

Lenguaje cifrado y espacios en tránsito. Una exploración a partir de *Loxoro* (2011) de Claudia Llosa

Gloria Julieta ZARCO
Università degli studi di Modena e Reggio Emilia

Resumen:

Este artículo examina el cortometraje *Loxoro* (2011) de la cineasta claudia llosa. la cinta centra su atención en una realidad que usualmente no sólo se encuentra invisibilizada, sino que, además, está estigmatizada negativamente. para ello, aborda la historia makuti, una madre adoptiva ‘trans’ que deambula por la noche en una busca desesperada de su hija mía, también ‘trans’, que desde hace algunos días está desaparecida. desde un punto de vista lingüístico, se explora la construcción de un nuevo campo semántico a través del empleo del *Lóxoro*, una práctica lingüística cifrada empleada por la comunidad ‘trans’ afincada en los márgenes de Lima.

Palabras clave: *Lóxoro*, Claudia Llosa, márgenes, lenguaje encriptado, comunidad ‘trans’.

Abstract:

This article examines the short film *Loxoro* (2011) by filmmaker Claudia Llosa. The film focuses on a reality that is not only often rendered invisible, but also negatively stigmatized. to carry out it, analyzed the story of makuti, a ‘trans’ adoptive mother who wanders through the night in a desperate search from her daughter Mía, also ‘trans’, who has been missing for a several days. From a linguistic perspective, the film explores the construction of a new semantic field through the use of *Lóxoro*, an encrypted linguistic practice employed by the ‘trans’ community living on the margins of Lima.

Keywords: *Lóxoro*, Claudia Llosa, Margins, Encrypted Language, Trans Community.

INTRODUCCIÓN

Este artículo explora el cortometraje *Loxoro* (2011) de la cineasta peruana Claudia Llosa Bueno (Lima, 1976). La obra forma parte de un proyecto colectivo llamado *Fronteras*, en el que participaron ocho cineastas latinoamericanos. La propuesta se basó en la realización de cortometrajes que abordaran, desde múltiples perspectivas, la noción de ‘frontera’, entendiendo con ello la intersección entre territorios, culturas y lenguajes.

Siguiendo su interés por (re)presentar cuestiones relacionadas con los márgenes y las zonas de tránsito, tanto simbólicas como lingüísticas, Claudia Llosa toma como punto de partida una historia de ficción individual para mostrar una realidad que, a lo largo de la cinta, cobrará una dimensión colectiva. Se trata de una realidad que está relacionada con la discriminación hacia una comunidad asentada en la capital del país en la que el cuerpo social que lo ‘habita’ no sólo se encuentra invisibilizado, sino que, además, está particularmente estigmatizado negativamente. Resulta evidente que, la obra de Claudia Llosa está marcada por los condicionamientos impuestos por la sociedad de pertenencia de las jóvenes protagonistas que la cineasta pone en la pantalla. Así, en *Madeinusa* (2006), su primera película, Llosa centra el relato en la historia de Madeinusa (Magalí Solier), una joven de 14 años que vive en un pueblito perdido en los Andes y que se encuentra sometida a una cultura que, entre otras cosas, en un determinado período del año, naturaliza los abusos sexuales por parte de su padre. En su segundo largometraje, *La teta asustada* (2009), Fausta (Magalí Solier), una joven indígena, quien durante el filme entona melodías en lengua quechua, vive oprimida y traumatizada por el miedo que heredó a causa de los abusos sexuales que sufrió su madre durante la época de violencia institucional en el Perú. En *Aloft* (*No llores, vuela*, en español, 2014), su tercera cinta –y la única hasta el momento rodada en lengua inglesa–, Llosa pone en escena la historia de Nana (Jennifer Connelly), una ‘hacedora de milagros’ o ‘curandera’, que después de veinte años tiene que enfrentar el reencuentro con su hijo mayor, a quien había abandonado luego de haber perdido en un brutal accidente al menor de sus hijos. Su última película, *Distancia de rescate* (2021), está basada en la novela homónima (2014) de la escritora argentina Samantha Schweblin, en la que se entrecruzan las historias de Amanda (María Valverde) y Carola (Dolores Fonsi) y dos hijos. A lo largo de la cinta resulta evidente que todos ellos perciben que hay ‘algo’ que acecha sus vidas, pero solo hacia el final del relato comprenderán de qué se trata. Resulta evidente, pues, que existe un claro punto de contacto entre sus cuatro largometrajes y que reside en la construcción de personajes femeninos que buscan –y en algunos casos logran– la manera de liberarse de la opresión ejercida por la herencia social y la cultura heteropatriarcal que las oprimen¹ (Zarco, 2022). En una dirección similar se coloca el cortometraje *Loxoró*².

