

Espacio, empatía y devenir: Tránsitos y umbrales en el filme *Una mujer fantástica*

José Ignacio Vielma Cabruja
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Chile

jivielma@uchilefau.cl

Recibido: 5 de diciembre de 2024/Aprobado: 21 de marzo de 2025

DOI: [10.5281/zenodo.15763793](https://doi.org/10.5281/zenodo.15763793)

José Ignacio Vielma Cabruja es arquitecto por la Universidad Simón Bolívar, Caracas (1995), máster en Cultura Urbana por la Universidad Politécnica de Cataluña (2000) y doctor en Arquitectura por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2010). Actualmente es Profesor Asociado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde desarrolla docencia en pre y posgrado en el área de taller de proyecto y cursos electivos y optativos sobre las relaciones entre cine, fotografía, ciudad, paisaje y arquitectura. Sus áreas de investigación incluyen la experiencia de la ciudad y el paisaje contemporáneos, la otredad físico-espacial de la ciudad, las relaciones de estas realidades con medios como el cine y la fotografía, y las representaciones contemporáneas por medio de las imágenes técnicas del paisaje del extractivismo, la especulación y el conflicto.

<https://orcid.org/0000-0002-6242-682X>



**Espacio, empatía y devenir:
Tránsitos y umbrales en el filme *Una Mujer Fantástica***

Resumen

El filme *Una Mujer Fantástica* relata tres días en la vida de una mujer transexual que acaba de perder a su pareja masculina. Se propone desarrollar de qué manera, durante su desarrollo, se presenta como una dialéctica entre escenas urbanas producto de la selección y el tratamiento filmico de sus locaciones, y las transformaciones y vicisitudes de la protagonista. El propósito de la investigación, emprendida por medio de un análisis filmico descriptivo y un estudio correlativo de las locaciones, es identificar y describir estas relaciones entre espacio y transformaciones del sujeto. En el desarrollo del filme, el personaje conseguirá una fortísima consolidación como sujeto, en medio de una organización espacial que se propone describir a la manera de una sucesión de tránsitos y umbrales, destacando a estos como momentos de transformación intensa, que ocurren mayormente en espacios subterráneos. A través de esta construcción espacial, ajena a los tópicos de la ciudad filmada, se reconoce cómo se fusionan representaciones y localizaciones para narrar la evolución de Marina hacia una identidad más universal, externa a la matriz heterosexual, opuesta a las visiones glamorosas de lo transexual, y abierta entre rasgos propios de varios géneros e incluso especies. Este ejercicio se da en una doble relación con lo espacial. Primero, en el manejo de las locaciones y la construcción topológica que se describirá, y luego, en la manera en que las opciones filmicas producen una percepción altamente empática respecto a la protagonista y su percepción del espacio.

Palabras clave: cine, género, espacio, ciudad, *Una mujer fantástica*.

**Space, empathy and becoming: Transits and thresholds
in the film *A Fantastic Woman***

Abstract

The film *A Fantastic Woman* depicts three days in the life of a transgender woman who has just lost her male partner. Throughout its development, the film unfolds as a dialectic between urban scenes shaped by the selection and cinematic treatment of its locations and the protagonist's transformations and struggles. The purpose of this research, undertaken through a descriptive film analysis and a correlational study of the locations, is to identify and describe these relationships between space and the subject's transformations. Over the course of the film, the character achieves a profound consolidation of her identity, within a spatial organization described as a succession of transitions and thresholds, highlighting how the latter, as moments of intense transformation, occur mainly in underground spaces. Through this spatial construction, which moves away from the conventional tropes of the filmed city, the fusion of representations and locations becomes evident in narrating Marina's evolution toward a more universal identity—one that transcends the heterosexual matrix, opposes glamorous visions of transsexual, and embraces behaviors spanning multiple genders and even species. This exercise unfolds in a dual relationship with spatiality: first, in the handling of locations and the topological construction to be described; and second, in how the filmic choices produce a highly empathetic perception of the protagonist and her experience of space.

Keywords: cinema, gender, space, city, *A Fantastic Woman*.

Introducción y antecedentes

Una Mujer Fantástica (Sebastián Lelio, 2017) (UMF) relata tres días en la vida de Marina Vidal (Daniela Vega), una mujer transexual en un tránsito vital trascendente. Después de la repentina muerte de Orlando (Francisco Reyes), quien tras una celebración fallece en el departamento que compartían, la narrativa detalla cómo Marina enfrenta diversos desafíos sociales e institucionales derivados de su identidad transgénero y la exclusión a que es sometida. El filme explora el violento rechazo por parte de la familia de Orlando, su exesposa y su hijo mayor, quienes buscan impedir su participación en los rituales fúnebres y el reconocimiento como la última pareja de Orlando. También se hace visible el rechazo, la incomodidad y la violencia hacia su cuerpo, de parte de las fuerzas policiales y actores institucionales, ante los cuales será siempre sospechosa de lo sucedido.

A pesar de enfrentar estos continuos actos de rechazo y violencia, Marina avanza en el desarrollo de su vocación para el canto lírico y afirma una identidad abierta y performativa, tanto de género como de sujeto integral. Por esto, el personaje no cae en los estereotipos de las representaciones de la identidad transgénero femenino por medio del *glam*. Más bien es representada como una mujer aguerrida de clase media capaz de desapercibirse en el ambiente urbano que recorre de manera constante (Manningel, 2020; Quispe Alarcon, 2023).

Ambientada en Santiago de Chile, la película utiliza la ciudad como escenario de un constante tránsito y cambio, reflejando allí la transformación de la protagonista (Morales Lastra, 2017). La relación entre el sujeto y la ciudad se expone como un elemento central en la trama, destacándose las tensiones entre las élites urbanas chilenas y personajes considerados problemáticos u "otros" (Cáceres, 2018). Además, se presenta una ciudad segregada y fraccionada, evidenciando tensiones sociales y clasistas.

Este análisis propone ir más allá de las interpretaciones convencionales sobre la relación de *UMF* con la identidad transgénero y con la ciudad de Santiago (De Waal & Armstron, 2020), desarrollando que la película construye una espacialidad intencionada para acompañar las transformaciones del personaje protagonista. Contrario a la mera crítica social, y más allá de la polarización socioespacial que presenta el filme, pero a la que no se puede reducir su interpretación, se reconoce que el uso de Santiago como escenario en *UMF* es más una elección estética que refleja lo plástico y lúdico de la ciudad. Como lo reconoce Kroll (2022), Marina "activamente trans-navega zonas liminales de contacto", que buscarán ser evidenciadas en este análisis espacial.

Como expresión espacial de lo anterior, se busca aquí desarrollar cómo una ciudad de contrastes, sin continuidad aparente, entre lo moderno con lo tradicional, se convierte en un escenario adecuado para expresar las complejas identidades femeninas y transitorias de Marina. Así, se apuesta por interpretar los modos fílmicos utilizados con una necesidad de construir una empatía espacial entre el espectador y la protagonista, lo cual implicaría un anclaje espacial de la película que refuerza su relación con los espacios arquitectónicos y urbanos utilizados.

Metodológicamente, la investigación recurre a dos fuentes fundamentales.

Primero, los testimonios orales de parte del equipo realizador. Esto se consiguió por medio de una entrevista en profundidad al encargado de locaciones del filme, Horacio Donoso; y por medio de la revisión de los testimonios del director Sebastián Leilo, en distintos materiales audiovisuales que acompañan al filme, como entrevistas y *making of*. Luego, a través del análisis descriptivo de las secuencias filmicas y sus correlatos espaciales y de estilo. En una serie amplia de secuencias y escenas, esto se realiza identificando las espacialidades fundamentales, su relación con la trama y especialmente con las vicisitudes y sensibilidades de Marina, y cómo las opciones filmicas elaboran esa relación.

