

MIRADA CIS: CUERPOS Y NARRATIVAS TRANS
EN LA FICCIÓN SERIADA DE NETFLIX Y AMAZON STUDIOS.

Análisis de contenido de las series *Transparent*, *Orange is the New Black* y *Sense8*.

Sara Luna Florit González-Sandoval¹

RESUMEN

El objetivo de esta investigación reside en analizar la construcción de cuerpos trans ficticios a partir de su representación mediática en la ficción seriada estadounidense. Para ello, se ponen en tela de juicio las nuevas televisiones, servicios en *streaming* como Netflix y Amazon Studios; junto a su nuevo y creciente interés en narrativas y personajes LGTB+. Con el motivo de analizar esta correlación, se toma en consideración la “mirada cisheteronormativa” (abreviada: mirada *cis*) dominante en el paradigma audiovisual. Para observar su funcionamiento, la investigación se apoya tres series cuyas personajes LGTB+ son confeccionadas desde la frontera construida socialmente entre los territorios bélicos de Sexo y Género. Estas son Maura Pfefferman, de *Transparent*, Sophia Burset de *Orange is the new black* y Nomi Marks de *Sense8*. Ellas sirven como hilo conductor, guiado por la aguja del Análisis de Contenido y el feminismo interseccional, para deshacer y recoser el paradigma mediático actual. Las tres son analizadas a partir de cinco

¹ Universitat de València. Contacto: saralunaflorit@gmail.com

ejes, a través de los cuales se da cuenta de su construcción identitaria y narrativa, y, por ende, del lugar desde donde son confeccionadas. Se concluye que dos de las tres protagonistas, Maura y Sophia, cuentan con aspectos conflictivos y/o superficiales, al mismo tiempo que Nomi deviene la más auténtica y completa. Es decir, Nomi escapa y reeduca la mirada cis; mientras que Maura y Sophia se quedan atrapadas en ella.

ABSTRACT

The aim of this investigation is to analyse the construction of fictional trans bodies as of its images in North American serialised fiction. To do so, new streaming televisions as Netflix and Amazon Studios are scrutinised, as well as their new interest in LGBT+ characters and narratives. Additionally, a dominant cisheteronormative gaze (abbr. cis gaze) is taken into account in order to observe how it depicts LGBT+ characters through its binary lenses. Moreover, to see how it operates, this investigation revolves around three main TV characters born in the socially constructed and warlike confines of Sex and Gender. They are Maura Pfefferman from *Transparent*, Sophia Buset from *Orange is the new black* and Nomi Marks from *Sense8*. These characters become a guiding thread, guided by the Content Analysis and intersectional feminism needle, that undo and examine the current media paradigm. All three are analysed based on five different aspects that intersect in both their identity and narrative construction. Therefore, it is possible to disclose whence and how are molded. The study concludes that two out of the three main characters, Maura and Sophia, have conflicting and or superficial features, while Nomi turns out to be the most authentic and complete. Consequently, Nomi escapes and reeducates the cis gaze whereas Maura and Sophia hold its gaze.

Palabras clave: Protagonistas trans, LGTB+, series, televisión, feminismo interseccional, mirada cis.

Keywords: Trans main characters, LGBT+, series, television, intersectional feminism, cis gaze.

INTRODUCCIÓN

Mi posición como sujeto es: mujer cisgénero² (a partir de ahora, *cis*), blanca, occidental³, de clase media, con diversidad funcional, lesbiana, atea y alfabeta con estudios. Esta presentación puede parecer innecesaria y extraña, puesto que nunca se exige la necesidad de definirse a menos que se excluya de la normativa social. Esa normatividad va de la mano de un privilegio invisible que se articula mediante unos sistemas de opresión – también invisibles– que aseguran una jerarquía social basada en relaciones de poder. Las posiciones marcadas por una encrucijada interseccional que pasan por la alteridad cuentan con herramientas para percatarse –o al menos lo facilita– de esas estructuras invisibles que sustentan y alimentan la jerarquía patriarcal blanca hegemónica (Platero, 2012).

Los medios de comunicación se configuran como un “aparato ideológico” imprescindible para mantener esta estructura (Althusser, 1970: 21). Pues a través de ellos se elaboran y difunden significados e imaginarios que son cultivados y reproducidos, a la par que responsables de establecer esas relaciones de poder que ejercen una violencia simbólica hacia las desigualdades. Se trata entonces de “modificar la producción de signos, la sintaxis, la subjetividad. Los modos de producir y reproducir la vida” (Preciado, 2013: 12). Y la ficción –en este caso, seriada– se propone como espacio en el que dibujar nuevos signos y subjetividades. ¿No es acaso la ficción, entre otras cosas, la materialización de los deseos más íntimos que se escapan de las estructuras dominantes? Pero ¿consigue realmente escapar de los códigos propios del cisheteropatriarcado? Y es que estos han codificado nuestra mirada, provocando una ceguera cultural que no permiten ver más allá de binomios esencialistas: (hombre-mujer, heterosexual-homosexual, blanco-negro, etc.). A esta mirada la llamaremos “cisheteronormativa” (para abreviar: *cis*), cogiendo como ejemplo la mirada masculina (*male gaze*) trabajada por Mulvey (1989). Y, extendiéndola,

² Neologismo que hace referencia a aquellas personas cuya identidad de género coincide con la que la sociedad patriarcal le ha asignado con motivos biológicos.

³ Este estudio para nada pretende adoptar una postura universal privilegiada: En palabras de Sara Ahmed, la orientación tiene rasgos colonialistas. Pues Oriente (no Europa) solo existe en la mirada de Occidente (Europa) hacia lo que está del este al oeste. Esta orientación repetida –orientada en la misma dirección– termina no solo por formar un mundo social, sino que también afecta la forma en que los cuerpos están racializados (Ahmed, 2006).

es posible enfocar las dioptrías cis-sexistas⁴ prácticamente invisibles hasta hace poco, que llevan a la raíz del paradigma patriarcal.