Para ello, Llosa pone en escena una historia singular que se desarrolla a lo largo de una noche. Allí, conoceremos a Maricruz, una madre transgénero, de ahora en adelante ‘trans’³, que busca desesperadamente a Mía, su hija adoptiva, también ‘trans’, quien desde hace varios días no da señales de vida. Huelga decir que, los diferentes

¹ Además, Llosa dirigió *Tradiciones* (2009), un medimetraje documental realizado a partir del archivo de RTVE que forma parte de la serie *50 años de...*, que aborda la evolución y los cambios de las tradiciones en la sociedad española contemporánea. Asimismo, puso en escena *El niño pepita* (2010) una instalación visual que se expuso en el CCCB, en la que exploraba la construcción de los imaginarios populares en el Perú a partir de la imagen de un niño ‘santo’.

² El cortometraje fue apreciado por la crítica especializada y tuvo una recepción tan positiva que le valió el premio *Teddy Award* del Festival de Cine de Berlín en 2012.

³ Se utiliza el término ‘trans’ porque “engloba los movimientos promovidos por personas transexuales, transgénero e intersexuales” (Butler, 2004: 17).

‘escenarios’ por los que Maricruz deambula a lo largo de la cinta llevarán al espectador a descubrir un mundo en el que tanto madre como hija y, con ellas, la comunidad ‘trans’ limeña, (con)vive a diario. A medida que el relato avanza crece la tensión de las escenas, esto porque se trata de ‘espacios’ que Maricruz conoce muy bien y esto la lleva a temer lo peor, es decir, que es probable que su búsqueda sea en vano y que nunca dé con su hija. Cabe mencionar que, la comunicación entre los personajes principales del cortometraje se desarrolla en *lóxoro* o ‘húngaro’, una práctica lingüística con la que se construye un nuevo campo semántico, con el que se forja un lenguaje encriptado utilizado por la comunidad ‘trans’ del Perú. Para analizarlo, se fija la atención, en algunas escenas del cortometraje, ya que, a nuestro entender, resultan ejemplificativos de los motivos que llevan a esta comunidad a utilizar un lenguaje casi imposible de comprender.

LÓXORO Y LA(S) LENGUA(S) DE LOS MÁRGENES

En 1609, el Inca Garcilaso de la Vega sostenía que el quechua se hablaba en dos variantes: por un lado, el *runa simi*, una lengua popular utilizada por todo el pueblo y, por otro, el *inca simi*, una lengua con la que se comunicaba la casta dominante del Imperio. A ésta última, el Inca la consideraba “una lengua secreta u oculta” (Garcilaso de la Vega, 1954: 58), ya que con su uso la alcurnia Inca se aseguraba que nadie, más allá de ellos mismos, comprendiera sus discursos.

En un mismo sentido, podría decirse que, las prácticas relacionadas con las lenguas ‘secretas u ocultas’ siguieron manifestándose a lo largo de diferentes períodos y situaciones. Un ejemplo claro de ello fue el uso del *polari*, una lengua secreta que, según sostiene Paul Baker en su libro *Polari, The Lost Language of Gay Men* (2002)⁴, es una forma secreta de lenguaje utilizada principalmente por gays y lesbianas residentes en el Reino Unido, especialmente en Londres. El lingüista considera que, esta práctica lingüística se empleó hasta los años setenta, que luego cayó en desuso y, por lo mismo, actualmente puede clasificarse como una lengua en ‘peligro’ o más bien ‘muerta’ (2002: 3). En una misma dirección, pero en el territorio hispanoamericano, se ubica el carrilche, una “jerga travesti que toma como base el lenguaje carcelario [y que] surge como un código compartido para advertirse ante el peligro que representaba la policía” (Loinaz, 2019: 40). Más allá del ambiente penitenciario, su uso se extendía ampliamente a la comunidad travesti-*tras* afincada en Buenos Aires durante los años 40. Se trataba de una lengua que para su formación se valía de la relexicalización, es decir, del “procedimiento mediante el cual se reorienta el significado de un signo lingüístico hacia nuevos significados” (Loinaz, 2019: 43), pero que hoy en día se encuentra en desuso⁵.

