

# LAS MUJERES TRANS EN EL CINE DOCUMENTAL LATINOAMERICANO: EL CASO DE LA SEÑORITA MARÍA, LA FALDA DE LA MONTAÑA Y NAOMI CAMPBEL

TRANS WOMEN IN LATIN AMERICAN DOCUMENTARY FILM:  
THE CASE OF MISS MARIA, THE SKIRT OF THE MOUNTAIN (SEÑORITA  
MARÍA: LA FALA DE LA MONTAÑA ) AND NAOMI CAMPBEL

DOI: 10.25100/nc.v0i29.11634

Paola Clavijo González<sup>1</sup>

Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de  
París, París, Francia

paola.clavijo@correounivalle.edu.co

ORCID: 0000-0001-8432-0631

---

**Recibido:** 10 de agosto de 2020

**Aprobado:** 3 de junio de 2021

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia Creative Commons BY NC SA 4.0.

---

## ¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Clavijo, P. (2021). Las mujeres Trans en el cine documental latinoamericano: el caso de La Señorita María, la falda de la montaña y Naomi Campbel. *Nexus*, (29), 1-12. <https://doi.org/10.25100/10.25100/nc.v0i29.11634>

**Resumen:** En los últimos años se ha desarrollado un número significativo de producciones documentales en torno a la vida de las mujeres trans latinoamericanas. Teniendo en cuenta que el desarrollo del cine documental latinoamericano ha estado asociado a lo largo de su historia con una producción transnacional, este artículo abordará dos producciones documentales en torno a las mujeres trans latinoamericanas inscritas en este contexto: *Señorita María, la falda de la montaña* (2017) y *Naomi Campbell* (2013). Con el fin de analizar los relatos movilizados en estas películas, se tomarán como referentes teóricos las teorías queer, las teorías interseccionales y la colonialidad del género.

**Palabras clave:** Tecnologías del género, Cine documental latinoamericano, Mujeres Trans.

**Abstract:** In recent years, a significant number of documentary productions have been developed around the lives of Latin American trans women. Knowing that the development of Latin American documentary filmmaking has been associated throughout its history with a transnational production, this article will address two documentary productions around Latin American trans women inscribed in this context: *Miss Maria: the skirt of the mountain* (*Señorita María, la falda de la montaña* (2017)) and *Naomi Campbell* (2013). In order to analyze the mobilized narratives in these films, queer theories, intersectional theories, and gender coloniality will be taken as theoretical references.

**Keywords:** Gender technologies, Latin American documentary cinema, Trans women.



### **Origen del artículo**

Este artículo de reflexión nace como producto del trabajo de maestría en Ciencias Humanas y Sociales, mención Teorías de las Artes y del Lenguaje de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (Francia). Se presentó como ponencia en el Festival Internacional de Cine de Cali FICCI CALI 2020, realizado del 26 de noviembre al 6 de diciembre de 2020 (Cali, Colombia). Hizo parte del Seminario de Investigación en Cine, cuyo objetivo fue presentar reflexiones sobre el cine femenino y su incidencia a nivel local y global.



Teniendo en cuenta que a partir del activismo trans reciente, las historias sobre las mujeres trans han adquirido un espacio importante en el escenario público en el continente (Lind & Arguello, 2009) y que esta visibilidad ha estado mediada por la intervención de diferentes tecnologías como lo es el cine documental, el presente artículo pretende poner en cuestión cómo se construye el lazo entre este tipo cine y la experiencia de los cuerpos que a partir de la modernidad van a concebirse como carentes de “género” y de realidad.

El proyecto que origina este artículo tuvo como objetivo principal, por un lado, analizar la manera como se organizan los programas narrativos de las películas escogidas; además, estudiar cómo estos programas interactúan con ciertos indicadores como fenotipo, atributos sociales y atributos morales. También se tuvo en cuenta destinatarios, destinatarios, adversarios y ayudantes. Desde este modelo metodológico logramos acercarnos a la forma en la que el paradigma de normal-anormal se presenta en *La Señorita María, la falda de la montaña* (2017) dirigida por Ruben Mendoza y en *Naomi Campbell* (2013) dirigida por Camila José Donoso y Nicolás Videla.

