

TRAVESTISMO: la construcción de la identidad de género sexual en algunas comedias norteamericanas

MARINO, Paula Rodríguez

RESUMO

Se ha desarrollado un análisis sobre la construcción de las identidades de género sexual en aquellas comedias norteamericanas en las que sus protagonistas utilizan el recurso del travestismo. El recorrido de las variantes e invariantes narrativas permiten esbozar patrones que ayuden a reconocer y tipificar a este tipo de filmes, destacando las relaciones de autorreferencialidad que ellos establecen con la industria cultural que les dio origen.

Palavras-chave: Cinema. Gênero. Estudos Culturais.

1 INTRODUÇÃO

Los estudios sobre géneros sexuales han sido desarrollados por disciplinas, la Sociología de la Comunicación, al Psicoanálisis, a los "Estudios de la Mujer" y a la Semiótica, hasta el momento el recurso del travestismo en los filmes fue considerado sólo de forma marginal. En este trabajo, que se enmarca dentro de los "Filmes Studies" y en él confluyen conceptos tomados de las nombradas áreas y disciplinas. Se parte del cruce entre la identidad de género sexual y su construcción cinematográfica a través del funcionamiento de los recursos narrativos y de las caracterizaciones de los personajes travestidos en distintos tipos de comedias norteamericanas. En ellas los protagonistas personifican a un individuo de un género sexual distinto como una exigencia de la narración. Esta justificación narrativa da origen al plot principal ("ocultamiento de la identidad") y al travestismo. Estos caracteres pueden tratarse tanto de actores travestidos como mujeres "female impersonations" como de actrices travestidas como hombres "male impersonators".

Los filmes que integran el corpus: *Mrs. Doubtfire* (Chris Columbus, 1993), *The Cage of Birds* (Mike Nichols, 1995), *Yentl* (Barbra Streisand, 1983), *Victor/Victoria* (Blake Edwards, 1982) y *Tootsie* (Sidney Pollack, 1982), se ubican de dentro de los llamados filmes "comerciales" o mainstream. Aquellos elaborados bajo un criterio industrial, realizados con importantes presupuestos, generalmente, aportados por alguno de los grandes estudios de Hollywood y con un elenco de figuras pertenecientes al star system norteamericano. La mayor parte de los filmes del corpus han sido exitosos en los niveles de recaudación y en la asistencia de público. También se ha privilegiado a estos films para el análisis debido a las relaciones intextuales y autorreferenciales que establecen con la industria cultural. Los primeros filmes se caracterizan por la utilización del travestismo masculino. Mientras que *Victor/Victoria*

y *Tootsie* se diferencian por la presentación del travestismo femenino y por ser son comedias musicales. Se privilegió la riqueza a nivel de forma y contenido en los filmes antes que la pertenencia a una determinada época.

El corpus formado por "filmes comerciales" hace posible examinar las estrategias discursivas que la industria cinematográfica utiliza para la construcción de las identidades de género sexual y también permite cuestionar aquellas estrategias que la industria tiene con respecto a sí misma.

Existen tres grandes zonas que se han demarcado para caracterizar los elementos comunes de estas comedias y que se articulan en el desarrollo del trabajo:

- 1) Ocultamiento/ Confusión de la identidad: el travestismo como recurso narrativo es una variante de este plot que cuestiona la naturalidad del sexo y advierte sobre la construcción social del género sexual dentro del espacio fílmico.
- 2) Relaciones intertextuales entre el filme y la industria: la mayoría de los protagonistas de estas comedias como integrantes de la industria cultural sólo alcanzan el éxito artístico y económico por medio del travestismo, poniendo en evidencia los mecanismos internos de la industria y estableciendo relaciones intertextuales entre su funcionamiento y el filme.
- 3) Ambigüedad y completud: la ambigüedad de género sexual de los personajes travestidos brinda una imagen de completud, que es uno de los factores que generan la atracción de las audiencias hacia este tipo de comedias.