⁴ *Polari, The Lost Language of Gay Men* (2002) es el primer libro que describe detalladamente el uso del *polari*.

⁵ Para ampliar véase los estudios realizados por Malva Solís en la revista *El Teje* (2008; 2009; 2010; 2011).

Algo similar ocurre en la actualidad con las integrantes de la comunidad ‘trans’ peruana, quienes utilizan el *lóxoro* o *húngaro*⁶, una práctica comunicativa difícil y casi imposible de comprender que se emplea con la idea de desorientar a quienes no forman parte de la mencionada comunidad. En este sentido, al igual que el *polari* y el *carrilche*, el *lóxoro* surge como un lenguaje encriptado y codificado compartido que mayoritariamente se utiliza para advertir ante situaciones de peligro, violencia o agresión; de hecho, son justamente estas condiciones las que han motivado la emergencia de códigos propios de comunicación entre sus usuarias. Aun así, es menester mencionar que, el *lóxoro* también se emplea en situaciones de afectividad e intimidad entre sus hablantes.

Para su formación, este argot limeño utiliza el español como base y sigue un esquema bien preciso, pero en constante mutación, en el que separa las palabras en sílabas y a cada una de ellas le añade los infijos *-xara/sara*, *-xere/sere*, *-xiri/siri*, *-xoro/soro*, *-xuru/suru*, que se agregan a cada sílaba dependiendo de la vocal que precede le precede a la sílaba anterior. Por ello, se evidencia que su (con)formación se basa en “El reemplazo de sílabas y, de forma más extendida, la afijación pueden alcanzar un elevado grado de complejidad, con variadas soluciones derivadas de una sola palabra primitiva [...] y todo tipo de morfemas gramaticalizados, como el diminutivo *-cuti*”⁷ (Esteban Fernández, 2024: 181). Si bien, en la mayor parte de los casos, su formación está relacionada con procedimientos morfológicos, en relación con su composición, Cobo Espejo (2022) apunta que:

Suelen ser palabras sueltas las que sufren cambios, no todo el enunciado. Muchas de ellas tienen que ver con la prostitución, con las mujeres cisgénero, con la belleza o con las intervenciones quirúrgicas a que se someten las personas trans. Normalmente, es un lenguaje que se da en espacios efímeros y extremos como el trabajo sexual callejero, las redadas policiales u otras situaciones que puedan entrañar riesgo y violencia para el colectivo trans. (2022: s.p.)

Por cierto, la misma palabra *lóxoro* tiene su origen en la primera sílaba de la palabra ‘loca’⁸, a la que se le añade el infijo *-xoro*. En este caso, se evidencia un acortamiento de la palabra, ya que su forma completa en *lóxoro* ‘tradicional’ sería *lóxorocáxara* (*lo* + *xoro* + *ca* + *xara*); sin embargo, ha sido reducida a *lóxoro* (Rojas Brescia, 2016: 157)⁹. Según se cree, el *lóxoro* nació entre la década de los años 60 y 70 en torno a la periferia de Lima y fue transformándose hasta nuestros días. Aun así, cabe señalar que, a nivel nacional “las primeras pistas sobre su existencia fueron dadas por un comediante, Fernando Armas,

⁶ También conocido como ‘húngaro’ o ‘hungarito’, así lo llaman quienes lo usan, a causa de la dificultad que encuentran los hispanohablantes para comprender la lengua húngara, ya que resulta completamente diferente del castellano.

⁷ El diminutivo *-cuti* se traduce al español con la palabra ‘loca’.

⁸ Huelga decir que, la palabra ‘loca’ ha sido tradicionalmente utilizada por la comunidad ‘trans’ y homosexual para aludir, afectuosamente, a hombres afeminados o con características femeninas.

⁹ Hasta el momento, el único artículo que estudia esta variedad a nivel morfológico y léxico, fonológico y sociológico, es el publicado por Rojas-Brescia, Luis Miguel (2016), *ob. cit.* Para ello, el autor se basa en una selección de palabras y frases tomadas del cortometraje de Claudia Llosa y en un recorte de diálogos naturales presentados en noticieros peruanos.

a mediados de los 90” (Rojas-Berscia, 2016: 157). De hecho, Armas interpretaba a Fulvio Carmelo¹⁰, un “estilista chismoso y abiertamente homosexual” (Orozco, 2022: s.p.), también conocido como *Chisiricosoro* (*chi + siri + co + soro = chico, en lóxoro*). A tal efecto, Rojas-Berscia afirma que una de las características más notables del lenguaje de este personaje fue el uso de la frase: “hola, *chísiricósoros, casarabrósoros, tracos!*” (2016: 158)¹¹.