El cine documental aparece dentro de la investigación como una tecnología del género y de producción de lo real que pone en juego atributos que van a definir lo masculino, lo femenino, y lo verdadero (De Lauretis, 1989). Se parte de que el cine documental se erige como un instrumento de saber-poder que pone en juego la lucha por el significado. La creación cinematográfica, sea documental o ficcional, no parte de un acercamiento inocente sino de uno que se inscribe en saberes situados en cuadros sociales desde donde se estructura la acción, el lenguaje, y la forma de relacionarse con el mundo (Butler, 2009).

Las producciones fílmicas implican un trabajo de intervención en el que participan agentes sociales que van a marcar su desarrollo, como instituciones estatales y privadas. La historia del cine documental latinoamericano ha estado fuertemente ligado a la dinámica transnacional de las coproducciones, de los festivales, de los centros de financiamiento y de la exhibición internacional (Campos, 2013). Por esto, el presente trabajo se pregunta cómo son inventadas las mujeres trans del sur y cómo interactúan los relatos de estas películas con aspectos históricos como la colonialidad del poder (Quijano, 2014) y la colonialidad del género (Lugones, 2008).

Partimos de que el fenómeno transnacional del cine documental latinoamericano se relaciona con las representaciones del “sur” en el “norte”, sobre todo cuando hablamos del cine documental como la experiencia del documento. Con la llegada de la modernidad y el auge del positivismo en las ciencias, vemos que Occidente encontrará en la cámara la posibilidad de ver a través de, es decir, de ocupar el lugar del ojo, órgano que como lo ha dicho Walter Mignolo & Gómez Moreno (2012) tendrá un rol principal dentro de la jerarquía de los sentidos para decir que algo existe y que existe de cierta manera.

A través de estas películas ponemos en cuestión el rol de la cámara, entendida como un personaje más del relato, buscando romper la idea del narrador omnisciente occidental que le otorga un poder ontológico (Butler, 2009).

### **Estado de la cuestión**

Actualmente son muy escasos los estudios que se interesan en poner en cuestión las representaciones de las mujeres trans construidas por el cine documental latinoamericano en los últimos años. En primera medida porque el cine documental todavía es concebido como la experiencia de un documento histórico, planteamiento usado por disciplinas como la antropología y la etnografía; además, todavía es reciente el auge de los estudios transdisciplinarios en los que se abren universos epistemológicos que permiten otro tipo de problemas de investigación como este.

Para la investigación nos interesa destacar el trabajo de José Alejandro Pérez (2018)<sup>2</sup>. A pesar de que no aborda las categorías *cine documental latinoamericano* y *mujeres trans*, permite acercarnos al fenómeno transnacional del cine de ficción queer latinoamericano y conocer la apertura que existe hacia este tipo de temáticas; asimismo, nos permite revisar cómo existe un deseo por proyectar ciertos cuerpos e historias latinoamericanas, para este caso, historias de sectores sociales que se alejan de performatividades heterocentras y que llevan en su cuerpo marcas de clase (subalternas), racializadas y caricaturescas (Pérez, 2018), como veremos más adelante en el análisis sobre las películas seleccionadas.

También se encuentran los trabajos de Salvador Vidal-Ortiz (2014) y José Alirio Peña (2015). Aunque no se interesan en abordar el cine documental como una tecnología de género sino como una fuente para la historia, llevan a cabo un trabajo de recuperación del cine documental trans latinoamericano y contribuyen a la construcción de una base de datos que recupera películas rodadas en Venezuela, Colombia y Argentina como *Trans* (1983), *Furia Travesti* (2009), *Translatina* (2010) y *Putas o Peluqueras* (2011).

