

Temática *trans** en la pantalla actual: *La Veneno*, de Javier Ambrossi y Javier Calvo, *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio¹

Dieter Ingenschay*

Titre / Title / Titolo

Thématique *trans* à l'écran actuel
 Trans issues on today's screens
 Tematica *trans* sugli schermi contemporanei

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La exitosa serie de televisión española *La Veneno* (dir. J. Ambrossi/ J. Calvo, Atresplayer, a partir de marzo de 2020) narra la vida de la prostituta transexual Cristina Ortiz («La Veneno») y paralelamente la transición de la periodista Valeria Vegas, que también escribió la «autobiografía» de la Veneno. Por un lado, la serie confirma los prejuicios y estereotipos heteronormativos sobre las mujeres *trans**; por otro, ha promovido decisivamente la visibilidad de la comunidad *trans** en un momento políticamente crucial del desarrollo social. Algunxs criticxs (como Elizabeth Duval) han señalado y descrito este dilema. Con la figura de Valeria, aparece un tipo diferente y moderno de mujer *trans**. La premiada película de S. Lelio, *Una mujer fantástica* (Chile, 2017) demuestra que la representación de las mujeres *trans** en la pantalla también puede evitar por completo los estereotipos tradicionales.

La série télévisée espagnole à succès *La Veneno* (réal. J. Ambrossi/ J. Calvo, Atresplayer, à partir de mars de 2020) raconte l'histoire de la vie de la prostituée transsexuelle Cristina Ortiz («La Veneno») et, en parallèle, la transition de la journaliste Valeria Vegas, qui a également écrit «l'autobiographie» de la Veneno. La série confirme d'une part les préjugés et stéréotypes hétéronormatifs sur les femmes *trans**, elle a d'autre part favorisé de manière décisive la visibilité de la communauté *trans** à un moment politiquement central. Des critiques (comme Elizabeth Duval) ont constaté et décrit ce dilemme. Avec le personnage de Valeria, c'est un nouveau type de femme *trans**, moderne, qui est mis en lumière. Le film de S. Lelio, *Una mujer fantástica* (Chili, 2017), qui a reçu de nombreux prix, montre que la représentation des femmes *trans** à l'écran peut aussi, fondamentalement, éviter les stéréotypes traditionnels.

¹ Este ensayo forma parte del Proyecto de Investigación MASDIME («Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica», PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

* Humboldt Universität, Berlin

The successful Spanish television series *La Veneno* (dir. J. Ambrossi/ J. Calvo, Atresplayer, since March 2020) tells the life story of the transexual sex-worker Cristina Ortiz («La Veneno») and in parallel the transition of journalist Valeria Vegas, who also wrote Veneno's «autobiography». On the one hand, the series confirms heteronormative prejudices and stereotypes about *trans** women; on the other hand, it has decisively promoted the visibility of the *trans** community at a politically pivotal moment in social development. Critics (such as Elizabeth Duval) have noted and described this dilemma. With the figure of Valeria, a different, modern type of *trans** woman comes into view. S. Lelio's highly awarded film *Una mujer fantástica* (Chile, 2017) shows that the representation of *trans** women on screen can also, quite fundamentally, avoid the well-known stereotypes.

La serie televisiva di successo *La Veneno* (dir. J. Ambrossi/ J. Calvo, Atresplayer, andata in onda nel 2020) narra la vita della prostituta transessuale Cristina Ortiz («La Veneno») e, in parallelo, la transizione della giornalista Valeria Vegas, autrice della «autobiografia» della Veneno. Da un lato la serie conferma i pregiudizi e gli stereotipi eteronormativi sulle donne *trans**; dall'altro ha reso possibile in maniera decisiva la visibilità della comunità *trans** in un momento politico cruciale del dibattito sociale in corso. Tale dilemma è stato segnalato e descritto nella riflessione critica (è il caso di Elizabeth Duval). Con la figura di Valeria appare un tipo differente e moderno della donna *trans**. Il film di S. Lelio, *Una mujer fantástica* (Cile, 2017), premiato con vari riconoscimenti internazionali, dimostra che anche nella rappresentazione delle donne *trans** sul grande schermo è possibile evitare del tutto gli stereotipi tradizionali.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

La Veneno, Mujeres *trans** en la pantalla, TERF (transexclusividad).

La Veneno, Femmes *trans** sur l'écran, TERF (transexclusivité).

La Veneno, *Trans** women on the screen, TERF (transexclusivity).

La Veneno, Donne *Trans** sullo schermo, TERF (femminismo radicale transecludente).

1. Personas trans* en el cine y en la sociedad - un debate actual

En su análisis de personajes lgbtiq+ en las series de televisión española entre la Transición y el gobierno de Zapatero, Fran Zurian destaca la función de los relatos televisivos como «instrumento de transformación del imaginario común social» y su «alto valor 'educativo'» (243). Dentro de las 17 series que analiza, constata una creciente «normalización» de temas y protagonistas sexualmente disidentes. Sin embargo, la presencia de la temática trans* queda bastante restringida, porque sólo tras el final de la era Zapatero empieza el fuerte incremento de lo trans* que se nota hoy. «Lo trans está en boca de todos», observa Elizabeth Duval en el prefacio de su ensayo *Después de lo trans* (25), refiriéndose sobre todo a la discusión académica y artística, pero a la vez política, provocada por la llamada «Ley trans» que Irene Montero, ministra de Igualdad en el Gobierno español de Pedro Sánchez, había preparado y que el Congreso de los Diputados aprobó definitivamente en febrero de 2023, después de un enconado debate político. Esta intensa discusión se había desencadenado años antes por diversas propuestas de leyes integrales en ciertas regiones autónomas (en Andalucía en 2014 o en Madrid en 2016). Al nivel nacional, la «Ley trans» introduce la libertad para cambiar el nombre y el sexo en su DNI solo con su voluntad y sin las condiciones restrictivas –médicas o psicológicas– impuestas en otras sociedades. Con este reglamento, España se convierte en el decimosexto país del mundo que permite la reasignación de género, pero la actualidad del tema no está limitada a España, sino ha llegado a la legislación en diferentes países europeos.