Si bien, a partir de sus monólogos el comediante le dio vida al personaje durante más de veinte años, en una entrevista para el programa radial *Soy Gianotti*, publicada en el periódico en red *La República*, Armas comentó las causas que lo llevaron a abandonar la interpretación de *Chisiricosoro*:

Tengo muchos años haciendo eventos corporativos. No es que no quiera, pero ya no puedo hacer el personaje y me parece bien que la mente esté muy abierta para que haya ese tipo de censura. Sucede que siempre hay alguien que dice ‘no porque queremos respeto del gerente o tal persona es gay y no quieren que sea una burla. (Orozco, 2022, s.p.)

El *lóxoro* es, entonces, una “práctica, un argot propio de grupos marginados; en este caso, de las mujeres trans peruanas que buscan protegerse mediante conversaciones incomprensibles para la mayoría de la gente [...] pues el *lóxoro* es un argot vivo en constante mutación, que incorpora términos nuevos y evoluciona de generación en generación” (Cuba, en Cobo Espejo, 2022: s.p.).

Si bien, para su formación el *lóxoro* mantiene la fonología del español, no sigue un proceso de economía del lenguaje. De acuerdo con Valverde Alonso, “la economía del lenguaje se define como un proceso evolutivo enfocado a la minimización del esfuerzo invertido a la hora de hablar, escribir o expresarse en general” (2022: s.p.), sin embargo, para su formación, el *lóxoro* no solo utiliza la añadidura de partículas dependientes derivativas que se suman al lexema para completar su significado, sino que también crea nuevos vocablos que resultan independientes a este tipo de formación. Asimismo, cabe señalar que, también comprende algunos procesos de lexicalización. En efecto, este es el caso de la palabra *cuti/kuti*, un sufijo nominal (Rojas-Berscia, 2016: 162), que inicialmente se usaba como diminutivo y que, si bien, hoy día mantiene esa función, también resulta ser un término en sí mismo que puede traducirse como ‘amigo’ o ‘amiga’. Adicionalmente, a las formas apenas comentadas, el *lóxoro* presenta la creación o abreviación de ciertos términos. A modo de ejemplo, podría mencionarse la palabra ‘mujer’, que en *lóxoro* se diría *muxurujerxere* (*mu + xuru + jer + xere = mujer*), pero que actualmente se utiliza directamente solo *muxuru*, es decir, que en este caso sí se aplica el principio de economía del lenguaje que lleva a reducir la palabra, comportando ello el manteniendo de sólo una de las dos sílabas. Como puede observarse siempre se

¹⁰ Sobre la elección del nombre, Armas afirma: “Yo le puse Carmelo por lo que era colorido, y él (Efraín Aguilar) le puso Fulvio por Fulvia Cécica” (Orozco, 2022: s.p.). Cabe decir que, Fulvia Cécica fue, entre otras cosas, la primera conductora transgénero de la radio y la televisión peruana. Su imagen fue muy popular a partir de los años noventa. Para ampliar véase el artículo publicado en *La República* “¿Cuál fue el triste final de Fulvia Cécica, la primera conductora transgénero de la TV peruana?”.

¹¹ Una traducción posible sería: “hola, chicos, cabros, ‘trans!’”. La traducción es mía.

mantiene el inicio de la palabra y es, de hecho, la única parte que no se ve afectada. A partir de cuanto propuesto, podría decirse que el *lóxoro* muestra ciertas especificaciones que, en un primer esbozo, pueden sintetizarse del siguiente modo:

- a) Mantiene la fonología del español;
- b) Su base radica en la lengua española;
- c) Añade los infijos *-xara/sara*, *-xere/sere*, *-xiri/siri*, *-xoro/soro*, *-xuru/suru* a las sílabas dependiendo de la sílaba que la precedente;
- d) No se aplica a todas las palabras;
- e) No se aplica a palabras monosilábicas;
- f) Las palabras bisílabas son las que llevan la(s) sílaba(s) agregada(s);
- g) Cuando las palabras tienen más sílabas, el infijo se añade después del acento.

