

El lenguaje de la sororidad. Makuti en *Loxoro* (2012)

The language of sisterhood. Makuti in *Loxoro* (2012)

Julio Darwin Barrueta Cuzcano*

Universidad Privada del Norte. Lima, Perú

julio.barrueta@upn.pe

ORCID: 0009-0006-1897-5481

Citar como: Barrueta Cuzcano, J. D. (2026). El lenguaje de la sororidad. Makuti en *Loxoro* (2012). *Desde el Sur*, 18(3), e0068.

RESUMEN

La presente investigación analiza la representación de la mujer trans en el cortometraje *Loxoro* (2012), dirigido por Claudia Llosa, a partir del uso del lóxoro, un argot surgido en Lima como mecanismo de protección frente a la violencia y la homofobia. La metodología emplea un análisis cualitativo sustentado en estudios feministas latinoamericanos. Los resultados evidencian que la protagonista, Makuti, utiliza dicho dialecto para cuestionar las categorías binarias de género, construir una identidad fluida y generar espacios de resistencia colectiva. Asimismo, se demuestra que este lenguaje funciona como una herramienta de protección, memoria y resignificación corporal. En conclusión, el lóxoro trasciende su función estética cinematográfica y se convierte en un vehículo de autodeterminación cultural frente a las estructuras machistas del contexto peruano.

PALABRAS CLAVE

Loxoro, mujeres trans, feminismo, identidad, resistencia

ABSTRACT

This research analyzes the representation of trans women in the short film *Loxoro* (2012), directed by Claudia Llosa, through the use of loxoro, a slang that emerged in Lima as a mechanism of protection against violence

* Autor corresponsal: Julio Darwin Barrueta Cuzcano, Universidad Privada del Norte. Lima, Perú. Correo: julio.barrueta@upn.pe

and homophobia. The methodology employs a qualitative analysis grounded in Latin American feminist studies. The results show that the protagonist, Makuti, uses this dialect to challenge binary gender categories, construct a fluid identity, and create spaces of collective resistance. Furthermore, it demonstrates that this language functions as a tool for protection, memory, and bodily reinterpretation. In conclusion, *Loxoro* transcends its aesthetic cinematic function and becomes a vehicle for cultural resistance against the patriarchal structures of the Peruvian context.

KEYWORDS

Loxoro, trans women, feminism, identity, resistance

Palabras preliminares

El cine ha constituido un medio fundamental para la comunicación femenina, al permitir visibilizar y cuestionar las conductas sociales adversas hacia las mujeres en Latinoamérica. A lo largo de la historia, el acceso al conocimiento, la expresión y la igualdad ha estado orientado principalmente hacia el sector masculino, lo que impulsó la creación de estrategias de resistencia en diversos campos de acción, entre ellos la cinematografía, especialmente desde la irrupción del nuevo cine latinoamericano en la década de 1960. En palabras de María Lugones (2005), «el diálogo se convirtió en monólogo por las poderosas dimensiones» (p. 73), lo que evidenció la imposición de un discurso hegemónico que marginó las voces femeninas. Frente a esta limitación, la producción fílmica se consolidó como una herramienta de reivindicación, al abrir espacios para expresar perspectivas, denunciar injusticias y contribuir al debate público sobre la equidad de género.

Un ejemplo emblemático de esta lucha es el colectivo Cine Mujer, que en la década de los ochenta desafió la tradicional hegemonía del hombre en la autoría audiovisual. A través de sus producciones, este grupo abrió un espacio para la expresión y participación femenina en la industria del cine local, ya que consolidó una narrativa propia que visibilizaba las problemáticas de la mujer latina (Cervera, 2021).

Este proceso continuó con mayor fuerza en el siglo XXI, como un medio clave para la consolidación auténtica y multidimensional narrativa. Numerosas cineastas contribuyeron a la representación de historias que exploraron la identidad desde perspectivas desafiantes y con una autonomía radical (Estévez-Baeza, 2019). Películas como *Perfume de violetas* (Sis-tach, 2000), *XXY* (Puenzo, 2007) y *Pelo malo* (Rondón, 2013) irrumpieron

con denuncias frontales contra las estructuras patriarcales. Sus narrativas expusieron: la violencia sistemática ejercida sobre mujeres, disidencias sexuales mediante la sexualización y vulnerabilidad de adolescentes en contextos de marginalidad, la imposición coercitiva del binarismo sexual sobre los cuerpos intersex y la vigilancia social que castiga toda masculinidad infantil.