Desarrollo y hallazgos

Según narró el encargado de locaciones del filme, Horacio Donoso, por medio de entrevista para esta investigación (Donoso, 2018), *Una Mujer Fantástica* adopta una perspectiva en su representación de Santiago, buscando deliberadamente desvincularse de la imagen reconocible de la ciudad: «un Santiago que no fuera tanto Santiago». La elección de locaciones se basa en demandas estéticas específicas, su potencia plástica o posibilidad de ser intervenidas, priorizando por ejemplo la simplicidad visual, “asemejarse a Tokyo” o cualquier otra estrategia que desarmara el reconocimiento de los lugares, alejando al filme de la postal tradicional de Santiago. Aunque los espectadores-habitantes pueden identificar los lugares representados, la película juega con la muestra y ocultamiento, centrándose más en situaciones y atmósferas que en la representación reconocible.

Esta entrevista con Donoso sirvió como punto de partida para presuponer que *UMF* no simplemente visibiliza Santiago, sino que utiliza el espacio de manera narrativa en dos formas distintas. En primer lugar, desdibuja la ciudad reconocible y grandilocuente, sugiriendo que la estructura urbana agrede y limita la exploración identitaria y de género de la protagonista. Segundo, emplea espacios subterráneos como umbrales de transformación y climas de lo dramático, albergando las resoluciones cruciales de la historia. Si en el mundo superficial la protagonista parece estar siempre en tránsito y movimiento, y es agredida sin poder mantenerse entera, se intuye que, en las localizaciones subterráneas, la protagonista podrá ejercer con plenitud su identidad, refugiarse de las agresiones, confrontarse con los agresores, o conseguir objetivos y logros trascendentes. Allí se producirán las resoluciones más poderosas de la historia y los cambios importantes de Marina.

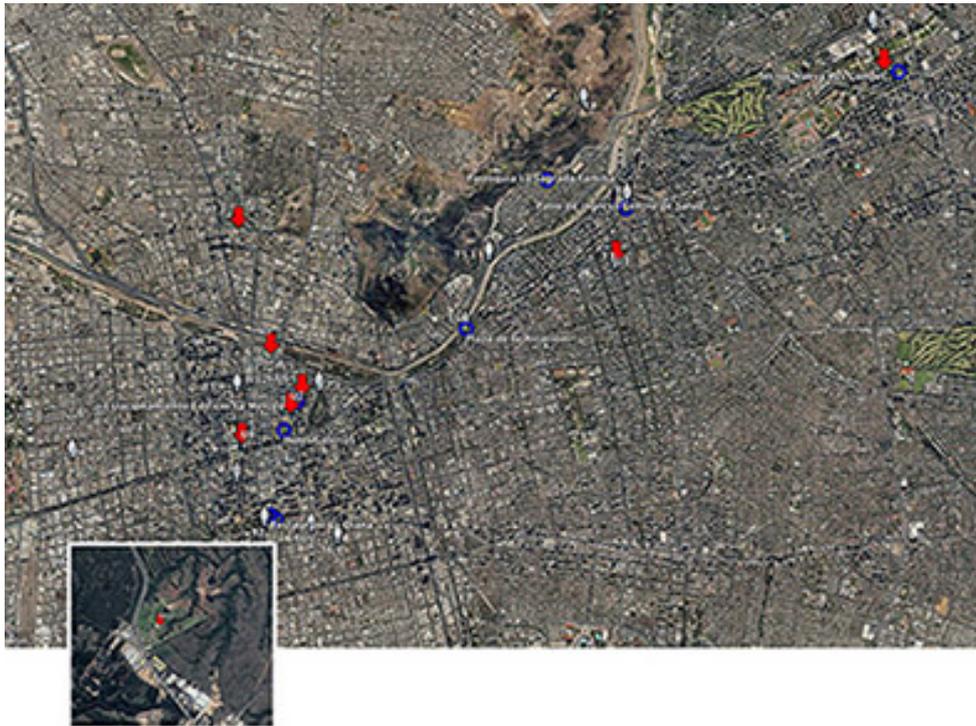
Según lo recogido en la entrevista y en testimonios audiovisuales del director Sebastián Leilo, se pudo completar el conjunto de las localizaciones del filme (Figura 1) y cómo se integran en la narrativa. Se identificó entonces un patrón dominante que correlaciona estructuras narrativas y espacios de localización clasificables en dos tipos: los *tránsitos* urbanos, en la superficie de la ciudad; y los ingresos o habitares de espacios subterráneos comprensibles como *umbrales* de transformación.

Esta interrelación entre tránsitos y umbrales resulta análoga a la estructura narrativa clásica de *El viaje del héroe*, según propuso Joseph Campbell, reconociéndolo en narraciones de distintas culturas (Campbell, 1949; García, 2001), y en relación a cómo se ha empleado en otros análisis dramaturgicos

y filmicos (Dittus Benavente, 2015; Vielma, 2018). (1) Entonces, se persigue analizar en *UMF* el viaje narrativo, no necesariamente heroico, de la protagonista a través de esta sucesión intercalada de tránsitos y umbrales, destacando su fuerte diferenciación en la estructura espacial representada. Este análisis se respalda en una descripción detallada de una selección de intervalos narrativos, relacionándolos con las hipótesis expuestas y los testimonios.

Figura 1

Localizaciones del filme utilizadas en la ciudad de Santiago, y la única utilizada fuera de allí, en Concón (Chile) La nomenclatura corresponde a los tránsitos y umbrales desarrollados más adelante.



Además, se identificará cómo el tratamiento del espacio, su uso y su conexión narrativa con la protagonista, junto con los métodos de filmación aplicados, intensifican la empatía entre el espectador y el personaje.

(1) En el trabajo referido, analizando las representaciones filmicas de la pobreza en *Umberto D* (De Sica, 1952) y *Biutiful* (González Iñárritu, 2010) se abordan los procesos de inserción o transformación de los sujetos dentro de la precariedad material por medio de la construcción espacial anclada en lo urbano en condiciones reconocidas como *tránsitos* y *umbrales*, aplicando a estos antihéroes la analítica propuesta por Campbell (1949) para la narrativa heroica.

Cine, espacio y empatía

Comúnmente la relación entre cine y ciudad se ha entendido desde una perspectiva cultural o sociológica. En el cine no solo la ciudad es escenario, sino que la ciudad es también objeto de observación crítica (Sutcliffe, 1993). Allí se representa de manera muy eficiente la experiencia de la ciudad, la vivencia urbana, y su problemática social y espacial. Otra perspectiva menos frecuente, comprende al cine como una experiencia perceptual comparable en varios aspectos a la percepción del espacio arquitectónico o urbano. El cine es una experiencia visual y sonora continua, como lo es percibir el espacio cuando se camina o se conduce. Así como la arquitectura o la ciudad se asocian y determinan con una utilidad funcional, el cine suele asociar su experiencia también a una función narrativa, donde pretende contar una historia.

Sin embargo, en ambos casos las experiencias que los definen disciplinariamente son externas o separables de estas funciones instrumentales. Esto se reconoce al menos desde la década de 1930, cuando Benjamin (1936) reconocía al cine y a la arquitectura como experiencias asociadas a una atención disipada. También Eisentein (1937) compara la experiencia espacial que combina visualidad y movimiento, propia de la arquitectura, a su propuesta de montaje expresivo en la elaboración filmica.

