una clínica con golpes significativos en su cuerpo y pierde la vida sería un procedimiento esperable según los protocolos de rutina. El punto en el que queremos poner el acento no es en el hecho de que Marina resultara interrogada y considerada sospechosa por la muerte de Orlando, sino en la posición desde la cual los agentes intervinientes abordan la situación, sin perder oportunidad para ejercer hacia ella un trato denigratorio. El médico de la clínica le pregunta si se trata de un “apodo” cuando Marina le dice su nombre; el policía se dirige a ella en masculino; la detective la interpela presumiendo su prostitución y agresión hacia Orlando...

En todo momento la sensación del espectador es que Marina está desprovista de todo derecho. Y, además de verse sustraída de la posibilidad de ejercer sus derechos jurídicos como ciudadana, pareciera que la pretensión reviste un alcance mayor, que es el de despojarla de su condición subjetiva. Jorgelina Belardo sostiene que las personas trans, además de ser las “olvidadas de la democracia” en materia de derechos civiles, suelen encontrarse con la imposibilidad de ser amadas. Quedan así privadas de lo que la autora denomina “derecho al amor”, en tanto la sociedad tiende a abiertamente manifestar su repudio ante un vínculo amoroso en el participe una persona transgénero. Cuando dicha relación se produce –tal como refleja el caso de Marina y Orlando– la respuesta social tiende a ser el señalamiento inquisitivo, el rechazo, la segregación.<sup>iii</sup>

A partir de la lectura propuesta sobre estas escenas llegamos a uno de los aspectos en el que nos interesa especialmente poner el acento. Nos referimos a aquellas situaciones en las que, por el hecho de alguien presentar una modalidad de subjetivación singular que pareciera no ajustarse a los estándares de cierto colectivo particular o de época, se impone una pretensión de avanzar por sobre el campo de la subjetividad en el intento de despojar a dicho sujeto de la condición que lo constituye como tal. Juan Jorge Michel Fariña (1998) ha denominado a este

fenómeno “particularismo”, para dar cuenta de que siempre se tratará de un recorte, una *parte* de un todo procurando suprimir principios universales que hacen a la especie humana: “*Este se verifica cuando el campo particular de reconocimiento de un grupo (...), que sólo debiera sostener, en una de sus variaciones posibles, la condición humana, aspira a colmarla, pretendiendo que todos sean eso*” (Michel Fariña, 1998, p. 52). No obstante, nuestra lectura se orientará a ubicar cómo la condición singular tiende a resistir dicho intento de arrasamiento promovido por dicha lógica del “para todos”.

El film da lugar aquí a una nueva entrada musical, que pareciera coronar esta ominosa sucesión de escenas: Marina, con voz trémula, visiblemente abatida, comienza a susurrar, en italiano, las primeras estrofas de un aria de Geminiano Giacomelli. En un canto ahogado, apenas audible, discurren las palabras: “*Sposa son disprezzata, fida son oltraggiata, cieli, che feci mai?*” (“*Soy una esposa despreciada, fiel, pero insultada. Cielos, ¿qué he hecho?*”). La obra alude a una mujer que padece y se lamenta por no ser correspondida en el amor que se dispone ofrecer a su marido. Pero Marina recorta sólo estos primeros versos, ya que su canto no está al servicio de exponer un no lugar en tanto pareja de Orlando, claro está, sino que pareciera querer plasmar el menoscabo subjetivo del otro social a partir de su identidad trans.

### **“Una mujer natural”**

El film nos confronta con dos pasajes que discurren en otra tónica y que se sostienen, nuevamente, en entradas musicales. La primera de ellas transcurre cuando la música se hace presente mediante la estridencia vocal de una de las referentes del soul estadounidense y activista por los derechos raciales en Estados Unidos en la década del 60: nos referimos a Aretha Franklin cantando “A natural woman”. Es interesante leer nuevamente lo no fortuito de la presencia musical en este momento del film, cuando Marina incurre en una suerte de laguna mental frente a una empleada de un lavadero de autos, mientras ésta intentaba cobrarle el servicio prestado. El episodio tiene lugar luego de que, cuando lavaban el vehículo, Marina vivenciara una aparición espectral de Orlando en el asiento trasero. La mujer, lejos de increparla para concluir con la transacción comercial, pareciera lograr captar –aunque sin conocerla– que algo le sucedía, dirigiéndose a ella de un modo comprensivo y contenedor. Desde que tuviera lugar la muerte de Orlando, se ubica aquí la primera escena en la cual Marina parece ser tratada dignamente; la melodía de Franklin opera así como soporte musical y simbólico de la lucha de los colectivos minoritarios. Asimismo, esta primera aparición del espectro de Orlando nos anticipa, una vez más, un aspecto de la trama que el film desarrollará en forma ulterior...

