

TRABAJO FIN DE GRADO

**REPRESENTACIÓN DE LA MUJER TRANS
EN LAS SERIES ESPAÑOLAS**

**TRANS WOMEN REPRESENTATION
IN SPANISH SERIES**

Universidad de Sevilla

Facultad de Comunicación

Grado en Comunicación Audiovisual

Autor: Adrián de la Cuesta Sánchez

Tutor: Prof. Juan Martín Sánchez

Curso académico: 2020/2021

Convocatoria: Junio



Resumen:

En este Trabajo de Fin de Grado se analiza la representación que se ha hecho sobre la mujer trans en los productos audiovisuales españoles de los últimos años, concretamente a través de las series: “La que se avecina”, “La casa de papel” y “Veneno”. Para llevar a cabo este estudio, hemos realizado una revisión bibliográfica para acercarnos a la temática de la representación de la mujer trans en el audiovisual. A través del visionado de las series, hemos realizado un análisis de contenido centrándonos en la manera en la que las series mencionadas representan a la mujer trans y su identidad de género, sirviendo como punto de comparación la representación que se ha hecho de ella en las producciones del siglo XX y principios del siglo XXI. Así, nuestra hipótesis inicial “se ha producido una mejora cualitativa y cuantitativa de la representación de la mujer trans en la ficción seriada española” ha sido aceptada.

Palabras clave: *Mujer, trans, LGTBIQ, representación, Veneno, La casa de papel, La que se avecina.*

Abstract:

This Final Degree Project will analyse trans women’s representation in Spanish audiovisual products in recent years, specifically through these TV series: "La que se avecina", "Money Heist" and "Veneno". To accomplish this research, I have carried out a bibliographic review to get closer to our subject. Through watching these TV series, I have carried out a content analysis focusing on the way they represent trans women and their gender identity. The benchmark has been trans women’s representation in XX century and beginning of XXI century audiovisuals’ products. In this way, my initial thesis “there has been a qualitative and quantitative improvement in the representation of trans women in Spanish TV series” has been accepted.

Key words: *Women, trans, LGTBIQ, representation, Veneno, Money Heist, La que se avecina.*

Índice:

1. Introducción.....	3
2. Marco teórico.....	5
2.1. Conceptos preliminares.....	5
2.2. Historia del colectivo trans en nuestro país y en el mundo.....	6
2.3. La representación y la mujer trans.....	9
2.4. La estigmatización de la mujer trans en los medios.....	11
2.5. Atisbos de cambio: ciberactivismo trans de la nueva ‘audiencia social’..	17
2.6. Objetivo general.....	20
2.7. Objetivos específicos.....	21
2.8. Metodología.....	21
3. Análisis descriptivo e interpretativo de las series.....	23
3.1. Alba Recio en <i>La que se avecina</i>	23
3.1.1. Contexto de la serie.....	23
3.1.2. Presentación del personaje.....	24
3.1.3. Relaciones parentales.....	24
3.1.4. Relaciones de pareja.....	28
3.1.5. Relaciones vecinales.....	29
3.1.6. La identidad trans como disfraz.....	30
3.2. Julia/Manila en <i>La casa de papel</i>	30
3.2.1. Contexto de la serie.....	30
3.2.2. Presentación del personaje.....	31
3.2.3. La trama del personaje sobre su identidad de género.....	33
3.2.4. Papel en la trama secundaria.....	35
3.3. Cristina y Valeria en <i>Veneno</i>	36
3.3.1. Contexto de la serie.....	36
3.3.2. Presentación de los personajes.....	37
3.3.3. Relaciones parentales.....	38
3.3.4. Relaciones de pareja.....	41
3.3.5. Entornos socioeconómicos.....	42
3.3.6. Ámbito laboral.....	42
4. Correspondencia con las reivindicaciones del colectivo trans.....	44
5. Conclusiones.....	49
6. Referencias bibliográficas.....	51

1. Introducción.

En este Trabajo de Fin de Grado se analizan los personajes femeninos trans que se insertan en tres producciones del panorama de la ficción seriada española actual —*La que se avecina*, *La casa de papel* y *Veneno*— y se intenta determinar de qué manera se representa a la mujer trans en las series de nuestro país.

Los estudios en torno a cómo son tratadas las personas trans tanto en la sociedad como en los medios de comunicación se están convirtiendo en un tema que suscita mucho interés entre los investigadores.

Si realizamos búsquedas en los distintos repositorios de información académica, podemos apreciar que en los últimos años —gracias al auge del activismo del colectivo, su creciente adquisición de derechos fundamentales y tras la despatologización de la condición trans en 2018— las investigaciones en torno a estos asuntos han experimentado un aumento considerable.

Como estudiante de Comunicación Audiovisual y como persona que se interesa por el avance de los derechos de las personas trans, se genera en mí una gran motivación al poder encauzar este proyecto final en torno a la representación mediática del colectivo.

Por tanto, este trabajo se presenta como una oportunidad para aplicar los conocimientos adquiridos en los últimos cuatro años de formación a través de un gran abanico de asignaturas —como Guion Audiovisual, Narrativa Audiovisual, Puesta en Escena Audiovisual, Medios de Comunicación y Sociedad del Conocimiento o Estudios de Género en Comunicación Audiovisual—.

A su vez, este proyecto es también una ocasión para seguir aprendiendo; en concreto, para formarme sobre la historia de las personas trans, su tratamiento en los medios y, gracias al proceso de investigación y elaboración de este trabajo, ser capaz de construir un discurso que aporte visibilidad a sus realidades y que analice su representación en la ficción.

Así, el lector de este Trabajo de Fin de Grado se encontrará un primer apartado en el que se explican la acepción de algunos conceptos preliminares, seguido de unos breves apuntes que dan cuenta de la historia del colectivo, su representación y su estigmatización en los medios, así como un repaso a la situación del colectivo en nuestro país y en el mundo.

A continuación, desarrollaremos la investigación mediante un análisis del material empírico que conforma el corpus de estudio de este Trabajo de Fin de Grado, prestando atención a cómo retratan a la mujer trans las series elegidas y tomando como punto de referencia para su estudio los parámetros tradicionales con los que se las ha retratado en la ficción.

Posteriormente, compararemos los resultados del análisis de las series con las reivindicaciones que el colectivo de mujeres trans reclama en cuanto a la mejora de su representación en los medios para una menor estigmatización.

Finalmente, determinaremos si las representaciones analizadas muestran un cambio afín a esos objetivos de legitimación que reclama el colectivo, aportaremos unas conclusiones en torno al tema de estudio y responderemos a la hipótesis, los objetivos y las preguntas de investigación.

2. Marco teórico.

2.1. Conceptos preliminares.

A lo largo de esta investigación haremos uso de conceptos cuyo significado se irá aclarando en los apartados pertinentes, tales como “representación”, “estigmatización” o “identidad social”.

Sin embargo, en aras de poner en práctica esos conceptos para con la materia de estudio, se hace necesario partir de otros términos que dan forma a las categorías de análisis en las que nos centraremos.

De esta manera, se hace particularmente importante asentar los conceptos de “género” e “identidad de género” a los que nos atenderemos a lo largo de todo el estudio; y, más crucial aún, diferenciarlos del concepto de “sexo” —con los que interacciona, pero con los que guarda diferencias—.

Determinamos que “género” <<se refiere a las características socialmente construidas entorno a las mujeres y a los hombres. Esto engloba normas, comportamientos y roles asociados al hecho de ser hombre o mujer; así como establecer de una determinada manera las relaciones entre ellos>> (WHO, 2021).

Diferenciamos el género del “sexo” porque este <<se refiere a las diferentes características biológicas y fisiológicas de las mujeres, los hombres y las personas intersexuales; tales como cromosomas, hormonas y órganos reproductivos>> (WHO, 2021).

Si bien “género” y “sexo” están relacionados, son términos distintos a “identidad de género”, que <<se refiere a la experiencia profundamente sentida, interna e individual de una persona sobre su género, que puede o no corresponderse a la fisiología de la persona o al sexo designado al nacer>> (WHO, 2021).

Es en este supuesto —en el que la identidad de género no concuerda con el sexo biológico asignado al nacer— en el que nos referimos a esa persona como “trans”.

Asimismo, también se hace necesario aclarar que, por la conveniencia que supone para llevar a cabo el ejercicio de este trabajo, se empleará el neologismo “cisgénero” —o su forma abreviada, “cis”— como el <<correlato opuesto de “trans” y que, por tanto, designa a las personas en las que el sexo biológico y la identidad de género coinciden>> (RAE, 2019).

2.2. Historia del colectivo trans en nuestro país y en el mundo.

El término “transexualismo” fue acuñado por el endocrino Harry Benjamin en 1948 (Amigo-Ventureira, 2019) para hacer referencia a las personas que se sometían a tratamiento hormonales y quirúrgicos experimentales para sentirse miembros del sexo contrario. No sería hasta 1966 cuando publicaría su libro *El fenómeno transexual (The Transsexual Phenomenon, 1966)* en el que desarrollaría los criterios iniciales para el diagnóstico del transexualismo (Missé & Coll-Planas, 2010), posteriormente llamado “disforia de género”.

Recalamos aquí el uso de la expresión “sexo contrario” y no “género contrario” en el párrafo anterior; pues, en un primer momento, la concepción en torno al género que se tenía —y que aún se sigue teniendo, aunque en menor medida— estaba muy ligada al sexo fenotípico.

Una de esas personas que se sometieron a este tipo de procesos e intervenciones fue la mujer trans Lili Elbe, cuya historia se ha popularizado por la película *La chica danesa* (2015), que relata su historia y muerte tras someterse a una operación de trasplante de útero fallida.

Posteriormente, en 1979, la Harry Benjamin International Gender Dysphoria Association establece un protocolo en el que detalla cómo ha de ser el tratamiento endocrinológico, psiquiátrico y quirúrgico de las personas trans, protocolo al que se adhirieron muchos países en torno a la década de los 80 y por el cual un médico ha de diagnosticar que la persona padece un trastorno de la identidad de género y no otra patología mental (Missé & Coll-Planas, 2010).

De esta manera, desde el ámbito médico, psiquiátrico y jurídico (Amigo-Ventureira, 2019), se construye una visión patologizadora de las personas trans durante el siglo XX que perdura hasta nuestros días. No será hasta 2018 cuando la Organización Mundial de la Salud suprima la transexualidad como trastorno mental de la CIE (Clasificación Internacional de Enfermedades) (Borraz, 2018).

Aunque la aparición del término no tuvo lugar hasta 1948, como hemos dicho anteriormente, las realidades trans habían existido desde mucho antes. Esta vorágine de discriminación en la que las personas trans se veían envueltas prácticamente desde finales del siglo XIX, sufriría un revés el 28 de junio de 1969, cuando dos mujeres trans, Martha

P. Johnson y Sylvia Rivera, tiraron las primeras piedras en las revueltas del bar Stonewall de Greenwich Village, Nueva York.

Así, se marcaría un antes y un después en la historia del colectivo LGTBIQ (Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales, Intersexuales y *Queers*) que, encabezado por mujeres trans, hacía frente por primera vez a la policía, la violencia institucional y a los abusos que recibían. Se iniciaba el denominado orgullo LGTBIQ que sería conmemorado el 28 de junio de cada año; pero que, tristemente, pronto volvería a dejar de lado a las mujeres trans, impulsoras del movimiento, para centrarse en gays y lesbianas.

En España, justo un año después, en 1970, se modificaba la Ley de Vagos y Maleantes de 1954, ahora llamada Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social. Al igual que su antecesora, calificaba a las personas homosexuales como enfermas y como un riesgo para la sociedad que había que subsanar, principalmente, con encarcelamientos, encierros en establecimientos correctivos o curativos y destierros (Campos, 2014).

Nótese que el término “homosexual” en el párrafo anterior se usa con la intención de expresar con precisión la terminología aplicada en la época para la redacción de dicha ley. En la realidad social, se hacía referencia a un conjunto de prácticas, orientaciones e identidades consideradas ilegítimas y punibles.

Este factor diferencial de nuestro país —los años de la dictadura— hacen que el movimiento por los derechos del colectivo se retrase un poco y que hasta el 26 de junio de 1977 no tenga lugar la primera manifestación por los derechos LGTBIQ de la historia de España, concretamente en las Ramblas de Barcelona (Pérez, 2018). El surgimiento del movimiento y la entrada en democracia hacen que en 1978 la homosexualidad (e identidades de género no normativas, aunque no se hacía mención expresa porque en aquella época se englobaba todo en ‘la homosexualidad’) sean retiradas del articulado de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social.

Sin embargo, tras años de una mirada patologizadora sobre las personas LGTBIQ, la marginación social y la violencia institucional anteriormente mencionada, se seguía perpetuando la discriminación en los niveles más básicos que sustentan la igualdad real de los individuos.

Las personas trans tendrían que esperar hasta 2007 para tener una primera ley que velara por sus derechos, la Ley 3/2007 del 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral

de la mención relativa al sexo de las personas, llamada comúnmente “Ley trans” o “Ley de identidad de género” (Missé & Coll-Planas, 2010).

Esta ley estatal, aún vigente hoy en día en nuestro país, se está poniendo en tela de juicio al seguir patologizando la identidad de género de las personas trans. Las personas trans de nuestro país aún requieren un diagnóstico médico de disforia de género, además de exigírseles que pasen, al menos, 2 años viviendo como persona del otro género.

Actualmente, existe un anteproyecto de ley trans que pretende conseguir la libre determinación del género sin necesidad de diagnóstico médico ni obligación de pasar un determinado tiempo probando que se es de otro género; una iniciativa que supondría todo un avance en los derechos de las personas trans y que no deben de verse puestos en entredicho al formar parte de los derechos humanos básicos.

Esta última iniciativa ha creado crispación en algunos sectores feministas trans-excluyentes, que consideran esta ley como un “borrado de la categoría del género” y que podría alentar a los hombres a ampararse en ella para cometer crímenes machistas y evitar ser juzgados por la Ley de Violencia de Género.