Por otro lado, a pesar de que tienen como objeto de estudio documentales producidos en Francia y Estados Unidos respectivamente, es importante resaltar los siguientes trabajos que analizan este cine como una tecnología mediante la cual se

inventa lo normal y su alteridad. Por una parte, los de la socióloga Karine Espineira (2014)<sup>3</sup> sobre medios de comunicación franceses y representaciones de mujeres trans, en los que concluye que este cine ha contribuido a exportar la imagen de las mujeres trans como Parias. Por otra parte, los de la filósofa Judith Butler (2009), que se interesa en cuestionar el fuera de cámara del célebre documental trans estadounidense *Paris is burning* (1990), de la directora Jennie Livingston, con el fin de problematizar cómo a través de las intervenciones que se presentan por fuera de cuadro se construye una narrativa y una representación de lo que va a aparecer en pantalla, de insistir en la importancia de quién y cómo se cuenta esta historia y de reconocer en la cámara el poder de crear y otorgar realidad a algo. La investigadora Camille Bui (2014) coincide con Butler y analiza el rol de la realizadora dentro de la construcción del relato filmico del documental *Paris is burning* (1990); concluye a su vez que la inteligibilidad de los cuerpos representados es otorgada y a la vez negada por su realizadora, quien hace uso continuo de una mirada blanca, masculina y omnisciente. Sobre esto, quiero citar a Butler (2009), quien hace referencia a este tipo de fenómenos tan característicos del cine documental y ha inspirado el modo de análisis que se expondrá a lo largo de este artículo:

hooks está en lo cierto al sostener que, dentro de esta cultura, la pretensión etnográfica de una mirada neutral será siempre una mirada blanca, una mirada blanca no marcada, una mirada que transmite su propia perspectiva como la omnisciente, una mirada que supone promulgar su propia perspectiva como si no fuera una perspectiva en absoluto (p. 197-198).

### Metodología para el análisis

En términos metodológicos fue importante establecer varios criterios para la escogencia de las películas: que fuesen documentales estrenados entre el 2003 y 2019 -momento boom de este tipo de temáticas en el cine-, que hubieran participado en uno de los programas pioneros para el desarrollo del cine latinoamericano ofrecido por el festival *Ciné Latino Rencontres de Toulouse*, que hubiesen recibido financiamiento y circulado y/o haber sido promovidos dentro de los circuitos de festivales europeos y latinoamericanos. Además, que sus personajes principales fueran mujeres identificadas como mujeres trans.

Las películas que cumplieron con cada uno de estos requisitos y que tuvieron un reconocimiento importante durante este periodo fueron *Naomi Campbell* (2013) y *La Señorita María, la falda de la montaña* (2017). Estas dos historias se destacaron por sus premios, participación en festivales y por haber hecho parte del festival *Ciné Latino Rencontres de Toulouse*.



Para el análisis de las películas se diseñó un modelo metodológico a partir del sistema actancial de Greimas estudiado por la investigadora y dramaturga Norma Román Calvo (2007), con el que se analizaron los órdenes teleológicos, etiológicos y axiológicos de los relatos. También se tomó el esquema de personajes diseñado por Martín Serrano (2011) y un esquema propio inspirado en Erving Goffman (1975). Con este modelo de análisis se logró construir lo que llamo «identificadores», que permiten reconstruir los rasgos existenciales de lxs personajes y el contexto que habitan. Ahondar en la caracterización de lxs personajes, su puesta en escena, y los objetos que les acompañan para lograr ser descifrados: orígenes sociales, fenotipo, edad, atributos físicos, atributos de personalidad, desempeño en el rol, atributos sociales, atributos morales, objetivos trazados, instrumentos para alcanzar sus objetivos. Estos indicadores describen los objetos y personajes emblemáticos en cada película y permiten observar cómo se construye la inteligibilidad de los personajes a partir del género, la raza y la clase dentro de estas historias; igualmente permiten conocer cómo se han construido los relatos en las películas y ver qué imaginarios evocan a través de ellos, para así estudiar hasta qué punto las narrativas propuestas por lxs realizadorxs movilizan un orden heteronormativo que fija la polaridad del género en la construcción de sus personajes y sus rasgos existenciales.