Sin embargo, y a pesar de todo este avance, en el Perú, el estudio sobre la participación de la mujer en el cine como vehículo de transformación social sigue siendo limitado. Históricamente, la voz de la mujer peruana ha sido menospreciada debido a estructuras machistas profundamente arraigadas que la han relegado a roles subordinados dentro y fuera del ámbito cinematográfico. Esta marginación ha reforzado y perpetuado normas culturales que desvalorizaron la palabra y la autoridad femenina, y restringió su participación en espacios de creación y debate (Santisteban, 2018).

Bajo este escenario, el presente artículo busca analizar el diálogo femenino en el cine peruano desde una perspectiva más compleja, tomando como objeto de estudio el cortometraje *Loxoro* (Llosa, 2012). A través del personaje de Makuti, una mujer trans, se plantea una serie de interrogantes fundamentales para continuar el legado revolucionario del cine feminista local. Las preguntas son las siguientes: ¿cómo logra la comunicación femenina trans ser considerada una voz legítima dentro de la identidad de la mujer? ¿De qué manera el cuerpo de la mujer trans se convierte en un medio de expresión? ¿Es posible que la comunicación trans se independice y forme parte de una memoria colectiva? Estas cuestiones buscan profundizar en el papel del habla como herramienta política dentro del cine peruano, a fin de contribuir al debate sobre la representación femenina disidente y su impacto en la vida real. De igual manera, se propone medir la repercusión de los vínculos afectivos, familiares y comunitarios inscritos que implica exponer una historia centrada en una mujer trans y su hija trans, lo que tensiona las nociones conservadoras de familia, identidad y pertenencia que se maneja en la sociedad peruana.

Metodología

Desde un enfoque metodológico, el presente estudio empleará un análisis cualitativo centrado en la protagonista del cortometraje, complementado con un riguroso examen de fuentes bibliográficas. Específicamente, se recurrirá a aportes teóricos íntegramente de autoras feministas, en coherencia con la necesidad de desafiar las estructuras tradicionales del conocimiento. Como señala Ochy Curiel (2007), «si bien desde la

producción teórica se han abierto vías para un pensamiento crítico, este no deja de ser elitista y, sobre todo, androcéntrico» (p. 100).

Esta decisión responde a la intención de analizar la comunicación desde una perspectiva feminista, evitando enfoques que reproduzcan discursos conservadores. A través de estos conceptos, se busca demostrar que la producción teórica de este sector no solo expone la opresión de las mujeres, sino que también ofrece herramientas fundamentales para comprender su situación sociocultural desde la academia. Con estos antecedentes, resulta crucial cuestionar la idea de que no existen diferencias entre la producción cinematográfica realizada por hombres y mujeres. Tal como señala María José Punte (2011), el feminismo ha conceptualizado históricamente el cine a partir de la diferencia sexual y de género, evidenciando la relevancia de quién se encuentra detrás de la cámara (p. 102).

Sinopsis de la película

El filme aborda la vida de Makuti, una señora trans de clase media baja en Lima que se dedica a la prostitución. Sin embargo, su edad avanzada la convierte en una veterana dentro de su comunidad, reduciendo progresivamente sus oportunidades laborales. De pronto, su vida da un giro inesperado cuando emprende la búsqueda de su hija trans, Mía, quien desaparece tras sufrir un ataque homofóbico por extraños que llegan a la zona.

En su recorrido, la protagonista introduce al espectador en el mundo limeño trans, un espacio donde la solidaridad y la resistencia se entrelazan. Un mapa integrado por pasajes oscuros, peligrosos, casas habitadas exclusivamente por mujeres trans, calles donde se ejerce el trabajo sexual y discotecas concebidas como espacios de consumo masculino, a las que los hombres llegan a beber y bailar antes de acceder a los cuerpos feminizados.

En este universo, las mujeres trans se comunican a través del lóxoró, un lenguaje protector que les permite expresarse sin ser comprendidas por quienes están fuera de su colectivo, para resguardarse así de la represión que las acecha continuamente.

Sin encontrar a Mía en todo su recorrido, Makuti acude como última alternativa a un oráculo ancestral, el cual le revela que su hija ha cruzado el perímetro del sector, lo que la sume en una profunda desesperanza. La película, a través de esta polémica historia, expone la mínima esperanza de vida de las mujeres como ella en el país y ofrece una reflexión sobre la invisibilidad y la lucha por la dignidad femenina.