Entre los mecanismos más comunes de estos filmes se encuentran: la presencia invariable del "plot del ocultamiento de la identidad" y la dosificación del conocimiento sobre la "verdadera" identidad de género sexual de los protagonistas, la especulación con el suspenso cómico y la sorpresa que el desarrollo de los eventos provoca en las audiencias como motor de la risa y de la comicidad, o bien como generadora de cierta "incomodidad" hacia los personajes y situaciones. Algunas de las situaciones típicas que viven la mayoría de los personajes travestidos son: el disimulo de su identidad en circunstancias con un alto grado de intimidad y por otro lado, secuencias en espacios públicos. Estos elementos se combinan con los inherentes al disfraz del personaje travestido: tener que ocultar los rasgos y las formas del cuerpo que puedan delatarlo como miembro de otro sexo. Todas estas invariantes narrativas, junto a otras conforman los patrones narrativos de las comedias de enredos y musicales que utilizan el recurso del travestismo.

En estas comedias las representaciones de personajes travestidos realizadas por actores reconocidos por los públicos se pone en juego la complicidad con los espectadores. El saber sobre la identidad del actor que ellos poseen no elimina el

suspenso cómico ni la sorpresa en el momento de la transformación del personaje, sea enmascaramiento la revelación de la identidad. Mas aún, parte del placer que poseen las audiencias se debe a la mayor posesión de conocimiento con respecto a la identidad de algunos de los personajes de la trama y esta información proviene tanto de la narración como de fuentes extra-textuales. Dentro del universo de la narración fílmica se explota no sólo el equívoco/ confusión de la identidad, como en cualquier comedia, sino también la ambigüedad sexual y la contradicción de género entre el actor y su personaje. Además la ambigüedad entre la identidad de género sexual "original" del personaje y la "representada" por el personaje travestido es determinante para crear la imagen de completud de los géneros sexuales que los filmes proponen a las audiencias.

Se ha criticado repetidas veces la tendencia de Hollywood a repetir fórmulas comercialmente exitosas y a presentar personajes estereotipados. Numerosos trabajos académicos, principalmente anglosajones, han cuestionado la inmutabilidad en las construcciones fílmicas de Hollywood por ser poco verosímiles o defender el status quo. Sin embargo, resultaría más productivo localizar aquellas zonas en las que los clichés y las fórmulas presentan fisuras, o analizar las razones de su solidez y perdurabilidad.

2 IDENTIDAD DE GÉNERO SEXUAL EN LAS COMEDIAS CINEMATográfICAS

Para ubicarse dentro de un género sexual, algunos de los mecanismos que operan son los de la disyunción y la complementariedad: la primera por oposición a otros géneros y la complementariedad entendida como similaridad e identificación con individuos del mismo género sexual. En el caso del travestismo la concepción de género sexual subyacente es binaria (masculino/ femenino), esencialista y utiliza una gran variedad de clichés asignados a roles y modelos de los géneros sexuales. La re-representación de los comportamientos estereotipados, las vestimentas, las prescripciones de rol y las atribuciones de género sexual pueden ser leídas como la escenificación de la convencionalidad del género. Al mismo tiempo estas representaciones de diferencias de género sexual en los medios masivos pueden ser entendidas como estrategias discursivas, que forman parte de la organización de los intercambios sociales. Y que hacen posible considerar al género sexual como una categoría histórica y contextual. Esta historización es una de las razones que hace posible que el entendimiento de la diferencia entre los géneros sexuales sea variable. (Fraisse, 1993)

En el concepto de género sexual es definido como aquel en el que "se agrupan todos los aspectos psicológicos, sociales y culturales de la feminidad/masculinidad" por oposición al sexo. Este sólo se refiere a "los componentes biológicos y anatómicos para

designar el intercambio sexual en sí mismo" (Dio Bleichmar, 1988: 21-60). El concepto de género sexual, término utilizado en Gramática para diferenciar de forma dicotómica a las palabras, fue retomado por el Psicoanálisis y otras disciplinas para incorporar el concepto de sistema simbólico a través del cual la identidad de ser varón o mujer se constituye.

Una de las definiciones sociológicas del concepto de género sexual lo caracteriza como la construcción social y cultural del sexo: como un conjunto de significados contingentes que los sexos asumen en el contexto de una sociedad dada. Se focaliza la internalización de los roles por medio de prácticas sociales que reproducirían los valores establecidos. En este sentido se remarca el carácter reproductivista de las prácticas sociales y se supone la existencia de una "identidad sexual" estable e inmodificable. Además, no se establece una clara distinción entre género sexual- determinación cultural- y sexo- característica biológica.