En esta investigación, las nuevas televisiones devienen el paradigma patriarcal y las protagonistas trans*⁵ las lentes –más o menos– graduadas. Estas son Netflix y Amazon Studios, con las protagonistas Maura Pfefferman de *Transparent* (Soloway, 2014), Sophia Buset de *OITNB* (Kohan, 2013) y Nomi Marks de *Sense8*, (Wachowsky y Wachowsky, 2015). Ellas, desde 2013, nos ofrecen diferentes discursos y narrativas que invitan a reflexiones acerca de la construcción identitaria televisiva y la mirada cis.

Resulta preciso esclarecer que el estudio de estas protagonistas es posible en tanto que construcciones fruto de diferentes artistas⁶. Nunca se podría realizar sobre personas y experiencias trans reales, pues en ningún momento se pretende arrebatar –o apropiarse de– la voz del colectivo ni sus diferentes transiciones y vivencias. De este modo, es necesario recalcar que este análisis se realiza desde un punto de vista de una mujer cisgénero, poniendo el foco en el imaginario que concibe y da vida a estos tres cuerpos, narrativas y discursos. Un imaginario todavía muy impregnado de una jerarquía patriarcal cissexista cuyo talón de Aquiles parece ser la ruptura del sistema sexo-género (Rubin, 1975). Por lo que la existencia de protagonistas así subvierte y replantea el actual paradigma televisivo, ya que empuja consigo las cuestiones idiosincráticas marginadas hasta el centro del escenario. Es decir, estas protagonistas devienen prismas bajo un foco de luz que desintegra las contradicciones que sustentan el sistema patriarcal.

⁴ N. de la A.: También “cissexismo”, es la creencia y estructura soberbia mediante la cual las personas cisgénero se reafirman como superiores a través de la subyugación de las personas trans, con excusas genitalistas y biologicistas.

⁵ N. de la A.: Se evita utilizar la palabra “transexual” por sus connotaciones patologizantes. En cambio, se opta por utilizar la palabra “trans” por su consenso mayoritariamente compartido dentro de la comunidad.

⁶ Debe especificarse que las creadoras de *Sense8*, Lana y Lilly Wachowski, inventan a su protagonista Nomi Marks desde una experiencia trans compartida. Mientras Sophia Buset (*OITNB*) y Maura Pfefferman (*Transparent*) cobran forma a partir de experiencias cercanas a las creadoras. Jenji Kohan, creadora –cisgénero– de *OITNB*, basa en parte a Sophia Buset en la mujer trans que conoció Piper Kerman, la autora del libro homónimo y autobiográfico que dio a luz a la serie; y, por otro lado, Jill Soloway, junto a su hermana Faith, creó a la familia Pfefferman tomando como referencia a la suya propia, con la transición de su Ma(dre)Pa(dre).

METODOLOGÍA

Un factor común que tienen la representación mediática y el campo de investigación académico es el rastro de “un fuerte sexismo normativo acompañado de visiones y prácticas androcéntricas” (Martínez et al., 2014: 6). Ese androcentrismo deriva en la construcción de un sujeto-molde privilegiado considerado universal: el hombre blanco de clase media-alta heteronormativo capacitista y alfabeto. Contra la invisibilización relegada a un segundo plano de todos los sujetos que no encajan en dicho molde, surgen las epistemologías feministas, cuyo objetivo es oponerse a su exclusión sistemática. Las autoras del feminismo negro aportaron las variables contextuales necesarias para dar cuenta de la maraña intertextual de sistemas complejos de opresión sobre cuerpos alternos (Davis, 1983; Lorde, 1984; The Combahee River Collective, 2014; Collins, 2002; hooks, 1981; Anzaldúa, 1987; Moraga, 2000). Ampliaron el concepto de género ya establecido por las feministas blancas, con el de raza, seguido de la orientación sexual, la clase social y la funcionalidad, entre otros (véase la figura 1). Crenshaw (1989) acuñó el término para ello: interseccionalidad. Y este estudio se sirve del feminismo interseccional, cuya naturaleza crítica define y moldea toda observación, discusión y análisis (Platero, 2014). Lo que implica un compromiso político propio de esta epistemología feminista, cuyo fin es defender los derechos de estos colectivos, así como arrojar luz sobre ellos.

Ese análisis interseccional va de la mano de la Teoría Fundamentada (Páramo, 2015), y de la Investigación Basada en las Artes (Hernández, 2008), por lo que se trata de una investigación mixta de carácter cualitativo y artístico. Y se recurre al Análisis de Contenido, como método que facilita el conocimiento de los mensajes explícitos e implícitos que se encuentran en productos culturales y así relacionarlos con su contexto (Piñuel, 2002). De este modo, se pone sobre la mesa la representación de sujetos no-normativos mediante el uso de esquemas visuales a modo cartografía (Aguado-Peláez, 2016): con fuentes, colores y elementos propios de las series como síntesis del contenido.



Figura 1. Esquema gráfico del conocimiento situado (de elaboración propia).

Con respecto a las series, se analizan las dos temporadas de *Sense8* y su capítulo final; las cuatro entregas de *Transparent* y también su capítulo final; y de *OITNB* solo las cuatro primeras por motivos de espacio. El estudio de las protagonistas se realiza a través de cinco ejes principales: 1) *Descripción del personaje*; 2) *Relevancia su transición* en la trama; 3) *Análisis interseccional* de las desigualdades que se proyectan sobre sus cuerpos desde una perspectiva interseccional; 4) *Importancia del lenguaje*, desde el que enuncian sus discursos o el que es dirigido hacia ellos y cómo afecta a la construcción de su identidad (Butler, 1997), y 5) *Evolución del personaje* a lo largo de las temporadas. En estas variables se hace uso del etiquetaje de los personajes como sistema de simplificación para así diseccionarlos en su complejidad. Esto es posible gracias a su carácter ficticio.

