

TRANSGREDIR EL CINE TRANS CANÓNICO
DESDE UNA ORIENTACIÓN AFECTIVA BASADA
EN LA CORPORALIDAD. ANÁLISIS DE CASO:
OLIVIA EN *LINGUA FRANCA* (ISABEL SANDOVAL, 2019)

SOFÍA OTERO-ESCUADERO
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

El pasado 22 de diciembre de 2022 se aprobó en España el anteproyecto de *Ley para la Igualdad Real y Efectiva de las Personas Trans y para la Garantía de los Derechos de las Personas LGTBI*. Más adelante, el 16 de febrero de 2023, dicho documento fue aprobado definitivamente. Con esta ley donde se incluye la autodeterminación de género, entre otros aspectos, se eliminan las narrativas médicas que obligaban a las personas trans a aportar un informe de “disforia de género”, y dos años de tratamiento hormonal obligatorio, para poder obtener el cambio de nombre y el reconocimiento social de su identidad de género (Borraz, 2023, 16 de febrero; RTVE.es/EUROPA PRESS, 2023). Con ello, se destaca un paso histórico imprescindible para la obtención de derechos de las personas trans, y del colectivo LGTBIQ+ en general.

No obstante, dicha aprobación no ha estado libre de polémica. Desde que se planteó el proyecto de ley, ha habido escisiones dentro del movimiento feminista: “Una ley que causó una profunda división dentro del feminismo y también en el propio PSOE, porque una parte de ambos consideraban que la norma “borra” a las mujeres” (RTVE.es / EUROPA PRESS, 2023). En contraposición, el Consejo de Derechos Humanos de la ONU ha reconocido la ley, junto a la también aprobada Ley del Aborto, como una de las más integrales y feministas que buscan evitar la discriminación de las personas por su identidad en la sociedad. Pero

las escisiones dentro del propio movimiento feminista no son una novedad, sino que ocurren desde los orígenes de este.

Ya desde los años 80-90 y a nivel internacional, hubo algunos grupos dentro del movimiento feminista que criticaban la inclusión del colectivo trans en sus manifestaciones. Dichos grupos son denominados *Trans Exclusive Radical Feminist* (TERF). Autoras como Janice Raymond y su publicación *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male* (1979) fueron uno de los pilares de dicho movimiento excluyente. Frente a esto, Sandy Stone publicó *The Empire Strikes Back: a Post-transsexual Manifesto* en 1992, estableciéndose así una de las piedras angulares del movimiento trans (Bettcher, 2017; Green, 2006; Stryker, 2006, 2017; Stryker y Bettcher, 2016).

1.1. EL TRANSFEMINISMO COMO MOVIMIENTO INTERSECCIONAL DONDE CABEMOS TODAS

Desde los inicios del movimiento feminista ha habido colectivos oprimidos que se han escindido para concretar sus luchas, o para ampliarlas y diversificarlas. La tercera ola del feminismo que tiene lugar a finales del siglo XX e inicios del XXI destacó por un mayor protagonismo del feminismo poscolonial e interseccional. Kimberlé Crenshaw (1991) fue una de las autoras claves, la cual acuñó el término interseccionalidad como pilar clave para sustentar y construir un feminismo que incluyera a todo tipo de colectivos, más allá del sujeto protagonista de las anteriores olas, como fue la mujer blanca de clase media/alta. En sus teorías, Crenshaw (1991) abogaba por un feminismo que reseñara la importancia de la intersección de clase, género, etnia, etc., al abordar las diferentes opresiones que las mujeres sufrían, dado que no se puede afrontar la opresión de una mujer negra de clase baja del mismo modo que aquella que puede sufrir una mujer blanca de clase alta – por ejemplo -.