Lo trans* también domina una parte del mundo mediático actual. La crecida presencia de personas trans* en las series europeas de televisión se refleja en el volumen *Trans* Time*, editado por Danae Gallo González: «Public interest in trans* lives has increased considerably, in particular since 2014. Research projects [...], broadcasted and digital media productions, documentaries as well as fictional literature or films [...] have raised the

public awareness for lived trans* realities» (8). El más reciente de estos estudios enfoca a las personas trans* en nueve series televisivas españolas, emitidas entre 1991 y 2021 (Suárez Mateu / Téllez Infantes / Eloy Martínez Guirao)², entre ellas una sola con un protagonista *F to M* (*Las chicas del cable*) y otra con un niño/ un adolescente trans* (de 13 años, *Hospital Central*). En el libro de Gallo González y en las reflexiones siguientes, la noción de persona trans* se entiende como un concepto sombrilla (*umbrella concept*) que comprende varias formas de expresión de deseos o de (auto)definiciones sexuales: travestismo y transvestismo, transformismo, transgénero, transexualidad, transfeminismo, sin indagar particularmente en reflexiones teóricas –sociales, socio-políticas, biopolíticas y antropológicas– o personales, individuales. En principio, la realidad trans* no es un fenómeno nuevo, pero ha sido ignorado o marginado en España –según la afirmación de Rafael Mérida (2016)– hasta la década de los 1970. Y el mismo Mérida destaca que la capitalidad trans* de una ciudad como Barcelona, por ejemplo, no radicaba solo en su subcultura nocturna, sino también en el protagonismo que el cine le atribuyó. De hecho, el cine parece reflejar de forma ejemplar la transfobia tradicional y el paulatino proceso de su superación, todavía en vía de realización. Resulta que el tema trans* ya aparece durante tiempos pre-franquistas y franquistas. Un inventario provisional muestra el papel importante de un director de cine español emblemático de la transición posfranquista, Pedro Almodóvar. Las películas españolas con temática trans*³ se pueden leer como un sismógrafo del trato de la sociedad con este grupo de personas y

² Se trata de las series siguientes: *Farmacia de Guardia* (1991-1999), *Aquí no hay quien viva* (2003-2006), *El Síndrome de Ulises* (2007-2008) y su continuación *La que se avecina*, *Hospital Central* (2000-2012), *Las chicas del cable* (2017-2020), *Cuéntame cómo pasó* (desde 2001), *Vis a vis* (2015-2019) y *Todo lo otro* (2021). La serie comentada en seguida, *La Veneno*, se menciona brevemente, pero queda fuera de las producciones analizadas sistemáticamente por Suárez Mateu / Téllez Infantes / Eloy Martínez. Cuatro de estas series (*Farmacia de Guardia*, *Hospital Central*, *Aquí no hay quien viva* y *El Síndrome de Ulises*) se describen también en el artículo de Zurian (2018).

³ Entre ellas: Jaime de Armiñán, *Mi querida señorita* (1972); Vicente Aranda, *Cambio de sexo* (con Bibi Andersen; 1977); José Jara, *El Transexual* (1977); José M^e Gutiérrez Santos, *Pepe, no me des tormento* (1981); Antonio Giménez Rico, *Vestida de azul* (1983); Pedro Almodóvar, *La ley del deseo* (1987); Bigas Luna, *Las edades de Lulú* (1990); Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre* (1999); Pedro Almodóvar, *La mala educación* (2004); 2005 Ramón Salazar, *20 centímetros* (2005); 2011 Pedro Almodóvar, *La piel que habito* (2011); Javier Ruiz Calderas, *Tres bodas de más* (2013)...

de su desarrollo. El cine del resto de Europa, como el las pantallas del mundo anglófono y latinoamericano, han retomado el tema de personas *trans** en un número mucho más grande de películas y de series que no hace falta presentar aquí.

Sin embargo, me parece útil repasar brevemente algunos momentos clave de la discusión teórica de lo *trans**. Mientras que el primer estudio importante de estudios culturales, *Vested Interests* de Marjorie Garber investiga fenómenos de transvestismo (y, hasta cierto punto, transgénero) desde un punto de vista cultural, la discusión se intensifica en el nuevo milenio, nutriéndose sobre todo de aspectos sociales y psicológicos (Gramson; Giberti; Vendrell Ferré). Hasta hoy día la discusión teórica del mundo *trans** y de su papel dentro de los grupos *lgbtiq+* sigue vigente; (baste mencionar, en el mundo hispánico, las publicaciones de García Becerra, Missé/Coll-Planas, Guasch/Mas, Mérida/Peralta 2015, Mérida 2016 y 2020, Cueva Pérez, , Preciado 2022). Es sumamente importante que algunxs investigadorxs *trans** han puesto de manifiesto la actualidad de la situación desde perspectivas personales, desde la propia experiencia, entre ellas Raewyn Connell y Elizabeth Duval o los *F to M* Jack Halberstam (2018), y Paul B. Preciado; éste último con sus «crónicas del cruce» (2019), con *Dysphoria mundi* (2022) y con su película autoficcional *Orlando, ma biographie politique* (2023). La posición de estas personas tiene el apoyo de Judith Butler que ya en 2000 afirma que las personas *trans** tienen una función clave para la resistencia de los cuerpos, ya que la coincidencia de sexo, género, deseo e identidad no es natural, sino construida, impuesta y decretada (Butler, 2000). En una entrevista del periodista *trans** Cristian Williams, Butler destaca explícitamente el derecho a la reasignación del género (Butler, 2015). Si mientras tanto existe un largo consenso sobre esta posición dentro de la comunidad *lgbtiq+*, de los estudios *queer* y transfeministas (entre otros: Shapiro; Feinberg; Stryker/Whittle; Stryker Mérida 2020, Mayor/Araneta et al.; Duval; Faye) los ataques a personas y conceptos *trans** entraron últimamente en una nueva dimensión en consecuencia del movimiento «transexcluyente» («TERF», v. abajo, párrafo 4).