RESULTADOS

A continuación, se exponen los resultados extraídos a raíz de la investigación. En primer lugar, se analizan los posibles motivos tras el interés de las nuevas televisiones por ser más inclusivas. Y, en segundo lugar, se examinan las protagonistas para entrever desde donde son creadas, así como observadas; y, entonces, cuestionar si escapan la mirada cis.

La presente industria audiovisual destaca por estar dominada por grandes magnates que controlan el mercado televisivo, fílmico e incluso radiofónico. Por ese motivo, no es extraño apreciar que la mayoría de los contenidos audiovisuales tienen en común una heteronormatividad blanca supremacista. Por eso, cualquier otra representación hoy

resulta rompedora, como la puesta en escena de personas LGTB+. Como afirma Olsson (2016) al respecto:

El interés de los anunciantes en atraer una gran audiencia ha sido un obstáculo ocasional en la trayectoria de la representación LGBT; se puede decir que el miedo a perder el apoyo del comprador ha creado un efecto paralizador en los creadores potenciales, disuadiéndolos así de producir contenido (p. 10).

Estos obstáculos desaparecen en los nuevos servicios y plataformas llamadas *Over The Top* (OTT en adelante). Estos eliminan el distribuidor como intermediario, puesto que disponen de su propio medio para difundir sus contenidos. Algunos ejemplos de OTT son Netflix, Hulu o Amazon Video. Actualmente están ganando la batalla tanto a los servicios de televisión abierta como a los de pago, ya que no solo permiten una mayor aproximación al espectador, sino que además facilitan un mayor despliegue a múltiples dispositivos (Cumbicus, 2016). Esta apertura supone un acercamiento de la audiencia a los contenidos gracias a su fácil accesibilidad. Y todo lo anterior facilita el desarrollo de contenidos más inclusivos y representativos, especialmente en el ámbito LGTB+. En palabras de Cavalcante:

Los [nuevos] medios son herramientas ideales para el desarrollo de identidad *queer* ya que se pueden consumir en secreto y de manera confidencial, en espacios seguros y en los horarios que uno elija. Se pueden recopilar, guardar y archivar en bibliotecas de medios personales. Pueden ser apreciados una y otra vez y compartirse y circularse fácilmente dentro de las comunidades (2018: 17).

Netflix y Amazon Studios son dos servicios OTT relevantes para esta investigación. Pues son conocidos por producir y crear narrativas y personajes LGTB+, como es el caso de las series escogidas. También son partidarias de incluir en su catálogo este tipo de contenido. Algunos ejemplos de Netflix son *Sex Education* (Nunn, 2019), *POSE* (Murphy, 2018), *Vis a vis* (Escobar, 2015), *Please like me* (Thomas, 2013), *Below her mouth* (Mullen, 2016) y *Handsome devil* (Butler, 2016); y en Amazon Studios encontramos *I love Dick* (Soloway, 2017), *Modern Love* (Carney, 2019), y *One Mississippi* (Notaro, 2015), entre otros. De hecho, en el buscador de las plataformas, al introducir términos como “LGBTB”, “lesbiana” o “gay” enseguida se recuperan una gran lista de contenido y recomendaciones, como se aprecia en las figuras 2 y 3.

Películas de temática LGBTQ | Lesbianas | Series TV de temática LGTB | Temática LGBTQ | Películas de temática lésbica | Películas sensuales de temática LGBT | Películas románticas de temática LGBTQ | Películas de temática LGBTQ por la crítica | Dramas de temática LGBTQ | The Ultimate Lesbian Short Film Festival

Figura 2. Captura de pantalla de los resultados en Netflix tras introducir el término “LGTB”.



Figura 3. Captura de pantalla de los resultados en la plataforma *Prime Video* tras introducir el término inglés “LGBT”.

No obstante, destaca Netflix. De hecho, como afirma GLAAD (2019: 12) en su estudio: Netflix repite el mayor número de personajes LGBTQ regulares y recurrentes en sus guiones originales entre los servicios contados aquí. Este ha sido el caso cada año desde que GLAAD empezó a recoger datos sobre la transmisión de series originales en el 2015-16, en el estudio *Where We Are on TV*. Este año, GLAAD contó 121 personajes LGBTQ [en Netflix], un aumento de 33 personajes con respecto al año anterior.

A continuación, en la figura 4, se muestra la relación de personajes LGTB+ entre diferentes servicios OTT. Netflix lidera el pódium con 121 personajes, le sigue Hulu con 24 y culmina Amazon con 11 personajes LGTB+. De esta forma, Netflix no sólo es la OTT que más personajes LGTB+ incluye, sino que arrasa (GLAAD, 2019).

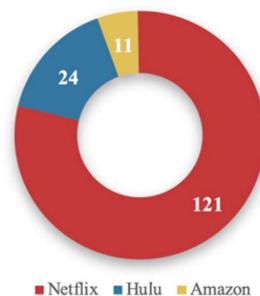


Figura 4. Gráfica de representación de personajes LGTB+ en los servicios OTT (de elaboración propia a partir de datos extraídos de GLAAD (2019)).

Del total de 156 personajes LGTB+ en servicios en *streaming*, solo nueve de ellos son trans. En concreto, son cinco mujeres y cuatro hombres. En la figura 5 se puede observar la evolución que ha tenido el colectivo a lo largo de los últimos 5 años. Asimismo, GLAAD también destaca la representación de dos personajes no binarios (2019).

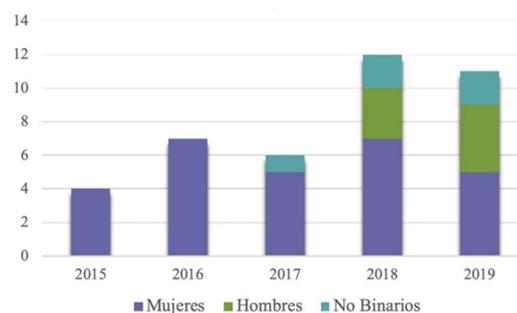


Figura 5. Gráfica de la evolución de la representación de protagonistas trans en los servicios OTT (de elaboración propia a partir de datos extraídos de GLAAD (2015-2019)).