Este nuevo anteproyecto de ley trans no es algo novedoso: iniciativas parecidas están ya implantadas en comunidades autónomas como Andalucía desde el año 2014 (RTVE, 2021) y no ha habido incidentes de este tipo. Y en el caso de que los hubiere, el anteproyecto incluye las medidas y mecanismos oportunos para evitar estos casos y actuar contra fraudes de ley.

En cualquier caso, toda esta discusión es un síntoma del avance en torno a la disputa de los derechos y la reivindicación de las personas trans, que están traspasando la esfera de lo privado a la que se las relegó durante décadas para ahora copar espacios en el debate público.

2.3. La representación y la mujer trans.

Las representaciones audiovisuales juegan un gran papel a la hora de construir la visión que tenemos del mundo. Para poder comprender la importancia que tienen, hay que entenderlas como el fruto de un proceso cultural (Ardevol Piera & Muntañola Thornberg, 2004).

Podemos pensar que la presencia de imágenes y la puesta en escena de representaciones es algo que deviene de manera “natural”, pero el análisis cultural de la imagen —entendido desde la perspectiva constructivista— apunta que los procesos de interpretación dependen de convenciones sociales arbitrarias y que, nosotros, mediante patrones condicionados cultural e históricamente, dotamos de sentido y significado a esas representaciones (Ardevol Piera & Muntañola Thornberg, 2004).

No es sino este proceso de significación —que se va modelando, construyendo y varía con el paso del tiempo—, lo que nos hace normalizar y considerar como “natural” cosas que de manera intrínseca no tienen por qué serlo.

A su vez, este proceso interpretativo de la imagen representada lo hacemos mediante todo un cúmulo de experiencias previas que nos ayudan a darles sentido: un imaginario que deviene del sentido que histórica y socialmente se les han dado a esos hechos, que los hemos aprendido y naturalizado, pero que no está contenido de manera intrínseca en ellos, si no que le han sido otorgados previamente. A este imaginario lo llamamos “sistema de representación”, porque son mapas conceptuales, modos de organizar, agrupar y clasificar conceptos; a la vez que de establecer relaciones entre ellos (Hall, 1997).

Si bien el esquema mental de cada persona puede presentar leves variaciones, ajustes y contradicciones, sí que compartirán —en términos genéricos— los mismos mapas conceptuales con los que interpretan el mundo que los rodea: esto es lo que, además de otras acepciones, entendemos por “pertenecer a la misma cultura” (Hall, 1997).

Por tanto, como anunciábamos al principio, determinamos que para estudiar los productos audiovisuales y sus representaciones hay que estudiar los comportamientos sociales y culturales en los que se insertan: su contexto.

Esta misma reflexión es la que expone Gonzalo Abril en *Tres dimensiones del texto y de la cultura visual* (2012), artículo en el que incide en superar la dicotomía significante/significado que conforma el signo lingüístico en el campo de la semiótica; e

incorporar la mirada de las personas, que, junto con la visualidad —la mirada construida y compartida socialmente— y la imagen, dotan de sentido al conjunto ‘representante-representado’.

Sin embargo, la existencia de un imaginario conceptual colectivo no quiere decir que los individuos puedan representar, interpretar o intercambiar sentidos y conceptos (Hall, 1997): para ello es necesario tener también un lenguaje compartido.

Por ende, el lenguaje es otro sistema de representación involucrado en este proceso de construcción de sentido; y es este el que organiza los signos que representan las relaciones conceptuales “representante-representado” que tenemos en nuestro imaginario (Hall, 1997).

Un ejemplo práctico de este razonamiento sería la representación que se ha hecho de la mujer en el cine clásico. Como explicó la teórica de cine Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo (Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975)*, la representación de la mujer en el cine ha estado sometida a la *male gaze*. El concepto central de esta mirada masculina en el audiovisual es que la representación de la mujer en la cinematografía tradicional estaba hecha para satisfacer al hombre; y la mujer “no era más que un signo vacío intercambiado por y entre hombres en la economía de mercado de su deseo” (Guarinos Galán, 2008).

Esta perspectiva inserta en las producciones audiovisuales radica de la posición que ocupaba la mujer en una sociedad patriarcal; de la concepción y el desarrollo de los acontecimientos que se había generado en ese momento: ese ‘imaginario’ que mencionábamos antes.

Al ser traspasado al lenguaje audiovisual, la *male gaze* no solo afectará a la manera en la que los personajes femeninos —es decir, el significante— son representados; también a cómo son interpretados, percibidos y validados por la audiencia —lo que entendemos por el significado—: seres pasivos, concebidos para el goce masculino, sin grandes motivaciones ni convicciones; y sexualizadas por la mirada implícita en los planos de cámara, que fragmentarán partes del cuerpo como las piernas o el pecho.

En consecuencia, entendemos que la representación es la producción de sentido a través del lenguaje —entendiéndose “lenguaje” en un sentido amplio e inclusivo— (Hall, 1997).

De esta misma manera, la representación de la mujer trans en las producciones audiovisuales ha estado supeditada a la *cis gaze*, a través de la cual se ha representado a las mujeres trans como mujeres encerradas en cuerpos de hombres u hombres disfrazados de mujer.

2.4. La estigmatización de la mujer trans en los medios.

Ervin Goffman comienza la exposición de su razonamiento en *Estigma: la identidad deteriorada* comentando que “la sociedad establece los medios para categorizar a las personas y el complemento de atributos que se perciben como corrientes y naturales de esas categorías”; y que, a su vez, “el medio social establece las categorías de personas que en él se pueden encontrar”.

El teórico explica que, por ende, lo más probable al encontrarnos con un extraño es que sus apariencias nos permitan prever en qué categoría se halla y cuáles son sus atributos: su identidad social (Goffman, 2006).

En la interacción con ese individuo, el sujeto en cuestión puede “mostrar ser dueño de un atributo que lo vuelve diferente” de los demás que conforman su categoría, convirtiéndolo en una persona menos válida: un estigma. Así, el término hace referencia a un atributo que desacredita profundamente al individuo que lo posee.

Sin embargo, el atributo que estigmatiza a una persona puede resultar normal en otra, por lo que el atributo, per se, no posee de manera intrínseca un significado honroso o ignominioso (Goffman, 2006).

Por lo tanto, el estigma no radica en el atributo en sí mismo, sino en el significado que cobra en las relaciones de interacción entre el portador del atributo estigmatizante y el no portador del atributo, al que Goffman nombra “la persona normal”.

Así, el estigma deteriora la identidad del individuo que lo porta a ojos de esas “personas normales”, entendidas como “todas aquellas que no se apartan negativamente de las expectativas particulares que están en discusión” (Goffman, 2006).

En el caso de las mujeres trans, estas han sido estigmatizadas en relación o comparación con las personas que conforman la categoría de “normal” —es decir, cisgénero—; y serán esas mismas personas “normales” las que “ejerzan la diferencia” y las discriminen en los contextos de interacciones mixtas (Goffman, 2006) entre el grupo de los normales y los estigmatizados.

Es en este proceso de estigmatización de las mujeres trans en el que los medios de comunicación —que no son algo ajeno a nosotros o “extrasociales” (Javier Montilla, 2008)— han tenido un gran papel como agente socializador y pilar fundamental de nuestro proceso de entendimiento del mundo.

Según un estudio de la GLAAD (Gay and Lesbian Alliance Against Defamation) — Alianza de Gais y Lesbianas Contra la Difamación en español— el 80% de la población norteamericana no conoce a ninguna persona trans (Romero, 2020), por lo que han contraído su imaginario sobre ellas a partir de las representaciones supeditadas a la *cis gaze* que se han hecho en la ficción audiovisual. Es en la construcción de ese imaginario en lo que el documental *Disclosure: ser trans en Hollywood* (Feder, 2020) pone el foco: “Durante décadas, Hollywood nos ha inculcado cómo reaccionar ante la gente trans. E inculca que la forma de reaccionar ante nosotros es el miedo. Que somos peligrosos, psicópatas, asesinos en serie, desviados, pervertidos...”

Estas declaraciones de Nick Adams —director de la Representación Trans en los Medios de la GLAAD— para el documental dirigido por Sam Feder, son un buen resumen de la estigmatización que han sufrido las personas trans a lo largo de la historia del audiovisual.

La primera vez que apareció una persona trans en una serie de televisión fue en 1965, año en el que se emitió el episodio “Una ventana mal cerrada” de la serie *La hora de Alfred Hitchcock*. En él, se descubre que el asesino que ha estado acechando durante todo el capítulo es, en efecto, un travesti (Feder, 2020).

Desde entonces y hasta bien entrados los años 80, esta sería la representación más común de personas trans o que no atendían a los roles de género: psicópatas, asesinos y mentalmente enfermas.

Podemos ver que este tipo de representación apela de manera directa a la visualidad patologizada —es decir, la visión socializada (Abril Curto, 2012)— que deviene del imaginario construido socialmente en torno a lo trans durante la primera mitad del siglo XX; y que, además, entronca con lo que aporta Goffman en referencia a la discriminación de los estigmatizados:

“Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y (...) en nuestro discurso cotidiano, (...) basándonos en el defecto original, tendemos a

atribuirle un elevado número de imperfecciones y, al mismo tiempo, algunos atributos deseables, pero no deseados por el interesado.” (2006, p. 15).

Estas representaciones, cada una a su manera, reforzaban la concepción de otros atributos asociados a las personas trans que podríamos agruparlos bajo el paraguas de “personas peligrosas”.

Al terminar la película, estos personajes resultaban ser asesinos cuya identidad de género —escondida desde un principio para que al revelarse causara mayor impacto— parecía ser un delito más grave que el propio crimen que cometían.

Algunos ejemplos de estas representaciones son *¿Quién la ha visto morir?* (1972), *Vestida para matar* (1980), *Campamento de Verano* (1983) y *El silencio de los corderos* (1991).

No sería hasta la década de los 90 cuando este tipo de representaciones decayera —gracias, en gran parte, al activismo que los colectivos LGTBIQ llevaban a cabo en la sociedad— aunque se mantendría el recurso de la “revelación” de la condición trans como factor sorpresa.

A pesar de no pintarlos como sociópatas ni personas peligrosas, ahora se jugaba con la idea de que las mujeres trans eran farsantes y mentirosas; depravadas que, gracias a su *cispassing* —es decir, no parecer trans— engañaban a los personajes masculinos con fines sexuales o románticos.

De esta manera, al ser descubierta la condición trans del personaje y que provocase la repulsa del hombre, se desencadenaba una escena cómica en la que el personaje trans era prácticamente un bufón.

Las declaraciones de Jen Richards, actriz trans que participa en el documental *Disclosure: ser trans en Hollywood* (2020), son bastante esclarecedoras en torno a este asunto: “La narrativa de que las personas trans han de revelar su condición trans conlleva que su condición trans es algo cuya finalidad es ser revelada y previamente ocultada, como si fuera algo malo de lo que no se debe de estar orgullosa”.

El hecho de que la ‘revelación’ sea algo recurrente, relega a las personas trans a que su único cometido en la ficción gire en torno a su identidad de género; más en concreto, en torno a la relevación de su condición de personas trans: su paso de ser una persona desacreditable —alguien que puede poseer un atributo desacreditador pero que no ha sido

revelado— a una persona desacreditada —alguien cuyo atributo desacreditador es descubierto, dañando su identidad— (Goffman, 2006).

Lejos de quedarse ahí, el asunto central en torno a estas narrativas solía pivotar alrededor de la reacción de los demás personajes cuando la condición trans es revelada, como sigue contándonos la actriz:

“Se refuerza así la creencia de que existe un secreto y que se tiene la obligación de revelarlo; lo que presupone que se guarda dicho secreto por una posible mala reacción por parte de la otra persona al enterarse, y que sus sentimientos ante dicho secreto importan más que cómo se sienta la persona trans en cuestión”.

Durante mucho tiempo, la reacción por excelencia de los protagonistas masculinos ante estas situaciones era el desagrado exacerbado y el vómito, como podemos ver en *Escándalo en el plató* (1991); e incluso llevado aún más al extremo en *Ace Ventura* (1994), película en la que Jim Carrey —tras descubrir que ha besado a una mujer trans— vomita varias veces, gasta todo un tubo de pasta para lavarse los dientes, quema su ropa y se mete en la ducha llorando como si hubiese sido violado (Bermúdez de Castro, 2017).

Este recurso de la revelación de la condición trans con fines humorísticos será también un recurso recurrente en los productos audiovisuales de nuestro país de finales del siglo XX y principios del XXI, como vemos, por ejemplo, en la serie española *Aquí no hay quien viva* (2003).

En la serie, el personaje de Raquel, una mujer trans —interpretada por Elena Lombao, mujer cis— tiene un romance con Emilio, portero del edificio. Al tener relaciones sexuales por primera vez y descubrir que Raquel tiene pene, le dice: “Raquel, si eso es un clítoris hay que llamar al Guinness”.

Estas situaciones cómicas suelen ser el vehículo que transporta distintas formas de violencia en las que cristaliza la estigmatización mediática de la mujer trans. Billard (2016) detecta los siguientes patrones en la deslegitimación de las personas trans y sus identidades de género:

- el *deadnaming* (usar el nombre que la persona tenía antes de transicionar).
- el *misgendering* (referirse a la persona con el género equivocado).
- la patologización de la condición trans en lugar de tratarla como diversidad de género.

- la representación de la condición trans de manera equivocada, confundiéndola con la homosexualidad y con prácticas como el travestismo.
- la hipersexualización de las personas trans.

Concretamente, esta hipersexualización ha girado muy en torno a la cuestión de sus genitales como objeto de discusión recurrente; y, más concretamente, en torno al interés que causa en los demás personajes si la mujer trans sigue poseyendo sus genitales de nacimiento o si, por el contrario, se ha sometido a una operación de reafirmación de sexo.

De nuevo, si recurrimos al texto de Goffman, vemos claras similitudes entre este tipo de narrativas y sus apuntes en torno al estigma:

“Cuando fijamos nuestra atención en el defecto de la persona estigmatizada (...) es posible que esta sienta que el estar presente entre los normales la expone, sin resguardo alguno, a ver invalida su intimidad (...) Esta desagradable sensación de sentirse expuesto puede agravarse con las conversaciones que los extraños sienten autorizados a entablar con él, y a través de las cuales les expresan lo que él juzga una curiosidad morbosa sobre su condición (...) de lo que se infiere que un individuo estigmatizado es una persona a la cual los extraños puede abordar a voluntad con tal de que sean sensibles a situaciones de esta clase” (2006, p. 28).