Esta metodología permitió concluir a grandes rasgos que aunque las películas comparten ciertos identificadores -como por ejemplo que ambas se interesan en mujeres subalternas, racializadas y trans-, se alejan significativamente en cuanto al tratamiento audiovisual, como expondré más adelante.

La hipótesis inicial sobre este trabajo planteaba que las producciones documentales que trataban esta temática movilizaban imaginarios heteronormativos y coloniales del género, es decir, que estas historias se inspirarían en el dimorfismo sexual (hombre pene/mujer vagina) (Butler, 2007) y en la hiperbolización de los cuerpos del sur para contar sus historias. Se pensaba que las películas, al ser producidas y promovidas en este tipo de contexto transnacional y neoliberal, podrían tener una tendencia a manejar estereotipos heteronormativos. No obstante, la confirmación de esta hipótesis fue parcial, como veremos más adelante.

### Hallazgos

Con *Naomi Campbell* (2013) y *La Señorita María, la falda de la montaña* (2017) podemos corroborar, como ya había hecho Alejandro Pérez (2018), que las producciones contemporáneas que circulan en los circuitos de los festivales, premios, exposiciones y coproducciones transnacionales tienen un interés modal por los personajes subalternos, racializados, con discursos no occidentales que reflejan, por ejemplo, el

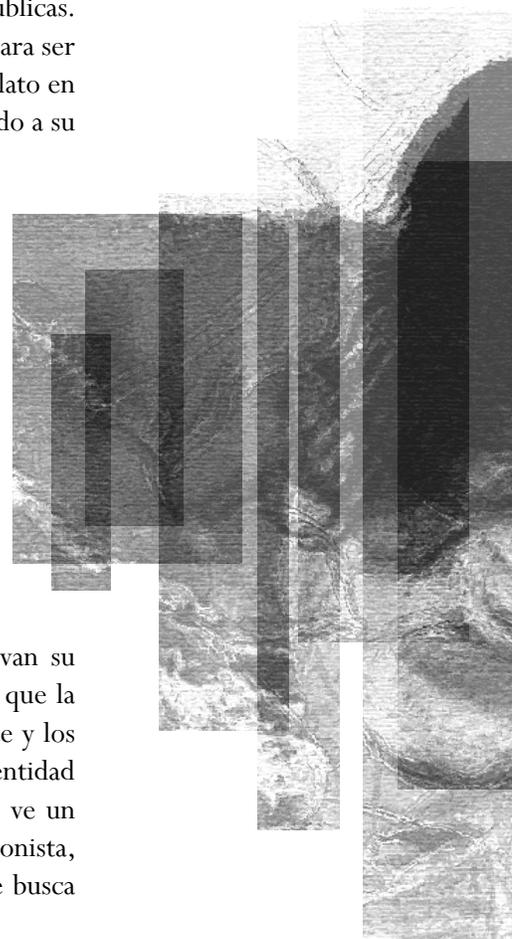
sincretismo religioso o las posiciones religiosas «radicales». Estas historias tratarán de abordar temáticas que se inscriben en contextos no burocráticos y alejados de los proyectos de Estados-Nación. Son personajes que aparecen sin anclaje, excludixs, marginadxs y cuyo proceso de subjetivación está marcado por la soledad.

El tema trans de estas dos películas encaja muy bien en este contexto, especialmente cuando en ambas la adopción de una identidad trans ha dado lugar a encuentros desafortunados con el Estado, con las instituciones sociales y con la sociedad civil. Lo anterior en Yermén, protagonista de *Naomi Campbell*, y en María, protagonista de *La Señorita María, la falda de la montaña*, evidencian un sentimiento de desarraigo que será importante para el tratamiento audiovisual. La representación de este sentimiento se explorará desde los lugares donde viven las protagonistas: María vive sola en una montaña lejos de la población civil; mientras que Yermén habita en un barrio comunista de Chile de clases populares, lejos de las instituciones públicas. Las dos personajes crean un micro mundo que les permite avanzar y luchar para ser reconocidas como mujeres. Estos micro mundos se convierten dentro del relato en no-lugares espaciales, donde ocurren historias que llamarán la atención debido a su contenido místico y/o contrahegemónico.