El género sexual es siempre relacional, no es una categoría esencialista sino histórica. No aparece nunca en forma pura y depende de su entrecruzamiento con múltiples variables: la clase social, la raza, la religión, la educación, la historia personal y la nacionalidad, entre otras. Como lo afirma Teresa de Lauretis: "El género no es un punto de partida en el sentido de ser una cosa determinada, en cambio es una postura o construcción formalizable en forma no arbitraria por una matriz de hábitos, prácticas y discursos" (de Lauretis, 1996: 271)

En casi todas las comedias que recurren al travestismo la pertenencia de los protagonistas a un género sexual mantiene cierta dosis de ambigüedad y esta permite que el filme brinde una imagen de completud que es atractiva para las audiencias (Lane, 1995: 151-153). Dentro de estos filmes se construye una imagen de los personajes travestidos como si tuviesen incorporados los comportamientos, roles, y sensaciones de más de un género sexual. En realidad, como si tuviesen más de un sexo, porque en estos filmes raramente se dibuja a los personajes desde la perspectiva del género.

3 JUSTIFICACIÓN NARRATIVA PARA EL TRAVESTISMO

Tanto en *Tootsie*, *Mrs. Doubtfire* y *Victor/Victoria* la justificación narrativa para la personificación de otro género sexual es el desempleo o la imposibilidad de mantener un trabajo debido a las peculiaridades del o la protagonista. Victoria Grant (Julie Andrews) en *Victor/Victoria* no consigue un puesto como cantante por su formación operística y por su aspecto "poco sensual" según los cánones de belleza femenina impuestos en los nights clubs parisinos de los años '30. El protagonista de *Mrs.*

Doubtfire, Daniel (Robin Williams), un actor poco responsable e inmaduro, debe transformarse como doble solución para conseguir un trabajo estable como ama de llaves y estar cerca de sus hijos. Al igual que Michael Dorsey (Dustin Hoffman), personaje central de *Tootsie*, inseguro y poco flexible con los límites que la industria impone a los actores.

La casualidad, elemento fundamental del género de la comedia, también aparece como justificación narrativa para la aparición del personaje travestido, en *Victor/Victoria* la protagonista es confundida con un hombre. Ella no sólo cambia el vestuario femenino por el masculino sino que, aparentemente sin reconocerlo, adopta uno de los roles de género asignados a los varones: defender y proteger a quienes los rodean incluso a través de la violencia física, culturalmente vedada a las mujeres.

Junto a la casualidad se agrega el plot del maquinador que opera en *Yentl* y *Mrs. Doubtfire*: el cambio es desde el inicio provocado y buscado por el protagonista o bien aconsejado por otro personaje. En todos los casos, la salvación propia de los protagonistas es igualada a la necesidad de travestirse, de ser otro de un género sexual distinto.

La justificación narrativa en el filme *The Cage of Birds* es por un lado, producto del azar: la madre biológica del hijo de uno de los protagonistas no aparece y el otro, Albert (Nathan Lane), se traviste. Por el otro, es motivado por el destino: Albert está "destinado" a travestirse como la madre del hijo de su pareja porque ha cumplido ese rol de género dentro del espacio diegético.

Así como el travestismo requiere una justificación narrativa para la existencia misma del "plot del romance", entre los personajes centrales, es condición necesaria que uno de ellos niegue los indicios del enmascaramiento del género sexual. La aparición de estos indicios, que son inherentes al desarrollo narrativo de este tipo de filmes, son retomados y reconocidos por las audiencias. En este sentido, el personaje que no se ha travestido tiene menor conocimiento sobre su enamorado y es más ingenuo frente a la relación amorosa que las audiencias. Sin esta doble condición de "ceguera" del personaje y de "claridad" de las audiencias el desarrollo del "plato del romance" no tendría sustento en estos filmes. Este doble requerimiento es intra-textual en lo que se refiere a los personajes integrados y es extra-textual para las audiencias. Si bien la extra-textualidad está condicionada por los límites en la interpretación que el texto proporciona.

4 EL TRAVESTISMO Y SU CONSTRUCCIÓN NARRATIVA: LA SORPRESA, EL SUSPENSO Y LOS ESTEREOTIPOS.

En las comedias mencionadas el suspenso también depende de la estereotipia en la construcción de los géneros sexuales. El actor o la actriz que travestidos representan a un personaje de otro género lo hacen basándose en clichés que la cultura asigna a los roles y atribuciones del género a imitar: Victoria Grant en su transformación como un cantante travesti homosexual incorpora algunos de los presupuestos sobre el comportamiento verbal y no verbal de los varones homosexuales. El aprendizaje que debe realizar es doble porque debe simular ser de otro sexo.