En este sentido, es sensato incluir en esta intersección de categorías la identidad de género, dado que las opresiones no son iguales para una mujer cis o trans. Y para ello, el transfeminismo llegó a principios del siglo XXI con el objetivo de crear alianzas hacia un movimiento mucho más inclusivo donde todas las identidades pudieran caminar en la misma dirección:

El transfeminismo se caracteriza por tender alianzas entre cuerpos de identidad diversa que se revelan ante un sistema de opresión conectado y múltiple. Se establece una relación entre los mismos mecanismos de opresión, yendo más allá de la definición identitaria (Medeak, 2018, 77).

A nivel internacional, fueron Diana Courvant y Emi Koyama las principales autoras que acuñaron el concepto de transfeminismo como aquel movimiento feminista donde el colectivo trans no sería excluido. En 2003, Koyama publicó el *Transfeminist Manifesto*, donde se reclamaba el derecho de cada persona a decidir sobre su propia identidad y corporalidad (Bettcher, 2017; Koyama, 2003, Stryker y Bettcher, 2016; Stryker, 2017).

Cerrando círculos y acercándonos al ámbito nacional, es en las Jornadas Feministas Estatales de Córdoba de 2000 donde este término es mencionado por primera vez. Y es más adelante, en las Jornadas Feministas Estatales de 2009 donde este fue consolidado a través del *Manifiesto para la insurrección transfeminista*. Desde entonces y a nivel global, se forja una fuerza de alianzas entorno a las ideas de género y diversidad sexual con el objetivo de que todo tipo de identidades puedan inscribirse dentro de la misma lucha, sin divisiones ni exclusiones, así como la ampliación de estrategias y dogmas establecidos en la sociedad. Además, esta lucha más inclusiva, da un giro desde las teorías más estructurales hacia una mirada más afectiva que sitúa a los cuerpos diversos como lugares de deseo (Fernández y Araneta, 2018; Medeak, 2018; Senta-mans, 2018; Solá, 2018).

Dentro de este giro afectivo, destaca la teórica Sara Ahmed (2016), la cual reflexionó sobre las emociones como algo colectivo que a través de su circulación podía generar rechazo o acercamiento hacia ciertos tipos de colectivos. Aquellos colectivos que han estado históricamente asociados con emociones negativas como el asco, el odio o el miedo, son colectivos rechazados y de los cuales, la sociedad busca alejarse. Por el contrario, aquellos asociados con emociones positivas como el placer o la esperanza, son sujetos propicios al acercamiento. Si trasladamos esta teoría al ámbito audiovisual, podemos teorizar sobre la idea de que aquellos colectivos que en pantalla han sido normalmente asociados con las emociones negativas, son sujetos que, en la realidad, suelen ser

rechazados. Este es el caso de personas como las pertenecientes al colectivo LGTBIQ+, y en particular, las personas trans.

Ante esto, se presenta como esencial el deconstruir los estereotipos generados entorno a estas identidades desde una perspectiva transfeminista que funciona como “un espacio de lucha, como un lugar en el que follar de otro modo que supone, además, un medio para estrechar alianzas, para fracturar en la práctica imposiciones morales naturalizadas sobre la afectividad y el placer” (Sentamans, 2018, 41).

1.2. LOS FESTIVALES INTERNACIONALES DE CINE EUROPEO COMO CIRCUITO PARA CREAR NUEVAS NARRATIVAS

Uno de los principales espacios que impulsaron la fundamental Teoría Fílmica Feminista fueron los festivales de cine de mujeres en Nueva York y Edimburgo en 1972 (De Lauretis, 1987; Stam, 2001). Gracias a esto, se crearon circuitos donde poder compartir nuevas narrativas y, en consecuencia, nuevas comunidades feministas y cinematográficas. Con el colectivo queer ocurre lo mismo, con la creación de festivales específicos como El *San Francisco International LGBTQ film festival* en los Estados Unidos o el *Queer Film Festival* en Alemania, entre otros. Además, dentro de los propios festivales internacionales de cine europeo más comerciales como el Festival de Berlín o el Festival de Cannes, se crean secciones específicas queer donde se premian las mejores películas de dicha temática (Dawson y Loist, 2018; Otero, 2021).