Esta figura (5) recoge el período durante el cual las protagonistas se han desenvuelto. Por un lado, hace evidente el tímido progreso y, por el otro, muestra la disparidad de representación con motivo de género. Al respecto, Julia Serano trata en su libro *Whipping Girl* la cosificación y sexualización de mujeres inherente al patriarcado, y profundiza en la fetichización de las personas –especialmente mujeres– trans por parte de los medios (2007). Esto es fruto de la mirada cis y su ignorancia. En palabras de Alana Portero, “la desinformación sobre la realidad trans se traduce en otredad, la otredad en objetificación y la objetificación en deshumanización” (2019: 19). Y, además, la mirada cis no ejerce esa sexualización sobre hombres trans, puesto que, como explica Pat Califia desde su propia experiencia (1997: 178), parecen ser más asimilados por una sociedad patriarcal:

Parece que el mundo todavía se excita más por 'un hombre que quiere convertirse en mujer' que por 'una mujer que quiere hacerse hombre.' El primero resulta escandaloso, el último se da por hecho. Esto refleja los diferentes niveles de privilegio que hombres y mujeres tienen en nuestra sociedad. Por supuesto que las

mujeres quieren ser hombres –la actitud general parece ser– y por supuesto que no pueden. Y esto es así.

Esta evolución –figura 5– es también el escenario que florece a raíz de intereses monetarios por parte de las industrias culturales. La búsqueda de nuevos nichos, la exploración de temas novedosos, el evolucionado modelo de consumo “Público”: salas de teatro, cine, concierto y exposición; vs “Privado”: sala de estar; el sinfín de contenidos audiovisuales y la competencia por entretener convergen en la apuesta por un nicho LGTB+ que trata narrativas frescas que se puedan visionar en la intimidad y fidelicen una audiencia. Así, esta sala de *estar* se convierte en una sala de *ser* y *re-conocer* para el colectivo LGTB+. Un espacio seguro y libre de violencia homo y transfóbica. Aunque no es uno solitario, pues proliferan las comunidades LGTB+ *online* (Pullen, 2010, 2011; Hanmer, 2010). Todo esto resulta en un aumento paulatino de protagonistas subalternos que de puntillas deben pisotear el paradigma televisivo cimentado.

De este modo, existe una correlación entre el aumento de representación y las nuevas televisiones, así como con su capitalización disfrazada de inclusión que los medios intentan vender. En este sentido, se puede alegar que la industria de la televisión monetiza la responsabilidad social (Olsson 2016). Paralelamente, esto alimenta el espíritu crítico de los nuevos espectadores, llamados “prosumidores”⁷. Cada vez exigen más y mejor representación, especialmente cuando ésta brilla por su ausencia.

Con el colectivo LGTB+ no es para menos, como demuestran a continuación las tres series objeto de este estudio. En primer lugar, se describen las tramas principales de las series y, seguidamente, se procede al análisis de las protagonistas. Es importante remarcar que se expone gran parte de la trama de manera explícita.

***Transparent* (Amazon Studios, 2014)**

El falo es al crucifijo lo que es la vagina al Holocausto (Soloway y Howard, 2015, min. 20)

Esta dramedia da pie a su trama con la disfuncional familia judía Pfefferman, que se hace evidente tras el punto de inflexión inicial: Maura Pfefferman (Jeffrey Tambor), una mujer trans de 70 años, sale por fin del armario con sus tres hijos. Ante esta presentación, los

⁷ N. de la A.: Acrónimo contraído por las palabras “productor” y “consumidor”, define a los usuarios denominados “activos”, caracterizados por su participación –directa e indirecta– en los contenidos

capítulos trascurren hilando diversas premisas identitarias como son el género, la sexualidad y la religión; y que terminan afectando a la familia entera. Esto desencadena en una reevaluación de conceptos que les lleva a deconstruirse y a descubrirse. Recurren así a su genealogía, que transita de lleno en el holocausto y la diáspora judía, en la transfobia, la heterosexualidad –y cisnormatividad– obligatoria (Rich, 1980), y les encamina hacia el retejido de sus subjetividades. De este modo, la genealogía (el pasado) apela a la transición hacia el presente, y evidencia como las nuevas –y no tanto– generaciones exigen al tiempo un avance que pueda mantener su ritmo. Y esta serie es un tributo al paso del tiempo. De hecho, lo demuestra incluso en la producción, puesto que sigue un “programa de acción transformativa” que consiste en priorizar la contratación de personas trans para el equipo técnico (Ford, 2016; Poole, 2017; Villarejo, 2016).

Maura Pfefferman

Descripción del personaje

La protagonista de *Transparent*, Maura, es una profesora de universidad de Ciencias Políticas de unos 70 años. Cuando anuncia su jubilación, decide también hacer pública su transición a sus hijos. Aunque desde niña sabía que lo era, no es hasta entonces cuando decide salir del armario ante su familia y el resto del mundo: “Cuando era pequeña, desde que tenía cinco años, sentía que algo no estaba bien. Y no podía contarle a nadie sobre mi lado femenino. Eran otros tiempos [...] muy diferentes. Y yo pues... tuve que guardarme todo eso para mí misma” (Soloway, 2014, min. 2).

Relevancia de la transición del personaje

Aunque la serie se centra en su transición, se hace también especial hincapié en la evolución y desarrollo de la familia a partir de ese suceso. Sirve como punto de entrada para dar lugar a muchas narrativas colaterales en los personajes próximos, puesto que se ven obligados a cuestionar y desmontar las estructuras patriarcales grabadas en ellos.