Comunicación lóxoro. Desafío al binarismo

El estudio de la comunicación entre mujeres trans ofrece una perspectiva valiosa sobre cómo se negocian y construyen las identidades, tanto a nivel individual como colectivo. Las estrategias comunicativas adoptadas por estas mujeres no solo reflejan las expectativas sociales sobre el habla femenina, sino que también desafían y redefinen la feminidad de una manera que reafirma su identidad de género. Como plantea Judith Butler (2007), «la performatividad del género no es un acto aislado porque se repite constantemente en la interacción social» (p. 17), lo que implica que su esencia es una construcción que se negocia a través del lenguaje y la acción. En este contexto, las mujeres trans, al utilizar el habla como herramienta de autoafirmación, subvierten las normas tradicionales, abriendo espacios para nuevas formas de entendimiento sobre lo que define ser una mujer.

El lóxoro utilizado por Makuti funciona como un código de protección, que facilita la interacción dentro del grupo y reafirma la identidad de estas meretrices en un contexto de racismo. Según María Lugones (2005), esta opresión se solapa gracias a los mecanismos sociales que fragmentan a los oprimidos en colectividades (p. 69), lo que sugiere que el diálogo trans se configura como una práctica lingüística y también como una resistencia colectiva frente a la marginalización del sistema. De acuerdo con Zarco (2025), es un escudo léxico, una forma de resistencia que transforma palabras comunes en un sistema de comunicación codificado, donde la inserción de infijos como «xara», «xere», «xiri», «xoro» o «xuru» genera una distancia sociocultural. Por ejemplo, del español: «Ella está enamorada de un chico lindo», se codifica al: «Ella estaxiri enaxororada de un chikis lushuru» (p. 652).

Esto no solo refleja una estrategia de protección, es un acto de empoderamiento colectivo. En palabras de Espinosa *et al.* (2014), «la voz que produce diferencia colonial nunca puede silenciar a la mujer que trabaja a contrapelo del canon» (p. 19), lo que resalta la fuerza de la resistencia trans a través de esta variante lingüística. La afirmación de Makuti al taxista, cuando le dice: «yo no soy un señor, soy una señora y me llamo Maricruz» (figura 1), pone de manifiesto el proceso de reconfiguración de su identidad. Esta declaración no solo refleja la adopción de aspectos considerados femeninos, sino también la necesidad de esconder aquellos atributos que no se ajustan al rol de género esperado. La interacción revela una situación primaria, en la que la protagonista, a través del lenguaje, sostiene su proceso de deconstrucción a pesar del rechazo.



FIGURA 1. Fotograma de *Loxoro* (2012) de Claudia Llosa.

Nota. En la imagen, Makuti discute con el taxista sobre su género después de haberse presentado como mujer y no ser reconocida como tal por él.

Al adoptar el lóxoro, Makuti no solo preserva su derecho a crear una forma de expresión propia, ya que también desafía activamente las expectativas lingüísticas restrictivas. La incorporación de una sintaxis y gramática alternativas en su discurso refleja un rechazo consciente al tradicionalismo, lo que permite que el lenguaje funcione como un símbolo cultural que desvela las estructuras en torno al género y el sexo (Curiel, 2014, p. 48). Este lenguaje, alejado de las expectativas binaristas, se convierte en una afirmación de autonomía y subraya la necesidad de un reconocimiento femenino que, a pesar de su origen represivo, se resiste a ser definido por los patrones tradicionales. Es una afirmación radical de identidad que cuestiona la construcción estática del género, la cual clasifica a las personas en dos opciones solo desde lo biológico: «o eres hombre o eres mujer porque naciste científicamente así».

Entonces, la película emerge como un acto profundamente subversivo. Tal como expone Berkins (2012), las normas sociales continúan oprimiendo a quienes se resisten a ser encasillados dentro de las categorías de «varón» y «mujer» (p. 222). En este contexto, aunque para quienes no pertenecen a esta comunidad su uso pueda parecer inocuo, el habla de las mujeres trans en la película trasciende la función de un simple recurso criptográfico y se configura como una práctica de resistencia frente a las normas lingüísticas convencionales históricamente impuestas. Desde esta perspectiva, la narrativa aborda explícitamente la problemática de «hablar por el subalterno», estrategia que ha contribuido a silenciar o distorsionar las voces de las mujeres a lo largo de la historia y lo combate porque le da voz propia a todo este colectivo que la sociedad aparta y

quiere eliminar. No callan, porque, como advierte Garzón (2014), el silenciamiento del subalterno opera como un proceso de repetición que, bajo una aparente mudez, funciona en realidad como un mecanismo disciplinador de los cuerpos (p. 234).