LLOSA: MÁRGENES, FRONTERAS Y LÓXORO

Como paso previo al análisis de algunas escenas del cortometraje que nos interesan, conviene detenerse en el contexto en que el metraje fue realizado. *Loxoro* forma parte de un proyecto colectivo llamado *Fronteras*. Su producción estuvo a cargo de la televisora de cable TNT América Latina, la Productora 100 Bares de Argentina y Canadá Films. La iniciativa surgió con el intento de crear una red de realizadores cinematográficos latinoamericanos y de difundir sus trabajos, primeramente, a nivel nacional y, más tarde, internacional. El proyecto se proponía visibilizar “la representación de distintas culturas en diálogo con las concepciones que cada individuo forma sobre las fronteras” (Corona, 2011: s.p.). De hecho, contó con la participación de reconocidos directores/as cinematográficos/as latinoamericanos/as a quienes les encargaron la realización de los ocho cortometrajes que deberían girar alrededor de un tema común: ‘la frontera’. Sin lugar a duda, en todos los casos, los y las cineastas asumieron el concepto de ‘frontera’ a partir de la idea de espacio liminal, desde múltiples aristas y sin limitaciones de géneros. En algunos casos, a partir de la idea de separación y cruce entre territorios contiguos, en otros, entre nuevos puntos de contacto entre culturas y lenguajes. Es por ello que, el abordaje particular propuesto por cada director/a puso en la pantalla una forma propia de ‘frontera’. Se trata de una forma que, al mismo tiempo, marca y demarca un límite que, al parecer, para ser comprendido, ‘necesita ser cruzado’.

En una entrevista a Carolyn Wolfenzon¹², la directora limeña comenta que la idea del cortometraje *Loxoro* surgió mucho antes de la llegada de la propuesta del proyecto *Fronteras*, ya que mientras rodaba su segunda película, *La teta asustada*, conoció a mujeres ‘trans’ que “hablaban esta lengua o código que se llama *loxoro*, y [le] pareció que era perfecto para crear lo que quería mostrar” (Wolfenzon, 2021: 45).

¹² Cabe decir que, si bien Carolyn Wolfenzon aún no ha publicado la entrevista completa, sí cita parte de ella en el artículo citado en la bibliografía.

Como mencionábamos más arriba, para su ‘construcción’, Llosa puso en escena una historia de ficción relacionada con el estigma y la discriminación hacia la comunidad ‘trans’. Desde un punto de vista lingüístico, no son pocas las escenas en las que los personajes se comunican en *lóxoro*, un lenguaje que para los espectadores resulta “ininteligible” (Esteban Fernández, 2024: 177). Como se ha dicho más arriba, la diégesis de la cinta se concentra en la historia de Maricruz (Belissa Andía), una madre adoptiva ‘trans’ que deambula por la noche y el ambiente ‘trans’ buscando desesperadamente a su hija Mía (Ariana Wésember), una joven también ‘trans’, quien desde hace algunos días se encuentra desaparecida. Para explorar su uso se analizan algunos pasajes del cortometraje, dando especial atención a la primera y a la última escena. Esto porque, a nuestro entender, resultan ejemplificativas de los motivos que llevan a sus hablantes a utilizar esta práctica lingüística.

Lóxoro se abre con la imagen de Mía, una muchacha que se encuentra en un espacio cerrado y con poca luz. Se trata de un espacio que poco a poco reconoceremos como su humilde habitación. Allí, Mía baila sensualmente frente al espejo mientras la cámara se acerca y se aleja, enfocando y desenfocando alternadamente a la joven y a la imagen de la Virgen María. En la escena siguiente se muestra a Mía en un espacio abierto, casi descampado, caminando con ahínco e iluminada por la luz de un coche que al parecer la persigue. A lo lejos comienzan a escucharse voces superpuestas de tres hombres que le gritan palabras sueltas. El coche se acerca cada vez más y uno de ellos desciende rápidamente, captura a la joven y en seguida bajan los demás. Estos hombres acosan a la joven mientras le dirigen palabras como ‘mi amor’, ‘mi vida’, ‘bebé’, ‘conejita’, palabras que, si bien podrían ser consideradas de seducción, en realidad no lo son. Entre otras cosas, la empujan y le preguntan: “A ver dime, mamita ¿cuánto cobras? ¿cuánto cobras?” y Mía, llorando, responde: “quince soles, pero por favor no me hagan daño” (00:01:50-00:1:55).