2. «La Veneno»: ideas *trans** para todo el mundo

La serie dramática televisiva española *La Veneno*, emitida en ocho capítulos de 50 minutos a partir de marzo de 2020, se convirtió rápidamente en la más vista del servicio Atresplayer. Presenta aspectos de la biografía de Cristina Ortiz Rodríguez (1964-2014) que, con el apodo «La Veneno», fue probablemente el icono *trans** más conocido de la televisión española. Su historia, tal y como la serie la cuenta y presenta, fue creada y desarrollada por los directores Javier Ambrossi y Javier Calvo que pronto asumieron un papel destacado en el campo de la materia *trans** en la pantalla chica ibérica. Danae Gallo González comenta: «Since 2019, the projection of transness has passed mostly into the hands of *los Javis*, Javier Calvo and Javier Ambrosi [sic], a gay and *trans** ally couple behind the cameras» (Gallo González 162). Debido a la pandemia de la Corona, la producción y la posproducción sufrieron ciertos retrasos. Los tres primeros episodios («La noche que cruzamos el Mississippi» – título que retoma un programa de televisión de los 1990 –, «Un viaje en el tiempo» y «Acaríciame») se estrenaron también en forma de película de pantalla grande en septiembre de 2020. Toda la serie representa una especie de *biopic* de su protagonista, con la particularidad de que incluye de forma paralela la vida –sobre todo el tránsito– de otra persona, de la periodista (y desde hace poco novelista) Valeria Vegas (*1985). Vegas es a la vez la autora de lo que se llama las «memorias», o sea la autobiografía, de Cristina Ortiz. (El caso famoso de una autobiografía «queer» escrita por otra persona que no es la protagonista misma es *The Autobiography of Alice B. Toklas*, escrita por su pareja Gertrude Stein, y –en el paradigma *trans**– Rafael Mérida nos informa que Pilar Matos es la autora de la «autobiografía» de Dolly van Doll; cf. Mérida 2020: 65).

Entonces, en 2016, Valeria Vegas publicó *¡Digo! ni puta ni santa: Las memorias de La Veneno*; un libro tenue de 150 páginas, de estilo fácil (que probablemente podría ser muy bien el estilo de Cristina Ortiz misma), ilustrado con un gran número de fotos. Pocas de éstas provienen

de la infancia de 'Joselito', como los padres Ortiz habían bautizado a su niño, –la mayoría son fotos estilo *pin-up* de la Veneno, en posturas y posiciones llamativamente sexualizadas (siguiendo modelos de estrellas de este tipo como Amanda Lepore y otras). Con la exuberancia barroca de tetas enormes, con un maquillaje exagerado, con pelucas impresionantes y con sus gestos y posturas de *vamp*, estas fotos forman cierto contraste con la dicción seca, el estilo sobrio y el contenido a veces triste del texto mismo de las memorias. La autoría del relato de su vida, la Veneno la reivindica para sí cuando en la segunda entrega de la serie televisiva («Un viaje en el tiempo») aclara (cierto: al nivel de la ficción de la serie): «Mi historia, la cuento yo».

En comparación con la escasa narración de *¡Digo! Ni puta ni santa*, «Los Javis» han exornado la vida de la Veneno, tal y como la serie de televisión la presenta, de muchísimas retrospecciones y profundizaciones, saltos y comentarios. Empiezan en los años 1964-1973, época de infancia que la protagonista, nacida como «Joselito», vivió en la España rural del tardofranquismo. Se enfoca la mala relación con la madre, persona dura, con la familia complicada y un pueblo hostil, con imágenes de la primera comunión, cuando un Joselito 'afeminado' se había cortado el vestido blanco a la altura de las rodillas. Luego presenta al chico como víctima de ataques homofóbicos durante el carnaval de 1977. En esta misma entrega vemos, en clara función de contraste, unas escenas que se pasan unos cuarenta años más tarde: el diálogo de la estudiante Valeria Vegas con su madre que declara su solidaridad con los sentimientos y deseos de su hija ante el proyecto de su reajuste de género, y otro encuentro de Valeria con su profesora igualmente comprensiva y patrocinadora. Dentro de un mismo episodio se ve de forma muy obvia el cambio de las circunstancias a lo largo de los decenios que separan a ambas personas. Parece lógico que Cobo-Durán y Otero-Escudero consideren a Valeria como «contrapunto diacrónico» de la Veneno (Cobo-Durán y Otero-Escudero 88).

De joven, Joselito se marchó de su pueblo en búsqueda de una escena que hoy llamaríamos *lgbtqi+* en ciudades más grandes (València, Torremolinos, Madrid, más tarde

Bangkok). El capítulo 4 («La maldición de la Onasis») muestra una escena en la que echan al Joselito adolescente de su trabajo como enfermero en un hospital por vestirse de forma supuestamente indecente. En 1993 conoce a «Cristina Onasis», mujer *trans**, quien le procura los medicamentos del tratamiento hormonal, y –apodada «La Veneno»– empieza a trabajar en Parque Oeste de Madrid donde hoy una placa conmemorativa recuerda su persona y su función en el contexto de la igualdad de derechos de personas *trans**. Así, acaba ganando dinero como trabajadora sexual y encuentra una nueva familia entre las numerosas compañeras *trans**. Su vida cambiará radicalmente cuando un día, en 1996, Facla Sainz, una periodista de televisión, graba un reportaje sobre la vida nocturna en el parque. De la noche a la mañana, la Veneno se convierte en una estrella verdadera y auténtica, en uno de los símbolos de la posmovida española, y pronto en un personaje imprescindible del programa de televisión «Esta noche cruzamos el Mississippi» del presentador Pepe Navarro. «Los Javis» retoman este título para el primer episodio de la serie.

En la quinta entrega («Cristina a través del espejo»), la protagonista encuentra a sus padres en el estudio de televisión de Pepe Navarro –un encuentro poco logrado que revela la falta de discreción o decencia en el mundo televisivo ficticiamente 'real'. Como pionera de la representación de una mujer *trans** en la España de la posmovida, la serie no le concede a Cristina Ortiz un espacio privado; se espectaculariza más bien la vida más íntima de la Veneno con un enorme lujo de detalles. Para ofrecer un relato fidedigno de la vida de la persona, tres actrices diferentes *trans** están implicadas en la actuación: Jedet (Carmen Jedet Izquierdo Sánchez) la representa en su época pre-hormonización hasta los 27 años, Daniela Santiago entre 27 y 42, e Isabel Torres desde los 42 hasta la muerte de la estrella, la época más difícil del personaje después de salir de la cárcel. Por ende, Torres tenía que representar a una persona rota, con sobrepeso enorme, pero que finalmente logró recuperarse. La serie fue galardonado con el Premio Ondas así que con el Premio Fotogramas de Plata y recibió un eco mediático considerable sobre todo en la comunidad *queer* del país.

El personaje de Valeria Vegas (interpretada por Lola Rodríguez) se convierte en la segunda protagonista de la serie. Ella es más que una entre las compañeras, amigas o enemigas *trans** de la Veneno que forman todas una especie de «gueto» (según Cobo-Durán y Otero-Escudero 93), y Valeria es la única entre ellas que no tiene contacto con el mundo de la prostitución. Su papel destacado se debe a su función estratégica dentro de la construcción de la serie: la historia de la transición de Valeria – tan distinta de la de la Veneno – se inspira no obstante en larga medida en el modelo de Cristina Ortiz, tal y como Valeria la había visto en los programas televisivos de los años 1990.