Así, se produce una mirada ambivalente sobre ellas que las rechaza por su condición, pero que también las fetichiza convirtiéndolas en fantasía sexual y objetos de deseo.

Una muestra de ello es el cine de Almodóvar: sus personajes se han enfocado habitualmente desde un prisma erótico y, además, se encontraban insertos en entornos bastante marginales, ofreciendo mayormente representaciones trágicas a la par que sexualizadas que pretendían conseguir un efecto emocional en el espectador.

Empero, es el director más significativo para el colectivo trans en nuestro país (Sánchez Ramírez, 2016) y ha hecho una gran labor por centrar su obra cinematográfica en dar visibilidad a estas personas.

A colación de esa sexualización y marginalidad, la representación audiovisual que más le ha sido asociada a la mujer trans es la de prostituta. De hecho, un estudio realizado en base a 134 capítulos de series estadounidenses en las que aparecían actrices trans como artistas invitadas, concluyó que en la gran mayoría interpretaron papeles de prostituta (Feder, 2020).

Esta asociación de las mujeres trans con la prostitución es producto de la discriminación laboral que han sufrido —y siguen sufriendo, aunque en menor medida— en la realidad; y que, antaño, las relegaba a una situación muy precaria en la que el trabajo sexual era una de las pocas opciones para poder sobrevivir.

Una cara muy visible de esta problemática fue Cristina Ortiz Rodríguez —conocida como “La Veneno”— icono de la televisión española en los años 90 que saltó a la fama por su belleza, carisma y personalidad; pero, principalmente, por ser una mujer trans y prostituta.

Sin embargo, actualmente, debido a la organización del colectivo y el cambio social que se ha producido en las últimas décadas, la explotación sexual es una realidad que el colectivo ha podido ir dejando en el pasado.

Por ello, representarlas mayormente como prostitutas implica dar a la audiencia un mensaje que retroalimenta el estigma y afianza el vínculo entre la representación audiovisual y la concepción que la sociedad tiene de ellas; que, lejos de ser compartimentos estancos, se influyen, refuerzan y dependen la una de la otra (Abril Curto, 2012).

Además de estar vinculadas a la prostitución, habitualmente las mujeres trans en la ficción también parecen estar insertadas en narrativas dramáticas y trágicas como anticipábamos antes con el cine de Almodóvar.

Estas historias de adversidad tienden a tener su germen en la identidad de género del personaje: suelen ser rechazadas por su entorno debido a su identidad de género, son frecuentes los papeles de víctimas de un asesinato brutal o un crimen de odio en series policíacas, fallecen por enfermedades asociadas a sus genitales de nacimiento o derivadas de los tratamientos hormonales en series médicas, etc. (Prats, 2020).

Del mismo modo, son también usadas como personajes “ayudantes” que apenas presentan progresos o evolución; y cuya principal función es favorecer el desarrollo moral del personaje protagonista, que, normalmente, es un hombre.

Un ejemplo de este caso lo apreciamos en la película *El club de los desahuciados* (2013), en la que Jared Leto —hombre cis interpretando una mujer trans— muere tras cumplir su cometido de apoyo al personaje protagónico masculino, mezclándose así la narrativa trágica con la de asistencia.

Debido al auge de la reivindicación de los derechos del colectivo, la cuarta ola feminista y el ciberactivismo, en esta última década hemos visto cómo las personas trans han logrado cobrar importancia en el debate público y han copado también puestos en series, siendo representadas de maneras más dignas y menos estigmatizadoras.

Así, en los últimos años acontecen producciones que son pioneras en incluir a personajes trans de manera positiva en sus narrativas, como *Transparent* (2014) o *Orange is the new black* (2013). Además, en muchas de estas producciones, son las propias mujeres trans las que dan vida a las mujeres trans en la ficción, cumpliéndose así una de las principales reivindicaciones que las actrices y el colectivo trans expresa para con su representación en el audiovisual.

Da comienzo una oleada de series como *Sense 8* (2015), *POSE* (2018) y *Euphoria* (2019), que empiezan a atender a las demandas de representación del colectivo para reformular la conexión representante-representado mediante la creación de personajes complejos, con ambiciones y preocupaciones humanas; y, sobre todo, para los que ser trans es solo otra faceta más del personaje y no el eje central en torno al que gira su narrativa.

2.5. Atisbos de cambio: ciberactivismo trans de la nueva ‘audiencia social’.

En 2008, cuando la formación de las redes sociales se encontraba en un estadio inicial, Oriol Ríos, ponente en el 4º Congreso Estatal “Isonomía” sobre identidad de género e identidad sexual, ya atisbaba que la evolución de la sociedad del conocimiento, la información y las tecnologías podría ser un elemento a favor de abrir el camino para el cuestionamiento de género y la fracturación de los “monopolios mentales”.

Siguiendo su predicción, las nuevas tecnologías y el ciberespacio se han presentado como zonas de actuación que el usuario ha conquistado, brindándole la posibilidad de crear nuevas formas de comunicación y de realizar acciones bajo la premisa del compromiso social (García Sainz, 2008).

Así, el espacio virtual abría todo un abanico de posibilidades para lo *queer*, que podría ver en este lugar un sitio seguro donde poder ser quienes son, sin temor a ser juzgados o rechazados como les podría pasar en la sociedad real.

Hoy por hoy, la conformación del ciberespacio le ha servido a la audiencia para ofrecer una visión crítica sobre el género, siendo capaz de expresar su disconformidad y someter a evaluación las representaciones que han hecho los medios de las personas trans durante

esta última década, algo que hace años era difícil de imaginar. Así, se reivindica la nueva concepción de las personas trans que se está produciendo en la sociedad, para que también se haga realidad en la ficción.

Reverberando en las paredes del ciberespacio, escuchamos cómo las audiencias de los productos audiovisuales manifiestan su repulsa ante representaciones que ya no son consideradas como buenas, que ahora se tienen como indignas y que —lejos de hacer que las personas trans se sientan representadas— perpetúan estigmas que le hacen un flaco favor al colectivo.

Una muestra de ello es el caso de la actriz Scarlett Johansson (Zorrilla, 2018), que tras anunciar que había sido elegida para interpretar a un hombre trans, las personas del colectivo y los defensores de sus reivindicaciones armaron un tremendo revuelo en las redes sociales para que la actriz no encarnase el papel. Finalmente, la actriz rechazó el papel y emitió un comunicado en favor de que fuera un hombre trans quien lo interpretase.

Si ponemos el ojo en nuestro país, hace unos años aconteció algo parecido con el actor Paco León (Sanz Ezquerro, 2018), al que le llovieron críticas por encarnar el papel de María José, una mujer trans en la serie mexicana *La casa de las flores* (2018).

El actor, que dio vida a la abogada durante 3 temporadas, declaraba lo siguiente para el periódico *El Mundo* cuando se le preguntaba a cerca de las críticas del colectivo por no contar con una actriz trans para interpretar al personaje: “Me parece lógico que desde la lucha LGTBI se reivindique eso y estoy completamente de acuerdo. Pero también, por encima de eso, está la libertad creativa de un director para elegir a su casting por muchísimas otras razones.”

La “libertad creadora” de las personas cis interpretando a personajes trans es una de las cuestiones que se discuten en el documental *Disclosure: ser trans en Hollywood*.

En él, gran cantidad de actrices y actores trans insisten en que, si lo que realmente se quiere hacer es “visibilizar, con cariño, amor y respeto” tal y como afirma el director de la *La casa de las flores* (Sanz Ezquerro, 2018), según las reivindicaciones del colectivo trans, lo conveniente es que sean las propias personas trans —que necesitan la visibilidad tanto dentro como fuera de la pantalla— quienes lleven a cabo la representación; y no alguien travestido, ya que puede reforzar la estigmatización que sufren.

Un ejemplo muy esclarecedor sobre este asunto —y que, además, es síntoma de que la cristalización de esta nueva mirada sobre las personas trans interpela directamente a las producciones audiovisuales— es el caso de una de nuestras series nacionales: *Paquita Salas* (2016), dirigida por Javier Calvo y Javier Ambrossi.

En la tercera temporada de la serie, la actriz trans Laura Corbacho tiene un diálogo con la protagonista de la serie, la representante de actores Paquita Salas, a la que acaban de cancelar un proyecto —precisamente por el activismo del colectivo trans en redes sociales— porque una de sus actrices, Lidia San José —mujer cis—, iba a interpretar a un hombre trans.

Esta escena, además de describir muy bien la situación actual del poder de las audiencias y las redes sociales, también nos ayuda a situar el debate sobre las personas trans en la industria audiovisual, su estigmatización y cómo su representación en la ficción está condicionada por toda esta suerte de factores que hemos descrito. Además, vislumbra la reparación de esta problemática, que, según las reivindicaciones del colectivo, comienza por que sean las propias personas trans las que se representen a ellas mismas, así como que sus narrativas dejen de tocar temas que perpetúen el estigma:

“No tenéis ni puta idea de lo que es ser trans. ¿Sabes cuántos años estudié interpretación? Diez años. ¿Sabes cuántos castings he hecho? Uno. Para hacer de puta, trans y figurante. Así que, hasta que yo no tenga acceso a los papeles que hace Lidia, voy a seguir luchando para que me llamen a mí y a mis compañeras antes que llamar a alguien como Lidia y ponerle un bigote postizo. Lo siento mucho por luchar por mis derechos, pero... es lo que hay.”

La FELGTB —Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans y Bisexuales—, en su *Guía de buenas prácticas para el tratamiento de la diversidad sexual y de género en los medios de comunicación* (2019), hace referencia al poder normalizador en torno al estigma que los medios han demostrado tener; así como a su capacidad para revertir el tratamiento que se les ha dado a las personas trans y el potencial de crear una nueva concepción en torno a ellas que promueva su aceptación.

En nuestro país, estas cuestiones parecen irse superando con producciones como *Servir y Proteger* (2017), serie de emisión diaria producida y emitida en TVE que, en su tercera y cuarta temporada, introdujo al personaje de Ángela Betanzos (FormulaTV, 2019), una inspectora de policía trans —interpretada por la actriz trans Lara Martorell— cuya

narrativa y peso como personaje no recaían en su identidad de género, siendo simplemente una faceta más; y a la cual, además, se la representaba como una persona feliz y afortunada por la vida que tenía, algo que dista mucho de las representaciones tradicionales.

Otro caso similar es el de Abril Zamora en la serie *Vis a Vis* (2016), que incorporó a la actriz —interpretando a Luna— poco después de haber comenzado su transición (Late Motiv, 2019). Además, Abril también es escritora, guionista y directora de otras producciones de éxito como *Élite* (2018) y *Señoras del (h)AMPA* (2019), lo que parece decirnos que las realidades trans comienzan a conquistar espacios tanto delante como detrás de las cámaras.

Así, aunque según un estudio de la GLAAD en torno a la inclusión LGTBIQ arroje que, en 2020, tan solo el 9.1% de los personajes de series pertenezcan al colectivo, parece ser síntoma de que el paradigma de la representación está empezando a cambiar.

La inclusión de las personas trans en las producciones audiovisuales de manera digna y positiva no es sino el inicio para zanjar los problemas que su representación ha podido generar. Empero, este resarcimiento no sería un fin en sí mismo, sino un medio para servir al propósito esencial: la desestigmatización, normalización, respeto, reconocimiento y reparación de la memoria histórica de las personas trans en nuestra sociedad (Hernández, 2008).

2.6. Objetivo general.

El objetivo general de esta investigación es analizar la representación que se ha realizado de la mujer trans en la ficción seriada española de los últimos años.

2.7. Objetivos específicos.

Los objetivos específicos son:

- Analizar descriptivamente los personajes trans representados en las series “La que se avecina”, “La casa de papel” y “Veneno”.
- Observar las diferencias entre las tres series respecto a la representación de la mujer trans.
- Dilucidar qué cambios reflejan la representación de la mujer trans en la ficción española de “La que se avecina”, “La casa de papel” y “Veneno” con respecto a la representación tradicional.
- Determinar si las representaciones analizadas guardan similitud con las reivindicaciones que el colectivo de mujeres y actrices trans exige para con su representación audiovisual.

De este modo, nuestra hipótesis inicial es:

“se ha producido una mejora cualitativa y cuantitativa de la representación de la mujer trans en la ficción seriada española”.

2.8. Metodología.

El tema elegido para este Trabajo Fin de Grado es la representación que se ha realizado de la mujer trans en la ficción seriada española de los últimos años.

Llevaremos a cabo un estudio de las series “La que se avecina”, “La casa de papel” y “Veneno” debido a que pertenecen a la misma época sociocultural, vinculada a la concreción y consolidación de los derechos de las personas trans.

Más concretamente, nos basaremos en los personajes trans que aparecen representados en ellas. En “La que se avecina” analizaremos el personaje de “Alba Recio”, interpretado por Víctor Palmero. En cuando a “La casa de papel”, estudiaremos el personaje de Julia/Manila, interpretado por Belén Cuesta. Finalmente, en relación con la serie “Veneno” al ser en su mayoría interpretado por personas trans, estudiaremos solo a los personajes principales: Cristina y Valeria.

Para realizar esta investigación utilizaremos la técnica de análisis de contenido (García, 2014), “una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cualitativa del contenido manifiesto de la comunicación” (Berelson, 1952, citado en Andréu, 2001, p. 2), haciendo un estudio cualitativo de las series destacadas anteriormente.

De esta manera, se tendría todo el espectro de posibles representaciones y de relaciones ‘significante-significado’: hombre cis interpretando a mujer trans (La que se avecina), mujer cis interpretando a mujer trans (La casa de papel) y mujeres trans interpretando a mujeres trans (Veneno).

Por un lado, realizamos una revisión bibliográfica de diversos artículos, libros, trabajos académicos, noticias, páginas web, etc., relacionados con la mujer trans en la ficción española e internacional. De esta manera, comprendemos las grandes teorías y pensamientos que rodean este asunto y podemos acercarnos de lleno a nuestro tema de investigación.