Los hombres se acercan cada vez y comienzan a tocar el cuerpo de Mía. En sus rostros hay deseo, pero al mismo tiempo desagrado, quizás porque como señala Kristeva (2006) “ante lo abyecto existe una suerte de polo de atracción y repulsión” (2006: 7). Es justamente esa repulsión la que los impulsa a seguir una “lógica binaria hombre-mujer” (Gomez, 2014: 93) llevándolos a realizar sobre el cuerpo de Mía diferentes disciplinamientos. Si bien las imágenes son borrosas y se percibe una importante “distorsión sensorial” (Gomez, 2014: 93) el fuera de campo de estas imágenes y la tensión de la escena sugieren que Mía está siendo abusada sexualmente. La elección de Llosa de utilizar el fuera de campo en estas escenas puede relacionarse con lo propuesto por Mieke Bal cuando sugiere que “El acontecimiento sobre lo que nada se ha dicho, puede ser tan doloroso, que esa sea, precisamente la razón de su elisión” (1990: 111). La siguiente escena muestra un primer primerísimo plano del rostro de Mía llorando mientras sus agresores le cortan el pelo y entre ellos comentan: “Ya está pareciendo hombre, ahora sí. Ahora sí se parece más a Roberto” (00:08:12-00:08:26).

Pero el abuso y la tortura aún no han terminado. De hecho, la última escena en la que veremos a la joven mostrará a los hombres imponiéndole una suerte de ritual que tiene como finalidad “normalizar su[s] cuerpo[s]” (Butler, 2004: 17). Allí, Mía, en

cuclillas, se ve obligada a hacer sentadillas como una ‘rana’ y a contar en voz alta el número de saltos que realiza. El pasaje culmina cuando uno de sus agresores se acerca a Mía, le pega un puntapié y mientras la sacude le grita: “¡Arriba, arriba, como hombre, conchatumadre!” (00:08:53-00:09:16). La escena da cuenta de una relación asimétrica de poder, en la que al cuerpo “lo convierten en una presa inmediata, lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos” (Foucault, 2010: 35). Con el corte de pelo los agresores despojan a Mía, tanto física como simbólicamente, de su identidad ‘trans’ ya que, sobre su cuerpo, al que consideran irreal y artificial, ejercen un tipo de violencia brutal. Además, queda claro que los victimarios ‘malgenerizan’ a Mía a través del uso de una forma *misgendering*, ya que nombran a la joven con un diferente género a aquel con el que Mía se identifica, atentando contra su derecho a la identidad. En efecto, cuando los abusadores se dirigen a Mía usan sustantivos masculinos como ‘chivo’ y ‘cabro’ que en Perú significan afeminado y homosexual, respectivamente.

La siguiente escena funciona como un suerte de contraste con la apenas mencionada, allí la cámara acompaña a Maricruz y refuerza la relación ‘parental’ a partir de una puesta en escena que hace hincapié en la desesperación de una madre en busca de su hija. En este caso, pone de manifiesto la reformulación de las relaciones de parentesco que, como indica Butler “supone la creación de una comunidad que crea vínculos afectivos entre sus miembros, que se preocupa por ellos, que les enseña y los protege” (2002: 77). La búsqueda de Maricruz comienza por los lugares que la joven habitualmente frecuenta, pero al no encontrar pistas sobre su paradero, su madre continúa el rastreo en la modesta habitación alquilada. Más tarde, volverá a recorrer los lugares en los que usualmente su hija trabaja.

La desesperación llevará a Maricruz a consultarle a los ‘ancianos del oráculo’ sobre el paradero de Mía. Esta última escena resulta sumamente significativa y se desarrolla en un espacio cerrado y oscuro ubicado dentro de un bar nocturno. Se trata de un punto de encuentro entre trabajadoras sexuales y clientes.

Allí, se muestra una habitación en la que se encuentran dos hombres que hablan sólo en húngaro, una persona *asháninka*, es decir, perteneciente a un pueblo indígena que habita principalmente en la selva amazónica, que interviene sólo en *asháninka*, y una mujer ‘trans’ que se comunica en *lóxoro*. En la habitación, el clima es alegre y de celebración. Beben, brindan, cantan, ríen y hablan uno por encima de otro. Cuando Maricruz entra en la habitación se desarrolla la siguiente escena:

Hombre 1 (en húngaro): – ¿Qué quieres mamita? Toma asiento.

Hombre 2 (en húngaro): – Cuéntanos.