En los dos relatos se observa una importancia relativa a la palabra, mucho más que a la historia que se construye, mostrando un cierto encanto por la tradición oral de las sociedades latinoamericanas. A través de la palabra, nos conducirán a historias narradas a partir de un uso no *tradicional* del español y de imaginarios colectivos latinoamericanos en los que, por ejemplo, se evoca a la Virgen María y a la Virgen de los nómades; también se hacen oraciones a los dioses en mapudungun, lengua mapuche; y se muestra cómo las historias de las personajes son inconcebibles sin este mundo onírico y espiritual, es decir, cómo sus sueños y deseos son atravesados por una intervención divina.

Se insiste en recurrir a sus lugares íntimos y en cómo las personajes llevan su vida afectiva y erótica, creando de esta manera historias “biográficas” en las que la organización del tiempo toma importancia. Se explora el pasado, el presente y los deseos de las personajes, y el modo como sus trayectorias se cruzan con su identidad de género. Para el caso de *Naomi Campbell*, este tratamiento “biográfico” se ve un poco más matizado debido a que la película intenta descentrarla como protagonista, al poner en escena a la personaje afrocolombiana y migrante en Chile, que busca operarse para parecerse a la modelo británica Naomi Campbell.

Estas historias evocan lugares y situaciones emblemáticas de las mujeres trans latinoamericanas como consultorios médicos, diagnósticos clínicos, la calle, el amor, la marginación social, la estigmatización, el cuestionamiento de la identidad de género por otrxs, las operaciones de vaginoplastia, entre otros.



No obstante, a pesar de que *Naomi Campbel* y *La Señorita María, la falda de la montaña*, confluyen en estas formas y ambas pueden considerarse una expresión estética de los circuitos transnacionales de producción, explotación y distribución, estas películas son movilizadas por objetos de deseo diferentes. Para el caso de *La Señorita María, la falda de la montaña*, su director es quien desea, en *Naomi Campbel*, Yermén se hace a sí misma como destinadora y destinataria. Este hecho matiza nuestra hipótesis inicial, debido a que no necesariamente una película producida dentro de este contexto va a movilizar ciertos estereotipos e imaginarios, aunque se recurran a historias similares.

Sin embargo, resulta interesante que cada película tuvo un impacto institucional y mediático distinto. *La Señorita María, la falda de la montaña* obtuvo nueve premios en comparación con *Naomi Campbel*, que obtuvo cuatro; además, el impacto mediático fue significativamente distinto: en *La Señorita María, la falda de la montaña* su personaje principal reclama sentirse vulnerada por sus derechos de imagen, entre otras situaciones, mientras que con *Naomi Campbel* hay una relación de complicidad con sus productores.

Por otra parte, en *La Señorita María, la falda de la montaña* se constató que el tratamiento audiovisual aplicado está inspirado en la forma clásica del documental etnográfico, aunque el realizador intervenga directamente. Vemos un director acercándose a una realidad que le es ajena, y la única relación que mantiene es la de extrañeza, provocando que se mantenga una relación sujeto-objeto a lo largo de la construcción de la historia, creando obstáculos para que la protagonista principal pueda comunicar su propia vida y participar en la elaboración del guión, el rodaje y el montaje. Es una película que busca suscitar sensacionalismo y una relación de complicidad con el realizador, que nos aleja de la vida de la protagonista y nos acerca a su percepción. Es historia binaria, heteronormativa y colonial, en la medida en que María no es reconocida como hombre ni como mujer; es caricaturizada, infantilizada y patologizada por su identidad sexual y por sus prácticas y creencias.