Así, la percepción de la arquitectura y la ciudad también operará del mismo modo que el montaje filmico sobre la experiencia y la memoria: anticipando, ocultando, demorando, interrumpiendo, y transmitiendo ideas o estados de ánimo por medio de estructurar un tiempo asociado a la percepción secuencial del espacio. En ese mismo sentido, Le Corbusier, arquitecto y urbanista clásico de la fase heroica de la modernidad, afirmaba ya entonces su impresión por la similitud entre la obra filmica de Eisenstein y su propia obra arquitectónica (Bulgakowa, 2005), lo cual es evidente en la secuencialidad de uno de sus modos predilectos de representación y proyecto, conocido como la *promenade architecturale*, entendida como un paseo por la obra donde se producen o seleccionan vistas y espacialidades privilegiadas.

Estos antecedentes evidencian una temprana conciencia de la proximidad perceptual entre el espacio filmico y el espacio urbano o arquitectónico. Con base en esa proximidad y la verosimilitud que la experiencia espacial adquiere ante el espectador cinematográfico, se ha supuesto también la presencia de un sentimiento de empatía, por la comprensión o incluso, sustitución perceptual que se da desde los espectadores hacia los personajes. El cine, siendo una efectiva representación del espacio, tiene la capacidad de colocar ante espectador los mismos estímulos perceptuales que afectan a sus personajes, lo cual no solo constituye una experiencia sustituta de la realidad, sino que contribuye a los sentimientos de empatía con los sujetos filmicos.

Según desarrolla Stadler (2017), en el cine la empatía se definiría como el proceso que ocurre cuando los espectadores perciben o imaginan el estado emocional de un personaje, sustituyendo su propio estado emocional por el percibido. La empatía implica no sólo respuestas a personajes o acontecimientos, sino también a objetos inanimados, como el espacio o el paisaje, y a los ambientes y espacios diseñados o incluidos intencionalmente en la producción. Por lo tanto, según continúa el autor, la empatía no es sólo una toma de perspectiva, sino

incluso, un contagio emocional y perceptual inconsciente e involuntario, dándose una simulación mental de la experiencia del personaje. El espectador “no se pierde en el otro, sino que se imagina poseyendo ciertos predicados del otro”, por lo que el cine actúa como una "prótesis cognitiva". Adicionalmente, según refiere el autor, ciertas técnicas de registro como el *close-up*, la cámara subjetiva y el *travelling* que sigue a un personaje, favorecen esta toma de posición perceptual del espectador.

Como se verá, en *UMF* el fuerte compromiso filmico con el rostro de Marina, el seguimiento continuo que le hace la cámara, la cercanía con su cuerpo, el hecho de que, solo a excepción de las primeras secuencias, su personaje está siempre en cámara, y las frecuentes tomas subjetivas ante el espejo, proveerán un acceso del espectador a su subjetividad, quebrando la oposición entre el ser y el otro.

De este modo, el público pasa a ser habitante y habitual de los espacios que ella transita. Marina camina constantemente por la ciudad y desciende con frecuencia a espacios subterráneos, presentados como *otros*. La insistencia del filme con los tránsitos y con los descensos, en conjunción con el espacio que la rodea, implicaría que el espacio percibido por Marina es también percibido por el espectador del filme y ambos quedan relacionados por el periplo de transformación que ella desarrolla. Espectador y protagonista quedan vinculados en los umbrales de premonición, de humillación, de fantasía, de reivindicación y de consagración, unidos estos por tránsitos urbanos voluntarios, empeñosos, o dolorosos, realizados por el personaje.

Tránsitos y umbrales: análisis descriptivo

Siguiendo el periplo de la protagonista y apostando por la identificación de tránsitos y umbrales, el filme se subdividió de acuerdo con este modelo, según los criterios referidos en la discusión previa. En la Tabla N° 1 se observa el resultado, con una breve descripción de la narración presente. Para cada uno de los umbrales, en la última columna se expresa la o las transformaciones acaecidas en el personaje. Sobre esa estructura, se propone a continuación una descripción analítica de espacialidad y tratamiento filmico de los fragmentos seleccionados. Esto es, la identificación de espacialidades transitorias o espacios subterráneo y formas filmicas que acompañan al personaje donde puedan suponerse momentos de interrelación empática entre el personaje y el espectador. Las secuencias descritas están en orden sincrónico con el filme, aunque se omiten fragmentos no propicios para el análisis.

El segundo umbral, en sus dos partes, implica una transformación definitiva de la pareja protagonista. El filme contiene este acontecimiento enormemente dramático cerca de su inicio, con el descenso a un restaurante chino, mientras la cámara desde atrás atiende sus espaldas. Al bajar cruzan un portal con letras de luz neón, Lung Fung, ubicadas sobre el arco de entrada. Por su cumpleaños, él la sorprende con un viaje próximo a Iguazú, y bailan de manera romántica, desarrollando una ritualidad que expresa su consolidación como pareja.

A continuación, después de volver al departamento de Orlando, y luego de dormirse tras un encuentro sexual, él despierta abruptamente sintiéndose enfermo. La cámara se esmerará en captar su rostro aquejado, en penumbra, y

su cuerpo debilitado que camina lentamente y cae con facilidad. Esta fragilidad lleva a su cuerpo a un derrumbe definitivo, cayendo por las escaleras, mientras intenta bajar. Pasa de la luz a la sombra, y rueda estrepitosamente mientras la cámara fija mira en dirección al descansillo donde su cuerpo termina en reposo. Entonces Marina con gran apremio, ingresa en el cuadro, mientras desciende a ayudarlo. La pareja que al principio descendió al Lung Fung, para transitar por una consolidación simbólica por medio de rituales románticos, ahora es empujada violentamente escaleras abajo para quedar inconclusa e incipiente.

Tabla No. 1- Parte 1

Tránsitos y umbrales del análisis descriptivo (en color los seleccionados para ser desarrollados en el análisis).

Id.	Narrativa.	Transformación.
Umbral	A El cuerpo de Orlando yace en la camilla del sauna mientras espera un masaje.	Postración– Acción
Tránsito	1 Orlando transita de su oficina a la terraza del hotel donde Marina canta con una banda música tropical.	
Umbral	B Descienden a un restaurant chino para celebrar el cumpleaños de Marina. Orlando se enferma gravemente y cae por las escaleras mientras Marina intenta trasladarlo a un hospital.	Complicidad– Pasión Pasión– Desesperación
Tránsito	2 Traslado de Orlando en auto al hospital.	
Umbral	C Orlando ha muerto y Marina en confrontada por un médico acerca de su identidad de género.	Desesperación– Indignidad
Tránsito	3 Marina transita por la ciudad de noche, en zona emblemática de torres y centro comercial. Después de ser confrontada de nuevo por el médico y por un oficial de policía, ya de día se traslada en auto, a su lugar de trabajo. Marina transita por el interior de Juegos Diana, un gran galpón con atracciones mecánicas y juegos de arcade. Recibe las llamadas de la exmujer de Orlando y de la Comisaria de Investigaciones que investiga la muerte.	
Umbral	D Ingresando con el auto al subterráneo del edificio de Orlando, y al bajar, percibe frente a ella el espectro del fallecido.	Normal– Paranormal

Elaboración propia.

Tabla No. 1-Parte 2

Tránsitos y umbrales del análisis descriptivo (en color los seleccionados para ser desarrollados en el análisis).