De este modo, estos circuitos cinematográficos se consideran comunidades en las que la audiencia forma parte de un grupo más amplio y diverso donde poder hablar sobre temáticas y narrativas que no son aceptadas en otros espacios, fomentando así la visibilidad de sujetos oprimidos en la sociedad (Dawson y Loist, 2018; Elsaesser, 2005; Loist y Zielinski, 2012).

Entre los sistemas que certifican el prestigio de los festivales existentes, la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF) es la más relevante. “Esta federación se encarga de establecer los estándares que garantizan el intercambio, al más alto nivel, de productos fílmicos, así como la difusión del séptimo arte de

calidad” (Lessire, 2018). A través de sus certificaciones, se establece un nivel de jerarquía entre festivales, situando a unos festivales internacionales por encima de otros en nivel de reputación e influencia de las películas proyectadas en sus circuitos (Chan, 2011; "FIAPF - International Federation of Film Producers Associations", n.d.; Lessire, 2018; Martín, 2017; Rüling y Straandgard, 2010).

Siguiendo las directrices de esta organización, los tres festivales más destacados de Europa por su alcance internacional son el Festival Internacional de Berlín, el Festival Internacional de Cine de Venecia y el Festival de Cannes (de Valck, 2007; Rüling y Strandgaard, 2010).

2. OBJETIVOS

En 2021, se redactó la tesis de máster *Visual presence and demarcation of trans characters in films: An analysis of four trans-themed films in the European film festival circuit* (Otero, 2021). Y a raíz de esta, se encuentra en progreso la tesis doctoral denominada *La transgresión del cine trans canónico a través de la corporalidad y la orientación afectiva. Un estudio de caso sobre la representación cinematográfica de los personajes trans en las secciones queer de los festivales internacionales de cine europeo (2010-2021)*. Dentro de esta, se analizan las películas nominadas a los premios queer de los Festivales Internacionales de Cine Europeo de Berlín, Venecia y Cannes. Para la presente investigación, se extrae una de las películas de mirada más interseccional: *Lingua Franca* (Isabel Sandoval, 2019).

El objetivo principal es, por lo tanto, analizar la representación del personaje trans protagonista desde una perspectiva más afectiva, concluyendo cómo se ha construido dicho personaje y qué tipo de emociones se esbozan entorno a ella.

3. METODOLOGÍA

La metodología para el estudio es cualitativa. En primer lugar, se desarrolla un análisis formal semiótico del personaje en base a las teorías de Casetti y Di Chio (2007), donde se analiza al personaje como persona,

como rol y como actante. Por otro lado, se analiza el personaje a nivel del discurso, observando su demarcación visual y sonora, así como su corporalidad y afecto (emociones en torno al personaje), siguiendo la investigación desarrollada por Copier y Steinbock (2018), y posteriormente aplicada también al estudio de Cobo-Durán y Otero-Escudero (2021) sobre la serie *Veneno* (Atresplayer Premium, 2020).

FIGURA 1. Tabla para análisis semiótico y de contenido

ANÁLISIS FORMAL SEMIÓTICO Y DE CONTENIDO					
Análisis del personaje	Como persona	Dimensión psicológica	Emociones / Estabilidad emocional		
			Objetivos		
			<table border="1"> <tr> <td rowspan="2">Evolución – Arco narrativo</td> <td>Evolución basada en transición o no</td> </tr> <tr> <td>Evolución en manos del personaje trans o en personaje externo cis</td> </tr> </table>	Evolución – Arco narrativo	Evolución basada en transición o no
		Evolución – Arco narrativo	Evolución basada en transición o no		
			Evolución en manos del personaje trans o en personaje externo cis		
		Dimensión social	Ámbito familiar y amistades		
	Identidad de género				
	Orientación sexual				
	Etnia				
	Como rol	Activo			
		Pasivo			
	Como actante	Sujeto			
Objeto					
Ayudante					
		Oponente			
Breve descripción					

Fuente: Elaboración propia, en base a la teoría de Casetti y Di Chio (2007).