Para Makuti, el uso del lóxoró se convierte en un medio de vida, que le permite existir sin concesiones y reivindicar su derecho a ser ella misma, más allá de la sociedad patriarcal que continúa acosándola. El lóxoró propicia una reflexión crítica sobre la concepción tradicional del género como una categoría fija y binaria. Como plantea Berkins (2003), la transición de estos agentes dentro del sistema no solo le permite afirmarse como mujer trans, sino que también subraya su derecho a definir su identidad fuera de los límites impuestos por la estructura dualista de la sociedad (p. 135). La película ofrece una mirada profunda a la complejidad del género e invita a cuestionar la noción de que la identificación se reduce únicamente al cuerpo o la anatomía. Como argumenta Judith Butler (2007), el concepto de mujer no es una entidad fija ni delimitada, es una construcción en constante resignificación e intervención (p. 98).

Resistencia lingüística, resistencia corporal

La comunicación se configura como una herramienta de reparación lingüística que, dentro de la narrativa de la película, contribuye al proceso de sanación de los cuerpos trans violentados. Como sostiene Lamas (2000), «el cuerpo es moldeado por la cultura mediante el discurso de actos performativos» (p. 7). Por ende, la violencia contra las mujeres trans no se reduce a lo físico, sino que también se ejerce a través del lenguaje, al funcionar como un mecanismo de invalidación identitaria. Y es que las palabras son un medio de reconciliación entre la identidad de género y el cuerpo, donde se adquiere un carácter performativo que permite a las mujeres reclamar culturalmente su imagen como propia, desprendiéndose de los traumas del pasado. «La vivencia de lo social ocurre en el cuerpo» (Lamas, 2014, p. 159).

Makuti busca desesperadamente a su hija trans, Mía, quien ha desaparecido en un acto de violencia extrema. Ambas encarnan una forma de inferiorización impuesta por una sociedad que las percibe como «entes sexuales racializados, cuyos cuerpos deben regularse empleando técnicas que incluyen la violencia sexual, la expropiación, la explotación y el control represivo» (Uriona, 2012, p. 48). En su búsqueda, Makuti emplea el lóxoró como una estrategia defensiva y también como una manifestación de agencia sobre su propia figura y existencia. A través del habla, ella desafía los procesos de cosificación que han marcado su vida, visibilizando la violencia física que la ha acompañado incluso antes de que inicie la película.

No obstante, la protagonista no se define por la hostilidad ni la negación; su objetivo es asumir un rol activo en la construcción de su propia narrativa. En lugar de sucumbir al ostracismo, reivindica su derecho a vivir y expresar su figura de manera auténtica. Un aspecto clave dentro de la voz femenina es el reconocimiento de su diversidad, pues «el factor fundamental en la voz femenina es reconocer la voz de las mujeres en su diversidad corporal» (Cumes, 2014, p. 237). Esta idea se ejemplifica en la escena donde el taxista homofóbico intenta entrometerse en la conversación de Makuti y sus compañeras al preguntar qué lengua hablan después de contemplar sus cuerpos. El rechazo inmediato de las meretrices simboliza la función protectora del lóxico, un refugio lingüístico que las resguarda de la violencia estructural que enfrentan al ser juzgadas por lucir como hombres.



FIGURA 2. Fotograma de *Loxoro* (2012) de Claudia Llosa

Nota. Las compañeras trans de Makuti conversan en lóxico sobre el posible paradero de Mía. Usan este código lingüístico para evitar que el taxista las entienda.

Makuti es Mía y Mía es Makuti, son dos personajes en un solo cuerpo. La relación entre ambas se desenvuelve en un espacio lingüístico donde la identidad trans se afirma y se reconstruye continuamente a través de la comunicación. En lugar de percibir sus cuerpos como territorios de conflicto y trauma —tal como la sociedad les ha impuesto—, el argot les otorga la posibilidad de resignificarlos, alineándolos con su relación de madre e hija. Este proceso es una herramienta comunicacional y un acto de autorreclamación. En palabras de Uriona (2012, p. 52), la voz no solo tiene el poder de emitir y exponer una postura, también convoca y genera una escucha entre mujeres, al establecer un espacio de sororidad en el

que la existencia trans no se limita a la resistencia, porque se vuelva una causa común de apoyo.

La película trasciende la función superficial del lenguaje y se convierte en un mecanismo de supervivencia, ya que les permite reivindicar su identidad frente a una sociedad que les niega sistemáticamente el derecho a existir. El hablar se erige como una estrategia de resiliencia, un medio para sostenerse en un mundo que, a través de estructuras normativas, las margina y excluye como si fueran abominaciones. Como destaca Vieira (2018, p. 4), la disidencia de género en sociedades profundamente heteronormativas tiende a refugiarse en comunidades apartadas, en busca de espacios donde el reconocimiento del cuerpo sea posible sin la amenaza constante de la violencia. La actriz y poeta trans Susy Shock (2019, p. 2) sintetiza este concepto en uno de sus poemas más relevantes y toma una postura confrontacional clara:

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo
ni varón ni mujer
ni XXI ni H₂O.
yo monstruo de mi deseo
carne de cada una de mis pinceladas
lienzo azul de mi cuerpo
pintora de mi andar
no quiero más títulos que cargar
no quiero más cargos ni casilleros a donde encajar
ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia.