Id.	Narrativa.	Transformación.
Tránsito	4 Marina llega al departamento que compartía con Orlando y allí se enfrenta a Bruno, hijo del fallecido. En tránsito para devolver el auto, decide lavarlo y percibe de nuevo al espectro de Orlando, sentado en el asiento trasero.	
Umbral	E Ingreso a un profundo subterráneo donde entrega el auto en medio de una agria disputa con la exmujer de Orlando.	Nomalidad-otredad
Tránsito	5 Tránsito desde el edificio de oficinas hasta el servicio forense, donde ha sido convocada para examen físico.	
Umbral	F Examen físico de constatación de lesiones.	Otredad-Fragmentación
Tránsito	6 Caminata por el parque mientras rechaza parte de las cenizas de Orlando a cambio de que no vaya al funeral.	
Umbral	G Visita a profesor de canto lírico.	Víctima-Sujeto
Tránsito	7 Enfrentamiento a un viento enorme que no la deja avanzar.	
Umbral	H Abandona el departamento de Orlando al constatar que el hijo de él se ha instalado a vivir allí.	Sujeto-Nómada
Tránsito	8 Transita enfurecida al funeral de Orlando.	
Umbral	I Es secuestrada por el hijo de Orlando y sus amigos, humillada y abandonada en un callejón del centro.	Sujeto-Víctima

Elaboración propia.

Tabla No. 1-Parte 3

Tránsitos y umbrales del análisis descriptivo (en color los seleccionados para ser desarrollados en el análisis).

Id.	Narrativa.	Transformación.
Tránsito	9 Tránsito urbano por sector desconfigurado del centro.	
Umbral	J Club nocturno donde tiene encuentro sexual con persona que encuentra allí y termina con fantasía corográfica.	Fondo-Cima
Tránsito	10 Tránsito nocturno desde el club hasta el departamento de su hermana, donde está alojada.	
Umbral	K Recuperación de fuerzas y experiencia de inestabilidad frente al espejo callejero. Bebida en Bar subterráneo "Il Sucesso".	Duda- reconstitución
Tránsito	11 Atendiendo mesas en su trabajo encuentra la respuesta sobre la llave que encontró en el auto de Orlando.	
Umbral	L Visita el sauna de Orlando, donde pasa de mujer a hombre para poder abrir el casillero de Orlando, que está vacío	Unidad- Multiplicidad
Tránsito	12 Camino al cementerio donde se cremará el cuerpo de Orlando y confrontación final con su familia.	
Umbral	M Persigue al espectro de Orlando por un largo túnel, se da un último beso con un Orlando espectral, y despide su cuerpo inerte, horizontal.	Multiplicidad- acción
Tránsito	13 Marina observa la ciudad mientras trota con la perra que ha recuperado. En la vista extensa, aparecen los rascacielos en su completitud. Aparece en su pieza, reposando desnuda en la cama y acompañada por su perra. Un espejo en pubis refleja su rostro..	
Umbral	N Un último descenso la conduce a un camarín de un Teatro, donde se cambia de ropa para parecer en un escenario cantando una pieza lírica.	Multiplicidad- infinitud

Elaboración propia.

Umbral B: consolidación y caída

El segundo umbral, en sus dos partes, implica una transformación definitiva de la pareja protagonista. El filme contiene este acontecimiento enormemente dramático cerca de su inicio, con el descenso a un restaurante chino, mientras la cámara desde atrás atiende sus espaldas. Al bajar cruzan un portal con letras de luz neón, Lung Fung, ubicadas sobre el arco de entrada. Por su cumpleaños, él la sorprende con un viaje próximo a Iguazú, y bailan de manera romántica, desarrollando una ritualidad que expresa su consolidación como pareja. A continuación, después de volver al departamento de Orlando, y luego de dormirse tras un encuentro sexual, él despierta abruptamente sintiéndose enfermo.

La cámara se esmerará en captar su rostro aquejado, en penumbra, y su cuerpo debilitado que camina lentamente y cae con facilidad. Esta fragilidad lleva a su cuerpo a un derrumbe definitivo, cayendo por las escaleras, mientras intenta bajar. Pasa de la luz a la sombra, y rueda estrepitosamente mientras la cámara fija mira en dirección al descansillo donde su cuerpo termina en reposo. Entonces Marina con gran apremio, ingresa en el cuadro, mientras desciende a ayudarlo. La pareja que al principio descendió al Lung Fung, para transitar por una consolidación simbólica por medio de rituales románticos, ahora es empujada violentamente escaleras abajo para quedar inconclusa e incipiente.

Figura 2

Umbral B: consolidación y caída de la pareja



Pietaje:(06:38~13:58)

Tránsito 3, parte 1: íconos invisibles

Este tránsito reúne a Marina con una ciudad vacía y hostil, y se inserta entre las dos primeras escenas en las cuales es confrontada por su identidad de género no binaria. Recién enterada de la muerte de Orlando, la protagonista emocionalmente devastada y asustada, sale a la calle. Primero es captada en el patio de acceso al hospital, girando su cuerpo, desorientada, luego corre -en plano general- para cruzar a paso rápido una avenida, a un lado de un icónico complejo comercial. Marina camina siempre adyacente a las murallas de cristal y aluminio que caen sobre la calle, opacas por su reflectancia. Allí es registrada por un plano medio que la alterna desde adelante, desde atrás y lateralmente. Al final es detenida por oficiales de policía que la reconducen al hospital donde será de nuevo confrontada por el médico y un policía. Las tomas evitan el registro general del gran conjunto y su torre, aprovechando solo el incómodo encuentro entre Marina y el muro de vidrio que la refleja fragmentadamente. En la cercanía del rostro de Marina se transmite la determinación de seguir adelante.

Umbral E: subterráneo y otredad

Tras una amarga y violenta escena con Bruno el hijo de Orlando, Marina se dirige a devolver el automóvil a Sonia, la exesposa de su pareja. En este umbral, para Marina se hace evidente un tránsito doloroso a su otredad como aspecto despreciado. Conduce el auto por un exclusivo barrio de negocios de impecables edificios y profusa arborización. Al llegar a su destino, un guardia de traje y corbata, con auriculares, la detiene y le indica que las instrucciones son que se dirija al subterráneo más profundo. Es evidente que Sonia no quiere recibirla en sus dependencias ni otro lugar público. El rostro de Marina, mientras conduce, hace evidente la incomodidad. Después del descenso, que queda registrado en un plano lateral del rostro y la ventanilla contra el muro, Marina aparece a la izquierda de un plano general, apoyada en el auto. Se muestra una profunda perspectiva de un subterráneo de estacionamiento completamente vacío. Al llegar la mujer, se da a lugar una gran incomodidad que Sonia contextualiza por ser este “un asunto bien complicado”.

Le explica a Marina que ella y Orlando eran “bien normales”, y que, al enterarse de la relación de él y ella, sólo pudo explicárselo como “pura perversión”, diciéndole para terminar: “cuando te veo no sé lo que veo”. Toda la escena se registra con una combinación de planos medios y *close-ups* a las interlocutoras, y especialmente el último diálogo registra largamente el rostro de Marina asintiendo y dándose por enterada de lo que recibe, mientras Sonia, siempre también en un plano cerrado sobre su rostro, mueve sus ojos recorriendo despectivamente el rostro y torso de Marina. La escena se termina cuando Marina se retira sola y sin despedirse, caminando hacia el vestíbulo de ascensores.

