



## DE L'OMBRE IL Y A: TRANSITANDO HACIA VÍNCULOS NO NORMATIVOS

ÁNGEL GASCH Y VÍCTOR SOLANO

*De l'ombre il y a* (Nathan Nicholovitch, 2015) hace creíble un argumento que *a priori* parecería increíble: ¿cabe un personaje francés *trans* que ejerce la prostitución en una sociedad en proceso de absorción de un capitalismo aún más despiadado, en un país convulso por el postmarxismo de la revolución jemer? Sí, es posible. Y, ¿qué hace ahí? Pues sobrevive; pero no solo eso, como nos dicen Nathan Nicholovitch y Cloe Mercier (director y guionista), vive.

93



En los últimos años se ha generado un debate en el espacio de la «doctrina del cine» acerca de la existencia o no de un género LGTBQI, e incluso acerca de si dejarán de ser «necesarias» las muestras de cine de esta temática. Esta cinta es un ejemplo de esta necesidad. ¿Es el género y la diversidad afectivo-sexual un elemento troncal en el tema de la película? ¿Se podría plantear la misma trama si el personaje no fuese el que es? Aquí nos mojamos: la respuesta es un rotundo no. La primera pregunta que se puede plantear quien ve esta película es cuál es la identidad de la protagonista, Miranda (David D'Ingeo). Es transexual, es travesti, es transgénero... Como nos dijo la guionista: «It doesn't matter». Miranda vive, transita y resiste en una realidad que podríamos considerar interseccional, en la que cultura, religión y estructura socioeconómica determinan su cotidianidad.

94

*De l'ombre il y a* es una película despiadada, sin concesiones, que desde el primer minuto impone la necesidad de contextualizar lo que está mostrando. Para entender a Miranda debemos partir de una serie de elementos apriorísticos: es francesa en Camboya, es *trans* y ejerce la prostitución. Los privilegios que le aportaría su procedencia pasan a un segundo plano porque la diversidad de género y el trabajo sexual la relegan a esferas más bajas de la estructura de poder. Pero, a la vez, transita hacia estereotipos de la masculinidad hegemónica que le permiten acercarse a los beneficios que esta supone. Así, por ejemplo, vemos que cuando tiene que hacer gestiones ante organismos «oficiales» incorpora una estética más masculina. Podemos interpretar que su cuerpo se agencia estereotipos hegemónicos que le permiten adquirir mayor poder y legitimidad social. Igualmente, vemos que asume una identidad gay más cercana al modelo hegemónico en sus relaciones con hombres gays camboyanos. Porque resulta que vestir como hombre y actuar como occidental en determinados momentos le reporta beneficios. Beneficios que observamos cuando vemos a Miranda vivir de manera autónoma, comprarse una moto, cuando se relaciona con occidentales, cuando se hace cargo de otra persona, o, en definitiva, cuando le vemos crear su propio espacio de seguridad.



A la vez Miranda, no duda en hacer inmersiones en los ritos y usos sociales de Camboya. El budismo más tradicional exige a los hombres raparse el pelo en el funeral de sus seres queridos y a las mujeres vestirse de blanco. En una subversión total, vemos a Miranda asumir ambos protocolos en el funeral de su amante, rapada y con un vestido blanco. ¿Está Miranda desafiando el sistema? ¿Está asimilando formas culturales para resistir? Sigue transitando.

*De l'ombre il y a* tiene una estructura narrativa un tanto confusa. Hay determinadas escenas con cierto carácter costumbrista que puede parecer que no aportan a la trama; mientras que hay momentos relevantes que se dejan a la imaginación e interpretación de quien ve la película, en los que echamos de menos una explicación más profunda. Y en uno de esos momentos, es cuando aparece en la vida de Miranda la niña sin nombre (Panna Nat).

Algunas críticas han sugerido que la aparición de la niña hace nacer en Miranda un sentimiento de maternidad. Discrepamos. En una película que escapa a las categorías, nos parece un error pretender definir la relación que se establece entre las dos protagonistas. Al principio Miranda rechaza a la niña, lo que no choca. En su contexto, de vulnerabilidad, empoderamiento y supervivencia, resulta perfectamente comprensible. Pero poco a poco, y de manera fluida, van construyendo una cercanía que no puede ser etiquetada. Miranda no quiere ser madre. La niña afirma: «todos los seres humanos son malos». Está claro que no se trata de un cuento de hadas, ni falta que hace. Con estas premisas no podemos esperar que se construya una relación



maternofilial bajo el prisma con el que esta se concibe socialmente. Quizás es aquí donde reside la verdadera fuerza de la película, ya que es indudable que al margen de ideas preconcebidas se está construyendo un vínculo, en el que hay presentes afectos, cuidados y necesidad mutua. Porque si al principio la niña necesita a Miranda para sobrevivir, más adelante será Miranda la que se verá incapaz de dejarla en un orfanato.

Y es que esta película desmonta muchos de los mitos impuestos acerca de la maternidad. De hecho, podríamos aventurar que subvierte el propio concepto. Y así, se nos presenta una filiación biológica como la de la amiga de Miranda (Cloe Mercier), que rompe con las etiquetas impuestas. Cloe interpreta a una mujer embarazada inmersa en un proceso penal para encausar a genocidas del régimen de los Jemeres Rojos, a la que vemos consumir drogas y asumir riesgos. ¿Se encuentra en un proceso autodestructivo? ¿Acaso no le importa su estado? No parece ser el caso. Discute

con Miranda y otra amiga los nombres del/la bebé y le canta canciones en francés. No parece importante controlar o definir la maternidad que decide vivir.

Salvando las subversiones que plantea la vivencia de la mujer interpretada por Cloe, y como si intentase plantearse una contraposición a la filiación biológica, aparece el vínculo construido entre Miranda y la niña. Dos relaciones construidas de distinta manera, pero que en definitiva rompen las imposiciones sobre el género, la sexualidad y la maternidad. Una cuestiona las ideas naturalistas sobre la relación biológica madre-hija/o, otra desmonta las pretensiones sobre la imposibilidad de una relación entre una persona menor y una adulta —trabajadora sexual *trans*— como algo que pudiera encajar en las concepciones sobre una relación maternofilial. Ambos modelos son posibles y creíbles. Son reales. En cualquier caso, y lo que sí que nos parece importante; nos presentan nuevos modelos de relaciones que escapan al normativo.

De manera gradual, fluida, en ocasiones hasta previsible, Miranda y Panna van afianzando su vínculo a lo largo de la película. Partimos de la consternación, de la mayor crudeza, y avanzamos hacia la ternura y la esperanza. Y así, es en los últimos minutos de película cuando la relación entre ambas adquiere toda su intensidad y su luz. Y aunque se mantiene la sobriedad de la imagen, la estética sin concesiones y la iluminación apagada, empieza a sonar la música de Guillaume Zacharie. Y de repente la niña, que apenas ha abier-

to la boca en toda la cinta, nos cuenta un cuento. Y nos habla de un fantasma, que simboliza toda su vulnerabilidad, y de un anciano, que no necesariamente la salva, pero que se enfrenta a aquel. Con ello, y de manera sorprendente, las últimas escenas nos regalan un final que no podría esperarse dada la crudeza que rige la película. Y salimos de la proyección con la percepción, maravillosa, de que al margen de categorías, etiquetas y definiciones, existe una solución, un paradigma, basado en los afectos y los cuidados.