Como señala Gutiérrez (2012), «una mujer biológica es aquella que nace con genitales femeninos, y una mujer trans, aquella que se construye como tal» (p. 14). Esta distinción permite comprender con mayor profundidad la experiencia de Makuti, quien, a través del lóxoró, no solo expresa una identidad, sino que la construye activamente en tensión con las imposiciones sociales. En este sentido, más que un simple código, el lenguaje se configura como un refugio simbólico y, al mismo tiempo, como una herramienta de transformación política. Cada palabra pronunciada testimonia la lucha por la autodeterminación del cuerpo y de la identidad, en un contexto donde el género opera como una construcción social que refuerza la heterosexualidad obligatoria y uniforme (Butler, 2007, p. 144). Desde esta perspectiva, Makuti resiste la imposición de la etiqueta de «hombre» y, a través del lenguaje, reivindica su derecho a nombrarse y existir en sus propios términos, desde su propio interior. La posibilidad de reconstruir su anatomía le otorga el poder de expresar sus deseos y desafiar la dicotomía tradicional que vincula determinadas características

anatómicas con la feminidad. Como señala Fries (2012), «la palabra de la mujer representa la transformación de la mujer» (p. 261).

Este cuestionamiento de las normas sociales alcanza en la película un punto álgido cuando Makuti interpela al taxista: «Míreme, ¿qué ve en mí? Yo soy una mujer». A partir de esta afirmación, se abre una serie de preguntas que evidencian la arbitrariedad con la que se valida la identidad femenina: si nadie duda de que una mujer que ha perdido los senos debido al cáncer sigue siendo considerada como tal, ¿por qué Makuti necesita tenerlos para ser reconocida de la misma manera? Asimismo, ¿por qué Mía debe ser ultrajada por vestirse como se viste? En ambos casos, los personajes no enfrentan represalias por la ausencia o presencia de una parte del cuerpo, sino porque su existencia desestabiliza el simbolismo hegemónico de la diferencia sexual, aquel que brinda al pene una carga de poder y legitimidad (Butler, 2012, p. 142).

Por lo tanto, el lóxoró se presenta como una herramienta colectiva que no solo otorga al personaje principal un sentido de pertenencia, también facilita su interacción en distintos microentornos sociales. En este marco, la solidaridad que se expresa a través del uso compartido de este lenguaje se configura como un refugio que atenúa su aislamiento social y, al mismo tiempo, fortalece su resiliencia. Este entramado de apoyo contribuye al desarrollo de una mayor confianza en sí misma, en la medida en que la comunicación posee la capacidad de cristalizar la realidad, ya sea para reafirmar o para desafiar el dominio impuesto sobre la elección y la libertad individual (Uriona, 2012, p. 56).

Lóxoró y el descolonizar de la memoria colectiva

La comunicación en el filme se presenta como un medio innovador para la construcción de la memoria colectiva entre las mujeres trans. Más que un simple vehículo de interacción, este fenómeno lingüístico opera como un registro vivo de experiencias compartidas, que da testimonio de la lucha de una comunidad históricamente marginalizada. Un escenario donde las prohibiciones culturales de género se imponen dentro de un espacio discursivo tradicionalmente rígido y dominado por la voz masculina (Butler, 2007, p. 131). A modo de cápsula del tiempo, resguarda las vivencias, los triunfos y las identidades de género en constante transformación.

Esta lengua no es estática; por el contrario, evoluciona junto con las experiencias y vivencias de quienes la emplean, y ello permite que las narrativas de las mujeres trans trasciendan las imposiciones colonizadoras. En este sentido, se desafían las estructuras hegemónicas y, al mismo tiempo, se erige como un canal para la construcción de un legado generacional basado en la libertad y la autonomía. Como afirma Lozano (2014, p. 341),

«la palabra empeñada es suficiente garantía de cualquier compromiso restaurador», un principio que subraya el carácter emancipador de esta modalidad discursiva.