La segunda entrada se ubica en torno a la visita de Marina a su profesor de canto lírico, quien la recibe cálidamente y, captando su turbación, la convoca a cantar. Marina entona nuevamente “*Sposa son disprezzata*”, aunque ahora no en un susurro –como habíamos ubicado previamente– sino con toda la potencia que reviste su impostación vocal ante el canto lírico y con el soporte musical (y a la vez humano) de su profesor ejecutando la armonía en el piano. El canto del aria continúa pero la escena cambia: Marina ahora camina contra una fuerte corriente de viento que pareciera dispuesta a arrasar con su cuerpo. Toda la narrativa del film queda ilustrada en esta magnífica escena: frente a los intentos por coartar los principios universales de la condición humana, Marina, aun cuando el viento se dispone a vencer sus capacidades físicas, su condición subjetiva resiste al embate, sosteniendo en pie su existencia.

## De la “quimera” al acto ético

“Cuando nos casamos con Orlando éramos bien normales (...). Yo pienso que en esto hay pura perversión... (...) cuando te veo no sé lo que veo. Una quimera veo”. Tales son las palabras que la ex esposa de Orlando profiere ante Marina, en un encuentro destinado a que esta última le entregase el vehículo que pertenecía a Orlando. Resulta interesante reparar en la homologación de la identidad trans con la condición perversa, lectura que primó durante muchos años en torno a temáticas de diversidad de género y que, sorprendentemente, aún continúa vigente en ciertos discursos.<sup>iv</sup> Pero la cuestión no se agota allí: Sonia también le indica que bajo ningún concepto deberá asistir Marina al velatorio de Orlando, agregando que será ella quien se ocupe de los “trámites”, aclarando sin dilaciones que la va a “compensar” por todo lo que ha hecho... Tras Marina explicarle que no le interesaba su dinero sino poder despedirse de alguien a quien supo querer, la mujer adopta una actitud aún más categórica: “¡Daniel, no vas a ir a ninguna parte! Deja que vivamos este duelo en familia.” Reparemos en dos cuestiones. Por un lado Sonia nombra al acto simbólico de tramitación de una pérdida como un mero “trámite”, el cual pareciera, en coherencia con dicha lógica mercantil, poder sustituirse con dinero. Asimismo nos interesa acentuar el lugar de supremacía en el que la mujer se ubica frente a dicho acontecimiento subjetivo, haciéndole saber a Marina que tenía *más derecho* que ella ante la muerte de Orlando. Desde la óptica de Sonia, la posibilidad de participar de los ritos fúnebres parecía estar reservada a quienes no fueran una “quimera”.

“Es un derecho humano básico poder despedirse de una persona querida cuando se muere, ¿no?”, esgrime Marina en pos de justificar, más allá de los múltiples y fallidos intentos por evitarla, su presencia en el funeral de Orlando. Frase que nos interesa especialmente en tanto condensa y refleja el alcance ético de otra de las situaciones propuestas por el film: la afrenta contra el principio universal del rendimiento de culto a los muertos, condición sin la cual el proceso de duelo resultaría afectado. Nuevamente la narrativa nos ubica ante al intento de un avance indebido de un capricho individual por sobre la dimensión simbólica que nos constituye como especie, imponiéndose, una vez más, cierta lógica particularista. Cabría preguntarse en este punto si la reacción de la familia de Orlando hubiese sido similar si éste hubiera formado una pareja con una mujer cuya identidad de género resultara coincidente con su constitución biológica. Sería presumible que no, por cuanto todo el relato del film dejaría entrever que el ensañamiento por despojar a Marina de todo derecho se funda en su identidad transgénero.

Al igual que en la tragedia griega *Antígona*, la imposibilidad de despedir a Orlando despoja a Marina del acceso a un principio universal que, en tanto tal, va más allá de cualquier cultura o particular de época: la posibilidad de rendirle culto a los muertos como condición para poder poner en marcha el trabajo de duelo. Resulta interesante trazar una lectura respecto al lugar desde el cual Marina, haciendo caso omiso a los pedidos e intentos de “compensación” económica de la familia de Orlando, se hace presente en el funeral. Al igual que en la obra de Sófocles, el acto de Marina no radica en el desafío ni en la transgresión hacia alguien en particular sino en dar respuesta a un principio que trasciende cualquier empeño personal: la necesidad de despedirse para poder dar lugar a la tramitación simbólica de esa pérdida.

Carlos Gutiérrez sostiene que la imposibilidad de llevar adelante un rito fúnebre promueve el retorno espectral del muerto, aludiendo que “*Las apariciones espectrales son el resultado de la vacancia en los ritos funerarios. (...) Justamente por esta vacancia –este sitio que ha quedado vacío y no ha sido colmado por ningún elemento significativo– es que esto sigue en pie. En pie y caminando*” (Gutiérrez, 1998, p. 108). En el film Orlando retorna una y otra vez en las visiones de Marina, haciendo su aparición en el lavadero de autos en primera instancia,

en la discoteca, así como en el cementerio cuando ella pretende participar de su entierro y no logra localizar el féretro. Resulta esta última una escena magnífica en tanto propone a la aparición de Orlando como reflejo de la imposibilidad de hallar su cuerpo. Espectro que guía a Marina hacia la cámara crematoria, en donde finalmente logra reunirse con el cadáver de Orlando, llevando a cabo la anhelada despedida que le permite, por primera vez desde su muerte, llorar su pérdida.