Análisis interseccional del personaje

Para conocer mejor a la protagonista, en la figura 6 se pretenden evidenciar las diferentes intersecciones que convergen para formar su identidad. Las flechas verdes representan ejes privilegiados mientras que las rojas demuestran obstáculos, y las líneas discontinuas muestran relaciones menos directas que las continuas. Los sistemas de opresión – rodeados en rojo– representan sus mayores ejes de exclusión. Además, se aprecia como

la identidad es una maraña interconectada. Por ejemplo, su apariencia andrógina colisiona con su rol e identidad de género femenino ya que no se corresponden a lo que la sociedad le ha asignado de manera biológica. Esto se encadena con el hecho de tener 70 años, puesto que no es común hallar una mujer trans que ronde los 70 años. A su vez, la edad confluye con su diversidad funcional, puesto que su salud cardíaca se ve afectada por el envejecimiento. Y es su clase media-alta la que le facilita seguir teniendo buena salud y la que le permitiría su operación de reafirmación de sexo, si no fuera por su salud. Su clase es fruto de su trabajo, al que ha podido acceder por medio de privilegios como su nacionalidad, idioma y etnia. Y los dos últimos son facilitados por su religión. No obstante, su religión le resulta un impedimento a raíz de sus nociones cissexistas.

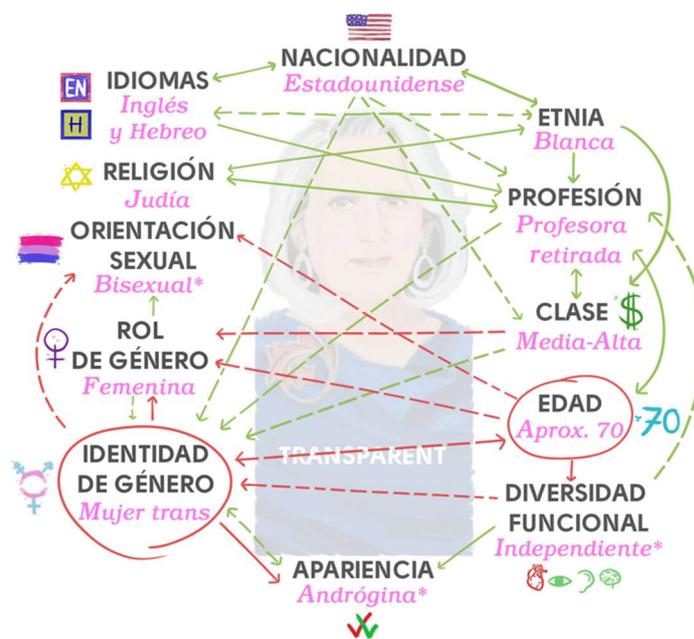


Figura 6. Análisis interseccional de Maura (de elaboración propia a partir del ejemplo de Aguado-Peláez (2016)).

De esta manera, sus ejes de exclusión más importantes son su identidad de género y su edad. A pesar de ello, cuenta con grandes privilegios con función de contrapeso como su nacionalidad, su etnia, sus idiomas, su clase social y (falta de) profesión. Pues no es víctima de racismo, vive en un entorno liberal con el conocimiento de lenguas hegemónicas y con capital. Además, el hecho de estar jubilada le puede evitar encuentros sociales violentos y también le aleja de la mirada cissexista imperante. Su apariencia andrógina asexual y su edad intervienen en ello, puesto que evita así la

sensacionalización de su cuerpo. Todos estos privilegios le permiten incluso redescubrir su orientación sexual y se atreve a salir con un hombre por primera vez.

Evolución del personaje a lo largo de la serie

En la primera temporada, Maura hace pública su transición y pasa por un proceso de repensarse y analizarse, recurriendo a su genealogía judía (Kuperberg y Soloway, 2014). Algo que sus familiares imitan. Esto se profundiza en la segunda entrega, con el uso de flashbacks hasta la Alemania nazi como pretexto para ahondar en la relación entre la historia judía y el género. Y es que tanto la comunidad judía como la LGTB+ tuvieron que moldear sus identidades bajo la ira nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, en esta temporada se conoce mejor a la protagonista e incluso se aprecian residuos patriarcales en ella. La directora usa como excusa este tipo de contradicciones para poner la sociedad actual en tela de juicio. Mientras, Maura paulatinamente consigue encontrar su lugar y sentirse más cómoda consigo misma. Esto facilita que la tercera temporada ya se centre en debates culturales relacionados con el racismo, el judaísmo y el género: desde las vidas trans menos privilegiadas como la de Elizah, una chica afroamericana que abre los ojos a Maura –y a los espectadores– (Soloway, 2016); pasando por una discusión sobre Israel durante una ceremonia judía, hasta el festival de música *womyn* de Michigan (Soloway y Passon, 2016; Soloway y Arnold, 2015). A partir de ese punto, *Transparent* obtiene un tono más existencialista. Las crisis de identidad, religión y familiares son muy palpables. A raíz de ello, Maura decide ser voluntaria y ayudar a personas LGTB+. Y, al final de la temporada, intenta someterse, sin éxito, a una operación de reafirmación de sexo. Todo lo anterior culmina en un viaje familiar a Israel, que cubre la cuarta temporada. Esto da pie a abordar el conflicto israelí-palestino, poniendo el foco sobre la situación de personajes palestinos, que en su mayoría son LGTB+. Por último, la serie cierra con un último capítulo especial en forma de musical. En este, se conoce la muerte de Maura, llevada a cabo por las acusaciones contra el actor que la reencarnaba (Goldberg, 2018). No obstante, este último capítulo evoca la esencia de Maura a través de flashbacks imaginarios de cómo podría haber sido en su juventud. Y, además, la serie se redime con un metamusical protagonizado por los álgos de los Pfefferman, en el que Maura es finalmente interpretada por una mujer trans, Shakina Nayfack (Soloway, 2019).