En su análisis semiótico de la serie, Sergio Cobo-Durán y Sofía Otero-Escudero examinan en detalle la representación de estas dos mujeres *trans**, especialmente las escenas sexuales clave. También reconocen que Valeria tiene la función de una segunda protagonista y profundizan las diferencias entre ambas figuras *trans**, diferencias que resultan por un lado del lapso temporal (de más de veinte años) entre las respectivas transiciones, y, en la realización concreta de la serie, de una visión diferente de la sexualidad de las personas *trans**. Llegan a la conclusión de que la Veneno sigue aferrada a los paradigmas de una sexualidad masculina, heterocéntrica, cuando la cámara filma el acto sexual con Antonio, su pareja, hombre cis y activo, mientras que la sexualidad de la Veneno está reducida a la presentación de sus enormes pechos. En las tomas de Valeria sin embargo, el ángulo de la cámara desempeña un papel completamente distinto: capta la imagen de la joven mujer *trans** en un espejo, lo que permite, según Cobo-Durán y Otero-Escudero, mirar no a los ojos de Valeria, sino con sus ojos. Con esta distinción retoman una definición de la mirada transgénero propuesta por Halberstam («a nonfetishistic mode of seeing the transgender body – a mode that looks with, rather than at, the transgender body and cultivates the multidimensionality of an indisputably transgender gaze», Halberstam 2005, en Cobo-Durán y Otero-Escudero 90). Para resumir: Mientras que las relaciones sexuales de la Veneno son – según lxs autorxs– «heteronormativas y cisnormativas» (Cobo-Durán y Otero-Escudero 87) y su vida está marcada por «abusos, violaciones y agresiones» (88), el tránsi-

to de Valeria «se representa en la serie de forma positiva» (Cobo-Durán y Otero-Escudero 92).

Un eco del encuentro de la periodista Faela Sainz que saca a Cristina Ortiz de su anonimato aparece, con un desfase de muchos años, cuando la Veneno conoce a Valeria Vegas. Primero, Valeria logra hablar con Cristina, el gran ídolo de su juventud, y luego trabar amistad con ella. En seguida, la relación entre las dos cambia la vida de ambas, más allá del acto de escribir la mencionada (auto) biografía. La Veneno se esfuerza por enseñar a quienes la rodean que se identifiquen como mujeres, como ella lo había hecho. En este sentido, este personaje que proviene de los «bajos fondos» de la sociedad logra enseñar a una estudiante universitaria, una joven de la clase media/media alta, la perspectiva consistente de la vida ‘verdadera’. Gracias a la lección de la Veneno, Valeria se arma de valor para vivir como mujer a partir de entonces.

Así, la serie está ambientada en esa capa del *demimonde* madrileño que durante mucho tiempo se asoció automáticamente a las mujeres transexuales: el ambiente de la prostitución callejera, que no se limitaba en absoluto a la Casa de Campo. (Recuerdo que, durante una estancia en la Residencia de estudiantes en 1992, yo volvía del teatro a altas horas de la noche y vi a unas graciosas personas, travestis, cerca de la embajada argentina, a los que saludé, agitando los brazos hasta que me di cuenta de que se prostituían allí, en este barrio tan burgués, a corta distancia de la Residencia de estudiantes lorquiana ...).

3. La Veneno - ¿artefacto misógino u obra emancipadora?

Frente a la crecida actualidad del tema *trans** en la pantalla grande y chica, se impone la cuestión sobre los efectos emancipadores o «educativos» de estas películas y series (mencionados por Zurian). Muchas veces se ha destacado el efecto pedagógico o ilustrador de series norteamericanas como *TransParents*, llevando el destino incluso de personas con un *coming out* tardío a la esfera pública (pero fue a la vez una serie muy criticada por su actor su-

puestamente misógino). Sin embargo, algunas investigaciones han probado que en la larga historia de la temática *trans**, la mayor parte de las representaciones mediáticas menosprecian, ridiculizan o deshumanizan al individuo *trans**, sobre todo a las mujeres *trans**, –baste remitir a un *paper* sobre la representación de personas *trans** en el cine y el impacto de esta representación en las vidas reales, publicado por Noah J. Donnelly (Donnelly s.a.).

Cierta crítica ha planteado que el guión y la realización de *La Veneno* con su gran éxito público y su fuerte eco mediático hayan servido a profundizar el conocimiento de la vida de personas *trans** en el momento de un intenso debate público que, por su parte, ayudaba a preparar un cambio significativo en la legislación española. Existen, por ende, buenos motivos para interpretar la serie como una obra con función emancipadora. Por el otro lado no se puede ocultar que numerosos estereotipos y prejuicios contra las mujeres *trans** se tematizan, en el plano argumental, en los diálogos de las personas y en el lenguaje visual tan llamativo: Cristina Ortiz aparece como una criatura obsesionada por el sexo, una vampiresa devoradora de hombres y al mismo tiempo una mujer no emancipada que, por ejemplo, no logra separarse de Antonio, su despiadado amante machista italiano. Importa que no se muestra exclusivamente la cara hermosa de la medalla, por ejemplo en el contexto de los tratamientos de la cirugía plástica. En algunas escenas aparecen las caras de las amigas de la protagonista completamente deformadas por las inyecciones e intervenciones, y se ve a la misma Cristina como persona mutilada por el maltrato químico y físico durante su estancia en la cárcel.