Makuti no solo resguarda sus palabras, sino que también reafirma su historia y su identidad desde sus propios términos. Aunque su búsqueda desesperada por encontrar a su hija trans está atravesada por la desesperanza —ya que, para las mujeres trans como ella, la muerte no constituye una abstracción, sino una presencia constante y omnipresente en la vida cotidiana (Berkins, 2012, p. 226)—, este recorrido revela una verdad más profunda. El acto de registrar la palabra se convierte en una forma de autonomía que busca preservar una memoria colectiva amenazada por la reiteración de la violencia.

Al deslegitimar las normas socioculturales construidas por esta comunidad, los agresores de Mía producen un doble movimiento de marginación e invisibilización del personaje, tanto en el plano material como en el simbólico. Esta violencia, que opera simultáneamente en ambos niveles, evidencia cómo, en numerosas ocasiones, la mujer subalterna es despojada de su voz, de su capacidad de narrarse a sí misma y, en consecuencia, de construir su propia identidad. En este sentido, como bien señala Espinosa (2014, p. 318), «la mujer subalterna nada puede decirnos; su voz permanecerá eclipsada por los discursos y acciones vejatorias sobre ella». En efecto, aquello que es silenciado pierde la posibilidad de circular y propagarse (figura 3), lo que perpetúa la opresión a través de la invisibilidad en su condición estructural de exclusión.



FIGURA 3. Fotograma de *Loxoro* (2012) de Claudia Llosa

Nota. Mía es secuestrada y ultrajada por un grupo de jóvenes antes de salir a trabajar, quienes posteriormente la desaparecen.

Gracias al lóxoró, Makuti, en su búsqueda de su hija trans, despliega un acto profundamente subversivo de reivindicación y autodeterminación. A través de la acumulación de palabras y expresiones en este argot en los distintos espacios que recorre, la protagonista no solo preserva su experiencia porque da forma a un movimiento cultural que asegura su transmisión a futuras generaciones. En este viaje, la memoria, entendida como un elemento que articula y vincula identidades, se configura como un asunto público con un fuerte componente colectivo, tal como lo señala Di Liscia (2007, p. 47). El uso del lóxoró permite que la protagonista despliegue un modelo pedagógico de resistencia que excede las narrativas convencionales. Este modelo propone una enseñanza emancipadora e inclusiva, que alcanza a todos aquellos que forman parte del grupo en el que se inscribe. Así, su experiencia se transforma en historias de enseñanza encarnada, donde el código mismo se erige como una bandera de liberación.

El lóxoró preserva la historia y registro de estas mujeres. Contribuye a la construcción de una cultura auténtica, sólida y diversa, ya que, a pesar de haber surgido inicialmente como un mecanismo de defensa, se ha transformado en una herramienta de empoderamiento. A través de su soberanía lingüística, Makuti intenta recuperar el control sobre la imagen del interlocutor, al descolonizar la memoria trans en torno a la percepción de género. Al introducir neologismos y términos que no encajan en las categorías convencionales, reafirma su presencia en la historia y reclama su lugar en la sociedad. Como señala Aguirre (2013, p. 63), la memoria es una fuente social colectiva, y, en este proceso, distintos actores se enfrentan para hacer prevalecer sus versiones del pasado.

La película honra las contribuciones y experiencias a lo largo del tiempo. Configura un fenómeno dinámico de neología cultural, donde la evolución léxica refleja y registra los desafíos, triunfos y sometimientos históricos. El poder de recordar y rememorar el propio pasado es lo que sostiene la identidad de estas mujeres, una esencia cuya memoria no se constituye simplemente como un objeto de reflexión, sino como algo con lo que la mujer piensa, tal como lo expresa Di Liscia (2007, p. 58). Al hablar en lóxoró, Makuti promueve una conciencia crítica acerca de la comunicación, y la desaparición de Mía activa una disonancia cognitiva que invita al espectador a reflexionar profundamente sobre el lenguaje como una herramienta de poder y control colonial que siempre ha silenciado, o intentado silenciar, las posturas no binarias en el Perú.

Conclusiones y discusión

La obra de Claudia Llosa se ha caracterizado por explorar cuerpos marginalizados, memorias traumáticas y estructuras de violencia dentro del

contexto peruano. *Loxoro* (2012) nos sumerge en un universo lingüístico que desafía las normas del español y, al mismo tiempo, abre un espacio para comprender las complejas luchas identitarias de las mujeres trans dentro de un contexto sociocultural específico. La película retrata cómo el argot, concebido inicialmente como un mecanismo de protección, evoluciona hasta convertirse en una herramienta de resistencia que permite a sus personajes desafiar estructuras opresivas y reconfigurar las nociones tradicionales de género. En este sentido, el filme interpela el sistema binario y se erige como un acto de resistencia frente a las narrativas coloniales que han silenciado históricamente los cuerpos trans y su memoria.