Figura 3

Umbral E: subterráneo y otredad



Pietaje:(43:45 ~ 48:40)

Tránsito 7: la ciudad que se opone

Esta secuencia abre con un lento registro de Marina en el ascensor, filmada de frente, en *close-up* abierto, con las puertas como fondo, dándose una mirada a ella desde un espejo virtual. En principio mira al suelo, y al levantar la mirada, se mira a sí misma y a los espectadores, a través del supuesto espejo, construyendo una fuerte identificación perceptual con el personaje. Ella acaba de ser sometida a la humillación de un examen físico forense y al desprecio de la familia de su pareja. Después de ello asistió a su clase de canto lírico. Su profesor le recomienda sobreponerse con fuerza y concentrarse en sus estudios, transmitiéndole que será su dedicación lo que la ayudará a emerger del momento actual. Mientras canta el aria *Sposa son disprezzata* (Como esposa soy

despreciada) de Giacomelli, con el audio en continuidad se pasa a un plano de un breve tránsito de ella por la ciudad. En esta escena, Marina camina por una calle tradicional del centro-poniente de Santiago, conformada por eclécticas, pero sencillas viviendas originales del siglo XIX. Se usa un *travelling* lateral que acompaña desplazamiento de derecha a izquierda, mientras un viento que se le opone va aumentando su fuerza hasta un grado descomunal. A las fachadas, de colores cambiantes, además se le han añadido elementos sensibles a la fuerza de este viento, como cortinas exteriores, ropa tendida y plantas, mientras que contra el personaje resultan arrojados papeles, desperdicios y hojas secas. El viento es tan fuerte en algún momento que impide que Marina avance. Ella protege su rostro con las manos mientras se inclina de un modo imposible hacia adelante, tratando de avanzar inútilmente, quedando detenida en esa posición.

Figura 4

Tránsito 7: la ciudad que se opone



Pietaje:(01:00:27 ~01:01:16)

Umbral I: expulsión al margen

Marina intentó asistir al funeral de Orlando, donde fue rechazada con vehemencia por la exesposa de este y expulsada de la iglesia. Después de esto, camina rabiosa frente al templo que aporta sus líneas modernistas al plano, para después de un corte, aparecer registrada en plano americano, en los alrededores de la Torre Santa María, cercana a la locación anterior. En ese mismo plano, un vehículo negro de gran tamaño se detiene a su lado, ocupada por el hijo de Orlando y dos amigos. Comienzan a insultarla de manera soez en relación con su identidad de género. La cámara la registra lateralmente mientras ella responde a los insultos. Los agresores bajan del automóvil, y ella trata de escapar subiendo al zócalo del edificio, donde es atrapada por dos de ellos. En esta escena, el fondo que predomina es el de los quiebrasoles verticales de la torre, lo que, junto a los planos inclinados del zócalo, le da un carácter abstracto y hasta distópico a esta secuencia. Después de subirla al auto, Marina es conducida a través de una autopista en parte subterránea que une este sector con el centro de Santiago.

Un plano subsiguiente nos muestra lateralmente a Bruno malencarado, conduciendo el auto, y por su ventanilla trascurre el muro del soterramiento vial, cuya iluminación varía desde el naranja al blanco. En el auto, Marina sigue siendo insultada, y trata de defenderse. De inmediato, los dos pasajeros de atrás envuelven su cabeza en cinta adhesiva, deformando su rostro por la presión de esta. De la vista lateral de esta acción, la cámara cambia al rostro afectado de Marina, y hace un *zoom-in* desde un plano medio hasta un *close-up* muy cerrado, donde destacan las deformaciones producidas por la cinta en sus labios, nariz, ojos y cabellera.

Marina es liberada en un lúgubre callejón del centro de Santiago. La producción seleccionó un espacio inhóspito, conformado por fachadas de estacionamientos y muros ciegos llenos de pintadas y grafitis y habitado por trabajadoras sexuales y sus clientes. Marina primero se sienta en un muro bajo para recuperarse, y al levantarse tambaleándose, empieza a recorrer el callejón. Al fondo, en la bocacalle, se registra el edificio neoclásico de la Corte Suprema de Justicia, dando cuenta de la obsolescencia de la institucionalidad y la justicia ante lo recién ocurrido. Marina, jadeante, registrada de cuerpo entero desde atrás, camina insegura y se apoya en un auto negro estacionado. Allí, en su ventanilla delantera, de vidrios polarizados, un corte lleva al reflejo de su rostro filmado desde arriba de su hombro. El espectador parece acompañar a Marina mientras se observa y empieza a quitarse la cinta. Su rostro sigue registrándose como monstruoso, ahora difícil de ver en el oscuro espejo de la luneta. De pretendido sujeto, se ha transformado de nuevo en víctima.

Tránsito 9: por lugares "otros"

Una parte de este tránsito nos muestra de nuevo al personaje registrado lateralmente y en plano general mientras camina por la acera, esta vez de izquierda a derecha. La cámara la sigue, mientras recorre una calle muy desconfigurada del centro de Santiago. Camina frente a sitios baldíos con malezas crecidas o con muros precarios llenos de grafitis y frágiles cercos. Al fondo de los sitios abiertos destacan enormes edificios residenciales propios de las operaciones de especulación urbana del sector, junto a restos edificados más antiguos.

En algún momento, el paso por un baldío sin protección, y la profunda perspectiva construyen una vista fugaz sobre la iglesia de Los Sacramentinos y su enorme cúpula, posicionando de manera lejana y contingente el importante ícono del sector.

Umbral J: fondo y figura

Después de un tránsito por un centro urbano desconfigurado y espurio, Marina llega ya de noche en un callejón propio de sujetos marginalizados en el centro de Santiago. Allí por medio de una galería, ingresa a un club nocturno propicio para los encuentros sexuales casuales. Aunque no es explícitamente un lugar subterráneo, ubicado bajo el suelo, el violento cambio de plano desde la calle hasta una oscurísima pista de baile, la ausencia de luz natural y de relaciones con el exterior, y el carácter clandestino, determinan un carácter *underground*.

Donoso, en la entrevista, refiere a este lugar, con recovecos, subidas y bajadas, como de una complejidad que se expresa en las distintas espacialidades que usa en la escena que determina dicho umbral. Marina primero baila y tiene un encuentro sexual con un sujeto a quien conoce allí. Luego habita el espacio con un rostro demacrado, registrado en un largo *close-up* «fragmentado y cubista», iluminado por pulsos verdes (Lelio, 2018), mientras se mueve lentamente a pesar de la estridente música. La percepción del espectro de Orlando plácido en medio de la pista, filmado en un plano general y rodeado de bailarines indiferentes, la reconstituye y la conduce a una fantasía donde es líder de una representación coreográfica que cierra la escena.

En esa ilusión, Marina está ataviada con una camisa de flecos metálicos y

brillantes, y la cámara parte del *close-up* para abrir el campo a su cuerpo entero y sus acompañantes que bailan. Al final, Marina es elevada por el cuerpo de bailarines, para volver sobre su rostro triunfante, en una actitud renovada y desafiante.

Umbral K: cuerpo blando y reconstitución

En este umbral Marina retoma fuerzas para la batalla final de su épica. Saliendo de un salón de belleza del centro, y mientras camina a un bar cercano, se encuentra con dos trabajadores que transportan a pie un gran espejo, el cual por su flexibilidad vibra al moverse. Marina al reflejarse en él, percibe como su cuerpo se torna blando y deformado, como efecto de la superficie inestable. La cámara, primero registra a Marina y su reflejo en cuerpo entero, y luego pasa a un plano medio de sólo su reflejo vibrante, representándose con fuerza su inestabilidad. Al moverse el espejo como una cortinilla, aparece atrás la vidriera de un comercio donde destaca un letrero en neón rojo que dice "Bar" y una gran flecha que parpadea apuntando hacia abajo. Marina camina hacia él, y ya en el interior, es registrada lateralmente y de frente en planos medios, mientras toma una bebida muy rápidamente, evidenciado gran sed. En la toma frontal, su medio cuerpo sobre la barra está sobre un fondo fuera de foco donde hay tres ventanas sin vista, quizás falsas, que solo abren a una luminiscencia blanca. Donoso (2018) refirió que el exterior y el interior de esta toma no coinciden, que en realidad el bar existe en otro local cercano y ellos reprodujeron el letrero con el nombre y agregaron el neón con la flecha apuntando hacia abajo.