El problema de si la serie y sus protagonistas funcionan de forma educativa o si afianzan los prejuicios, afecta también a Cobo-Durán y Otero-Escudero; ellxs concluyen:

En resumen, ... se observa un fomento de la visibilidad del colectivo trans en la serie Veneno. No obstante, aunque a través del análisis del personaje de Valeria se advierten ciertos aspectos de representación positiva, estos se ven justificados por la diferencia temporal [...]. Respecto a la corporalidad además, se perpetúa la tradición normativa que sitúa a las personas en categorías estancas, [...] como si las lógicas binarias impulsaran a los cuerpos a situarse en los extremos. (Cobo-Durán y Otero-Escudero 94)

Entonces, para encontrar una aclaración objetiva y un entendimiento personal de la serie, el juicio de una joven mujer *trans** me parecía pertinente. En el sexto capítulo de su largo ensayo *Después de lo trans* (con el título «Teología trans: el evangelio de la Veneno según Valeria Vegas [y los Javis]»), Elizabeth Duval propone una interpretación tan inteligente como interesante del fenómeno. Puede sorprender que empiece su interpretación del personaje de la Veneno con una lectura cristiana, católica, cristológica y mariológica:

La Veneno, después de esta serie, no es humana, ni volverá a serlo: la emoción que sienta el espectador no será la emoción ante lo humano del ser humano, ante el dolor de su subjetividad, sino la representación y catarsis de unos pecados colectivos como sociedad hacia un subgrupo, una minoría, un colectivo. La Veneno muere por nuestros pecados. La Veneno se destruye a sí misma por nosotras. La Veneno es la Madre de todas... (Duval 167)

Y de forma más explícita aún: «Jesucristo, Espíritu Santo; Dios; Virgen María. En definitiva, la protagonista de un libro de ciencia ficción: una marciana» (Duval 169). Una mirada más cercana revela que esta lectura ‘religiosa’ que Elizabeth Duval propone se puede entender, de hecho, como una interpretación bastante atea. Pero en cuanto a un juicio definitivo sobre el beneficio o el daño social que la serie y sus dos directores han hecho, Duval queda indecisa:

No tengo derecho a juzgar o prescribir, es lo que pienso cuando veo las escenas finales de la serie. Si sus allegadas están felices con lo que han hecho los Javis, si consideran que algún tipo de justicia se ha efectuado con la realización de este producto audiovisual, si piensan que dignifica a quien en vida quisieron y de quien en muerte no se olvidan, ¿qué puedo yo decir, qué resquicio queda para las palabras de la crítica? (181)

Esta frase (que recuerda el famoso *¿quién soy yo para juzgar a los homosexuales?* del Señor Bergoglio) suena a escepticismo frente a un transfeminismo que sigue atrincherado en los estereotipos, sigue produciéndolos y codificándolos, y en última instancia lleva a Elizabeth Duval a la cuestión por el «lugar de las personas trans en el discurso social» y, por tanto, al problema de cómo hablar «de sí mismas» (183).

Es cierto: se puede acusar a la serie de servir a confirmar ciertos estereotipos que se remontan al franquismo (y mucho antes) cuando presenta a las mujeres *trans** como monstruos sexuales enloquecidos. Estos clichés también aparecen a nivel de la trama, por ejemplo cuando la Veneno lucha con «La Fanny», su «archienemiga» más feroz (Lara Martorell en la serie). Dos putas travestis que se pelean – ¿hay una imagen más estereotípica de las fantasías masculinas hegemónicas/ heteronormativas?

Pero por el otro lado no se puede descartar que Cristina sea claramente la víctima (más bien que la iniciadora) de una ideología sexista misógina. Cierto, ha elegido su camino consciente y libremente, lo que es la condición para que se convierta en el icono de un movimiento emancipador (o, en la interpretación pseudo-cristiana de Duval, redentor). Un efecto lateral de la posición de la Veneno es su fe en el carácter innato de lo que se llama orientación (o «identidad sexual») y nunca admite el modelo butleriano, compartido por la mayor parte de los estudios *lgbtiq+*, de la construcción social de géneros y del impacto de ciertas experiencias, sentimientos, aprendizajes... Duval explica que «(l)a serie nos ofrece un discurso y una idea [...] sobre lo trans: lo trans se lleva dentro, desde el nacimiento (¿será una cuestión de biología?); hemos de corregir, mediante el cuerpo, la discordancia en el alma» (Duval 168).

Pensemos un momento en el antiguo reproche de los tiempos de Janice Raymond a las personas *trans** de confirmar el binarismo biológico de los dos «géneros naturales», porque puede ilustrar un dilema básico de la Veneno. Duval constata que el fundamento de la «identidad sexual» de la Veneno reside en el «deseo masculino como ojo que fabrica a la mujer» (Duval 172). En este contexto menciona una escena en la que la Veneno moldea en masa de pan una vagina, recordando que había observado de adolescente el acto sexual entre un hombre y una mujer. En consecuencia a esta experiencia, se auto-define de forma ‘esencialista’ como mujer, como objeto del deseo machista, «siendo manipulado por él, follando con él, siendo penetrado por él» (Duval 171). Cabe mencionar que la Veneno es –para emplear una diferenciación sumamente cuestionable– una persona *transgénero* más

bien que *transsexual*, si el primer término designa a una persona no operada y el segundo se refiere a una persona sometida a una intervención quirúrgica⁴. En *¡Digo! Ni puta ni santa*, la Veneno cuenta que un productor de cine porno le pagó una cantidad importante «pero que la condición era que tenía que enseñar la polla» (Vegas 120). De esta forma se menciona de paso que el icono de la hiperfeminidad nunca se quitó el pene (lo que la serie muestra en una escena relámpago en un breve momento dado). Paga un alto precio por ello: cuando en 2003 es enviada a prisión y recluida en la sección de hombres (en contra de su voluntad), se encuentra expuesta a un terrible calvario de torturas y violaciones.

En relación con la operación plástica de la zona entre las piernas, la serie abre una diferencia específica entre las dos mujeres protagonistas. Mientras que la Veneno se autodefine esencialmente como mujer (cierto, como mujer con pene) y, por ende, como y objeto del deseo masculino, Valeria Vegas explora cuidadosamente su antigua y su nueva sexualidad. En el momento de la operación de sus pechos, una doctora le recomienda la vaginoplastia como «necesidad imperante» (Cobo-Durán y Otero-Escudero 88), pero tras unas consultas con sus amigas pospone esta decisión. Cobo-Durán y Otero-Escudero analizan la representación de las escenas sexuales de las dos protagonistas, la Veneno y Valeria, contrastando el sexo «heterocéntrico» de la Veneno con la autoconciencia sutil de Valeria.

Valeria Vegas es además una de las mujeres *trans** ‘modernas’ que se autodefinen como mujeres sin recurrir a pelucas de carnaval, a un maquillaje de cabaret y que no son trabajadores sexuales, sino, por ejemplo, periodistas, enfermeras, catedráticas o diputadas. Lo curioso y lo específico del caso de Valeria es que a pesar de esta diferencia, la mujer *trans** moderna mantiene una admiración profunda por el camino que Cristina Ortiz decidió de seguir –contra viento y marea. El motivo es que La Veneno era,

⁴ Duval cita a la periodista Valeria Vegas que escribe en su artículo «Vestidas de azul»: «Otro término [...] es el de transgénero como sinónimo de transexualidad, al considerar erróneamente que este último resulta ofensivo o está en desuso. Lo que tienen en común es que la persona transgénero tampoco se siente acorde con su sexo biológico al nacer, pero no siente el deseo de pasar por una cirugía de reasignación sexual [...]. Es decir, no es cisgénero...» (Duval 2021: 171/2).

con las palabras de «los Javis», «un ejemplo de valentía, fortaleza y visibilidad». Con este juicio, tanto Valeria Vegas como Elizabeth Duval pueden ponerse de acuerdo.