Por otro lado, se ha realizado el visionado de las series y se han examinado los personajes trans que incluyen mediante un análisis de contenido basado en los parámetros con los que tradicionalmente se han estigmatizado y representado al colectivo —descritos en los apartados previos— para ver qué estereotipos perpetúan o en qué innovan estas representaciones de las mujeres trans.

Por tanto, nuestra pregunta de investigación es:

¿Se ha producido una mejora de la representación de la mujer trans en el audiovisual español?

Para responder a esta pregunta, expondremos distintos extractos e imágenes de las tres series, que nos ayudarán a llevar a cabo nuestro análisis, describiendo los comportamientos de los personajes trans y el trato que se le da en la serie.

Finalmente, evaluaremos si nuestra hipótesis inicial ha sido aceptada.

3. Análisis descriptivo e interpretativo de las series.

3.1. Alba Recio en *La que se avecina*.

3.1.1. Contexto de la serie.

La que se avecina es una de las series más longevas del panorama televisivo actual de nuestro país. En los 14 años que lleva en la parrilla del canal de televisión Telecinco, ha logrado llegar a las 12 temporadas —el creador ha confirmado que está renovada oficialmente para una decimotercera (Caballero, 2020)— y están conformadas por un total de 170 episodios.

Creada por los hermanos Laura y Alberto Caballero, *La que se avecina* se estrenó el 22 de abril de 2007 (Gallo, 2007) siendo una reescritura de la serie *Aquí no hay quien viva* (2003), producción de la cadena rival Antena 3 que llegó a su fin el 6 de julio de 2006 (Plaza Torres, 2019).

Al igual que su antecesora, es una comedia de situación que versa sobre las relaciones de convivencia de una comunidad de vecinos y las situaciones surrealistas que les ocurren a sus protagonistas.

En la actualidad, la serie está en régimen de coproducción, compartido entre el grupo Mediterráneo Mediaset España Group, Contubernio Films, y —desde 2019— con la plataforma de streaming Amazon Prime Video, con la cual Mediaset tiene un acuerdo para realizar los preestrenos de nuevas temporadas a partir de la duodécima (Rodríguez, 2020).

La serie, que en su época dorada —en 2012 y 2013— llegó a congregar a más de 5 millones de espectadores, ha ido experimentado en los últimos años un descenso en su audiencia que marcó su mínimo histórico en su última temporada estrenada, en la que en algunas emisiones no llegó al millón y medio de espectadores (ABC, 2020).

El personaje a analizar, Alba Recio —interpretado por Víctor Palmero—, se inserta desde el último episodio de la 8ª temporada (2015) —en el que acude a la segunda boda de sus padres, Antonio Recio y Berta Escobar— hasta la última temporada estrenada (2021), estando en un total de 4 temporadas comprendidas en los últimos 6 años.

3.1.2. Presentación del personaje.

Entre las características que definen a Alba, destacamos su personalidad extremadamente histriónica, haciendo especial énfasis en forzar la risa y sus estados de ánimo positivos. A pesar de estar en torno a los 30 años, esa falsa positividad cristaliza en una tendencia a infantilizar en demasía todas las situaciones y comentarios mediante el uso exacerbado de diminutivos.

Es un personaje errático e impulsivo, bastante perdida en la vida y sin saber lo que realmente quiere, lo que la lleva a que nunca tome las decisiones acertadas o que todo en lo que se ve envuelta, al final, acabe mal.

A su vez, a pesar de su transgresión vital por la condición de trans (Arranz Lozano, 2020) acepta bastante bien el sistema y no busca subvertirlo. En este sentido y según las descripciones que aporta Guarinos (2008), podríamos encajarla en el rol de *chica buena* porque es “joven, discretamente hermosa y de clase social y nivel cultural medio-bajo; y su aspiración es ser feliz con un buen esposo toda la vida”.

Así, se presenta a Alba como sufridora, ingenua y conformista (Guarinos, 2008) en el amor, puesto que parece equivocarse siempre con los hombres que elige y su narrativa está supeditada a ellos y las relaciones que entablan.

Por último, Alba está constantemente explicando su identidad de género y rebatiendo a las personas que la ponen en entredicho. En la mayoría de esas situaciones, se defiende ante esos ataques y no presenta una actitud pasiva. Esto genera grandes contrastes entre su faceta más cursi, apacible y calmada; y otra más agresiva que contesta con bastante fiereza a los comentarios transfobos que recibe.

3.1.3. Relaciones parentales.

Alba sufre el rechazo de su padre Antonio de manera sistemática y, aunque haya momentos en que la tensión entre ambos se relaje, él siempre vuelve a menospreciarla, a conspirar contra ella y a vejarse con una extensa lista de insultos que tienen como nexo común su identidad de género, entre los que destacan: “engendro genético”, “aberración de la naturaleza”, “travesti” o “demonio con peluca”.

Mezclando los clichés del rechazo del progenitor y la estigmatización de la condición trans, la relación de Alba con su padre se basa casi exclusivamente en los parámetros que Billard (2016) detecta en la deslegitimación que las personas trans y sus identidades de

género sufren en los medios: el *deadnaming*, el *misgendering*, la patologización de la condición trans y confundirla con la homosexualidad o el travestismo.

Alba también tiene que soportar que su padre cuestione y especule con su orientación sexual, así como su insistencia por saber qué genitales tiene. Según él "como no sabe qué tiene ahí abajo, no sabe lo que le gusta", confundiendo así los conceptos de orientación sexual e identidad de género; y dando a entender que hay una relación intrínseca entre ellos que apuntan a la heteronormatividad.

Además, Antonio viola la intimidad de Alba en más de una ocasión, irrumpiendo en la habitación de Alba mientras ella duerme para ver sus genitales, porque se cree con derecho a saber qué tiene su hija. Esto entronca claramente con la teoría del estigma de Goffman —la cual vemos plasmada a menuda en este personaje—, así como la superioridad que las personas no estigmatizadas creen tener para con las personas estigmatizadas.

La evolución de esta relación a lo largo de la temporada 9 y el resto de la serie irá degenerando aún más, sobre todo con acontecimientos que surgen en la vida de Alba tales como tener pareja y someterse a la operación de reafirmación de sexo; sucesos con los que su padre no estará para nada de acuerdo y con los que se encargará de expresar un profundo rechazo, como vemos en este fragmento del 8º episodio, *Una invidente, unos genes ligerillos y un mayorista reciclado*:

Antonio: Si hay dinero para sus caprichos para los míos también

Alba: ¡¿Capricho un cambio de sexo?!

Antonio: Además, he oído que ahora hay una campaña internacional contra la mutilación genital.

Alba: Pero eso contra la ablación del clítoris.

Antonio: Bueno, pues si está feo mutilar un clítoris imagínate un pene entero. ¡Te vas a poner en contra a toda las ONG!

Alba: A ti sí que te tendrían que mutilar. Pero el cerebro, ¡tarada!

Antonio: ¡Engendro!

Alba: ¡Matusalénica! ¡Loca!

Como anticipábamos, padre e hija parecen acercar posturas en ciertos momentos. Sin embargo, la manera en la que se insertan esas situaciones es en tono de comedia y, de nuevo, incurren en la estigmatización de la condición trans, como vemos en el 10º episodio, *Un aerofóbico, un mayorista transformista y una funeraria low-cost*, en el que para “entender a su hija”, Antonio prueba a travestirse:

Alba: Bueno, ¡pues que sea la última vez que la degenerada esta me dice que no soy normal! (...) Mi madre es una lesbiana reprimida y mi padre un homófobo transformista, ¿cómo se come eso?!

Antonio: ¡Uy! Intento acercarme a ella y encima se me pone digna. ¡Es la última vez que empatizo con alguien!

Berta: Antonio, ¡empatizar no es travestirse!

Finalmente, recogemos el diálogo de una escena del episodio 12 como una muestra del cruce de insultos —bastante salidos de tono— que será habitual no solo en el resto de la 9ª temporada, sino en toda la serie.

En él, además, se ilustra muy bien la caricatura del hombre homófobo, machista, racista, fascista y monárquico que es el personaje de Antonio; y que nos recuerda a otros personajes de series españolas que encarnan el mismo rol, como Mauricio Colmenero en *Aida* (2005):

Antonio: Ya no te reconozco, Berta. Ya no eres la mujer fiel y sumisa con la que me casé.

Alba: ¡Y menos que lo va a ser, machista de mierda!

Antonio: Si supieras el asco que te tengo no me hablarías.

Alba: Si supieras el asco que te tengo yo a ti, te morirías.

Berta: ¡Por favor, que sois familia!

Antonio: ¡A saber! Este engendro no puede ser mío, seguro que es de Hilario, el de los cementos. ¡Quiero una prueba de ADN!

Alba: Me voy a mi tienda, no aguanto más a esta cavernícola retrógrada.

Antonio: Sí, pero bien que te vas a hacer una vagina con mi dinero

Alba: ¡Te odio!

Antonio: ¡Yo más! Si estuviera Franco vivo ya te habrían fusilado y enterrado en una fosa común de jalandrones.

Por otro lado, la relación con su madre Berta es totalmente contraria a la que tiene con Antonio. Desde un primer momento, la madre arropa a su hija, la cuida, se interesa por su bienestar, la acepta e incluso se ofrece para ayudarla a cumplir su sueño de montar una tienda de repostería.

A menudo, en la relación madre e hija se juega con los contrastes que se generan entre la figura de una madre católica y practicante que, pese a sus creencias, es protectora con su hija trans e intenta entenderla.

Esto nos deja situaciones que son prácticamente choques culturales, como la contenida en el episodio 7 de la temporada 9, *Un beach club, un zahorí de pueblo y una vecina sin vagina*, minuto 72, donde madre e hija hablan sobre la operación de reafirmación de sexo:

Berta: He leído en el Deuteronomio que ningún hijo de israelí que haya sido castrado o cortado su miembro viril entrará en la asamblea del señor.

Alba: Pues no entro, ya ves tú. Yo soy más de *after*.

Berta: ¿Y cómo te va con Teodoro?

Alba: Pues mal. Teo es muy viril y ya sabes, los hombres tienen sus... necesidades. Al final me acabará dejando como todos.

Berta: ¡No puedes perder a tu marido! Si hace falta, practicáis el sexo... diferente.

Alba: ¿Cómo?

Berta: ¡Pues por ahí! Como en la antigua Grecia...

Alba: Ah, ¿y así si entro en la asamblea del señor?

Berta: Mejor sodomita que divorciada.

A lo largo de las temporadas, Berta no patologiza la condición de Alba como sí lo hace Antonio; y aunque vemos a Berta cometer *misgendering* y *deadnaming* en algunas ocasiones al referirse a Alba, rápidamente se corrige a ella misma y se disculpa.

Se inserta así a Alba en una relación bastante buena con uno de sus progenitores, la madre; pero terriblemente mala con el otro, el padre.

3.1.4. Relaciones de pareja.

Las tramas de Alba orbitan en torno al hombre con el que mantiene una relación o, por el contrario, al profundo desasosiego que le crea la carencia de dichas relaciones. Se muestra así a una mujer cuya felicidad está supeditada al hecho de tener pareja y de obtener la validación masculina.

En sus inicios, Alba mantiene una relación con el personaje de Leo, que se forja en el último capítulo de la temporada 8, su primera aparición. Sin embargo, en el primer capítulo de la siguiente temporada, Leo muere tras tirarse en paracaídas y no abrirsele. Esta tragedia provoca en Alba una gran tristeza, hasta tal punto de cometer un intento autolítico.

El resto de la novena temporada mantendrá una relación con Teodoro, hermano de Amador —con el que se casa a los pocos días de conocerse—, y que tendrá como eje central la operación de reafirmación de sexo que tanto ansía para poder consumir las relaciones sexuales.

Al final de la temporada, concretamente en el episodio 18, *Una vagina sin vida, una almorrana emocional y una Navidad de muerte*, esta relación llegará a su fin porque la vagina de Alba no es del agrado de Teodoro. Él la califica como “una vagina sin vida” y “que no te abraza”, un trato bastante deshumanizado, cosificado y transfobo para con Alba, a la que su pareja parece medirla únicamente en base al placer que puede proporcionarle en el plano sexual.

Durante las temporadas 10ª y 11ª, mantendrá una relación con Enrique que estará caracterizada por la clandestinidad en la que han de mantener su romance, los convencionalismos, la desconfianza, los reproches, los celos y las inseguridades de ambos personajes.

De nuevo, en la trama de la relación con Enrique se juega con la apariencia no-normativa de Alba y su condición trans para generar conflictos y crisis en la pareja, como vemos en el episodio 12 de la temporada 10, *Un chochete pasajero, una lesbiana con mochila y el padre piruletas*. En él, a raíz de que Enrique vea a Alba sin peluca por primera vez, se crea un cisma en la pareja que sentará las bases de su ruptura.

La relación terminará a mediados de la temporada 11 por continuas discusiones en las que Enrique, entre otros asuntos, recriminará a Alba haberle llevado a la ruina por ayudarla con su local de repostería “El rincón de Alba”.

Este nuevo vaivén emocional llevará a Alba a ingresar en un convento, aunque un par de capítulos más tarde lo abandona de la mano del Padre Alejandro, con el que mantendrá una relación hasta mediados de la temporada 12. Empero, este emparejamiento tan atípico entre la exmonja transexual y el sacerdote excomulgado tampoco terminará bien.

Nuevamente, la relación estará marcada por las inseguridades que la condición trans de Alba genera en la pareja. La unión se empieza a tambalear cuando Alejandro comienza a pedirle que se quite la peluca durante las relaciones sexuales, lo que levanta sospechas en Alba sobre la orientación sexual de Alejandro. Posteriormente, él mismo confirma ser homosexual y haber mantenido romances con hombres previamente.

De nuevo, se vincula la condición trans con la homosexualidad; sirviendo, en este caso, como tapadera que muestra cierta normalidad para con el personaje masculino, cuya finalidad es encubrir su verdadera orientación sexual.

3.1.5. Relaciones vecinales.

Al desprecio que sufre Alba por parte de su padre, se le suma el desprecio generalizado que suscita en todo el vecindario. Personajes como Fina, Amador o Yoli proferirán también los insultos y descalificaciones ya mencionados: “travelo” o “engendro”.