A través de Makuti, la película reivindica su esencia femenina como agencia lingüística y corporal. La protagonista no solo configura su propia experiencia de género, sino que también moldea un lenguaje que refleja su experiencia única, desafiando así las categorías tradicionales de «varón» y «mujer». El lóxoro, concebido como un escudo léxico que transforma palabras comunes en un sistema de comunicación codificado dentro de las comunidades trans de Lima para evitar la comprensión de agentes externos, se convierte en el vehículo de su autotransformación. A través de este diálogo, Makuti reconfigura su historia afirmando su identidad frente a la exclusión y el daño estructural que ha sufrido al intentar que la reconozcan como mujer. Este proceso de reconocimiento, además de ser externo, adquiere una dimensión profundamente política al no encontrar respaldo social y termina aislándose con sus pares.

El cortometraje de Llosa articula una crítica contundente al conservadurismo nacional. Más allá de cuestionar el binarismo de género, el relato problematiza las narrativas hegemónicas sobre el cuerpo y desafía, al mismo tiempo, la imposición social que asocia el pene con el poder y la legitimidad. Bajo este escenario, la idea de que «una mujer biológica es aquella que nace con genitales femeninos, y una mujer trans, aquella que se construye como tal» atraviesa la película y resuena en la experiencia de la protagonista. A partir de ello, y gracias al lóxoro, ella construye una postura identitaria que confronta las normas sociales dominantes y resiste su encasillamiento en categorías que la etiquetan como «hombre» o incluso como «monstruo».

A medida que acumula palabras y expresiones, Makuti construye un corpus cultural que puede ser transmitido a futuras generaciones. Su lenguaje, como acto de resistencia, traspasa las convenciones y se convierte en un modelo pedagógico de liberación y la historia cultural trans. Las versiones del pasado se disputan en la memoria colectiva, pero a través del lóxoro emergen como un acto de revolución lingüística. Esta creación no solo marca su proceso de afirmación personal, sino que también actúa

como un legado para las generaciones venideras, sentando las bases de un movimiento cultural inclusivo y emancipador.

El presente análisis abre nuevas rutas para investigaciones futuras en torno a la relación entre lenguaje, identidad y resistencia en el cine latinoamericano. En este sentido, resulta fundamental continuar explorando cómo la cinematografía representa a las comunidades históricamente excluidas y cómo, al hacerlo, las sitúa en el centro de los debates contemporáneos sobre justicia social, consolidándose así como un espacio de disputa política. En particular, la obra de Claudia Llosa —tanto en sus filmes ya estrenados como en sus proyectos futuros— se presenta como un terreno especialmente fértil para profundizar en las representaciones feministas y decoloniales del género. Se invita a ampliar el estudio sobre la filmografía de la cineasta, cuyo cine sigue interpelando las complejidades del mundo contemporáneo desde una mirada feminista.

Del mismo modo, resulta imprescindible profundizar, por ejemplo, en el trabajo de otras cineastas peruanas, como Melina León y Rossana Díaz Costa, cuyas propuestas innovadoras y su compromiso con las realidades socioculturales del país amplían y complejizan el campo de la autoría cinematográfica. En este sentido, el estudio del cine realizado por mujeres en un contexto nacional atravesado por estructuras profundamente machistas continúa siendo un terreno amplio, urgente y aun insuficientemente explorado. Con esta producción académica anclada en el cine, se abren espacios a otras formas de mirar, nombrar y habitar el Perú.

Contribución de autoría

Julio Barrueta Cuzcano cumplió con todas las fases CRediT.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Agradecimientos

A Dios, a mi familia, a mis profesores y a Claudia Llosa, que, sin conocerla aún, me ha enseñado tanto.