Maricruz (en español): – Quiero ver a mi hija. Ha desaparecido.

Mujer *asháninka* (en *asháninka*): – Ni ayer, ni hoy no ha pasado nada. Ya no oímos balazos... y nos aburrimos del alma.

Hombre 1 (en húngaro): – Primero tráiganos unas cervezas. ¡Ven acá! Que nos traigan unas cervezas.

Mujer ‘trans’ (en *lóxoro*): – Qué nos invites unas cervezas. Sírvete cerveza a ella. Brindemos primero como debe ser. ¡A nuestra salud!

Hombre 1 (en húngaro): – ¡Qué buena está esta cerveza!

Mujer *asháninka* (en *asháninka*): – Tú pregunta sin miedo que el oráculo responde. Ya dime, dime.

Mujer ‘trans’ (en *lóxoro*): – Que sueltas la lengua. ¡Habla!

Maricruz (en español): – Mía, mi hija. Días que no la veo. ¿Ustedes me pueden ayudar?

Mujer *asháninka* (en *asháninka*): – ¿Mía? Claro que la conocemos. ¿No, maricón?

Mujer ‘trans’: (en *lóxoro*): – Como a nuestros propios parásitos.

[...]

Hombre 2 (en húngaro): – Mía ha cruzado la frontera. Y cuando cruzas la frontera, no olvides que no hay reglas universales, incluso ésta.

Maricruz (en español): – No entiendo nada.

Hombre 1 (en húngaro): – El caos es lo único que no tiene fronteras.

Mujer ‘trans’ (en *lóxoro*): – Ponte más chelas y te explicamos. (00:12:52-00:14:42)

Los cruces lingüísticos del pasaje apenas citado evidencian lo incomprensible e inexplicable de la conversación. Hablan en húngaro, en *asháninka*, en *lóxoro* y en español comportando todo ello una comunicación absolutamente ininteligible. Sobre la composición de esta escena Llosa comenta:

Había algo chistoso en el final. Como al *lóxoro* se le llama húngaro también, colocamos a estos dos personajes de Hungría como parte de El Oráculo. Yo quería que la propia lengua te confundiera. Que el espectador entrara junto con Makuti en ese círculo de incompreensión. Entrar a lo metanarrativo del lenguaje, porque en El Oráculo hablan en húngaro, en *Loxoro*, y en inglés. Lo que ocurre es que entras a esa atmósfera, a esa sensación de frontera que es lo que yo quería experimentar para el personaje, pero también para el espectador. (Llosa en Wolfenzon, 2021: 52)

En este sentido, cabe apuntar que Llosa elige el *lóxoro* como lengua vehicular, permitiéndole así a Maricruz, enterarse de ‘algo’, pero no completamente, de lo que están diciendo los ‘ancianos del oráculo’. Puede decirse que, a pesar de que el *lóxoro* no es una lengua materna, en este caso sustituye a otra lengua que lo sí es: el español. De hecho, sin la ayuda de los subtítulos, sería imposible entender qué se está diciendo. Quizá, porque la intención del cortometraje radica en que “el espectador sienta hasta qué punto puede encasillarnos el lenguaje” (Wolfenzon, 2021: 52). Por ello, la estrategia elegida por Llosa, es decir, la de poner en la pantalla un soporte de subtitulación interlingüística en español le permite al espectador interpretar la escena, pero no sucede lo mismo con Maricruz; quien abandonará el lugar sin haber comprendido del todo lo que le han dicho.

CONCLUSIONES

Al tratarse de una práctica lingüística hablada por una determinada comunidad de género socialmente estigmatizada, podría ser definida como un génerolecto o *genderlects*, ya que no se trata de un lenguaje “adscritable a hombres o a mujeres como grupos biológicamente determinados, sino que corresponden a la caracterización cultural situada en un contexto sociocultural específico” (Wolfenzon, 2021: 49). Para Halliday (1978), la principal razón de existencia de este tipo de habla es la resocialización, entendiendo con ello un proceso en el que los individuos tienen que recrear su sociedad en oposición a aquella de origen. En concreto, Rojas-Brescia va más allá y plantea que

no solo se trata de un tipo de resocialización, sino también de un nuevo modelo de familia adquirida (2016: 163).