Incluso su grupo de amigas, las chicas del edificio, se referirán a ella en algunas ocasiones como “la peluquitas” o “la pesada”, dejando entre ver que realmente no están interesadas en mantener una relación de amistad con Alba.

De hecho, en el 2º episodio de la 10ª temporada, *Una asexual, unas amigas y un fantasma goloso*, Berta, la madre de Alba, tiene que sobornar a través de servicios de ama de casa a las chicas del edificio para que pasen tiempo con ella.

Así, parece que por mucho que se integre con sus amigas y en el edificio, siempre tiene que soportar faltas de respeto incluso de gente que supuestamente la respeta, la acepta y la quiere.

3.1.6. La identidad trans como disfraz.

Por último, destacamos el uso de la condición trans como un atributo de “quita y pon” que se hace en el 6º episodio de la temporada 12, *Un micromachista, un condenado altruista y un cártel vecinal*.

Tras fracasar en su intento de emprendedurismo y pasar fatiga económica, Alba prueba suerte para trabajar en un restaurante de lujo cuyo chef era “un misógino que nunca contrataba mujeres”.

Por miedo a que le discriminase, Alba se quitó la peluca y volvió a ser Álvaro durante ese capítulo para competir en igualdad de condiciones con el resto de los candidatos, renunciando a ser mujer y mandando un mensaje a la audiencia que refuerza el estigma de que la mujer trans es un hombre disfrazado.

3.2. Julia/Manila en *La casa de papel*.

3.2.1. Contexto de la serie.

La casa de papel es una serie cuya primera temporada —que consta de 2 partes— fue coproducida por Atresmedia y Vancouver Media. Esta primera temporada fue emitida en el canal de televisión del grupo Atresmedia, Antena 3; y el primer episodio vio la luz la noche del 2 de mayo de 2017 en la que fue líder con más de 4 millones de espectadores y casi un 25% de share (Sánchez, 2017), convirtiéndose en el mejor estreno de ficción española de los últimos dos años (Martín, 2017).

Esta primera temporada gira en torno a 8 personajes —cada uno de ellos con un nombre de ciudad como pseudónimo— que son reclutados por “El Profesor”, noveno integrante del grupo y mente pensante del plan para llevar a cabo el mayor atraco de la historia: irrumpir en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre e imprimir 2400 millones de euros.

Los datos de audiencia se fueron desinflando poco a poco hasta despedir el último capítulo con menos de 1,8 millones de espectadores. Tras finalizar la emisión de la primera temporada de manera lineal, la serie pasó a formar parte del catálogo de Netflix —una venta acordada antes de su estreno en abierto— y se convirtió en un fenómeno mundial (Such, 2018).

A raíz de su éxito y por convertirse en la serie de habla no inglesa más vista en la historia de la plataforma de streaming (Elidrissi, 2018), Atresmedia y Netflix llegan a un acuerdo para que *La casa de papel* —o *Money Heist*, como se tradujo internacionalmente—

tuviera una segunda temporada conformada por una tercera y cuarta parte en la que, esta vez, la banda se reuniría para atracar el Banco de España. Se estrenarían en 2019 y 2020 respectivamente.

Es en esta segunda temporada en la que insertamos al personaje a analizar: Julia/Manila, interpretado por Belén Cuesta. Julia aparece desde la parte 3 de la serie, pero no es hasta el episodio 5 de la parte 4 en el que sus apariciones dejan de ser meramente testimoniales.

3.2.2. Presentación del personaje.

Previamente a su primera intervención con peso, Julia aparece en algunos planos de varios segundos en los que se la muestra como otra rehén más del atraco al Banco de España.

Sin embargo, la manera misteriosa en la que están insertos hace que el espectador interprete que el personaje será relevante posteriormente —como, por ejemplo, en el capítulo 4 de la parte 4, *Suspiros de España*, en los minutos 07:49 o 41:16, momentos en los que intercambia miradas con Denver, uno de los personajes principales.

El personaje de Julia/Manila se incorpora al atraco por petición de Denver y su padre Moscú, que explican al Profesor que es “un chaval que está casi en la indigencia” llamado Juanito, que “ha tenido una mala vida, está recién ha salido de la cárcel”, y para el que creen que el atraco puede ser una gran oportunidad para empezar una nueva vida.

Finalmente, el Profesor decide incluirlo para que se infiltre entre los rehenes y así poder tener alguien con quien tener contacto por si se gesta algún tipo de revolución entre ellos.

En un primer momento, no se sabe que ese chico del que hablan será la rehén que se ha estado presentando veladamente en anteriores episodios; y de la que obtendremos información por primera vez mediante un flashback que nos retrotrae a su primer encuentro con la banda antes del atraco, durante los minutos 10:29 a 12:33 del capítulo 5, *5 minutos antes*:

Julia/Manila: ¡Padrino!

Moscú: Dios...

Julia/Manila: Soy yo.

Moscú: ¿Juanito?

Julia/Manila: Julia. Demasiado tiempo sin vernos, ¿no?

Moscú: Pues estás guapísima, hija. Bueno... tú siempre has sido guapo... guapa... esos ojos, esa boca, esa sonrisa... estás guapísima Julia, guapísima.

Julia/Manila: ¿Qué pasa, Daniel? Se te hace un poquito rato, ¿no?

Daniel/Denver: Que va... que va, que va. Si a mí me parece de puta madre. Vamos, que cada uno haga con libertad lo que quiera con lo que quiera.

Julia/Manila: ¿Entonces?

Daniel/Denver: A ver es que te miro a los ojos y sigues siendo Juanito... pero estás buenísima. **(Se ríe y la abraza).**

Moscú: ¿Y tus padres lo saben? Porque estuve hace un año y pico con él y no me dijo nada.

Julia/Manila: Mi padre me apoya muchísimo. Él siempre quiso tener una hija, me dice. Más bonito.

Así, se presenta a esta mujer trans y su identidad de género de manera bastante positiva para con la reacción de los demás personajes. A su vez, rompe con el estereotipo que vemos, por ejemplo, en *La que se acerca*, al no estar inserta en una narrativa en la que su entorno la rechace. Además, se la vea bastante cómoda y con actitud firme.

Sin embargo, la inserción del personaje se hace de manera muy poco relevante para la trama central del atraco. Esta manera de tratar al personaje de Julia ilustra bastante bien la trama de la “revelación” a la que se refieren en el documental *Disclosure: ser trans en Hollywood*, mencionado a lo largo de este trabajo.

Como decíamos antes, Julia aparece en la tercera temporada de manera muy testimonial, sin diálogos y en planos de muy pocos segundos. Esto la lleva a tener muy poco peso narrativo en la serie y que sus momentos en pantalla solo sirvan para generar misterio y expectación en torno al personaje. Finalmente, se descubre su verdadero cometido en la trama: introducir escenas pasadas en las que se revele que es una mujer trans.

Además, al ser Belén Cuesta —la actriz que encarna al personaje— una mujer cis, de primeras, el espectador no piensa que ser trans pueda ser una de las características que definan al personaje. Esto, sumado al trasfondo y el tratamiento que se le da, evidencian aún más esa utilización de la identidad de género del personaje como factor sorpresa.

3.2.3. La trama del personaje sobre su identidad de género.

Como anticipábamos, aunque el personaje no sea muy relevante y no conozcamos nada de ella salvo su condición trans, el tratamiento que se hace de su identidad de género es bastante positivo en lo que se refiere a la no-estigmatización de las personas trans.

Aunque su relevancia narrativa se circunscriba a su identidad de género, esta no se utiliza como un recurso trágico ni como recurso cómico que ridiculice su condición, como ha sido común a lo largo de la historia del audiovisual.

Es más, la trama sobre su identidad de género parece estar al servicio de poder mostrar situaciones en las que, de manera respetuosa, se despejen dudas que otros personajes puedan tener en torno a la concepción de ser trans y lo que implica.

Un ejemplo de ello podemos verlo en los minutos 20:11 a 23:38 del capítulo 6, *K.O técnico*, en el que, de nuevo, se inserta un flashback previo al atraco en el que tiene este diálogo con Denver:

Dani/Denver: Mira, a mí hay un par de cosas que me gustaría entender y que para mí no son fáciles.

Julia/Manila: Pregunta lo que quieras, que soy la de siempre.

Dani/Denver: Bueno, la de siempre tampoco, porque ahora tienes tetas.

Julia/Manila: Mmm... Bueno... **(Dice mientras se mira las tetas).**

Dani/Denver: Sí, tienes tetas. Eres una mujer y a mí eso ya me ha quedado claro.
¿Gay también eres? ¿O cómo funciona la movida?

Julia/Manila: Vale, a ti te está preocupando ahora mismo saber si a mí me gustan los hombres o no. ¿Es eso?

Dani/Denver: Sí.

Julia/Manila: Pues me gustan los hombres, sí. Me gustan muchísimo, además. Cuidado, no me gusta cualquier tipo de hombre. Me gustan fuertes, como de gimnasio, macarras, con un puntito leído también, que yo pueda aprender cosas, que vean el fútbol me gusta... pero que lo vean en plan machote, ¿sabes? Con su cervecita, sus patas bien abiertas, sus manos tocándose la huevada...

Dani/Denver: Vale, vale. Me ha quedado claro. Me ha quedado clarísimo a mí, eh. Clarísimo. Pero ¿te han gustado los hombres siempre o ha sido ha sido a raíz de que tú seas mujer?

Julia/Manila: Punto número uno: siempre he sido mujer.

Dani/Denver: No, no has sido siempre mujer, porque yo me he ido contigo a atracar y tú no eras una mujer.

Julia/Manila: ¿Cómo atraca una mujer? Una mujer qué atraca, ¿a arañazos? ¿A tirones de pelo?

Dani/Denver: Que no soy ningún cromañón. Vamos a ver, yo me refiero... a que... bueno, al fin y al cabo, una mujer, se nota; y yo, cuando me iba a atracar, me iba con Juanito, no me iba con una mujer. Entonces es que, a lo mejor, lo de mujer, te vino después.

Julia/Manila: Te voy a contar una cosa. Cuando Juanito terminaba de robar contigo, se iba a su casa, a su cuarto. Se ponía su musiquita, se hacía su buen porrito, se pintaba los labios rojos con una barra que yo tenía, divina, rojo Ferrari... y cogía el porrito y se tumbaba en la cama. Y en ese rato, en ese momento, sola, tranquila, guapísima... en esos momentos, era yo de verdad.

Dani/Denver: Has sido mujer toda la vida.

Julia/Manila: Siempre.

Dani/Denver: Y yo no me di cuenta jamás.

Como se aprecia, la escena presenta una relación amistosa bastante entrañable entre dos personas que se conocen desde que eran pequeños: un hombre cisgénero y una mujer trans que ha llevado a cabo su transición y que es aceptada por él sin cuestionamientos.

3.2.4. Papel en la trama secundaria.

Tras explotar la identidad de género del personaje y su revelación como recurso narrativo, la importancia del personaje en la serie y sus apariciones decaen. Se le encarga resolver la trama secundaria de la revolución de los rehenes en los minutos 28:07 a 30:37, culminando su trabajo de agente doble.

Además, en esta escena se le asigna un rol bastante reivindicador, casi como una especie de justiciera que se enfrenta a Arturo, líder de los rehenes y que, en capítulos anteriores, drogó y abusó de Amanda, otra de las retenidas:

Julia/Manila: (Apuntando a Arturo con la pistola) Vas a dejar ese G-36 en los próximos... 3 segundos, porque si no, eres hombre muerto.

Arturo: Pero ¿tú quién coño eres, si se puede saber?!

Julia/Manila: Manila, agente infiltrada de la banda.

Arturo: Pues mira, “Manila”, no me creo una mierda. Aparte, esa pistola es de las que nos dan de mentira, a mí no me engañas.

Julia/Manila: Te quedan dos segundos. Deja el puto arma en el suelo y reza para que no sea verdad que has abusado de Amanda.

Arturo: Me estás tocando los cojones bonita. Estoy empezando a perder la paciencia.

Julia/Manila: Uno. **(Dispara a la pierna de Arturo).**

Arturo: ¡Solo le di unas pastillas para la ansiedad! **(Llorando y gritando de dolor).**

Julia/Manila: Arturo... quedas detenido, acusado de violación. Y te recuerdo que a mí también me has ofrecido pastillas, baboso de mierda.

Casi como si se tratase de una consigna feminista para con las víctimas de abusos y agresiones sexuales, la actuación del personaje parece hacerse eco de la explosión feminista de estos últimos años —la denominada 4ª ola—, caracterizada por hacer especial énfasis en denunciar este tipo de violencia.

3.3. Cristina y Valeria en *Veneno*.

3.3.1. Contexto de la serie.

Veneno es el *biopic* creado por Javier Calvo y Javier Ambrossi, “Los Javis”, sobre el icono televisivo trans Cristina Ortiz Rodríguez, conocida como “La Veneno”. Está basada en el libro de las memorias de Cristina, escrito por la periodista Valeria Vegas, mujer trans que también colabora como guionista de la serie.

Aunque en un principio estaba concebida para ofrecer un capítulo semanal a partir del estreno del primer capítulo el 29 de marzo de 2020, la producción de la serie se vio truncada por la pandemia del coronavirus. Los demás episodios se dilataron bastante en el tiempo por las restricciones sanitarias y el confinamiento domiciliario, que no permitían el rodaje de producciones audiovisuales.

No fue hasta el 28 de junio, tres meses después y coincidiendo con el día del Orgullo LGTBIQ, que el segundo episodio vio la luz (Lasso, 2020). El tercer capítulo se estrenó el 20 de septiembre de 2020, casi seis meses después del primero. Tras la emisión del tercero, empezó a ofrecerse el resto de los episodios de manera semanal —uno cada domingo— en la plataforma de streaming Atresplayer, del grupo Atresmedia.

Esta dilatación en el tiempo entre los primeros capítulos hizo que se creara mucha expectación en torno a ellos y que incluso los estrenos de las primeras entregas se produjeran en salas de cine (Alabadí, 2020), muestra del fenómeno que la serie estaba siendo.