En los filmes *Tootsie* y *Mrs. Doubtfire* los protagonistas deben internalizar, o más bien lo intentan, los comportamientos, las prescripciones de rol y los modelos socialmente aceptados y aceptables de lo que deben ser las mujeres maduras o de edad mediana heterosexuales.

La sorpresa que provoca el descubrimiento de la identidad es cómica para las audiencias, la risa aparece como liberadora de las tensiones y del rechazo que pudiesen provocar los personajes con roles y vestimentas de otro género sexual. Para los personajes involucrados, para ellos se trata de la *anagnorisis*: la transición de la ignorancia hacia el conocimiento. Para ambos funciona como un anticipo del desenmascaramiento que siempre debe ser público en los filmes en los que aparece el travestismo. La conciencia de que se ha dejado atrás el estado de ignorancia hace prever a las audiencias la cercanía de la *catastrophe* o la resolución final del conflicto, que potencia el suspenso narrativo dentro y fuera de la diégesis.

La inversión de roles sexuales en el filme (Bell-Metterau; 1985:1:16) ponen en evidencia la arbitrariedad existente entre algunos límites de los géneros sexuales. Esta es la arbitrariedad de la cultura, lo que no implica inmutabilidad. Las transformaciones que en ella se producen determinan aquello que puede ser representado en la ficción sin quedar fuera del verosímil social. Sin embargo, si la tensión entre el estereotipo y su posible ruptura no existiera, el suspenso narrativo no tendría fundamento, el cual es extra-textual, cultural y está predeterminado. La tensión no sólo está en relación con el mantenimiento de los estereotipos sino con la adquisición de conocimiento sobre el "Otro", como dice uno de los personajes de *Victor/Victoria*: "La gente cree lo que ve... conozco a docenas de hombres que actúan como mujeres y viceversa". En *The Cage of Birds* el protagonista travestido no consigue interiorizar esta tensión: su representación es paródica dentro del filme. Cuando éste personaje camina en forma "masculina", su compañero le advierte: "Es un cliché, ese es John Wayne". Esta secuencia demuestra que, contrariamente a lo que algunos autores suponen, no hay una menor cantidad de gestos correspondientes a las mujeres que a los hombres. La amplitud o la escasez del

comportamiento corporal no es una condición inmanente al sexo femenino o masculino sino que al formar parte de las prescripciones del género sexual está pautada por la cultura y el entorno. La gestualidad femenina o su exageración son usados en los filmes con personajes travestidos para dar indicios a la audiencia de que se trata de un espacio ficcional. Lo mismo puede decirse del comportamiento no verbal de los varones. En los dos casos deben incluirse la simulación del timbre de la voz, el ocultamiento del cuerpo "real" del personaje/actor travestido.

Parte del atractivo de los personajes travestidos se encuentra en la imagen de completud que brindan: poseen características de más de un género sexual. Su identidad parecería, ilusoriamente, entera y autoabastecedora. La representación de la identidad de género en este tipo de filmes permite a las audiencias acceder a una experiencia que estaría alejada, para muchas de ellas, de su interacción en la vida cotidiana. Esto no supone que el recurso del travestismo sea un escape o que propugne una visión ilusoria de la identidad individual. Por el contrario, abre la posibilidad de pensar sobre la flexibilidad de los límites de la identidad sexual. En los públicos esta laxitud de los límites provoca fascinación y curiosidad.

5 LA INDUSTRIA CULTURAL Y LA IDENTIDAD DE GÉNERO SEXUAL

El mayor conocimiento sobre la identidad de uno de los personajes representados proviene de tanto de la narración como de fuentes extra-textuales. Dentro del universo de la narración fílmica se explota no sólo el equívoco/ confusión de la identidad como en cualquier comedia sino también la ambigüedad y la contradicción sexuales y de género entre el actor y su personaje.