Esta flecha, colocada por la producción del filme, insiste en la construcción narrativa asociada a espacios subterráneos. Al salir del bar, Marina camina paralela a un muro cortina reflectante, y en un registro frontal, su figura se duplica. Dos Marinas con la mirada perdida caminan de manera decidida.

Umbral L: mujer, hombre, Marina

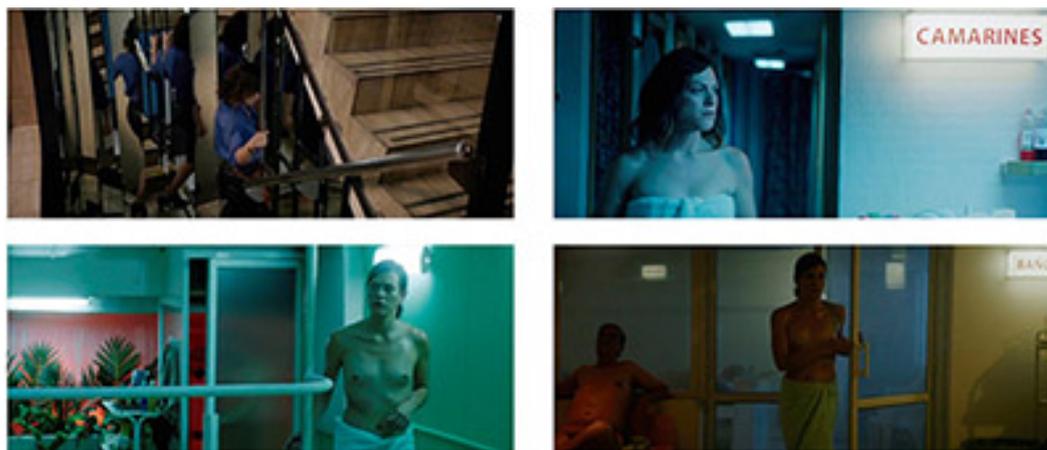
Al conocer el origen de una llave que encontró en el auto de Orlando, Marina se dirige al Sauna Finlandia, donde escenificará un paso de ida y regreso entre identidades de género opuestas con el fin de tratar de resolver el misterio de lo que dicha llave abre. El ingreso al recinto desde la calle coloca a la vista de nuevo el letrero de neón con el nombre Finlandia. El mismo letrero, la misma escalera y el mismo sauna visitado por Orlando al principio del filme. Ella ingresa, se registra y baja la escalera forrada en espejos, que produce que en su descenso su cuerpo se desarme en muchos reflejos. Abajo, Marina ingresa como mujer a los camarines, se quita la ropa, pone una toalla sobre su torso, y pasa a un corredor dominado por un cromatismo azul verdoso. La cámara la sigue, dejando los *close-up* previos y pasando a planos medios que muestran su torso femenino cubierto con la toalla. Su rostro móvil muestra la duda y la inquietud ante la puerta que debe cruzar para ir a sector de hombres. Al cruzar, se ha recogido el pelo y quitado la toalla del pecho, usándola a la cintura.

En esta caracterización, Marina deviene masculino, la iluminación propaga el rojo y el violeta como colores dominantes. Su movimiento en este sector es lento e

inseguro, registrado generalmente en un plano medio que sigue su desplazamiento. Allí buscará y abrirá con la llave el casillero de Orlando, que se encuentra vacío. En este umbral, Marina asume una condición de género performativa, cambiante según necesidad y el espacio que ocupa. El cuerpo, el rostro, el cabello o la voz de Marina son los mismos. Pero ese cuerpo antes reconstituido, se manifiesta multiplicado y abierto a distintas identidades, lográndolo por acciones muy sutiles como cambiar la toalla o el cabello.

Figura 5

Umbral L: mujer, hombre, Marina



Pietaje:(01:21:01 ~ 01:25:55)

Tránsito 12: devenir animal

Al salir del sauna, Marina toma un taxi, el cual disputa muy violentamente con otro pasajero. Su rostro es registrado en al asiento trasero mirando ensimismada hacia la ciudad que se ve pasar por la luneta. Su respiración está agitada y busca recuperar la calma. Se dirige al cementerio, donde se realizó la ceremonia previa a la cremación del cuerpo. Al llegar allí la cámara sigue a Marina en un plano medio frontal contra el fondo de los prados sinuosos y árboles, hasta que se percata de la presencia de un auto. Desde él, Bruno y Sonia la insultan a gritos, mientras Gabo, el hermano de Orlando, trata de mediar. En un *close-up* inmediato se registra su rostro enfurecido. Un plano en picado muestra a través del parabrisas a los tres ocupantes del vehículo, desde donde se le sigue insultando, y en un cambio de plano, se regresa a Marina encuadrada desde el interior del vehículo.

Con gestualidad animal, Marina trepa al capó y al techo del auto, y desde su interior se percibe como salta sobre él mientras grita «¡Quiero–mi –perro! ». Se cambia a un plano general donde se le ve saltando sobre el auto, y luego como baja y se apoya en el parabrisas, haciendo otro gesto animal y amenazante que asusta a los ocupantes. Esto se registra en un plano lateral de su cuerpo plegado felinamente sobre el auto, y un plano desde el interior, que coincide con un sonido de terror de los pasajeros. Al volver al suelo, y moverse el auto cuyo techo pasa frente a su rostro, se notan las abolladuras que resultaron del ataque. Marina con la respiración agitada es registrada contra el paisaje del cementerio.

Umbral M: consumación

Marina queda sola en el cementerio, y en un plano cerrado sobre su rostro, con el edificio de capillas de fondo, se ve profundamente afectada. Detrás de ella aparece de nuevo el fantasma de Orlando subiendo la pendiente hacia el edificio, y ella voltea a verlo. La cámara la sigue en plano medio mientras camina con las colinas y árboles de fondo, y su rostro expresa una recuperación de las fuerzas. De este exterior de prados verdes y sinuosos, ingresa y desciende por una lúgubre escalera siguiéndolo. El túnel, que en realidad pertenece a un hospital santiaguino, está especialmente ambientado y filmado para conseguir un carácter tétrico. En él, la cámara la sigue con planos medios que alternan su frente y su espalda. Después de una curva, en un sector iluminado en rojo, Marina se encuentra de frente con Orlando. Este la empuja hacia el muro, donde se besan, a pesar de la duda y resistencia de ella. Luego del beso, un *close-up* muestra a una Marina que se lleva la mano a su boca con un gesto de incredulidad. Un último tránsito por el túnel, siguiendo al espectro, la conduce a una puerta cerrada, por donde Orlando acaba de pasar. Marina la empuja, no abre, y al golpearla, alguien la abre desde adentro e ingresa. Llega a la antesala del horno crematorio, donde observa una camilla con el cuerpo. Éste reposa en la plataforma de ingreso al horno, horizontal, como lo hacía en la camilla del sauna al inicio del filme. Un *close-up* registra a Marina mirándolo de un extremo a otro. Lloro calmadamente, le toma la mano, y mira su rostro. Al soltarlo, un operario empuja la plataforma con el cuerpo, que se desliza, visto de lado, al interior. Se cierra la compuerta, y la escena termina con un plano de detalle de un agujero acristalado donde se ve el fuego al interior.

Este umbral recoge a una Marina que ha multiplicado su identidad de género al intentar develar hasta el último detalle de su pareja, que ha devenido animal para expresando su profunda rabia, y que finalmente ha logrado actuar para conseguir el derecho a despedir el cuerpo de su pareja.