El 24 de octubre de 2020 se emite en la plataforma el último capítulo de la serie, para el que hacen un programa especial previo al estreno con el elenco de la serie (La Vanguardia, 2020). El día siguiente, se emiten en abierto los dos primeros capítulos de la serie en el canal de televisión Antena 3, también del grupo Atresmedia. Así, *Veneno* se convierte en el mejor estreno de serie de la temporada televisiva, con 2 millones y medio de espectadores (Agudo, 2020).

El éxito de la producción y el comentario que la audiencia genera en torno a ella hace que la plataforma de streaming estadounidense HBO Max se interese y compre los derechos de emisión para incluirla en su catálogo de series a partir del 19 de noviembre (Haynes, 2020). Tras el estreno, medios, revistas, audiencia y actores estadounidenses se hacen eco del éxito de la serie y aplauden la producción, sobre todo por el ejercicio de inclusión de mujeres trans en su reparto (Solà Gimferrer, 2020).

Precisamente por este gran elenco de mujeres trans nos podríamos centrar en muchísimos personajes que aparecen en la serie; pero, con el objetivo de acotar el análisis, vamos a centrarnos en los dos personajes principales: Valeria y Cristina.

El personaje de Valeria Vegas, periodista que escribe las memorias de Cristina, está interpretado por la actriz Lola Rodríguez. En cambio, el papel de Cristina es llevado a cabo por diferentes actrices que la encarnan en las distintas etapas de su vida: Jedet Sánchez (etapa pre-transición, transición temprana e inicios en la prostitución), Daniela Santiago (etapa de su estrellato televisivo hasta que entra en la cárcel) e Isabel Torres (desde que sale de la cárcel hasta su muerte).

3.3.2. Presentación de los personajes.

La historia que une a ambos personajes radica en la admiración que Valeria siente desde pequeña por la figura que representa Cristina. Tras conocerla y entrevistarla para un trabajo de la universidad en 2006 —que posteriormente evolucionará en la elaboración de sus memorias— Valeria se decide a transicionar.

Así, desde el inicio de la relación entre ambas se produce una narrativa de mentoría y hermanamiento que se mantendrá a lo largo de toda la serie; y que también se dará entre los demás personajes trans femeninos que forman parte del entorno de Cristina, como Paca la Piraña o las prostitutas del parque del Oeste de Madrid.

De esta manera, los personajes de Valeria y Cristina funcionan de manera complementaria a la par que antitética, generándose unas dinámicas en las que no se entiende la evolución de una sin la otra. Sus narrativas se yuxtaponen para cumplir con el cometido principal de la serie: evidenciar el cambio social y las mejoras que se han producido entre dos épocas y generaciones distintas en torno a la concepción de la mujer trans.

Valeria encarna, principalmente, un rol de *mujer moderna*, caracterizado por representar “una mujer capaz de valerse por sí misma, que suelen ser profesionales con solvencia económica y activas a nivel sexual” (Arranz Lozano, 2020).

En cambio, según la etapa de la vida de Cristina, podemos apreciar cierta fluctuación e incluso una hibridación de varios estereotipos y roles, entre los que destacamos el de *mujer sumisa*, definido como “mujeres que viven por y para los hombres, incapaces de generar ideas y tomar decisiones propias, que se dejan guiar por su pareja y ponen el centro de interés en el “amor” y la relación de pareja” (Arranz Lozano, 2020); el de la

mujer hipersexualizada, al ser “objeto de deseo ante la mirada masculina (...) lucir de forma muy atractiva para generar placer en el espectador y ser tratada visualmente de modo cosificado” (Arranz Lozano, 2020); e incluso el de *femme fatale*, que Guarinos (2008) lo define como:

“Mujeres peligrosas y fatales para los hombres que se encaprichan de ellas. Tienen cierta tendencia a la autodestrucción. De alto poder de seducción y malas costumbres morales y físicas, su belleza y juventud se terminan marchitando hasta llegar a la enfermedad o la muerte como justo castigo a sus vidas disolutas” (2008, p. 116).

Cristina es, pues, un personaje bastante complejo con muchas capas, matices, momentos de gloria y descenso a los infiernos; siendo un retrato fiel de la vida de altibajos que la auténtica Veneno tuvo.

3.3.3. Relaciones parentales.

Desde pequeña, Cristina recibe el rechazo generalizado de su entorno y, en especial, de su madre, que le pegaba de manera regular como se aprecia en el episodio 2, *Un viaje en el tiempo*, centrado en la infancia de Cristina/Joselito.

De hecho, la madre reniega hasta tal punto de ella que cuando Cristina/Joselito y su amigo Manolito son apalizados por unos matones en las fiestas del pueblo, al llegar a casa ensangrentado le espeta que “eso le pasa por maricón”, echándolo de casa.

La situación con su madre no mejorará con el paso de los años e incluso irá a peor, como vemos en el episodio 5, *Cristina a través del espejo*, que relata su etapa televisiva.

En él, del minuto 50:30 al 55:00, acontece una escena en la que el conflicto madre-hija llega a su punto álgido, produciéndose un fuerte enfrentamiento en el plató del Mississippi, programa en el que Cristina hizo su estrellato televisivo:

Pepe Navarro: María José, ¿usted se siente orgullosa de su hijo? Bueno, perdón... De su hijo, de su hija... no sé muy bien que debería decir.

Cristina: Di hijo, no te cortes, di hijo. Papá me dice hija, tú hijo. Tú vas a estar viendo los higos caer de la higuera y vas a seguir llamándome “tu hijo Joselito.”

Madre: Es que tú tienes que comprender que son muchos años que te he visto como un niño.

Cristina: Bueno, nací con un pito, pero ahora tengo una flauta. **(El público se ríe).** O tú que estás viendo aquí, ¿un tío?

Madre: No, no, no. Yo sé que tú estás operado y que eres una mujer, ¿no? Pues ya está.

Cristina: Pues ya está.

Pepe Navarro: Bueno, no me ha contestado. ¿Se siente usted orgullosa de su hijo?

Madre: Hombre... ¿cómo me voy a sentir orgullosa?

Pepe Navarro: Pero ¿no cree que su hijo ha sufrido mucho para llegar hasta aquí?

Madre: Pues sí... igual que he sufrido yo. Aquí hemos sufrido los dos.

Cristina: Aquí, si ha sufrido alguien, esa he sido yo. ¿O no te acuerdas de las palizas que me dabas por ser maricón?

Pepe: ¿Cómo?

Cristina: Que me daba palizas de muerte. ¿O ya te has olvidado de eso?

Pepe: Eh... ¿María José?

Madre: ¿Pero tú que estás diciendo Joselito? ¡No puede decir eso!

Cristina: Yo digo lo que me da la gana. Y de Joselito nada. ¡Cristina Ortiz Rodríguez, muy a tu pesar! **(El público la aplaude).**

Pepe Navarro: Lo que quieres decir es que tú has sido honesta contigo misma y que has seguido el camino que querías seguir.

Cristina: Porque si yo tengo que decir que soy transexual, lo digo. No tengo por qué negarlo. ¿Me entiendes? Yo en mi pueblo, si he meneado el culo o si he hecho esto o he hecho lo otro... mi madre dice que ha sido envidia por ser guapo. No ha sido envidia por ser guapo. Ha sido envidia porque, como era maricón, la gente no lo podía ni ver. ¿Me estás escuchando? ¿Tú me estás entendiendo? ¡Pues eso!

Este fragmento condensa muy bien el drama familiar que sufre Cristina, en el que también vemos plasmadas las diferentes prácticas estigmatizadoras presentadas en apartados anteriores como el *misgendering*, el *deadnaming* y la inserción del personaje en una

narrativa dramática o trágica cuyo epicentro es su identidad de género y el rechazo que genera en los demás, en concreto en su familia.

En contraposición a esto, tenemos la relación entre Valeria y su madre. Pese a que Valeria tiene miedo al rechazo que su identidad trans pueda generar en su madre, esta reacciona positivamente cuando decide sincerarse con ella. La madre demuestra tener una actitud comprensiva y la acompaña durante todo su proceso de transición, tal y como vemos durante los minutos 7:43 a 9:19 del episodio 3, *Acaríciame*, escena en la que acuden a consulta médica para la revisión de su operación de pecho:

Médica: Deberíamos ir fijando fecha para la próxima operación.

Valeria: ¿Qué operación?

Médica: Bueno... ya sabes...

Valeria: Ya... eso.

Médica: Sí, eso... la vaginoplastia.

Tras salir de consulta, madre e hija comentan:

Madre de Valeria: ¿Estás contenta? ¿Estás bien?

Valeria: Si... lo que pasa es que la tía estaba ya... poniendo fecha a eso...

Madre de Valeria: Bueno, cariño, pero es que es normal, porque ella es médica y para ella estas cosas son...

Valeria: ¿Estas cosas?

Madre de Valeria: Bueno, quiero decir estos procedimientos...

Valeria: Está dando por hecho sus procedimientos, lo que se supone que quiero...

Madre de Valeria: Valeria, que nadie te diga lo que tienes que hacer. Tú te dejas llevar por tu intuición. Tienes todo el tiempo del mundo para pensar.

3.3.4. Relaciones de pareja.

Otra de las facetas que yuxtaponen a los personajes son las relaciones con sus parejas sentimentales.

Mientras que Valeria cuenta con el cariño, el apoyo y la comprensión de su novio Miguel, Cristina está envuelta en una relación tóxica con su novio Ángelo, marcada por el maltrato físico y psicológico.

Él encarna el arquetipo de *chico malo* —vinculado a un carácter violento y a la rabia (Arranz Lozano, 2020)— que la llevará a la perdición. Por su culpa, Cristina acaba en la cárcel tras engañarla para que firme los documentos que la hacen responsable de una estafa al seguro del hogar.

Así, mediante ambas parejas se intenta modelar una evolución de las relaciones sentimentales que mantienen las mujeres trans con sus parejas cis en las últimas décadas: de una imagen bastante tortuosa y en la que la mujer trans es víctima de violencia machista y transfobia; a ofrecer una imagen humana, respetuosa y afectiva.

Asimismo, en la relación entre Cristina y Ángelo se hace énfasis en que el maltrato que ella sufría era algo que el mismo personaje sentía el deber de aguantar —principalmente, por miedo a volver a sentir el rechazo generalizado que ha sufrido a lo largo de toda su vida por su identidad trans— y por el que está dispuesta a “sentirse amada a cualquier precio”.

Esto entronca directamente con el “imaginario social sobre el amor, los modelos amorosos y los modelos de atractivo en los que hemos sido socializados/as y seguimos continuamente siendo socializados” (Vèlez et al, 2010, citado en Martín Jiménez, 2021, p. 2).

Un ejemplo de ello es la escena del episodio 6, *Una de las nuestras*, en la que Fani —otra de las prostitutas trans trabajaban en el parque del Oeste— convence a Cristina para que no ponga fin a la relación con Ángelo:

Fani: Cristina, cariño, nosotras no podemos aspirar a más. Esto es lo que hay. Cuando consigues un tío que te folla por la noche y al día siguiente no sale corriendo, no lo puedes dejar escapar. Tienes que darle una oportunidad a ese hijo de puta, porque la vida no va a tener otra oportunidad para ti. ¿Entiendes, cariño? Hasta que las cosas no cambien, si es que algún día lo

hacen, esta puta mierda es lo más parecido a la vida normal que vas a llevar jamás.

Estas escenas de maltrato y el autoconvencimiento de que dicho maltrato es merecido, plasman la visualidad de aquella época en la que “La Veneno” estaba inserta y que difieren de la mayor concienciación sobre la violencia de género que se tiene hoy en día —algo que vemos reflejado en su alter ego, Valeria—.

3.3.5. Entornos socioeconómicos.

A colación de las parejas sentimentales, Ángelo consigue embaucar a Cristina en esa estafa que la llevará a la cárcel —además de por las relaciones de poder asimétricas que comentábamos—, principalmente, porque Cristina es analfabeta y no sabe lo que está firmando.

Este rasgo tan definitorio del personaje es evidenciado en varias escenas a lo largo de la serie. En algunas, el personaje evita reconocer que no sabe leer por vergüenza —poniendo excusas como que no lleva las gafas puestas—; y, por otro lado, en ámbitos más íntimos en los que se siente más segura y menos juzgada, sí que lo reconoce y verbaliza.

Así, se muestra el analfabetismo como consecuencia de la época en la que se inserta Cristina y sus condiciones particulares —como huir de su casa por el maltrato que sufre a manos de su madre y empezar a trabajar a edad temprana—, pero, en gran parte, por sus orígenes rurales y de familia humilde; que se contraponen al origen urbano y de familia más pudiente de Valeria, que sí que ha podido estudiar, ingresar en la universidad y conseguir trabajo relacionado con su formación.

3.3.6. Ámbito laboral.

En relación con el ámbito laboral, también se observa esta contraposición en las narrativas de ambos personajes.

Mientras que Valeria consigue entrevistas de trabajo y un buen puesto con aparente facilidad, la situación para Cristina es bastante más dificultosa, sufriendo discriminación laboral en el episodio 4, *La maldición de las Onassis*.

En él, Cristina es despedida del hospital en el que trabaja sirviendo la comida a los enfermos por su apariencia en plena transición, que está suscitando el malestar tanto en compañeros como en pacientes.

Este hecho es el que empuja a Cristina al trabajo sexual, viendo reflejada la narrativa de la mujer trans como prostituta que mencionábamos en los epígrafes previos; y que, además, está contextualizada en la década de los 80 y 90, años en los que era común este tipo de situaciones porque la aceptación e inclusión de la mujer trans en la sociedad y el mundo laboral eran bastante distintas a las de hoy en día.

4. Correspondencia con las reivindicaciones del colectivo trans.

En aras de hacer una comparación de las representaciones que se hacen de la mujer trans en el corpus de estudio y las reivindicaciones del colectivo para con su representación mediática, se ha hecho uso de la primera y segunda edición de la *Guía de buenas prácticas para el tratamiento de la diversidad sexual y de género en los medios de comunicación*, iniciativa llevada a cabo por la Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales (FELGTB) y la Federación de Servicios a la Ciudadanía de Comisiones Obreras (FSC-CCOO).