Esta película responde a las características que nos planteamos en un primer momento sobre el cine documental latinoamericano, debido a que su relato le entrega una visibilidad negada a su personaje, María. La explora adoptando una lógica visual pornográfica y le crea características extraordinarias, que van a hacer ovación a las narraciones de los cronistas europeos sobre el “sur”, en las que las mujeres fueron concebidas como criaturas fantásticas, carentes de género y de humanidad (Lugones, 2008), como se observa en las interpelaciones realizadas a María por el director Rubén Mendoza. A esta relación la llamo la *colonialidad del género* cuyo proceso, según María Lugones (2008), establece que el ocupar la categoría mujer ha significado no solamente tener un cuerpo sexuado, sino ciertas características raciales, sociales y culturales. Para este caso, María no solamente se relaciona negativamente con la norma de correspondencia entre género y sexo, sino también a nivel racial, social y cultural.

Por el contrario, *Naomi Campbell* propone otra lógica de narración de la experiencia del género, la protagonista está interesada en ser filmada y en hacer una película sobre su vida. Desde el inicio, Yermén comienza a formar parte del trabajo de preproducción hasta el punto de que es ella quien propone un tratamiento audiovisual ficcional, pensando en la posibilidad de que este formato ampliará las formas narrativas y aumentará su participación en la construcción de la película.

Esta historia hace de Yermén la protagonista y al mismo tiempo la productora de su propio personaje. Según lxs realizadores, también estuvo implicada en el proceso de producción y construyó los diálogos mientras improvisaba en cada escena y situación. Esto significó que los resultados cinematográficos fueran diferentes de los que vemos con *La señorita María, la falda de la montaña* quien no tenía la posibilidad, por ejemplo, de grabarse o de decidir el curso de la historia. Con Yermén, aparece la figura del Otrx extranjero que viaja a buscar una historia; se ve una cámara cómplice de su vida y de sus reflexiones, cámara que se convierte en instrumento para hablar de su perspectiva sobre el mundo y sobre el ser mujer.

*Naomi Campbell* moviliza una narración que podría considerarse contrahegemónica y decolonial, al oponerse a discursos androcéntricos y heteronormativos. Yermén se niega al discurso que la obliga a “habitar el cuerpo equivocado”, se reconoce en sincronía con su cuerpo, y se expone a sí misma como una personaje que produce conocimiento y reflexiona sobre su entorno, construyendo de esta manera una relación de complicidad entre ella y lxs espectadores. Su mundo es presentado como un mundo habitable y real, para la película resulta importante ahondar en su contexto político y en su espiritualidad. Con ella no se experimenta la relación de externalidad típica del cine documental; por el contrario hay un deseo por ir hasta el fondo, vincularse y encontrarse con quien aparece delante de la cámara.

Este docu-ficción explora otras formas audiovisuales para contar su historia. Recurre constantemente a la metáfora y a la búsqueda de un mundo poético y espiritual para comprender cómo es que se llega a ser mujer. En cambio María permanece en la literalidad, en la anécdota, en la imposibilidad de construir una historia compartida. Esto resulta interesante, teniendo en cuenta que el positivismo que ha acompañado la aparición del cine documental ha estado marcado por la obsesión de establecer la experiencia de lo real, promoviendo tratamientos audiovisuales asépticos que huyen de la fantasía, de la ficción, tal cual sucede con María.



## Conclusión

Con estos hallazgos se pretende abrir otros caminos epistemológicos con los cuales puedan adquirir más luz la crítica hacia este tipo de producciones que no solo se están debatiendo un lugar de exhibición, distribución y promoción, sino que también ponen en escena una apuesta ideológica con la que se pretende determinar para este caso, la viabilidad y visibilidad de ciertos cuerpos que están en la lucha por la existencia y por el significado. Así, la idea de objetividad y de narración limpia del cine documental, y su aparente imparcialidad, es una forma, como diría Butler (2006), en la que el poder se disfraza de ontología, y con la que el cine documental construye su ficción narrativa.