Declaración de uso de IA

Las herramientas de inteligencia artificial se utilizaron únicamente para la corrección de aspectos formales del texto (gramática, ortografía y estilo) y para elaborar un listado de verificación del proceso editorial. No se emplearon para generar contenido académico ni para desarrollar el análisis o las conclusiones, que son de exclusiva autoría del autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, L. (2013). Me gusta estar en el proceso, trabajar con las mujeres. En R. Gonzáles (ed.), *Así cuentan la historia: Mujeres y memoria emberá* (pp. 54-68). Centro de Cooperación al Indígena (CECOIN).
- Beard, M. (2014). La voz pública de las mujeres. *Letras Libres*, 16(184), 16-24.
- Berkins, L. (2003). Un itinerario político del travestismo. En D. Maffia (ed.), *Sexualidades migrantes género y transgénero* (pp. 127-137). Feminaria Editora.
- Berkins, L. (2012). Travestis: una identidad política. En J. Paredes (ed.), *Las trampas del patriarcado. Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 221-228). Conexión Fondo de Emancipación.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós.
- Cervera, L. (2021). Towards a Latin American feminist cinema: The case of Cine Mujer in Colombia. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 20, 150-165.
- Cumes, E. (2014). Multiculturalismo, género y feminismos: Mujeres diversas, luchas complejas. En Y. Espinosa, D. Gómez y K. Ochoa (eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 237-252). Editorial Universidad del Cauca.
- Curiel, R. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, 26(1), 92-101.
- Curiel, R. (2014). Género, raza, sexualidad: Debates contemporáneos. *Intervenciones en estudios culturales*, 3(4), 41-61.
- Di Liscia, M. (2007). Memorias de mujeres. Un trabajo de empoderamiento. *Política y Cultura*, 28, 43-69.
- Espinosa, Y. (2014). Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: Complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional. En Y. Espinosa, D. Gómez y K. Ochoa (eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 309-324). Editorial Universidad del Cauca.
- Espinosa, Y., Gómez, D. y Ochoa, K. (2014). Introducción. En Y. Espinosa, D. Gómez y K. Ochoa (eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 13-40). Editorial Universidad del Cauca.

Estévez-Baeza, G. (2019). Cineastas emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI. *Comunicación y Medios*, 28(39), 210-211.

Fries, L. (2012). Identificando las raíces de la opresión: Derechos humanos de las mujeres. En J. Paredes (ed.), *Las trampas del patriarcado. Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 259-275). Conexión Fondo de Emancipación.

Garzón, M. (2014). Proyectos corporales. Errores subversivos: Hacia una performatividad decolonial del silencio. En Y. Espinosa, D. Gómez y K. Ochoa (eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 223-236). Editorial Universidad del Cauca.

Gutiérrez, J. N. (2012). Muchas formas de transexualidad: Diferencias de ser mujer transexual y de ser mujer transgénero. *Revista de Psicología*, 21(2), 7-30.

Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7(18), 1-24.

Lamas, M. (2014). *Cuerpo, sexo y política*. Océano.

Llosa, C. (Dir.). (2012). *Loxoro*. [Película]. Patria Producciones.

Lozano, B. (2014). El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano. En Y. Espinosa, D. Gómez y K. Ochoa (eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 335-352). Editorial Universidad del Cauca.

Lugones, M. (2005). Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 25, 61-76.

Puenzo, L. (Dir.). (2007). *XXY*. [Película]. Wanda Visión, Pyramide Films, Historias Cinematográficas, Cinéfondation & Fonds Sud.

Punte, M. J. (2011). Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel: aportes desde la teoría crítica feminista. *Letras*, 63-64, 101-113. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/3811>

Rondón, M. (Dir.). (2013). *Pelo malo*. [Película]. Artefactos S. F., Hanfgarn & Ufer, Imagen Latina, La Sociedad Post y Sudaca Films.

Santisteban, R. (2018). Patriarcado, machismo y racismo en las sociedades de contextos extractivos: El caso peruano. *Hemisferio Izquierdo*, 23, 1-14.

Shock, S. (2019). *Yo monstruo mío*. Cuadernos Lumpen.

Sistach, M. (Dir.). (2000). *Perfume de violetas*. [Película]. IMCINE, Producciones Tragaluz y Palmera Films.

Uriona, P. (2012). Las «jornadas de octubre»: Intercambiando horizontes emancipatorios. En J. Paredes (ed.), *Las trampas del patriarcado. Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 11-65). Conexión Fondo de Emancipación.

Vieira, A. (2018). Disidencia de género y violencia institucional. En V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos y III Congreso Internacional de Identidades, La Plata.

Zarco, G. J. (2025). Lenguaje cifrado y espacios en tránsito. Una exploración a partir de *Loxoro* (2012) de Claudia Llosa. *Orillas. Revista d'ispanística*, (14), 649-659. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/662>

Julio Barrueta Cuzcano es PhD (c) en Estudios Cinematográficos por la Universidad de Glasgow (Reino Unido). Es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de San Martín de Porres (Perú), cuenta con un posgrado en Cine y Artes Audiovisuales por CIEVYC (Argentina) y es máster en Cine Latinoamericano y Caribeño por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Universidad de las Artes (Cuba). Es autor de libros y artículos sobre cine. El guion de su primer largometraje, *Perú IA*, actualmente en etapa de desarrollo, ha recibido diversos reconocimientos en la región latinoamericana.

Recibido: 12/2/2025

Aceptado: 18/5/2026