La serie (como el libro biográfico) muestran que Cristina fue tildada como una mujer peligrosa –por *trans**, por analfabeta, por trabajadora sexual, por sus turbulentos romances, por sus respuestas ingeniosas, y por defenderse de la violencia que los medios ejercían sobre ella. Pero, en las palabras de la Valeria de ficción, las mujeres *trans** no son peligrosas, «son mujeres para las que el mundo es peligroso». Peligrosas son las decisiones políticas que llevan a finales fatales. En la recepción pública, el compromiso liberal se une al chismorreo, cuando la periodista Gala Ferreyra, menciona, en la revista argentina *Feminacida*, de paso la sexualidad ‘incierto’ de Cristina:

Efectivamente la Veneno le dio la visibilidad a muchas chicas trans que vinieron después, de cualquier lugar del mundo. La noche en la que la vieron por primera vez le preguntaron qué era, ¿hombre o mujer?, la «travesti más hermosa de toda España» –como ella se autoadjudicó- respondió: «¿que yo qué soy? Un semáforo, mi alma».
(Ferreyra s.a.: s.p.)

4. Autodeterminación vs. Transexclusión («TERF»)

La polémica discusión de la «Ley trans» en España (y el debate enconado en otras partes del mundo) prueba la fuerte influencia de varios grupos sociales que lucharon contra la autodeterminación y la reasignación de género. Una piedra de toque en este camino fue, hace más de 40 años, la publicación *The Transsexual Empire* de Janice Raymond (Raymond 1979, reed. ampliada 1994). Raymond reprochó a la comunidad *trans** (y sobre todo a las *M to F*) confirmar por su opción los mitos patriarcales y un sistema binario basado en la distribución ‘clásica’ y hegemónica de las funciones atribuidas a los respectivos géneros. Pero Raymond ya fue más allá: comparó la reasignación de género con los experimentos médicos de los nazis, una maliciosa falsificación llamativa que incitó a

Susan Stryker a desvelar la transfobia de este pensamiento y su continuación a lo largo del último medio siglo. Logra mostrar que la transfobia tiene muchos aspectos y formas, y también sus propias leyes. Lo que es particularmente doloroso es que la transfobia es practicada en los últimos años a una escala más importante y sistemática no solo por personas intolerantes u organizaciones de tendencias heteronormativas, sino por grupos o personas auto-definidos como feministas. Su argumento más común es que entre las personas *M to F* hay personas con (o sin) «identidad femenina», pero con órganos sexuales masculinos exteriores que por ende representarían un «peligro» (–podrían por ejemplo violar a mujeres en los aseos o instituciones deportivas). Para designar a este grupo de feministas «transexcluyentes», se ha fraguado el término TERF («Trans-Exclusionary Radical Feminist»). Cada país tiene su propia figura de proa: entre las feministas «transexcluyentes» españolas que Elizabeth Duval menciona en el prefacio de su ensayo destacan la abogada Paula Fraga y sobre todo la filósofa Amelia Valcárcel, persona de prestigio en la sociedad universitaria y pública, que optó (en su página web de la UIMP) por «enfriar el debate alrededor de la ley trans». En el Reino Unido, J. K. Rowling, la escritora más exitosa del país, apoyó la tesis que solo la biología determina el género. En Alemania, Alice Schwarzer, feminista de primera hora, fundadora de la revista feminista *Emma* y promotora de Angela Merkel en su momento, reprochó a la «escena queer» de negar la existencia de mujeres y hombres y de apartarles en un sinfín de categorías (como ‘transgender’ o ‘non-binary’), y les trató con desdén e ironía. Por negar los derechos sociales y legales de las mujeres *trans** como mujeres, las TERF comparten, en el entendimiento de Paul Preciado, «la definición naturalista de la masculinidad y de la feminidad y el rechazo visceral de las prácticas de transición de género, de las posiciones sociales no binarias, del derecho al trabajo sexual y de la ampliación de las modalidades de la filiación más allá de la reproducción heterosexual» (Preciado 2022: 167). La crecida importancia de este debate incitó a la junta directiva de la revista *DiGest. Journal of Diversity and Gender Studies* a iniciar un *call for papers* para uno de los próximos números, dedicado a «Varieties

of TERFness». Un impresionante manifiesto por el reconocimiento de los derechos de las mujeres *trans** y a la vez por una compleja solidaridad feminista es entregado por el volumen colectivo *Transfeminismo o barbarie* donde Carmen Romero Bachiller junta de forma concisa los argumentos más básicos contra la política de exclusión de mujeres *trans**:

Y allí vamos: respondiendo en el convencimiento y compromiso de que el feminismo es un movimiento político de emancipación y que no podemos dejar a nadie fuera. Esa es la capacidad de transformación del feminismo. No deja a nadie indemne (17).

También es interesante observar el paralelismo con los inicios del famoso «orgullo gay», porque fueron las personas *trans** «de mala fama» del Stonewall Inn quienes allanaron el camino de los intelectuales neoyorquinos hacia la igualdad.

5. Después de la 'loca': la persona *trans** en *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio

Llegado a este punto, me gustaría señalar que el recurso a modelos del glamour *trans** con sus superficialidades sexualizadas, tal y como el bello pero problemático mundo de la Veneno lo propone, no es el único modelo dentro de la representación actual de mujeres *trans** en la pantalla. Una visión completamente diferente es la que ofrece la película chilena *Una mujer fantástica*⁵ (Sebastián Lelio, 2017) que se estrenó en el marco del festival de cine de Berlín, donde recibió el premio especial otorgado a películas de temática LGTBIQ+ («Teddy Award») así como el Oso de Plata del mejor guion. El éxito más importante entre el gran número de otros premios de *Una mujer fantástica* fue el Óscar para la mejor película de habla no inglesa de 2018.