Esta guía es una herramienta que, desde la FELGTB —asociación LGTBIQ más numerosa de España— se anima a usar para la construcción de un lenguaje responsable para con la sociedad, con el fin de que el trato a las personas del colectivo mejore en el respeto, y que la audiencia cambie la percepción estigmatizada que los propios medios han contribuido a construir y perpetuar:

“A través de series, películas o diferentes programas se van visibilizando de manera más habitual a personas gais, lesbianas y bisexuales, así como los núcleos familiares que van constituyendo. Son las realidades trans e intersexuales las que continúan más invisibilizadas (...) las personas ‘trans’ siguen relegadas a un plano casi invisible en los medios de comunicación y cuando se da alguna información o noticia suele estar acompañada por los errores, estereotipos o prejuicios que socialmente todavía se arrastran (marginalidad, transformismo, cosificación, deshumanización, prostitución...). Por ello es imprescindible asegurar la normalización de las realidades ‘trans’ presentes en nuestra sociedad. (...) Los medios de comunicación deben reflejar la realidad de las personas LGTBI en todos los ámbitos posibles. Para ello hay que buscar, trabajar y trasladar también referencias positivas” (2019, pp. 7-8).

Así, tras el análisis de las 3 series, *La que se avecina*, *La casa de papel* y *Veneno*, determinamos que la que menos similitudes presenta con las reivindicaciones del colectivo para una normalización de la mujer trans en nuestra sociedad es *La que se avecina*.

Al ser una serie de comedia en la que todos los personajes están muy estereotipados y llevados al extremo, *La que se avecina* es un claro ejemplo de cómo se cae en el recurso de la mujer trans como bufón y diana de todas las burlas. La narrativa del personaje y sus

tramas giran, principalmente, en torno a su identidad de género y la discriminación que sufre por el hecho de ser trans, sobre todo en el terreno de las relaciones parentales y de pareja sexual/afectiva.

Como hemos visto en el análisis, esa “comicidad” adquiere forma mediante diferentes formas de violencia y transfobia, como insultos que deshumanizan a Alba, el *deadnaming* y el *misgendering* proferidos por todos los demás personajes; así como sufrir la patologización de su condición trans —en especial por parte de su padre—, el incorrecto referimiento a la condición trans —confundiéndola con el travestismo y orientaciones sexuales como la homosexualidad, en general por parte de todos los personajes— y, por último, la transfobia que subyace en sus relaciones de pareja.

Además, el personaje de Alba está interpretado por Víctor Palmero, un hombre cisgénero que, como describimos en apartados previos, a ojos del colectivo, perpetúa la creencia estigmatizadora de que la mujer trans es un hombre disfrazado.

La serie juega hasta tal punto con esta creencia que, en uno de los capítulos, Alba se quita la peluca y vuelve a ser Álvaro para poder trabajar. Este hecho fue muy criticado por algunas mujeres pertenecientes al colectivo como la artista, cantante y figura televisiva Amor Romeira, que se volvió viral en Twitter al pronunciarse sobre esta escena:

“Este retrato de la transexualidad es inadmisibile y es innecesario. (...) La transexualidad no se quita, la transexualidad no es “hoy soy una persona y mañana soy otra” (...) esto ofende y daña a un colectivo (...) porque cae en el estigma de que la gente cree que una transexual sigue siendo hombre porque nació con esos genitales, y no es verdad. No se puede permitir que una serie de máximo éxito, de máxima audiencia, dé un mensaje que es errado, mentira. No es verdad, las transexuales no deciden de un día para otro volver a ser hombres porque nunca han sido hombres” (MoneetSco, 2020).

Anteriormente, la serie ya había sido objeto de crítica del colectivo en otras ocasiones por las tramas en la que se insertaba a Alba. En 2016, en el episodio 13 de la 9ª temporada, *Una tanqueta, una eminencia rusa y la madre de todas las derramas*, el personaje de Antonio viaja a Rusia para comprar una vacuna que curará a Alba de la “homosexualidad” —nuevamente, haciendo un referimiento erróneo a la identidad trans—.

El creador de la serie, Alberto Caballero, se defendía así en Twitter, donde la emisión del capítulo fue bastante comentada: “Todavía hay gente q no entiende q lo de curar la homosexualidad de Antonio, lejos de ser una ofensa, ES UNA CRÍTICA. Por Dios. #SuegraLQSA” (Caballero, 2016).

Este generó un cisma en los twitteros: algunos entendían este tipo de situaciones como la crítica al estereotipo de hombre español, racista, monárquico y LGTBIQfobo que representa el personaje de Antonio; y otros veían una perpetuación de la estigmatización y la discriminación que sufren las personas trans en situaciones reales.

Como dicen los actores y actrices trans del documental *Disclosure: ser trans en Hollywood*, este tipo de representaciones no es malo per se. Sin embargo, el problema de este tipo de imágenes sobre las personas trans en las producciones audiovisuales, es que están insertas en un contexto muy determinado de discriminación que se originó hace décadas tanto en la sociedad como en el audiovisual; y que, hoy en día, las personas trans siguen sufriendo.

Que este tipo de representación sea el más numeroso que se vuelca sobre las mujeres trans es un factor que juega muy en contra de su normalización, ya que aún no hay producciones suficientes que otorguen nuevos referentes y que posean mensajes más positivos para su desestigmatización.

Por ende, según las reivindicaciones del colectivo, la solución para con la mejora dentro de este contexto sería insertar a las mujeres trans en otras narrativas y otros ámbitos de la vida que no tengan como epicentro de interés su identidad de género; y que trabajen para trasladar una referencia positiva que contrarreste a la negativa.

A colación de estas referencias más positivas, tenemos el caso de *La casa de papel*. Si bien no cae en esa brutal estigmatización en la que sí incurre *La que se avecina*, el personaje de Julia/Manila es un claro ejemplo de la inserción de un personaje trans con el principal propósito de centrar su trama en la revelación de su verdadera identidad de género.

A ojos del colectivo de mujeres trans, esto sigue perpetuando la idea de que ser trans es considerado una faceta de la persona cuya finalidad es ser revelada; y que, previamente, ha debido de ser ocultada como si se tratara de evitar alguna reacción negativa por parte de los demás personajes.

Empero, la novedad que aporta esta “trama de la revelación” en *La casa de papel* es que no es tratada de manera negativa y el personaje de Julia/Manila no es rechazado por su entorno al descubrir que es una mujer trans. Es más: se hace hincapié en la gran aceptación que recibe por parte de su familia y amigos.

Así, aunque sea una mujer cisgénero quien la interprete —Belén Cuesta—, esta representación es bastante positiva y ayuda a la mejora de la concepción de la mujer trans en ese imaginario colectivo creado por las referencias audiovisuales.

La actriz Jedet, que interpreta a Cristina en *Veneno* durante su etapa de transición, aportaba esta misma reflexión cuando se le preguntaba por la polémica, que también fue sonada en redes sociales:

“Pues pienso que ojalá algún día las actrices transgénero tengamos las mismas oportunidades que las actrices cisgénero, pero, lamentablemente, aún queda mucho por hacer. Al menos, Belén no es un chico con peluca haciendo de trans, eso lo agradezco” (Shangay, 2020).

Finalmente, de la serie *Veneno* hay que destacar su ejercicio de inclusión, reivindicación y dignificación para con las mujeres trans.

Al contrario que los demás casos de estudio, el reparto de actrices lo conforman mujeres trans que encarnan los papeles de mujeres trans, lo que ha otorgado a la serie un indudable cariz político y reivindicativo al satisfacer las reivindicaciones del colectivo en cuanto a su representación.

Destacamos el personaje de Valeria como ejemplo de un personaje acorde a los tiempos que vive. Representa los avances y mejoras sociales de las personas trans, la conquista de derechos que ha logrado el colectivo y, sobre todo, plasma esa “normalización de las realidades ‘trans’ presentes en nuestra sociedad” (FELGTB, 2019) que reivindica el colectivo trans en su representación mediática.

En cuanto a Cristina, hay que hacer una mención especial al carácter de *biopic* de la serie y por el que, aunque haya cierta ficción en los hechos narrados, lo que se cuenta es la vida de Cristina “La Veneno” y las situaciones tan adversas por las que pasó.

Pese a que se inserten a los personajes trans en narrativas trágicas, con historias dramáticas y situaciones muy precarias que, a priori, podrían parecer que perpetúan el estigma, la puesta en escena crea contrastes entre las distintas situaciones en las que se ve

envuelto el personaje, lo que se está contando y lo que el espectador está percibiendo. Todo ello con la intención de evidenciar las luces y las sombras de la vida de Cristina “La Veneno”.

Así, pese a que se parta de una historia trágica, de la marginalidad, la prostitución y de la hipersexualización de la mujer trans, la serie envuelve esas situaciones precarias en un halo de épica y glamur que trabajan al servicio de que el espectador interprete a Cristina como un icono del colectivo trans por todo lo que ha sufrido, todo lo que ha hecho y por cómo es ella tras todo lo que ha vivido.

Mediante esa puesta en escena, se ensalza, se reivindica y se le hace justicia a la figura televisiva de “La Veneno”; así como reconocer y premiar la visibilidad que supuso para con el colectivo de mujeres trans en los 90.

Asimismo, hay que destacar el hermanamiento y sororidad que se muestra entre todas las mujeres trans, algo que rara vez se ha visto en pantalla en las producciones nacionales y que dignifica sus relaciones y a ellas mismas como personas.

Veneno deja para la posteridad escenas protagonizadas por mujeres trans en las que, con total normalidad, se entablan conversaciones sobre la elección de someterse o no a una operación de reafirmación de sexo, de vivir a gusto con los genitales de nacimiento, de las relaciones sexuales que mantienen, si son sexualmente activas por decisión propia, lo satisfechas que están con sus vidas... y un sinfín de temas que contribuyen a normalizar y naturalizar una referencia muy positiva del colectivo.

5. Conclusiones.

La intención de esta investigación ha sido determinar de qué manera se representa actualmente a la mujer trans en la ficción seriada española.

Hemos analizado descriptivamente a los personajes trans que se incluyen en las series *La que se avecina*, *La casa de papel* y *Veneno*; y hemos visto las diferencias que presentan sendas producciones a la hora de plasmar las realidades trans.

Asimismo, hemos estudiado qué cambios presentan cada una de ellas con respecto a los patrones tradicionales con los que se ha representado a la mujer trans en las producciones audiovisuales, que han contribuido a su estigmatización y discriminación en nuestra sociedad.

A su vez, también hemos comparado esas imágenes de mujer trans que ofrecen las series estudiadas con las reivindicaciones que el colectivo hace sobre su representación, para poder determinar si muestran una evolución afín a los objetivos de legitimación del colectivo.

Así, a la pregunta de investigación:

¿Se ha producido una mejora de la representación de la mujer trans en el audiovisual español?

Respondemos afirmativamente, quedando aceptada nuestra hipótesis inicial:

“se ha producido una mejora cualitativa y cuantitativa de la representación de la mujer trans en la ficción seriada española”.

El análisis realizado del material empírico nos muestra que ha habido una representación positiva de la mujer trans y su identidad de género en 2 de 3 de las producciones que se proponían como corpus de estudio: *La casa de papel* y *Veneno*.

Ambas series han mostrado representar a la mujer trans de una manera más digna y positiva que las representaciones tradicionales que se tenían como punto de comparación, expuestas en el cuerpo del trabajo.

Así, podemos afirmar que en la ficción española está aconteciendo una época de cambios y que se están reformulando las conexiones entre representante y representado sobre la figura de la mujer trans en el audiovisual.

Observamos que se cumple la principal consigna del colectivo trans para con su representación mediática: ofrecer referencias positivas que ayuden a contrarrestar las referencias negativas existentes en el imaginario cultural y audiovisual sobre la mujer trans. En especial, destacamos la serie *Veneno* por ser precursora en la inclusión de la mujer trans en la ficción de nuestro país, cumpliendo con otro de los objetivos del colectivo.

Finalmente, también hemos de destacar que esa representación positiva sigue yendo de la mano de narrativas y tramas que ponen en el punto de mira la identidad de género de los personajes.

Esto se entiende como un aspecto crucial para transformar la concepción de la mujer trans; pero que, eventualmente, en algún punto, se aspira a dejar atrás para que la identidad de género de un personaje sea simplemente una faceta más de otras muchas que configuran a un personaje y no lo que exclusivamente lo defina.

Producciones nacionales como *El desorden que dejas* (2020) empiezan a mostrar este gran cambio y también han sentado precedentes con la inclusión de la actriz Abril Zamora —mujer trans— interpretando a Tere, personaje del cual no se menciona su identidad de género en ningún momento, ni si quiera a nivel de guion.

Aunque aún quede mucho que hacer y mejorar, este cambio de paradigma en las producciones audiovisuales y el tratamiento de la mujer trans parece ser un buen comienzo para todo lo bueno que todavía está por llegar.

6. Referencias bibliográficas.

- ABC. (2020). «La que se avecina» marca mínimo histórico de espectadores en Telecinco. *ABC*. https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-avecina-marca-minimo-historico-espectadores-telecinco-202012151126_noticia.html.
- Abril Curto, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *I/C. Revista Científica de Información y Comunicación* (2012, Vol. 9, p. 15-35). http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/9/art_1.pdf.
- Agudo, J. (26 de octubre de 2020). 'Veneno' arrasa en audiencias en abierto y podría tener segunda temporada. *E-Cartelera*. <https://www.ecartelera.com/noticias/veneno-arrasa-audiencias-abierto-segunda-temporada-62742/>.
- Alabadí, H. (18 de septiembre de 2020). 'Veneno' se estrena en cines como lo más visto de la taquilla española. *FormulaTV*. <https://www.formulatv.com/noticias/veneno-estrena-cines-visto-taquilla-espanola-103689/>.
- Amigo-Ventureira, A. M. (2019). Un recorrido por la historia trans*: desde el ámbito biomédico al movimiento activista-social. *cadernos pagu*, (57). https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332019000300500&script=sci_arttext.
- Andréu, J. (2001), “Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada”, Documento de trabajo S, vol. 2001.
- Araujo, R. O. (2019). Trans en los media: Un estudio comparativo piloto del tratamiento de la transexualidad en la prensa generalista y los medios de comunicación digitales. *Mediatika. Cuadernos de Medios de Comunicación*, (17). <http://ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/mediatika/article/view/862>.
- Arranz Lozano, F. (2020). *Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico*. Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. Ministerio de Igualdad. https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaEstudiosInvestigacion/docs/Estudios/Estereotipos_rols_y_relaciones_de_genero_Series_TV2020.pdf.