Para el análisis discursivo se seleccionan dos escenas claves: escena de presentación (figura 2) y escena de sexo (figura 3). La escena de presentación se analiza en base a la teoría de *Reveal* desarrollada por Danielle M. Seid (2014). Dicha teoría reflexiona sobre la forma de presentar a los personajes trans por primera vez en pantalla, introduciendo su identidad como un elemento de sorpresa tanto para la audiencia como para los personajes cis de la pieza audiovisual. Esta forma de presentar a los sujetos perpetúa el tropo común de “estar en el cuerpo equivocado”, construyendo una corporalidad estereotípica y binaria alejada de la realidad, así como un elemento de espectáculo (Keegan, 2016; Koch-Rein et al., 2020; Seid, 2014).

FIGURA 2. *Tabla para análisis discursivo en la escena de presentación*

ESCENA DE PRESENTACIÓN			
Presencia visual	Cuerpo		
	Voz		
Demarcación visual y sonora	Temperatura de color		
	Ritmo / Montaje		
	Ángulo / Mirada		
	Composición / Encuadre		
	Música		
Breve descripción			

Fuente: Elaboración propia

La escena de sexo (figura 3), por su parte, se considera como la más adecuada para analizar la corporalidad construida, así como la atmósfera afectiva entorno a emociones positivas como el placer.

FIGURA 3. *Tabla para análisis discursivo en la escena de sexo*

ESCENA DE SEXO			
Tipo de relación sexual	Masturbación		
	Con otra/s persona/s		
Presencia visual	Cuerpo		
	Voz		
Demarcación visual y sonora	Temperatura de color		
	Ritmo / Montaje		
	Ángulo / Mirada	Hacia el personaje / con el personaje	
		Ángulo frontal, oblicuo...	
		Mirada objetiva (externa) / subjetiva (interna)	
	Composición / Encuadre	Ángulo picado / contrapicado	
		Centrado / en los márgenes	
Música	Enfocado / desenfocado		
	Plano largo / medio / corto / primer plano		
	Música diegética		
	Música extradiegética		
Breve descripción			

Fuente: Elaboración propia

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En primer lugar, tras el análisis formal semiótico y de contenido, se esboza una definición general sobre la protagonista como persona. Respecto a su iconografía, Olivia es una mujer adulta de origen filipino e inmigrante en Estados Unidos, cuyo objetivo a nivel narrativo es conseguir su visa (o *green card*) para poder vivir allí, así como poder enviarle dinero a su familia en Filipinas. Su ocupación profesional es cuidadora de Olga, una mujer con Alzheimer.

En la dimensión psicológica, lo más relevante es reseñar que su evolución y arco narrativo no se basa en su tránsito⁶⁸ como mujer trans, sino en la consecución o no de su objetivo de obtener la visa o *green card*.

En la dimensión social es destacable que su círculo se cierra con su mejor amiga, que también tiene una identidad trans. Esto podría fomentar el fenómeno de exclusión denominado como *gueto* que favorece y potencia la idea de pertenecer a un grupo desplazado del resto de la sociedad (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021). De hecho, su única relación con personas de identidad cis es, en primer lugar, la mujer que cuida, y en segundo lugar el hombre cisgénero con el que mantiene una relación romántica, el cual además, es el origen de las emociones negativas entorno a su identidad, por rechazarla en un principio por ello.

De este modo, enlazando con las emociones que envuelven a la protagonista, se destacan dos opuestas: el rechazo y el asco, junto al placer y el amor.