Importancia del lenguaje

Maura es víctima de violencia verbal sistemática. En numerosas ocasiones se dirigen a ella como señor (*Sir*); en una escena en el aeropuerto, tras pasar el control de seguridad, una trabajadora le dice que tiene un bulto en la entrepierna (*groin anomaly*) (Soloway y Liddi-Brown, 2017); y en otra escena en el hospital, la administración no le reconoce su identidad y el doctor se empeña en usar pronombres masculinos (Soloway y Yong, 2016). En algunos casos, Maura muestra su agencia y corrige esas interpelaciones, como muestra en la siguiente conversación que tiene con su hija mayor (Soloway, 2014):

Sarah: Lo siento, papá. Lo siento. ¿Me puedes echar una mano? ¿Estás diciendo que ahora vas a empezar a vestirme como una mujer todo el tiempo?

Maura: No, cariño. Toda mi vida... Toda mi vida me he vestido como un hombre. Esta soy yo (min. 2-3).

Orange is the new black (Netflix, 2013)

Por fin soy como se supone que debo ser. ¿Lo entiende? – Sophia Buset (Kohan y Foster, 2013, min. 21)

Otra dramedia cuya temática principal enfoca de cerca a algunas de las mujeres más marginadas socialmente, confinadas entre barrotes. Este espacio sirve como pretexto para centrarse de lleno en el plural del sujeto mujeres, mostrando el amplio abanico de cuerpos femeninos. A través de una protagonista muy privilegiada, Piper Chapman: blanca, de clase media alta, en un matrimonio heterosexual, de apariencia normativa y sin diversidad funcional; se presenta –al estilo caballo de Troya– a toda una comunidad diversa que queda recogida bajo el paraguas de ‘mujer’. Se piensan y existen así las diferentes realidades femeninas, al mismo tiempo que se alejan de la mirada cisheteronormativa. Estas mujeres quiebran el –supuesto– canon de belleza “universal” a partir de la reapropiación de sus cuerpos, tomando como eje la diversidad de nacionalidades y orígenes, personalidades, rasgos físicos, sexualidades, entre otros. Rompen así todos los tabúes y estereotipos sociales infundados en una sociedad machista. En consecuencia, un producto cultural como este, proporciona el espacio necesario para que se desenvuelva una protagonista como el de Sophia Buset (Laverne Cox).

Sophia Buset

Descripción del personaje

Sophia es una personaje recurrente dentro del gran elenco que caracteriza a esta serie. Ubicada en la prisión federal de Litchfield, pasa la mayoría del tiempo en la peluquería

de esta. Se presenta como una persona luchadora, perseverante y dispuesta a hacer lo necesario para poder vivir fiel a su verdad. De hecho, ante la falta de recursos, ingresa en prisión por robar tarjetas de crédito para poder permitirse su transición.

Relevancia de la transición del personaje

La narrativa no se centra en su transición, pero sí sobre el hecho de ser una mujer trans: por la transfobia que recibe en Litchfield y los problemas que se desencadenan a partir de ese odio. Además, en su propia familia también tiene que lidiar con el resentimiento de su mujer y su hijo adolescente. Por lo tanto, su representación no pretende mostrar una transición, pero sí visibiliza diferentes opresiones que pueden experimentar algunas personas trans. Además, sirve también para poder conocer la situación de una vida trans entre barrotes físicos, y su –ausente– cuidado dentro de la institución.

Análisis interseccional del personaje

A continuación, en la figura 7 se muestra un análisis interseccional para conocer mejor esas experiencias y la relación que guardan con su persona.

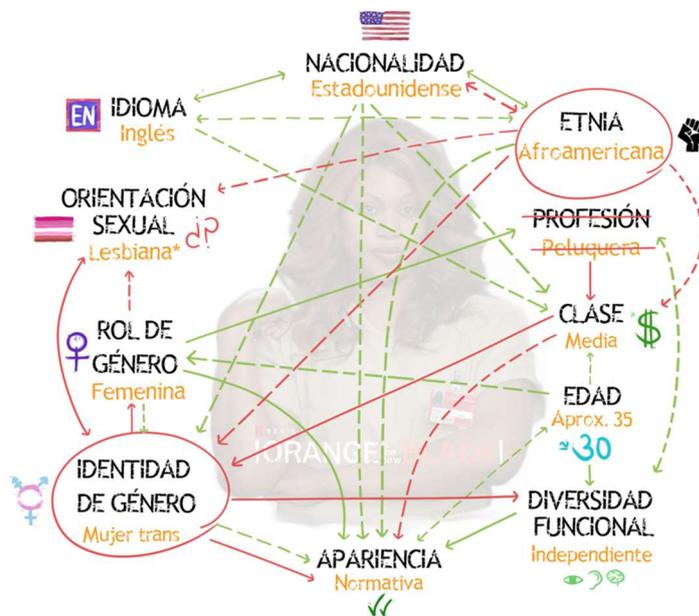


Figura 7. Análisis interseccional de Sophia (de elaboración propia a partir del ejemplo de Aguado-Peláez (2016)).

El mayor sistema de opresión de Sophia es su identidad de género, seguida en segundo plano por su descendencia y su clase media. Su identidad se ve gravemente perjudicada en un lugar donde nadie le comprende y, desde la ignorancia, es acosada, maltratada – verbal y físicamente– e interpelada por ello. De hecho, recibe una paliza por parte de otras reclusas e incluso intenta suicidarse, ya que su familia tampoco le acepta. Su segundo eje opresivo es el de ser afroamericana, ya que las mujeres trans afroamericanas, especialmente en EE. UU., son altamente estigmatizadas. Sufren tal violencia que muchas terminan asesinadas –o se suicidan–. En eso también influye la falta de recursos económicos para sobrevivir. En el caso de Sophia, su clase media en un entorno con sanidad privatizada y sin sistemas de apoyo para personas trans le ha llevado a hurtar y, finalmente, a la prisión. Allí no puede desempeñar ninguna profesión –como muestra esa categoría tachada– pero sí tareas como la de peluquería. Esto sirve –a ojos de los demás– como consolidación de su identidad de género, puesto que está relacionada con el imaginario supuestamente femenino.