## Referencias

---

- Bui, C. (2014). Tongues untied (Marlon Riggs, 1989) et Paris is burning (Jennie Livingston, 1990): les documentaires du new queer cinema. *Revue LISA*, 12(01). <https://doi.org/10.4000/lisa.8513>
- Butler, J. (2006). *Défaire le genre* (M. Cervulle, trad.). Éditions Amsterdam.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Editorial Paidós.
- Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du «sexe»*. Éditions Amsterdam.
- Calvo, N. (2007). *El modelo actancial y su aplicación*. Pax México.
- Campos, M. (2013). La América Latina de 'Cine en Construcción'. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales. *Archivos de la Filmoteca*, (71), 13-26. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/392>
- De Lauretis, T. (1989). The technology of gender. En *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction* (pp. 1-30). Macmillan.
- Espineira, K. (2014). La sexualité des sujets transgenres et transsexuels saisie par les médias. *Hermès, La Revue*, 69(2), 105-109. <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-105.htm>
- Goffman, E. (1975). *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*. Les Éditions de Minuit.
- Lind, A. & Arguello, S. (2009). Ciudadanía y sexualidades en América Latina. Presentación del Dossier. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, (35), 13-18. <https://doi.org/10.17141/iconos.35.2009.374>
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Revista Tabula Rasa*, (9), 73-101. . <https://www.revistatabularasa.org/numero09/colonialidad-y-genero/>
- Mignolo, W. & Gómez Moreno, P. (eds.). (2012). *Estéticas y opción decolonial* (1.ª ed.). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Peña, J. (2015). Arcoiris documental: tejido del activismo sexodiverso en Venezuela. *Question*, 1(48), 168-187. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2518>
- Pérez, J. (2018). *Cine, modernidad y sexodiversidad: construcciones transnacionales dentro del cine queer latinoamericano* [tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/47737/>
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Cuestiones y horizontes. En D. Assis (ed.), *Cuestiones y Horizontes* (pp. 777-832). CLACSO. <https://www.clacso.org/anibal-quijano-cuestiones-y-horizontes/>
- Serrano, M. (2011). *Teoría de la comunicación: la comunicación, la vida y la sociedad*. McGraw-Hill España
- Vidal-Ortiz, S. (2014). Corporalidades trans: algunas representaciones de placer y violencia en América Latina. *INTERdisciplina*, 2(3), 109-133. <http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2014.3.47789>

## Filmografía

---

- Mendoza, R. (dir.) (2017). *Señorita María: la falda de la montaña* [película]. Dago García Producciones.
- Videla, N. & José-Donoso, C. (dir.) (2013). *Naomi Campbell* [película]. Cusicanqui Films.

## Notas

---

- <sup>1</sup> Socióloga de la Universidad del Valle de Cali, Colombia; magíster en Ciencias Sociales y Humanas, mención: Teorías y Prácticas del Lenguaje y de Las Artes, especialidad en Imágenes y Culturas Visuales de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, Francia. Ha dedicado su formación académica y profesional a la investigación sobre producción cinematográfica latinoamericana y a los estudios relacionados con el conflicto armado, mujeres y población LGBTIQ+. En sus investigaciones desarrolla un enfoque transdisciplinar con el que pone en diálogo la colonialidad del género, las teorías queer, feministas e interseccionales. Igualmente se ha formado en escritura y creación filmica.
- <sup>2</sup> Si bien la investigación *Cine, modernidad, y sexo diversidad: construcciones transnacionales dentro del cine queer latinoamericano*, se aleja epistemológicamente del marco conceptual y metodológico trazado por José Alejandro Pérez, debido a que hace uso de categorías binaristas del género y heteronormativas, la caracterización que realiza sobre el cine queer transnacional resulta interesante e importante para acercarnos a la idea promovida por estos circuitos del cine sobre la “Latinoamérica queer”.
- <sup>3</sup> Uno de sus trabajos más emblemáticos sobre esta cuestión es *La sexualité des sujets transgenres et transsexuels saisie par les médias* (2014).