El placer tiene mayor relevancia en la masturbación de la propia protagonista, la cual acepta su cuerpo, alejándose así del tropo común de “encontrarse en el cuerpo equivocado”. Esta representación del placer, además, será analizada más adelante en la escena de sexo y desde el punto de vista técnico. Por otro lado, el placer también se representa cuando tiene relaciones sexuales con el hombre cis, sin embargo, cuando este

⁶⁸ Se utiliza la palabra tránsito para evitar la connotación que conlleva el término transición, respecto a ese proceso que debe llegar al objetivo final de ser de otra manera, de pasar de un extremo a otro en términos binarios. El término tránsito es recogido en publicaciones de estudios trans como *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (Platero, Rosón y Ortega, 2017).

descubre su identidad las emociones positivas se trasladan a una atmósfera afectiva negativa de rechazo y asco por su identidad, que sirve como obstáculo incluso para conseguir su objetivo principal: obtener la *green card* y no ser expulsada del país.

Finalmente, respecto a su rol, es destacable que tiene un rol activo y protagonista, siendo ella la que toma las decisiones y hace avanzar su arco narrativo.

Para el análisis discursivo se observa, en primer lugar, la secuencia de presentación de la protagonista Olivia, es decir, la primera vez que esta aparece en pantalla. La escena de apertura que aparece la enmarca a ella acostada, de espaldas y en penumbras, es decir, no se distingue quién es ni qué género tiene (fotograma 1). A continuación, suena un teléfono y se escucha su voz al contestar la llamada, de tonalidad grave, dándole así agencia al sujeto a través de la voz. Mientras se le escucha a ella hablar por teléfono, se intercalan imágenes de espacios (fotograma 2), transgrediendo así la forma de representar y filmar la presentación de la protagonista.

FOTOGRAMA 1. Escena de presentación



FOTOGRAMA 2. escena de presentación. imágenes espacios



Aunque aparece a oscuras siguiendo la teoría de *reveal* esbozada por Danielle M. Said (2014), no hay un momento real de revelación y sorpresa sobre su identidad de género. Además, hay que destacar que su propia voz es la que le da forma como sujeto. Esto es especialmente relevante, dado que como bien decía Stephen Heath (1981), la forma de representar el cuerpo y la voz de los personajes en pantalla es uno de los rasgos más relevantes a la hora de aportarle agencia al sujeto ante la audiencia (Copier y Steinbock, 2018; Heath, 1981). Esto, en los personajes trans tiene una importancia particularmente reseñable, dado que históricamente se ha representado al personaje con voces voluntariamente forzadas más graves o agudas para hacer hincapié en una morfología sexual que no encaja con su género.

En este sentido, el personaje de Olivia obtiene su propia agencia ante la sociedad con su tono de voz más grave, sin que este sea reseñado como fuera de lugar o incongruente con su género, mostrando así una representación mucho más cercana a la realidad del colectivo y alejada de los estereotipos perpetuados en pantalla. Algo que se apoya en el hecho de que la propia actriz (y a su vez directora), sea una mujer trans.

Finalmente, la secuencia de presentación cierra con una imagen donde la protagonista se observa en el espejo (fotograma 3). Ahí es donde la audiencia ve por primera vez el rostro de Olivia, y lo hace desde la mirada de ella, siguiendo así la teoría de una mirada externa *con* el personaje trans, en lugar de *hacia* ella.

FOTOGRAMA 1. escena de presentación. mirada con el personaje



Junto a la escena de presentación para concluir la revelación o no de la identidad del personaje, se analiza también la escena de sexo como clave para las emociones positivas como el placer, o negativas como el rechazo. En este caso, encontramos relevante que de tres escenas de sexo que aparecen, dos de ellas sean sobre la masturbación de Olivia. En estas escenas, la corporalidad y la sexualidad de la protagonista se representan de forma acertada, envolviéndola en una atmósfera afectiva de placer donde ella disfruta de su cuerpo y sexualidad, alejándose así de forma evidente del tropo común de “estar en el cuerpo equivocado”, así como cualquier tipo de emoción negativa que históricamente se ha vinculado con la sexualidad de los personajes de identidad trans.