Siguiendo a Cameron y Kulick, puede decirse que el empleo comunitario de este lenguaje “resulta un acto identitario capaz de delinear los límites de un grupo social y de mostrar las diferencias existentes con otras comunidades” (2003: 3) y es, por ello, quizá, que la comunidad ‘trans’ peruana lo utiliza tanto en contextos cotidianos como en aquellos que ponen en peligro sus vidas. Así, *lóxoro*, en su doble acepción, como representación fílmica de una realidad sesgada e invisibilizada y como práctica lingüística, permite visibilizar las identidades disidentes en un contexto determinado. La primera se vale de un texto cinematográfico para poner en imágenes la dura realidad en torno a la comunidad ‘trans’ del Perú. La segunda, por su parte, le permite a sus hablantes someter el lenguaje a transformaciones para, de este modo, sentir más seguridad al interno de un entorno que, como se ha visto en la cinta, es sumamente hostil. Justamente en ello reside la principal función del *lóxoro*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aloft (No llores, vuela)*. Dir. Claudia Llosa. Prod. Manitoba Film, Wanda Visión, Arcadia Motion Pictures, Noodles Production, España, Canadá, Francia, 2014.
- BAKER, Paul (2002): *Polari: The Lost Language of Gay Men*, London: Routledge.
- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra.
- BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales discursivos del sexo*, Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, Judith (2004): *Desbacer el género*, Buenos Aires: Paidós.
- CAMERON, Deborah; KULICK, Don (2003): *Language and Sexuality*, Cambridge: Cambridge UP.
- CORONA, Pablo (2011): “TNT estrena Fronteras con Juan José Campanella”, *Latinspots.com*, diciembre.
- COBO ESPEJO, Alfonso (2022): “Lóxoro, un escudo léxico para las mujeres Trans”, *Archiletras. Revista de Lengua y Letras*, diciembre.
- Distancia de rescate*. Dir. Claudia Llosa. Prod. Mark Johnson; Pablo Larraín. Perú, Estados Unidos, Chile, España, 2021.
- ESTEBAN FERNÁNDEZ, Nacho (2024): “Patrones interculturales en los lectos generizados de varones no heterosexuales”, *MariCorners: Revista de Estudios Interdisciplinarios LGTBLA+ y Queer*, 1(1), pp. 169-192.
- FOUCAULT, Michel (2010): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCILASO DE LA VEGA, El Inca (1945): *Comentarios reales de los incas*, Buenos Aires: Emecé [1609].
- GOMEZ, Sophia (2018): “Un análisis del cuerpo trans en el cortometraje Loxoro”, *Anthropía. Revista de antropología y otras cosas*, 15, pp. 91-97.
- HALLIDAY, Michael (1978): *Language as a Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, London: Edward Arnold.

- KRISTEVA, Julia (2006): *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, México: Siglo XXI.
- La teta asustada*. Dir. Llosa, Claudia. Prod. Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión, Perú, España, 2009.
- LOINAZ, Cristian (2019): “Antilinguajes: una reflexión en torno al *carrilche*”, *Anáfora*, 1, pp. 38-50.
- Loxoro*. Dir. Claudia Llosa. Prod. Claudia Llosa; F. Posternak. Patria Producciones, Perú. 2012.
- Madeinusa*. Dir. Claudia Llosa. Prod. Oberón Cinematográfica, Vela Producciones, Wanda Visión SA, Perú, España, 2006.
- OROZCO, Carlos (2022): “Fernando Armas explicó por qué censuraron a ‘Chisiricosoro’, su famoso personaje gay”, *Infobae Perú*, noviembre, <https://www.infobae.com/america/peru/2022/11/25/fernando-armas-explico-por-que-censuraron-a-chisiricosoro-su-famoso-personaje-gay/>.
- ROJAS-BERSCIA, Luis Miguel (2016): “Lóxoro, traces of a contemporary Peruvian genderlect”, *Borealis: An International Journal of Hispanic Linguistics*, 5 (1), pp. 157-170.
- VALVERDE ALONSO, Azahara (2022): “Qué es la economía lingüística (o por qué menos es más)”, *Ethic*, Julio, <https://ethic.es/economia-linguistica-o-por-que-menos-es-mas>.
- WOLFENDON, Carolyn (2021): “Loxoro de Claudia Llosa: crear una frontera propia con el lenguaje”, *Revista Mitologías hoy*, 23, pp. 41-54.
- ZARCO, Julieta (2022): “Lazos que miden el peligro: Schweblin y Llosa en *Distancia de rescate*”, *Hispanérica. Revista de literatura*, LII, 154, pp. 27-36.