En *Víctor/Victoria*, el triunfo de la protagonista como estrella de cabaret exige el autorreconocimiento de los componentes de su identidad, en sentido amplio: su identidad como cantante, en la ópera y en el cabaret; el reconocimiento público de su identidad femenina. El último movimiento de aceptación es su ubicación como estrella del espectáculo. Al autorreconocimiento y a la autorreferencialidad sobre las industrias teatral y musical, se suma la dicotomía entre "arte bajo" (el cabaret y el travestismo) y el "arte culto" (la ópera). Victoria es una soprano que no consigue trabajo como tal y que al principio se resiste a cantar con el estilo de los cabarets por considerarlo "denigrante" y contrario a las técnicas vocales de la ópera. En el filme *Tootsie* reaparece, aunque solapada, esta dicotomía entre "arte bajo" y "alto" a través de una mirada satírica sobre las soap operas. Al mismo tiempo se elabora un discurso crítico sobre la discriminación sexual que comparte con *The Cage of Birds*.

Si bien en *Yentl* no hay autorreflexividad sobre la industria del espectáculo, porque se desarrolla fuera de ella, está presente la intertextualidad entre esta comedia musical y otros filmes de Barbara Streisand: en *Funny Girl* (1968) la protagonista era una mujer joven y perseverante, con anhelos de independencia y además el número musical de cierre del filme es muy similar al de *Yentl* en la escenificación y contenido de las canciones.

La pertenencia de los "female" y "male impersonator" a la industria cultural (teatral, cinematográfica o musical) y el hecho de que la mayoría de estos filmes ocurran dentro de este contexto, privilegia a las audiencia para ver al actor en la trastienda del escenario (audiciones musicales, ensayos teatrales o televisivos y las transformaciones físicas del actor en su personaje).

6 CONCLUSIONES

En los filmes que utilizan el travestismo existen diferentes estrategias para construir la identidad global (Kellner, 1995) Estas estrategias se relacionan con la imitación y la identificación y con el par similaridad/ oposición. En *The Cage of Birds*, la base de la identidad de uno de los protagonistas corresponde a las características culturalmente asignadas a los hombres: el control de los sentimientos. Contrariamente, para el otro el fundamento es el exceso de las emociones, supuestamente atribuciones y prescripciones de los roles femeninos. En *Mrs. Doubtfire* y en *Yentl*, las estrategias de conformación de la identidad están contrapuestas por pares, igual que en los filmes anteriores. Mientras que el personaje de *Yentl* (Barbra Streisand) representa la rebeldía, la ruptura de los valores establecidos y la posibilidad de cambio social, el galán personifica al statu quo: las tradiciones rígidas y la imposibilidad de los cambios en los roles de género sexual o sociales. En el otro filme, *Mrs. Doubtfire*, el personaje femenino central es la responsabilidad, la madurez, la ambición, el éxito y el pragmatismo. Daniel (Robin Williams), inversamente, encarna a la bohemia, la inmadurez, al carácter soñador con acento en los rasgos lúdicos, la permisividad y a la irresponsabilidad.

La identidad global de los protagonistas travestidos se transforma a lo largo del filme. Así el recurso del travestismo funciona, generalmente, como un viaje iniciático en el que los personajes descubren facetas, hasta entonces, ocultas que pasan a formar parte de su identidad global. En *Tootsie*, Michael devela y reincorpora sus "rasgos femeninos".

Los filmes con "male" y "female impersonations" presentan una serie de

invariantes narrativas: una mirada crítica y un acercamiento satírico hacia las relaciones entre géneros sexuales, el modelo tradicional de pareja y de familia y las prescripciones sociales sobre los roles de esposo, padre, madre, esposa, hijo, etc. Hay un cuestionamiento a los valores del *stablishment* como hacia el conservadurismo, la discriminación sexual y la homofobia. Otra de las invariantes, pero aquí del orden de la retórica, son las referidas a la "performance" del actor/ actriz travestido: el manejo o impostación de la voz, la imitación del comportamiento no verbal estereotipado del género sexual "representado" en el filme. Se tiende a ocultar el "cuerpo real" y a construir otro cuerpo que será propuesto como socialmente legítimo.