FOTOGRAMA 3 Y 4. escena de sexo/masturbación



Además, a la hora de filmarla y enmarcarla (fotograma 3 y 4), los planos no se recrean en la genitalidad de ella – la cual nunca sale en pantalla -, transgrediendo así también las corporalidades canónicas representadas entorno al colectivo trans, poniendo el foco en su placer y corporalidad más allá de las narrativas médicas que se centran en la genitalidad.

En general, la corporalidad del personaje, junto a su voz a través de los orgasmos explícitos, se construyen sobre la seguridad y el amor a sí misma a través de las dos secuencias de masturbación, alejándose, como se ha mencionado, del tropo común y estereotípico de la “disforia de género”.

5. CONCLUSIONES

En línea con los objetivos planteados, lo principal era analizar la representación de la mujer trans protagonista de la película *Lingua Franca* (Sandoval, 2019), Olivia.

Más allá de hacer hincapié en los estereotipos perpetuados, tal y como afirmaba Sedgwick (1997), nos acercamos a una lectura más positiva y reparativa que reseñe las emociones y afectos positivos que se esbozan entorno al personaje, así como las narrativas y corporalidades transgresoras construidas en pantalla.

En primer lugar, respecto a la corporalidad conformada por cuerpo y voz, se observa una representación transgresora que se aleja de los tropos comunes basados en narrativas médicas. La genitalidad de la persona trans que aparece en el filme no tiene ningún tipo de protagonismo. En particular, en las escenas de sexo, donde esto podría ser mucho más evidente, se saca de la ecuación para construir una atmósfera afectiva repleta de placer y de amor por su propio cuerpo. De este modo, se elimina la narrativa del espectáculo común en la mayoría de las películas donde aparece el colectivo representado, transgrediendo esa mirada cinematográfica que busca exhibir y reducir el cuerpo de las personas trans, y sustituyéndola por una mirada que se pone en el lugar de ella (Koch-Rein et al., 2020). Por otro lado, la relevancia de la voz es muy positiva, dado que aporta agencia al sujeto sin perpetuar los estándares normativos del binarismo masculino/femenino, los cuáles se relacionan con las reacciones de la audiencia ante ciertas representaciones que se salen de lo normativo, dado que tal y como afirma Anastasia: “How others make sense of a trans* voice, especially relative to one’s physical appearance, provoke great anxiety or pleasure” (Anastasia, 2014, 262).

Esta transgresión de la mirada cinematográfica, además, es llevada a cabo no solo a través de la construcción del personaje y su narrativa, sino a nivel discursivo gracias a las técnicas cinematográficas aplicadas. Para ello, analizamos dos escenas claves como son la presentación del personaje y una escena de sexo.

En la primera escena podemos concluir que, aunque se reitera el *reveal* en términos de ocultación del personaje al inicio, esta no está motivada por el elemento de sorpresa y espectáculo respecto a su identidad. Además, sí que hay una transgresión de los cánones al construir la narrativa con su voz como eje vertebral de imágenes de otros espacios. En la última escena, se sitúa a la protagonista frente al espejo colocando la mirada externa de la audiencia en la misma línea que Olivia, mirando *con* el personaje trans en lugar de mirar *hacia* ella.

Finalmente, en la escena de sexo, es reseñable la atmósfera afectiva de placer que se construye en torno al personaje. Olivia tiene dos escenas donde se masturba y, en ambas, se transmiten emociones positivas de placer y amor a su cuerpo, alejándose de los tropos comunes y perjudiciales de “disforia de género” o “estar en el cuerpo equivocado”. La genitalidad, además, no aparece de forma explícita, subvirtiendo las narrativas médicas comunes para acercarse a la identidad de género de Olivia desde su propia mirada.