Figura 6

Umbral M: consumación



Pietaje:(01:28:40 ~ 01:33:42)

Cierre y conclusión

La dialéctica entre espacios urbanos intencionalmente desdibujados y mundos subterráneos propicios para la transformación, se expresa de modo muy contundente en las secuencias finales del filme, donde se resuelven los conflictos, emergiendo un desenlace con una Marina reconstituida y victoriosa.

Tránsito 13: lugar y cima

En este tránsito se reconoce a una Marina transformada. Ha recuperado a su perra, y mientras hace *jogging* tiene una experiencia de dominio de la ciudad por medio de la vista privilegiada que tiene desde el Cerro San Cristóbal. Marina parece haber reconquistado la misma ciudad antes lugar de conflicto e ignominia, así como su espacio privado en su nueva residencia. En una secuencia en su nueva casa, la mujer es registrada desnuda, primero lateralmente, en posición horizontal, con las piernas flexionadas. Después de un lento acercamiento se produce un corte que nos lleva un primer plano al pubis visto desde su propio punto de vista. Sus genitales, quedan invisibles tapados por un pequeño espejo redondo de marco dorado donde se refleja su rostro y su mirada inquisidora. Este tránsito, insiste en el sentido último que tomará el filme, donde la identidad de Marina queda totalmente desvinculada de su sexo biológico, donde el género es performativo, y será ella como sujeto quien emergerá superando lo acontecido.

Umbral N: descenso y proyección

En este último Umbral, Marina ingresa al foyer de un céntrico teatro, y al cruzar el vano de la puerta, la cámara da un giro que registra primero su reflejo a cuerpo entero en un espejo, luego su figura real, y de nuevo su reflejo en otro espejo. El *foyer* es un espacio profusamente decorado con detalles metálicos dorados, espejos y un enorme mural exotista. A diferencia de otros espejos del filme, la cámara va registrando a Marina y sus reflejos de uno en uno, a cuerpo entero, sin fragmentación o distorsión. El paso de Marina se produce rápidamente, sin permitir una atención en su rostro, que muestra aquí una pragmática neutralidad. Desciende por última vez una escalera mientras la cámara la sigue a media distancia por la espalda. En el camarín, al terminar de maquillarse, mira fijamente al frente, donde de nuevo el espectador ocupa el lugar de un espejo que refleja su rostro calmo y sus ejercicios de concentración. Se levanta reflejándose infinitamente en el enfrentamiento de dos espejos, y luego de un corte, se mira de cuerpo entero en otros dos, mientras uno pequeño capta parte de su rostro, y otros dos se reflejan el uno al otro. Tras este juego de reflejos, aparece en el escenario mientras canta intensamente. Interpreta *Ombra mai fui*, de G.F.Haendel, de la ópera *Serse*. Esta pieza estaba originalmente pensada para ser cantada por un castrato (Feldman, 2014), y contemporáneamente es interpretada por cantantes hombres o mujeres, contratenores, contraltos, o mezzo-sopranos.

Mientras Marina canta, un plano general nos muestra a su profesor al piano y una pequeña orquesta de cinco músicos. La cámara se va acercando a su cuerpo y finalmente a su rostro, que, con los ojos cerrados al terminar el aria, y gesto de profunda satisfacción, muestra una Marina consolidada como cantante lírico, tomando beneficio su complejidad de género. Este es el cuadro final del filme.

Topología y devenir

Los segmentos finales de *Una Mujer Fantástica* se relacionan con los antecedentes referidos al inicio sobre la relación entre sujeto, espacio y empatía, y encuentran en ese Santiago desarmado una puesta en escena adecuada a una identidad compleja y emergente. Como expresa el director (Lelio et al., 2018), esta ciudad se presenta alejada de idealizaciones, con contrastes entre luces y sombras, entre espacios modernos y lugares bajos. Sin embargo, el filme no intenta en ningún momento adoptar el realismo social y espacial de manera directa. Más bien, el espacio, más que ser seleccionado para dar cuenta o ser denuncia de sí mismo, es buscado y transformado para adaptarse al desarrollo del personaje, respondiendo a sus contingencias, batallas y opciones de transformación, así como a sus fantasías y percepciones paranormales.

A lo largo del filme, la ciudad aparece fragmentada e inconclusa, sin identidad clara, mientras que Marina, un sujeto no binario, emerge análoga de ella. En el desenlace, Marina domina la ciudad desde lo alto, revelando la obsolescencia de los íconos arquitectónicos, especialmente ejemplificado cuando es abandonada cerca de los tribunales de justicia, aludiendo a la inutilidad institucional.

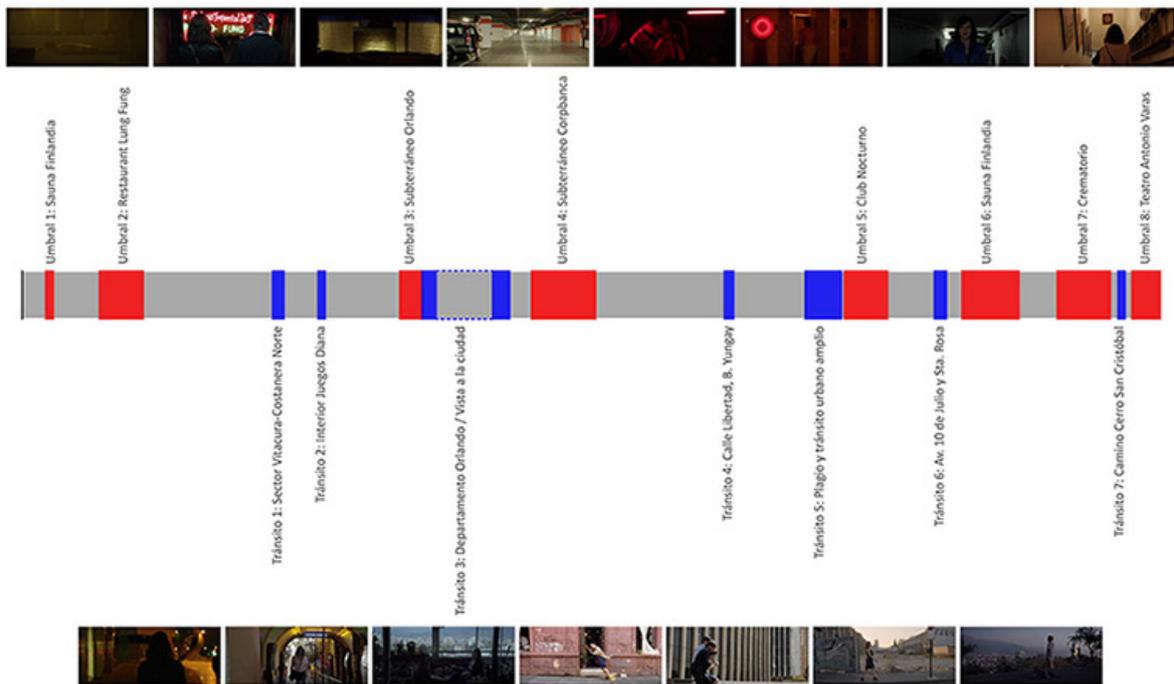
Frente al espacio del afuera, transitorio y fugaz, el filme destaca la importancia de los espacios subterráneos como escenarios claves para la transformación del personaje y la conexión empática con el público. Estos momentos, siempre descensos y habitares subterráneos en bares y restaurantes, estacionamientos, saunas, túneles y teatros, involucran al espectador en la estrechez y la inestabilidad del cuerpo de Marina, generando una relación empática que prepara al público para las situaciones dramáticas que ocurren allí. La topología del filme, su lógica espacial, se construye en la línea de tiempo con el predominio de secuencias caracterizadas como umbrales (Figura 7), siendo destacable que nueve de ellos que tienen lugar en recintos subterráneos. Lo soterrado es expresado mediante la representación visual del acto de descender o indicando su posición inferior a través de signos o referencias. El descenso simboliza la transformación de Marina, reflejando su identidad compleja y cambiante.