La película narra una etapa de la vida de Marina Vidal (Daniela Vega), una joven mujer *trans**. Cuando Orlan-

do, su pareja, hombre divorciado, fallece inesperadamente, tanto su familia como las autoridades oficiales tratan a Marina con un rechazo abierto. Un policía utiliza su antiguo nombre masculino («dead name»), la ex mujer de Orlando la llama «perversa», y su insistente hijo la pregunta «¿te operaste?». Frente a esta transfobia, la reacción de Marina es la de callar. Su disposición sexual no se comenta a lo largo de la película – el único anhelo de Marina parece ser reconocida y respetada simplemente como mujer que ha perdido a su hombre querido. La transfobia de la sociedad chilena (bastante católica y conservadora en largas partes), Thomas Dodds la comenta así:

What happened to Marina is less fiction than we would hope for. Despite strong trans movements since the early 1970s, today's trans community in Chile suffers high levels of discrimination. Almost 97 % of trans people have been discriminated (...) and 55.2% of Chilean trans people have tried to commit suicide (2054).

Lo que quisiera destacar en este contexto, comparando y contrastando esta obra con *La Veneno*, es que en la película de Lelio no se menciona ni con una palabra, ni con una alusión el lado 'técnico' de la práctica *trans**: los hormonas, la cuestión de reasignatura quirúrgica. Para apoyar el anhelo por la 'normalidad', la película enfoca la vida cotidiana de la mujer *trans** Marina, la sitúa en un par de contextos significantes. Paralelamente al proceso del tránsito se nota una recurrencia notable de imágenes de Marina visibles en espejos, cristales, superficies –en otras palabras: se observa un proceso continuo de 'reflejar' a su cara y cuerpo en la pantalla (y renuncio a una explicación lacaniana de estas vistas). Hacia el final, el emblema del espejo llega a su expresión más intensa: después del funeral de su pareja, Marina se estira en un sofá, desnuda. La cámara la filma desde su propia perspectiva –encontramos otra vez, según Halberstam 2005, la mirada con y no a la protagonista–, dirigiéndose hacia abajo, hacia su entrepierna, donde reside, supuestamente, aquella respuesta a la pregunta insistente del hijo (y de algunos espectadores, sin duda): «¿te operaste?». Pero en este lugar de los genitales biológicos, se ve un espejo redondo que refleja la cara de Marina, manteniendo las respuestas a la pregunta

⁵ Guion: Sebastián Lelio y Gonzalo Maza, producción: Pablo Larraín, con Daniela Vega (como Marina Vidal), Francisco Reyes (como Orlando Onetto) y Aline Küppenheim (como Sonia), distribuidora: Sony Pictures.

palpitante en completo suspense, denegando por ende las soluciones o aclaraciones simples (binarias), contestando solamente con el mensaje de que Marina es Marina⁶....

Marina, sin embargo, es retratada no sólo como fantástica, sino sobre todo como una mujer «regular», una persona lejana de la «subcultura» que caracterizaba tantos años al mundo *trans** (según Halberstam 2005). Representa más bien un nuevo tipo de mujeres *trans** con funciones sociales «normales» en la vida pública de hoy (pienso, por ejemplo, en una catedrática universitaria de Derecho Mercantil de la Universidad de Valladolid, una diputada socialista en Italia u otra en Alemania, portavoz de política de género del partido «Los Verdes»). La búsqueda de la posición social de Marina se refleja en su evolución 'intelectual', cuando pasa de ser una cantante de boleros populares en la primera escena a una diva de la ópera. Su profesor de música es además el único a apoyarla (como lo hacen la madre y la profesora universitaria de Valeria Vegas en *La Veneno*). Al final de la película, Marina canta, vestida de negro, con estilo y elegancia, el arioso de una ópera de Händel.⁷ Sin rozar la cursilería, Lelio encuentra con este final una expresión convincente para su visión de este episodio. Emilio Contreras resume:

Amor, identidad, mutación física, soledad e incompreensión: un quinteto de tópicos dramáticos, que Lelio madura bajo unos códigos estéticos y audiovisuales propios de una superproducción, y de una reconstitución de apellido literario (por su profundidad), de las situaciones argumentales (Contreras s.p.).

Una mujer fantástica ha sido interpretada como un catalizador de las necesidades de la comunidad *trans** (y lgbtiq+ en general) de Chile. El momento del estreno coincide con la transmisión del poder de un gobierno socialista

⁶ Por esto el título de la reseña de Pedro Adrián Zuluaga, «Glamur transgénero», me parece equívoco. Sin embargo, estoy de acuerdo con su interpretación de la obra como «mezcla de orgullo y miedo» (cf. Zuluaga 2018).

⁷ Se trata del aria «Ombra mai fù» de la ópera *Seerse* (*Xerxes*, 1738, con un libretto inspirado en *Lo cierto por lo dudoso* de Lope de Vega, 1625) de Georg Friedrich Händel. En el estreno de la ópera en el King's Theatre de Londres, Gaetano Majorano, un castrato, cantó el *Seerse*, y durante la historia musical, este arioso (en forma de *larghetto*), que alaba la belleza y la dulzura de un árbol y se su sombra maravillosa, fue cantado por mezzo-sopranos o castratos. Sería demasiado simple interpretar este final como índice de la transformación quirúrgica de la protagonista, pero sí da voz a la transición de Marina hacia una nueva fase de su vida, particularmente difícil después de la pérdida del ser amado.

a otro conservador y una intensa discusión de la llamada «Ley de Identidad de Género». A este contexto se debe también la enorme presencia mediática de la película. En un discurso muy emotivo, Daniela Vega, la actriz *trans** (que es «verdaderamente» una mujer *trans** en la vida, como las actrices de *La Veneno*) evocó la pregunta cardinal «¿qué cuerpos merecían ser hablados, qué amores merecían ser conquistados, y quiénes tenían la posibilidad de establecer esas barreras?».

Hubo ataques del lado ultraconservador contra *Una mujer fantástica*: un catedrático constitucionalista constató que la verdadera «mujer fantástica» no era ésta, sino la madre de Cristo.... En un programa de la cadena tele13, disponible en YouTube, la pregunta «¿Por qué *Una mujer fantástica* desafía los prejuicios del Chile más conservador?» se contesta con referencias al carácter homofóbico de la sociedad y se recuerda el caso de la poeta Gabriela Mistral, la maestra ejemplar de la nación y Premio Nobel de literatura, y su relación lésbica con Doris Dana. Ciertas personas conservadoras la declararon loca, insinuando con esto que ser loco sería menos grave que ser homosexual.