La atmósfera afectiva negativa sobre su identidad de género se esboza entorno al personaje cis, el cual la rechaza al inicio por ello. Sin embargo, eso no hace que ella tenga ninguna inseguridad sobre sí misma o su identidad, vinculando dicha emoción negativa y rechazo únicamente con el personaje cis y su masculinidad normativa, el cual termina por aceptar su identidad y trasladar esa emoción negativa en una positiva que concluye en un abrazo.

En definitiva, la película *Lingua Franca*, la cual además está protagonizada y dirigida por una actriz y directora trans (Isabel Sandoval), es un gran ejemplo de la transgresión de narrativas a la hora de construir nuevos personajes de identidad trans. Este personaje es representado desde una perspectiva interseccional y transfeminista que hace palpable las distintas opresiones y dificultades sociales a la hora de entrecruzar la

etnia, el género y la clase social. Olivia es una mujer que lucha desesperadamente por sus derechos como ciudadana estadounidense, tratando de conseguir su *green card* para no ser expulsada de nuevo a Filipinas, lugar donde, además, continúa viviendo su familia y a la que debe enviar dinero. Un ejemplo paradigmático de esa cadena de cuidados que tuvo tanta importancia en la primera y segunda ola feminista, donde las mujeres blancas de clase media y alta obtuvieron el derecho a trabajar gracias a que mujeres de clase baja y/o de diversas etnias, entraron en su hogar a cuidar de sus familias y limpieza. ¿Era entonces una obtención real de la igualdad? El feminismo poscolonial hizo evidente la respuesta, no se podía obtener la igualdad real si todas las mujeres no estaban incluidas en la lucha y obtención de derechos.

En la actualidad, esta lucha sigue sin tener sentido sin la inclusión de todas las mujeres, donde también las mujeres trans forman parte de ese movimiento transfeminista que busca la inclusión de identidades diversas contra el sistema cisheteropatriarcal que las oprime.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, S. (2016). An Affinity of Hammers. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 3(1-2), Art. 1-2. <https://doi.org/10.1215/23289252-3334151>
- Atresplayer Premium (2020). Veneno. [Serie].
- Anastasia, A. (2014). Voice. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 262-263.
- Bettcher, T. M. (2017). Trans Feminism: Recent Philosophical Developments. *Philosophy Compass*, 12(11), Art. 11.
- Borraz, M. (2023, 16 de febrero). Aprobada definitivamente la ley trans que avala la autodeterminación de género. *elDiario.es*. Recuperado el 24 de febrero de 2023 de: https://www.eldiario.es/sociedad/aprobada-definitivamente-ley-trans-avala-autodeterminacion-genero_1_9953099.html
- Casetti, F., y Di Chio, F. (2007). Cómo analizar un film. *Paidós Comunicación* 172 Cine.
- Chan, F. (2011). The international film festival and the making of a national cinema, *Screen*, 52(2), 253-260. <https://doi.org/10.1093/screen/hjr012>

- Cobo-Durán, S. y Otero-Escudero, S. (2021). Narrativa de las protagonistas trans en la teleserie *Veneno*, *Zer*, 26(51), 79-97. <https://doi.org/10.1387/zer.23007>
- Copier, L. y Steinbock, E. (2018). On not really being there: trans*presence/absence in Dallas Buyers Club, *Feminist Media Studies*, 18(5), 923-941. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1393833>
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241-1299. <https://doi.org/10.2307/1229039>
- Dawson, L., y Loist, S. (2018). Queer/ing film festivals: History, theory, impact. *Studies in European Cinema*, 15(1), 1-24. <https://doi.org/10.1080/17411548.2018.1442901>
- De Lauretis, T. (1987). The Technology of Gender. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction* (pp. 1-30). Indiana University Press.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe. In *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. (pp.82-107). Amsterdam University Press.
- Fernández, S. y Araneta, A. (2018). Genealogías trans(feministas). En M.Solá y E.Urka (Eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp.45-58).
- FIAPF - International Federation of Film Producers Associations. [fiapf.org](http://www.fiapf.org). Recuperado el 08 de marzo de 2023 de: <http://www.fiapf.org>
- Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. Indiana University Press.
- Lessire, C. (29 de enero de 2018). La cúspide del cine son los festivales clase A del mundo (III Parte). <https://esferacultural.com/la-cuspide-del-cine-son-los-festivales-clase-a-del-mundo-iii-parte/10159>
- Loist, S., y Zielinski, G. (2012). On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism. En D. Iordanova, D. & L.Torchin (Eds.), *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism* (pp. 49-62). St Andrews Film Studies.
- RTVE.es / EUROPA PRESS. (2023, 21 de febrero). Expertos de la Onu Aplauden La 'ley trans' y la del aborto en España. RTVE.es. Recuperado el 24 de febrero de 2023 de: <https://www.rtve.es/noticias/20230221/expertos-onu-aplauden-ley-trans-aborto-espana-piden-protegerlas-fuerzas-regresivas/2426661.shtml>