- Bermúdez de Castro, J. (2018). Psycho killers, circus freaks, ordinary people: a brief history of the representation of transgender identities on American TV series. *Oceánide*, 2017, num. 9, p. 1-9. <https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/147947>.
- Borraz, M. (18 de junio de 2018). La OMS deja de considerar la transexualidad un trastorno mental. *ElDiario.es*. https://www.eldiario.es/sociedad/oms-considerar-transexualidad-enfermedad-incongruencia_1_2065796.html.
- Borraz, M. (31 de enero de 2017). La OMS dejará de considerar la transexualidad un trastorno, pero pasará a llamarla "incongruencia de género". *ElDiario.es*. https://www.eldiario.es/sociedad/oms-considerar-transexualidad-trastorno-condicion_1_3608187.html.
- Caballero, A. [@alber_caballero]. (1, noviembre 2016). *Todavía hay gente q no entiende q lo de curar la homosexualidad de Antonio, lejos de ser una ofensa, ES UNA CRÍTICA. Por Dios. #SuegraLQSA*. [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/alber_caballero/status/793580262642843648?s=20.
- Caballero, A. [@alber_caballero]. (23, julio 2020). *Vale, pues nos llena de orgullo y satisfacción confirmaros que habrá T3 de El Pueblo y T13 de LQSA, en un edificio nuevo, con nuestros personajes históricos y algunos vecinos nuevos. Ambas cosas las grabaremos a lo largo de 2021, que ahora toca descansar un poco*. [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/alber_caballero/status/1286229124265259008?s=20.
- Campos, R. (2014). Pobres, anormales y peligrosos en España (1900-1970): de la "mala vida" a la ley de peligrosidad y rehabilitación social. *Actas del XIII Coloquio Internacional de Geocrítica El control del espacio y los espacios de control, Barcelona*, 5-10. <http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2014/Ricardo%20Campos.pdf>.
- Elidrissi, F. (23 de abril de 2020). La casa de papel se convierte en la serie de habla no inglesa más vista de Netflix. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/television/2018/04/17/5ad5e53ce2704eb6678b48be.html>.
- Feder, S. (Director). (2020). *Disclosure: ser trans en Hollywood* [Documental]. Disclosure Films, Bow and Arrow Entertainment.

- FormulaTV. (12 de julio de 2019). El aplaudido discurso de la inspectora Ángela Betanzos en 'Servir y proteger' defendiendo la transexualidad. *FormulaTV*. <https://www.formulatv.com/noticias/aplaudido-discurso-inspectora-angela-betanzos-servir-y-proteger-transexual-93863/>.
- FormulaTV. (14 de febrero de 2020). 'Veneno', la serie de Los Javis, se estrena el 29 de marzo en Atresplayer Premium. *FormulaTV*. <https://www.formulatv.com/noticias/veneno-serie-los-javis-estrena-xxx-marzo-atresplayer-premium-99603/>.
- Gallo, I. (21 de abril de 2007). Tele 5 estrena 'La que se avecina', una parodia del 'boom' inmobiliario. *El País*. https://elpais.com/diario/2007/04/21/radiotv/1177106402_850215.html.
- García Saiz, L. (2008). Conclusiones. Taller 6. Identidades: Cultura queer y ciberespacio. En: M^a Carme (ed.). *Identidad de género vs identidad sexual: actas del 4º Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs Identidad Sexual*. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/84711/IV_Actas.pdf?sequence=1#page=343.
- GLAAD. (2021). Where we are on TV Report - 2020. *Glaad.org*. <https://www.glaad.org/whereweareontv20>.
- Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Amorrortu editores. <https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/goffman-estigma.pdf>.
- Guarinos, V. (2008). Mujer y cine. *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/26775/mujerycine.pdf?sequence=1>.
- Guarinos, V. (2013). *Hombres en series: construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*. Fragua. https://www.researchgate.net/publication/295869365_Hombres_en_serie_Construccion_de_la_masculinidad_en_los_personajes_de_ficcion_televisiva_en_Espana.
- Guasch, O., & Mas Grau, J. (2014). La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014). *Gazeta de Antropología*, 2014, vol. 30, num. 3. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/68345>.

- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. En: *Representation: Cultural representations and signifying practices, 1*. http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf.
- Haynes, S. (19 de noviembre de 2020). How the New TV Series Veneno Is Reviving the Legacy of a Spanish Trans Icon. *Time*. https://time.com/5913112/veneno-hbo-max/?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=editorial&utm_term=entertainment_television&linkId=104925315.
- Hernández, C. (2008). La reconstrucción de la memoria histórica transexual y transgénero como paso imprescindible para la plena igualdad. En: M^a Carne (ed.). *Identidad de género vs identidad sexual: actas del 4º Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs Identidad Sexual*. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/84711/IV_Actas.pdf?sequence=1#page=182.
- La Vanguardia. (24 de octubre de 2020). El final de ‘Veneno’: Hora de emisión del último episodio y del especial de Atresmedia. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/series/series-espanolas/20201024/484266253593/veneno-final-ultimo-episodio-hora-de-emision-atresplayer.html>.
- Lasso, A. (8 de junio de 2020). ‘Veneno’: El capítulo 2 se estrena el Día Internacional del Orgullo LGTBIQ+. *SensaCine.com*. <https://www.sensacine.com/noticias/series/noticia-18583215/>.
- Late Motiv en Movistar+. (2019, diciembre 20). *LATE MOTIV - Abril Zamora. "Siempre pensé que nunca daría el paso de ser quien soy" | #LateMotiv634*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hSvGwASFraM>.
- Martín Jiménez, C. (2021). *El miedo hacia las parejas y exparejas en las mujeres víctimas de violencia de género. Un análisis de la Macroencuesta de violencia contra la mujer de 2019 realizada por el CIS*. [Trabajo de fin de grado inédito, Universidad Pablo de Olavide].
- Martín, J. (3 de mayo de 2020). 'La Casa de Papel' es el mejor estreno de ficción española de los últimos dos años. *E-cartelera*.

<https://www.ecartelera.com/noticias/39151/la-casa-de-papel-mejor-estreno-ficcion-espanola-ultimos-anos/>.

Martínez Roger, A., Soria Campos, E., González García, F., Ramos Canto, J., Marín Salas, M. J., Fernández Noriega, M., & Sobrino Fernández, M. (2017). *Guía de buenas prácticas para el tratamiento de la diversidad sexual y de género en los medios de comunicación*. Federación de Servicios a la Ciudadanía CCOO (FSC-CCOO) & Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales (FELGTB). <https://fsc.ccoo.es/00a27b9693177df496d0b9c1797af6cd000050.pdf>.

Missé, M., & Coll-Planas, G. (2010). La patologización de la transexualidad: reflexiones críticas y propuestas. *Norte de salud mental*, 8(38), 44-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4830142>.

Moonet. [@MoonetSco]. (15, diciembre 2020). *Pues aplaudo cada una de sus palabras*. [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/MoonetSco/status/1338625047846678529?s=20>.

Mudarra Vela, C., González García, F., Mingorance Villalba, R., Gutiérrez Monzonis, A., Gutiérrez Monzonis, M., Fernández Noriega, M., Ramos Canto, J., Marín Salas, M. J. (2019). *Guía de buenas prácticas para el tratamiento de la diversidad sexual y de género en los medios de comunicación*. 2ª edición. Federación de Servicios a la Ciudadanía CCOO (FSC-CCOO) & Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales (FELGTB). <https://fsc.ccoo.es/d049101d1a87483b97155ecf7302c028000050.pdf>.

Otero Vázquez, M. (2019). *La representación trans en ficción audiovisual: evolución de las narrativas y el vanguardismo de Pose*. [Trabajo de fin de máster, Universitat Jaume I]. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/185709>.

Pérez, B. (26 de diciembre de 2018). España cumple 40 años sin el delito de homosexualidad. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20181226/espana-cumple-40-anos-eliminacion-delito-de-homosexualidad-ley-peligrosidad-social-7214507>.

Piera, E. A., & Thornberg, N. M. (2004). Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen. En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad*

contemporánea (pp. 17-46). Editorial UOC.
<https://www.uoc.edu/dt/esp/ardevol1004.pdf>.

Plaza Torres, J. (6 de julio de 2019). 'Aquí no hay quien viva' terminó hace 13 años, pero ha envejecido así de bien. *FormulaTV*.
<https://www.formulatv.com/noticias/aqui-no-hay-quien-viva-termino-13-anos-envejecido-bien-93482/>.

Prats, M. (19 de julio de 2020). Cuatro tópicos de las personas trans en el cine y la televisión que hay que olvidar (y que se siguen viendo). *El Huffington Post*.
https://www.huffingtonpost.es/entry/disclosure-trans-netflix-lgtbi-transfobia-cine-television-es_5f0c7578c5b67a80bc0aa604.

Raya Bravo, I. (2021). *Estudios de Género en Comunicación Audiovisual. Tema 2: Teorías de género actuales. Estudios de las mujeres. Estudios de la masculinidad. Teoría QUEER*.

Real Academia Española. [@RAEinforma]. (21, mayo 2019). #RAEconsultas *El término «cisgénero» es el correlato opuesto de «transgénero» y, por tanto, simplemente designa a las personas en las que el sexo biológico y la identidad de género coinciden.* [Tweet]. Twitter.
<https://twitter.com/RAEinforma/status/1130792938043269120?s=20>.

Rodríguez, O. (29 de mayo de 2020). Amazon Prime Video estrena en exclusiva la temporada 12 de 'La que se avecina'. *El Confidencial*.
https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2020-05-29/estreno-12-la-que-se-avecina-amazon-prime-video_2607168/.

Romero, M. A. (1 de julio de 2020). 'Disclosure': Netflix visibiliza la falta de representación trans en Hollywood. *20 minutos*. <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/disclosure-netflix-visibiliza-la-falta-de-representacion-trans-en-hollywood-154577/?autoref=true>.

RTVE Andalucía. (17 de febrero de 2021). Ley trans. Andalucía contempla la autodeterminación de género en su legislación desde hace 6 años. *RTVE*.
<https://www.rtve.es/noticias/20210217/andalucia-contempla-autodeterminacion-genero-su-legislacion-desde-hace-6-anos/2076425.shtml>.

- Sánchez Ramírez, G. (2016). *La transexualidad en el cine español: representación del personaje transexual en la ficción española*. [Trabajo de fin de grado, Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/handle/11441/48563>.
- Sánchez, V. (3 de mayo de 2020). 'La Casa de Papel' (magnífico 25,1%) se construye sobre sólidos cimientos y 'Supervivientes' (18,4%) resiste. *FormulaTV*. <https://www.formulatv.com/noticias/67313/audiencias-2-mayo-la-casa-de-papel-magnifico-supervivientes-resiste/>.
- Sanz Ezquerro, D. (23 de julio de 2018). Paco León, una mujer transexual en La casa de las flores: "Hay mucho prejuicio con la comedia". *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/televisión/2018/07/23/5b534e4c22601d605f8b464a.html>.
- Shangay. (8 de abril de 2020). Jedet opina sobre la polémica del personaje trans de Belén Cuesta en 'La casa de papel'. *Shangay*. <https://shangay.com/2020/04/08/jedet-opina-sobre-la-polemica-del-personaje-trans-de-belen-cuesta-en-la-casa-de-papel/>.
- Solà Gimferrer, P. (14 de diciembre de 2020). Los Estados Unidos de la Veneno. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/series/20201214/6117345/veneno-serie-exito-estados-unidos-rupaul-javis.html#:~:text=%27Veneno%27%20se%20estren%C3%B3%20en%20Antena,con%20fant%C3%A1sticos%20datos%20de%20audiencia.&text=Cuando%20Atresmedia%20apost%C3%B3%20por%20emitir,millones%20para%20el%20primer%20episodio>.
- Such, M. (1 de febrero de 2018). 'La casa de papel' encuentra una segunda, y exitosa, vida en Netflix. *Fuera de Series*. <https://fuera deseries.com/la-casa-de-papel-encuentra-una-segunda-y-exitosa-vida-en-netflix-dcac06d6cf34/>.
- Tomás Armelles, C. (2008). Conclusiones, Taller 3. Orientación sexual, erotismo, vínculo emocional y amor. En: M^a Carme (ed.). *Identidad de género vs identidad sexual: actas del 4º Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs Identidad Sexual*.

http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/84711/IV_Actas.pdf?sequence=1#page=337.

- Tomás, J. (2003). La construcción de la protesta en el movimiento gay español: La Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva. *Reis*, (102), 171-204. https://www--jstor--org.us.debiblio.com/stable/40184541?seq=1#metadata_info_tab_contents.
- Vélez, M. A., Rentería, A. L., Basozabal, E. U., y Loroño, A. I. D. V. (2010), “Violencia de género en las relaciones de pareja de adolescentes y jóvenes de Bilbao”, *Zerbitzuan: Gizarte zerbitzuetarako aldizkaria= Revista de servicios sociales*, (47), 121-134. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3262821>.
- World Health Organization. (2021). *Gender and health*. https://www.who.int/health-topics/gender#tab=tab_1.
- Wright, M. (2020). “En lo esencial, sigo siendo la misma”: Representaciones de las mujeres trans en el cine de Pedro Almodóvar. *Senior Honors Theses*, (304). https://digitalcommons.brockport.edu/honors/304?utm_source=digitalcommons.brockport.edu%2Fhonors%2F304&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages.
- Zorrilla, M. (31 de julio de 2018). "He descubierto que fui insensible". Scarlett Johansson abandona 'Rub & Tug' tras la polémica por su papel transgénero. *Espinof*. <https://www.espinof.com/proyectos/he-descubierto-que-fui-insensible-scarlett-johansson-abandona-rub-tug-polemica-su-papel-transgenero>.