En estos umbrales la protagonista cruza límites físicos y emocionales. Este tránsito hacia lo no visto permite que ella pueda conectarse con sus deseos, dolores y fortalezas, en espacios donde además, lejos de la visibilidad de los espacios públicos en superficie, las normas sociales suelen estar suspendidas o inoperativas. En el subsuelo se expresa la libertad del restaurant, la obligación de esconderse en el subterráneo del parking, el delirio, la fantasía y el sexo casual en el club, la consumación de la despedida con el espectro en el túnel al crematorio, la fluidez de su identidad de género en el sauna. Los placeres, conflictos o derrumbes que Marina encuentra en estos espacios le permiten regresar con mayor claridad sobre quién es y qué lugar desea ocupar en el mundo, y es entonces cuando asciende a la cumbre y mira calmadamente la ciudad que antes la violentaba. El último subterráneo, el camarín del teatro, muestra a una Marina armada y a cuerpo completo frente a espejos, emergiendo por vez primera como cantante lírica. Es en este clímax del filme, donde logra una reafirmación de su autonomía.

El sujeto Marina es mucho más complejo que el problema de su género. En

momentos extremos, como cuando necesita expulsar a un pasajero de un taxi o enfrentarse a la última humillación de la familia de Orlando, Marina cuestiona su pertenencia a lo humano, explorando una animalidad como una necesaria transformación desde la impotencia hasta la potencia extrema. Un necesario devenir animal, a la manera como la filósofa Rosi Braidotti lo reconoce en la secuencialidad devenir mujer, devenir animal, devenir *Otro* con la cual el sujeto se disloca y se opone a las lógicas patriarcales imperantes (Braidotti, 2002; Serratos, 2017).

Figura 7



Línea de tiempo del filme con localización de tránsitos (azul) y umbrales (rojo), con evidencia de la localización subterránea de los segundos.

Lo anterior demuestra que Marina, como sujeto transexual, se distancia de la posición de un héroe épico, para convertirse en un antihéroe en relación con las normas de las identidades humanizadas y la convencionalidad social. Los triunfos de Marina son relativizables, en comparación a las gestas heroicas, pero evidentemente hay un desarme del héroe masculino perfecto, apuntando a una identidad fragmentada, positivamente indeterminada y abierta. Aunque los ritos, como el "beso de despedida" o el "reconocimiento artístico", representan conquistas logradas tras duras batallas, el periplo no es heroico, no busca la salvación de un colectivo ni siquiera su propia reivindicación como sujeto transexual, sino más bien la exploración de su identidad personal, compleja. En ese sentido, como reconocen Andrade Vergara et al., (2020), en *UMF* se expresa de manera nítida, “que el sexo anatómico es indiferente y no configura un rol central en la configuración de su identidad, y que esa construcción es subversiva del orden establecido” (p. 20).

Entonces, desde la perspectiva del análisis, el viaje de la protagonista es un ejercicio de una sexualidad externa a la matriz heterosexual y más allá de sus límites, ya que su identidad implica una apertura entre rasgos de varios géneros e incluso especies. Este ejercicio se da en una doble relación con lo espacial. Primero en el manejo de las locaciones y la construcción topológica descrita, y luego en la forma cómo las opciones filmicas producen una percepción empática respecto a la protagonista y su percepción espacial. Con estos recursos, el filme narra un proceso de deconstrucción de la esencialidad normativa del género, según lo explica Judith Butler, (1993) y la reformulación del cuerpo más allá del asumir una norma corporal, no como algo a lo que estrictamente se somete, sino como una evolución con distintos estadios, en este caso, localizados en el espacio de una manera muy lograda.

Referencias

- Benjamin, W. (1936). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos*. I. Taurus.
- Braidotti, R. (2002). Met(r)morphoses: Becoming woman/animal/insect. En R. Braidotti (Ed.), *Metamorphoses. Towards a materialistic theory of becoming*.
- Bulgakowa, O. (2005). Eisensyein, the Glass House and the Spherical Book. En Rouge (Número 7). <http://www.rouge.com.au/7/eisenstein.html>
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Cáceres, G. (2018). Una Mujer Fantástica en la Ciudad. Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. <http://fadeu.uc.cl/noticias/1718-una-mujer-fantastica-en-la-ciudad>
- Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Pantheon.
- De Waal, A., & Armstrong, F. (2020). Trans/national necronarratives: mourning, vitality, and non-reproductivity in Una mujer fantástica. *European Journal of English Studies*, 24(1), 52-64. <https://doi.org/10.1080/13825577.2020.1730038>
- Dittus Benavente, R. (2015). Fundamentos para un estudio del guion en el cine chileno: notas preliminares. *Aisthesis*, 58, 237-254. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200012>
- Eisenstein, S. M. (2001). Montaje y arquitectura. En M. Glendy (Ed.), *Hacia una teoría del montaje* (pp. 87-109). Paidós.
- Feldman, M. (2014). Castrato Acts. En H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford Handbook of Opera* (pp. 395-418). Oxford University Press.

García, G. (2001). *El retorno de los brujos*. Letras Libres. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-retorno-los-brujos>

Kroll, J. A. (2022). Embodied Existence as Resistance: The Transgender Body in *Una mujer fantástica* (2017) and *Bixa Travesty* (2018). En J. A. Kroll (Ed.), *Body, Gender, and Sexuality in Latin American Cinema: Insurgent Skin*. (pp. 203–243). Palgrave Macmillan Cham.

Lelio, S., Larraín, J. de D., Larraín, P., Leilo, S., & Meza, G. (2018). *Audio commentary en Una Mujer Fantástica* (edición Apple iTunes Store) [Video recording]. Fábula.

Manningel, M. (2020). “*Soy lo mismo que tú*” *Presencia del discurso de identidad trans en Una mujer fantástica, obra cinematográfica de Sebastián Lelio*. [Tesis de Magister]. University of bergen.

Morales Lastra, E. (2017). “Una mujer fantástica”, nunca me abandones. *Cooperativa*. <https://opinion.cooperativa.cl/opinion/cine/una-mujer-fantastica-nunca-me-abandones/2017-05-20/071359.html>

Quispe Alarcon, A. G. (2023). *Hacia una inclusión real: representación trans en “Una mujer fantástica” desde la audiencia peruana*. [Tesis de Licenciatura]. Facultad de Comunicaciones, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Serratos, F. (2017). El devenir animal del sujeto femenino: Tarazona, Lispector, Braidotti. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales*, 26(51), 94–106. <http://dx.doi.org/10.20983/noesis.2017.1.6>

Stadler, J. (2017). Empathy in film. En H. Maibom (Ed.), *The Routledge handbook of philosophy of empathy*. (pp. 317–326). Routledge.

Sutcliffe, A. (1993). La ciudad en el cine. *Historia urbana: revista de historia de las ideas y de las transformaciones urbanas*, 2, 7–24.

Vergara, G. A., Canales Araya, C., Collío Méndez, C., Morales, F., Universidad, G. P., & Hurtado, A. (2020). “Una Mujer Fantástica”: una vivencia de lo trans en el Chile actual. *Praxis y cultura Psi*, 33, 8–22.

Vielma, J. I. (2018). *Entrevista a Horacio Donoso* (J. I. Vielma, Ed.).

Vielma, J. I. (2018). Las experiencias de la pobreza y la exclusión en los tránsitos y umbrales narrativos del cine: ‘Umberto D.’ y ‘Biutiful’. En *Planeo*, 32, 1–19.