El film nos pone así frente a un acto ético que, al igual que sucede en la tragedia *Antígona*, se funda en un más allá del sujeto de cualquier intento de prohibición particularista. Acto que motoriza un cambio de posición subjetiva en el personaje de Marina al lograr poner en marcha la elaboración de su pérdida, transformando la situación deficitaria inicial en una posibilidad de suplementación de las coordenadas de partida. Dicha transformación subjetiva que leemos en el personaje en cuestión pareciera condensarse en el pasaje final del film, cuyo desarrollo nuevamente se articula y sostiene en un acontecimiento musical. Es allí donde el personaje de Marina logra volver propio el canto lírico para entonar públicamente la bella melodía del aria de ópera de Händel “*Ombra mai fu*”, inclusión mediante la cual Santiago Lelio se suma a una interesante trilogía. El aria fue utilizada por primera vez en el cine por Stephen Frears en su magnífica versión de *Relaciones peligrosas*, en 1988. Fue escenificada luego en una escena memorable de la película *Farinelli* (1994), que imagina una traumática relación entre Händel y el famoso castrato Farinelli. Y un año más tarde fue incluida en la versión televisiva de *Orgullo y Prejuicio*, con la letra en inglés. La versión del film es la única cantada por la propia actriz, ya que es Daniela Vega quien interpreta el aria en esta conmovedora escena final de la película:

<i>Frondi tenere e belle</i>	<i>Frondas tiernas y bellas</i>
<i>del mio platano amato</i>	<i>de mi plátano amado,</i>
<i>per voi risplenda il fato.</i>	<i>¡que os favorezca el destino!</i>
<i>Tuoni, lampi, e procelle</i>	<i>Que truenos, relámpagos y tempestades</i>
<i>non v'oltraggino mai la cara pace,</i>	<i>no turben vuestra querida paz,</i>
<i>né giunga a profanarvi austro rapace.</i>	<i>ni os logre profanar el viento del sur.</i>

<i>Ombra mai fu</i>	<i>Nunca sombra fue</i>
<i>di vegetabile,</i>	<i>de una planta,</i>
<i>cara ed amabile,</i>	<i>querida y amable,</i>
<i>soave più.</i>	<i>más suave.</i>

## Referencias

Ariel, A. (1994). *Moral y Ética. Una poética del estilo*. En *El estilo y el acto*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.

Brodsky, J. E.; Castro, M. E.; Foco, G.: “Mi nombre es Marina ¿Hay algún problema con eso?”, *Actas del Congreso Online de Ética y Cine*, UBA, 2018. Disponible en: <https://www.eticaycine.org/Una-mujer-fantastica>

González Pla, F. y Michel Fariña, J. “*Diversidades trans en el cine y la “forma-serie”*”. *Un enfoque metodológico*”, Actas del Congreso de Investigaciones 2021. Disponible en: <https://www.academica.org/000-012/488>

Lacan, J. (1988): *El Seminario*, Libro 7, “La ética del psicoanálisis”, Buenos Aires, Paidós, 1988.

Michel Fariña, J. J. (1998). *Ética: un horizonte en quiebra*. Eudeba, Buenos Aires.

Sófocles: *Antígona*. En *Tragedias Completas*. Editorial Cátedra, Madrid, 1993.

Sosa Villada, C. (2022): *Las Malas*, Buenos Aires, Booket.

---

<sup>i</sup> En la escritura de este artículo se procurará utilizar las formas inclusivas que ofrece el rico idioma español, aunque, por razones de fluidez y para facilitar la lectura, en ocasiones se recurrirá al genérico de la lengua. El espíritu será siempre contribuir al ejercicio de formas discursivas que sean respetuosas de la diversidad.

<sup>ii</sup> Presentación de Jorgelina Belardo correspondiente al 26/08/2022 en el marco del seminario interno de la cátedra I de la asignatura “Psicología, Ética y DDHH”, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

<sup>iii</sup> Sobre este aspecto de la segregación, ver el artículo de Juan Brodsky y colaboradoras, publicado en las actas del X Congreso Online de Ética y Cine, 2018, y especialmente los comentarios a que dio lugar: <https://www.eticaycine.org/Una-mujer-fantastica>

<sup>iv</sup> La ex esposa de Orlando nombra a Marina como “una quimera”, aludiendo evidentemente al monstruo de la mitología griega que se representa con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón. Pero la otra acepción del término “quimera” remite a un sueño fruto de la imaginación; una ilusión que se anhela pese a lo improbable de su realización: es este segundo horizonte el que anima la causa, la pasión de Marina.