En cuanto a su orientación sexual, se presupone que es lesbiana puesto que quiere seguir en una relación con su mujer y no se han hecho otras alusiones al respecto. Y, por última intersección excluyente, su apariencia le supone un obstáculo constante. Esta depende de una medicación que la administración considera innecesaria, por lo que acaban por suspenderle el suministro de estrógenos. A pesar de ello, su apariencia es bastante normativa puesto que, como muchas mujeres cis, acata las normas binarias y se apoya sobre ejes como la belleza –peluquería, maquillaje, moda–; su conocimiento extenso sobre los genitales femeninos y la exaltación de la feminidad sobre su cuerpo. Es un ejemplo válido de representación trans, puesto que no es su responsabilidad –y menos, exclusiva– transgredir los roles de género. Lo que es más, la sociedad cispatriarcal les coacciona para tener *cispassing*⁸, puesto que de lo contrario son todavía más oprimidas.

Importancia del lenguaje

La serie no falla en señalar que incluso una persona perteneciente a un grupo marginado no está exenta de las trampas del patriarcado cisheteronormativo. Un ejemplo

⁸ Ser inmediatamente reconocid@ y leído por tu género automáticamente. Normalmente se apoya de las marcas identitarias corporales cissexuadas como la barba=hombre, pechos=mujer, excesivo vello corporal=hombre, y así.

esclarecedor es la conversación –y su lenguaje– con su hijo, en la que Sophia decide darle consejo “amoroso” (Kohan y McCarthy, 2015):

Sophia: Mi padre me dijo “Encuentra una chica muy insegura y practica con ella. De esa manera, cuando conozcas a una chica que realmente te guste, ya dominarás el asunto”.

Michael: ¿De verdad quieres ser una mujer en un mundo donde los hombres hacen eso? Sophia [riéndose]: Dios me oiga, ya lo creo que sí (mins. 41-42).

En cuanto al lenguaje que se usa para dirigirse a Sophia, se aprecia un discurso en el que predominan la ignorancia y el odio. Algunos ejemplos son los siguientes: En primer lugar, en varias ocasiones se utiliza de la palabra *tranny*, que es usada para definir de manera despectiva a una mujer trans. Otras expresiones reiterantes despectivas: son *lady man*, cuya traducción exacta sería “dama hombre”. También se refieren a ella repetidamente como *It* (eso), *abomination*, *freak* (monstruo), *he-she* o *she-male* (él-ella) e incluso *cyborg pussy* (vagina cíborg). Todos estos parten de las bases patriarcales más cissexistas.

Existen también ejemplos de diálogos agresivos. El primero tiene lugar con su mujer Crystal cuando le pide desesperada ayuda con los estrógenos (Kohan y Foster, 2013):

Crystal: ¿Has perdido la cabeza? ¿Quieres que me encierren a mí también? [...] Bueno, tú tendrías tu piel suave y tus curvas de mujer y valdría todo la pena [irónicamente]. [...] ¿Cómo puedes ser tan egoísta?

Sophia: Crystal, si me quitan esto, todo habrá sido en balde.

Crystal: Yo me casé con un hombre llamado Marcus. Lloro por él todo el tiempo. Pero me quedé y te apoyé porque veía lo mucho que estabas sufriendo. Sé que era salvarte la vida. [...] Pensé que era mejor que mi hijo tuviera dos madres que un padre muerto, ¿no? Al menos él estaría con nosotros, no como mi padre. Al menos él estaría en los partidos de su hijo, aunque fuera con un vestido. Así que toleré que te hicieras mujer, pero nunca quise una vida con un criminal. [...] Cumple tu condena. Sal de aquí para poder ser un padre para tu hijo. Sé un hombre (mins. 44-46).

Este extracto, a pesar de que surge de un momento tenso, deja entrever la transfobia y el cissexismo que predomina en el discurso de Crystal. Deshumaniza a Sophia tratándola de criminal y reduciendo su feminidad a un mero deseo, en lugar de entender sus batallas

interiores. Lo que es más, se cree con derecho a dictar –en sus palabras, tolerar– la identidad de Sophia. Y, finalmente, utiliza una expresión bastante común (en inglés *man up*) con connotación transfoba. Esto resulta en una conversación muy tóxica, que además manifiesta la incapacidad de las personas privilegiadas –en este caso, los cis– de separar acciones individuales de colectivos –normalmente discriminados–. En este caso, Sophia no es una criminal y mucho menos por ser trans; Sophia es considerada una delincuente por tener que recurrir a vías ilegales ante la desmesurada falta de ayudas estatales sanitarias hacia personas trans. Y Crystal, en lugar de intentar entender a su pareja, ignora todo eso y egoístamente ataca a Sophia en su punto débil: su disforia⁹.

El último ejemplo muestra la deshumanización y la fetichización por parte de un guardia cis, hetero y blanco, en una conversación humillante que mantiene con un compañero (Kohan y Foster, 2013):

Guardia 1 [refiriéndose a Sophia]: ¿Y eso de ahí? Es una especie diferente, amigo.

[...] Guardia 2: Es salvaje, ¿eh? Un bicho raro. Bicho-raro-landia.

Guardia 1: Un chocho cibernético. Seguro que lo tiene perfecto

Guardia 2: No me digas que te tirarías a eso.

Guardia 1: Vivo en el presente, no en el pasado. Además, antes tenía polla, así que sabe cómo tratarla (mins. 8-9).