Bibliografía

- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge: New York, 1990, versión castellana: *El género en disputa*. Paidós PUEG, México 2000.
- . «'One should be free to determine the course of one's gendered life', Interview with Cristian Williams», Blog de *Verso Books*, 26 de mayo de 2015, versobooks.com.
- Cobo-Durán, Sergio y Otero-Escudero, Sofía. «Narrativa de las protagonistas trans en la teleserie *La Veneno*», *Zer: Revista de Estudios de Comunicación (Kommunikazio Ikasketen Aldizkaria)*, 26 (51), pp. 79-97, 2021, <https://doi.org/10.1387/zer.23007>.
- Contreras, Emilio. «'Una mujer fantástica', nunca me abandones (Crítica de cine)», *Artes y Cultura del*

- 05/03, 2018, disponible en biobiochile.cl. (consulta del 20/01/2023).
- Corrales, Javier y Pecheny, Mario. «Introduction», in idd. (eds.), *The Politics of Sexuality in Latin America: A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Rights*, Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 2010, pp. 1-30.
- Cueva Pérez, Juan Pablo. *Transexualidad en la era posestructuralista: ni tan subversivos, ni tan conservadores*, Madrid: Ápeiron Ediciones 2019.
- Dodds, «Una mujer fantástica», *Journal of Homosexuality* 66, 2019, pp. 2053-2055, disponible en tandfonline.com (consulta del 09/02/2023).
- Donnelly, Noah J. (s.a.), «How Does Mainstream Cinema Represent Transgender Characters and What Effect Do These Representations Have on the Lives of Transgender People?», in academia.edu, How_Does_Mainstream_Cinema_Represent_Tra.docx (consulta del 20/01/2023).
- Duval, Elizabeth. *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*, s. l.: La Caja Books, 2021.
- Feinberg, Leslie. *Liberation Trans. Beyond Pink and Blue*, Boston: Bacon Press, 1998.
- Ferreira, Gala (s. a.), «La Veneno: un homenaje a todas las travas», *Feminacida* del 18 de enero, disponible en feminacida.com.ar (consulta del 20/01/2023).
- Faye, Shon. *Trans. Un alegato por un mundo más justo y más libre*, Barcelona: Blackie Books, 2022.
- Gallo González, Danae (ed.). *Trans* Time. Projecting Transness in European (TV) Series*, Frankfurt/M.: Campus Verlag, 2021.
- Garber, Marjorie B. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Routledge: New York/London, 1992.
- García Becerra, Andrés. «Tacones, silicones, hormonas y otras críticas al sistema sexo-género. Feminismos y experiencias de transexuales y travestis», *Revista Colombiana de Antropología* 45, 2009, pp. 119-146.
- Giberti, Eva. «Transgéneros: Síntesis y aperturas», en Diana Mafía (ed.), *Sexualidades migrantes: Género y transgénero*, Buenos Aires: Feminaria, 2003, pp. 31-58.
- Gramson, Joshua. «¿Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema», in Rafael Mérida Jiménez (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de los estudios queer*, Barcelona: Icaria, 2002, pp. 141-172.
- Guasch, Óscar/ Mas, Jordi, «La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014)», *Gazeta de Antropología* 30/3, pp. 37-73, DOI: 10.30827/Digibug.33813.
- Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York Univ. Press, 2005.
- . *Trans*: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Barcelona/Madrid: Egales, 2018.
- Mayor, Angeru; Araneta, Aitzole y Ramos, Alicia et al. (eds.) (2020), *Transfeminismo o barbarie*, Madrid: Kaótica Libros.
- Mejía, Norma. *Transgenerismos: Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*, Barcelona: Bellaterra, 2006
- Mérida Jiménez, Rafael/Peralta, Jorge Luis. *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*, Buenos Aires: Biblos, 2015.
- . *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en España del siglo XX*, Barcelona: ed. Bellaterra, 2016.
- . «Transcomparatismos, transgenerismos, transmemorias», *Estudios de literatura comparada* 2, vol. 1, *Narrativas más allá de la literatura*, ed. Blanca Puchol Vázquez, 2020, pp. 56-67.
- Missé, Miquel/ Coll-Planas, Gerard (eds.). *El género desordenado: críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. Prólogo de J. Butler, Barcelona: Egales. 2010.
- Preciado, Paul B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona: Anagrama, 2019.
- . *Dysphoria mundi. El sonido del mundo derrumbándose*, Barcelona: Anagrama, 2022.
- Raymond, Janice, *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, Boston: Beacon Press, 1979 (reed. New York: Teacher College Press 1994).
- Rich, B. Ruby. *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Duke University Press: Durham NC, 2013.

- Romero Bachiller, Carmen. «¿Quién teme al transfeminismo?», in Mayor/ Araneta/ Ramos (eds.), *Transfeminismo o barbarie*, 2020, pp. 17-37.
- Shapiro, Judith. «Transsexualism: Reflections on the Persistence of Gender and the Mutability of Sex», in Julia Epstein/Kristina Straub (eds.), *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Routledge: New York/London 1991, pp. 280-304.
- Stryker, Susan/Whittle, Stephen (eds.). *The Transgender Studies Reader*, Routledge: New York/London, 2006.
- Stryker, Susan (2017). *Historia de lo trans: las raíces de la revolución de hoy*, prólogo de Lucas Platero, Barcelona: Continta Me Tienes.
- Suárez Mateu, Arantxa; Téllez Infantes, Anastasia y Eloy Martínez Guirao, Javier. «Masculinidades disidentes a través de las personas trans en las series españolas», *Prisma Social*, 40, enero de 2023, pp. 135-163, disponible en <https://revistaprismasocial.es/issue/view/248>.
- Vegas, Valeria/Ortiz, Cristina. *¡Digo! Ni puta ni santa. Las memorias de la Veneno* (publicación a cargo de la autora), 2016.
- Vélez, Laurentino. *Minorías Sexuales y Sociología de la Diferencia. Gays, Lesbianas y transexuales ante el debate identitario*. Madrid: Montesinos, 2008.
- Vendrell Ferré, Joan. «¿Corregir el cuerpo o cambiar el sistema? La transexualidad ante el orden de género», *Sociología* 24, no. 69, pp. 61-78, 2009.
- Zuluaga, Adrián. «Glamur transgénero», *Arcadia*, 19/02, 2018, p. 65, disponible en pressreader.com.
- Zurian, Francisco A. «Representaciones LGBTIQ en la televisión de ficción española, de la Transición a Zapatero», in Ingenschay, Dieter (ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, 2018, pp. 243-261.