Los tres componentes de la identidad de género sexual, señalados por Emilce Dio Bleichmar, en este tipo de discursos se evidencian de la siguiente manera: la atribución de género sexual es mediática e intersubjetiva en estos filmes se manifiestan a través de la relación entre el o la protagonista con su coadyuvante y con su pareja. A su vez, la "naturalidad" de los roles de género sexual es puesta en entredicho. El rol de género sexual de los protagonistas es dual: cumplen con los roles de su género sexual "real" y con los roles del género sexual simulado. También se modifica la autopercepción de género sexual, producto de la exploración sobre aspectos ocultos de los protagonistas que conllevan las "impersonations".

El tipo de filmes analizados apela a una mayor variedad de recursos que otros filmes para constituir "tecnologías del género" (de Lauretis, 1989) que proponen y producen ciertos modelos de representación de los géneros sexuales. Estas tecnologías son un conjunto de prácticas y posiciones por las cuales la industria cinematográfica, contribuye a la formación de las identidades de géneros sexuales.

Los personajes travestidos son miembros de la industria porque de esa forma se asegura su "saber hacer" de la performance actoral. Le otorga una justificación narrativa al cruzamiento de los roles sexuales y le impone al travestismo un principio y un final dentro del espacio diegético.

Si los protagonistas de los relatos, únicamente travestidos, podían acceder al éxito artístico y económico y al reconocimiento social, lo hacen poniendo en evidencia a los mecanismos de contratación y de exclusión de la industria norteamericana del espectáculo. Es así como los distintos filmes analizados, excluyendo a *Yentl*, elaboran un metadiscurso cuestionador sobre la propia industria, aunque los personajes no puedan apartarse de ella. Varios críticos de los productos cinematográficos de Hollywood, afirman que éstos contienen cierta complacencia sobre la industria que les dio origen. No por ello sus observaciones son desdeñables. Esta contradicción es propia de las "posiciones subjetivas" que los individuos de una sociedad toman ante los medios

masivos y a través de ellos. Los medios de comunicación colaboran en la formación de las "posiciones subjetivas" que permiten que las audiencias se identifiquen, tales posiciones son específicas, no son permanentes y pueden ser reconstruidas o transformadas (Kellner, 1995: 238-239)

La identidad de género sexual que es inherente y constitutiva de la identidad global, que está sujeta a cambios históricos y está formada por la historia individual, las reglas y los valores culturales. El peso de los filmes que utilizan el recurso del travestismo reside en que estos funcionan como sistemas de orientación del significado que proponen sus "posiciones subjetivas" para ver y analizar las construcciones de los géneros sexuales.

Si los medios masivos contribuyen a la formación de las identidades personales, más allá de los géneros sexuales, los filmes con personajes travestidos brindan patrones de identidad maleables por medio de los cuales las audiencias pueden identificarse. Las identidades globales en este tipo de filmes están atravesadas, a su vez, por otros filmes y discursos mediáticos anteriores. Del mismo modo que las identidades globales formadas fuera del ámbito de la ficción cinematográfica.

REFERÊNCIAS

DE LAURETIS, Teresa, "Tecnologías del género" en **Technologies of Gender. Essays on Theory of Films and Fiction**, Macmillan, London, 1989.

DIO BLEICHMAR, Emilce, "Introducción", "Género y sexo: su diferenciación y lugar en el complejo de Edipo" en **El feminismo espontáneo de la histeria**, Paidós, Buenos Aires, 1988.

FRAISSE, G. "La diferencia de los sexos, una diferencia histórica" en VV. AA., **El ejercicio del saber y la diferencia de los sexos**, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1993.

GREENBERG, Harvey Roy, "Introduction: Desiring Images: Sex and Sexuality, Sex and Sexuality (special issue), **Journal of Popular Films & Television**, vol.22, N°4, Berkeley, Berkeley University Press, winter 1995.

KELLNER, Douglas, **Cultural Studies, Identity and Politics Between The Modern and Postmodern**, Routledge, London, 1995.

LANE, Christina, "The liminal iconography of Jodie Foster", Sex and Sexuality (special issue), **Journal of Popular Films & Television**, vol.22, N°4, Berkeley, Berkeley University Press, winter 1995.

Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 2, p. 1-12, julho/dezembro 1997.

BELL-METERARAU, Rebeca, **Hollywood Androgyny**, Columbia University Press, New York, 1985.

STRAAYER, Chris, "Redressing the "Natural": The Temporary Transvetite Filme, pp.403- 427 en Grant, Barry (ed.), **Film Reader II**, University of Austin Texas Press, Austin, 1996.