- Green, E. R. (2006). Debating Trans Inclusion in the Feminist Movement. *Journal of Lesbian Studies*, 10(1-2), 231-248.
http://dx.doi.org/10.1300/J155v10n01_12
- Keegan, C.M. (2016). History, Disrupted: The aesthetic gentrification of queer and trans cinema. *Social Alternatives* (35)3, 50-56.
- Koch-Rein, A., Haschemi, E., y Verlinden, J. J. (2020). Representing trans: Visibility and its discontents. *European Journal of English Studies*, 24(1), 1-12. <https://doi.org/10.1080/13825577.2020.1730040>
- Koyama, E. (2003). The Transfeminist Manifesto. En R. Dicker & A. Piepmeier, *Catching a Wave. Reclaiming feminism for the 21st century*. (1.a ed.). Northeastern University Press.
- Medeak (2018). Violencia y transfeminismo. Una mirada situada. En M.Solá y E.Urka (Eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp.73-79).
- Otero, S. (2021) Visual presence and demarcation of trans characters in films: An analysis of four trans-themed films in the European film festival circuit [Tesis de Máster, Universidad de Tampere, Finlandia]. Disponible en: <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/130422/OteroEscuderoSofi%CC%81a.pdf?sequence=2>
- Platero, L.R., Rosón, M. y Ortega, E. (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Bellaterra.
- Raymond, J. (1979). *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*. Beacon Press.
- Rüling, C-C. y Strandgaard, J. (2010). Film festival research from an organizational studies perspective. *Scandinavian Journal of Management*, 26, 318-323. <https://doi.org/10.1016/j.scaman.2010.06.006>
- Sandoval, I. (directora) (2019). *Lingua Franca*. [Película]. ARRAY
- Sedgwick, E.K. (1997). Paranoid Reading and Reparative Reading; or You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You. En Sedgwick, E.K. (Ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* (pp.123-151). Duke University Press.
- Seid, D. M. (2014). Reveal. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 176-177.
- Sentamans, T. (2018). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I) Diagramas de flujos. En M.Solá y E.Urka (Eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp.31-44)
- Solá, M. (2018). Introducción. Pre-textos, con-textos y textos. En M.Solá y E.Urka (Eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp.15-27)

- Stam, R. (2001). Teorías del cine. Una introducción. Paidós.
- Stone, S. (1992). The Empire Strickes Back: A Posttransexual Manifesto. *Camera Obscura. Feminism, culture, and media studies*, 10(2), Art. 2.
https://doi.org/10.1215/02705346-10-2_29-150
- Stryker, S. (2006). (De)Subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies. En S. Stryker y S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 1-18). Routledge.
- Stryker, S. (2017). Historia de lo trans – Las raíces de la revolución de hoy. *Continta Me Tienes*.
- Stryker, S. y Bettcher, T. M., (2016). Introduction. *Trans/Feminisms. TSQ: Transgender Studies Quartely*, 3(1-2), Art. 1-2.
<https://doi.org/10.1215/23289252-3334127>