Evolución del personaje a lo largo de la serie

A pesar de salir en numerosos episodios, el tiempo de pantalla de Sophia es considerablemente bajo. De hecho, ha sido una crítica que ha tenido mucho peso en las redes sociales por parte de seguidores de la serie. La primera temporada sirve como introducción principal del personaje, desde una perspectiva biográfica que permite conocer su pasado. De hecho, el tercer capítulo está dedicado a ella y nos deja entrever el inicio de su transición y la reacción de su familia. Conocemos obstáculos como la denegación de la medicación o el discurso transfóbico preponderante a su alrededor. En la segunda temporada, Sophia progresa con su familia: consigue que su hijo le dirija la palabra y una nueva dinámica de relación con su mujer. Además, también logra hacer amistades, por lo que aumenta sus redes y salud emocionales. No obstante, en la tercera temporada ese progreso va en declive. Tiene dificultades a la hora de mantener sus

⁹ Emoción desagradable y molesta que pueden sentir las personas trans cuando la sociedad cis-patriarcal se empeña en recordarles incesantemente que no reconoce sus identidades verídicas.

amistades y al mismo tiempo le surgen nuevas enemigas. Al final, un grupo de chicas le humilla y ataca. Además, esta agresión es ignorada por los trabajadores de la prisión y ella amenaza con hacerla pública. Ante la posible denuncia, la junta directiva decide silenciarla y mandarla a una celda de aislamiento. De esta manera, en la cuarta temporada, la protagonista sigue en régimen de confinamiento. Ahí es humillada y deshumanizada, puesto que le quitan su peluca e ignoran por completo sus necesidades. Finalmente, con la ayuda de una amiga y su mujer, consigue salir de ahí.

***Sense8* (Netflix, 2015)**

Yo soy también un Nosotros – Nomi Marks (Wachowsky y Wachowsky, 2015, min. 9)

A caballo entre el drama y la ciencia ficción se encuentra esta serie, encabezada por ocho personajes principales conectados mental y emocionalmente llamados *sensates*. Su objetivo es luchar contra una compañía internacional que busca exterminarlos debido a las habilidades y poderes que poseen. Su mejor arma será fortalecer sus lazos comunitarios y, como si del colectivo LGTB+ se tratara, deberán derrotar al enemigo común: el cisheteropatriarcado supremacista blanco. Y es que los *sensates* conforman un grupo muy diverso no-normativo que subvierte cuestiones interseccionales principales como la política, el amor, la identidad, el racismo, la sexualidad, el género y la religión. Esto da pie a la visibilidad de protagonistas racializados, de diferentes culturas y religiones, que rompen con la heteronorma e incluso con la cisnorma, como ocurre con la protagonista Nomi Marks (Jamie Clayton).

Cabe destacar que *Sense8* fue cancelada por Netflix, pero finalmente, tras la petición masiva por parte de la audiencia, se llevó a cabo un último capítulo de dos horas. Esto corrobora que es público está hambriento de contenidos tan inclusivos y rompedores.

Nomi Marks

Descripción del personaje

Nomi es bloguera y activista, “hactivista”, como se define ella misma (Wachowsky y Wachowsky, 2015b, min. 2-3). Se caracteriza por ser muy inteligente, perspicaz, leal y comprometida. De este modo, su papel es crucial dentro de los *sensates*, siendo una de las cabecillas. Mantiene una relación con Amanita, quien demuestra ser una red de apoyo muy importante para ella.

Relevancia de la transición del personaje

Su transición no tiene especial relevancia, lo que da lugar a unos arcos narrativos alternativos y necesarios que se centran en otros aspectos de las vidas trans. Se visibilizan positivamente sus ámbitos de pareja y trabajo, al mismo tiempo que se muestran experiencias negativas en la familia y el sistema médico. Además, se aborda con ella la transfobia dentro del mismo colectivo LGTB+ y también del feminismo.

Análisis interseccional del personaje

En la figura 8 se plasma un análisis interseccional de Nomi Marks. Sus sistemas de opresión más marcados son su identidad de género y su orientación sexual. Ser mujer cis y lesbiana ya supone cierta exclusión social, pero esta aumenta si se trata de una mujer trans. Y es que existe una idea preconcebida de que las mujeres trans son heterosexuales.

Por otro lado, tanto su familia como el sistema sanitario le patologizan por ser una mujer trans. Otro impedimento de ser mujer es el hecho de trabajar en una profesión que está dominada por hombres. No obstante, Nomi cuenta con diversos privilegios. Entre ellos, ser de clase media-alta, ya que facilita posibles recursos para poder acceder a tratamientos –en el caso de quererlos–; su raza, que se retroalimenta de su nacionalidad estadounidense y resulta en un idioma altamente dominante. Todo lo anterior favorece a la falta de diversidades funcionales, lo que le beneficia a la hora de tener un trabajo en una sociedad capacitista. Finalmente, ser joven y tener una apariencia normativa se considera también un eje favorecedor, puesto que acatar las normas binarias de género tradicionales implica una mayor acogida por parte de una sociedad cisexista.

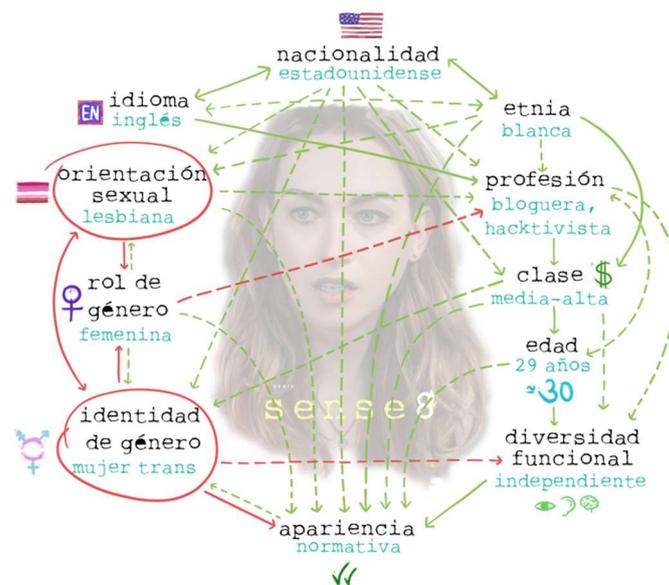


Figura 8. Análisis interseccional de Nomi (de elaboración propia a partir del ejemplo de Aguado-Peláez (2016)).

Importancia del lenguaje

En su familia biológica, Nomi solo se habla con su hermana, pues es la única que le respeta. En la primera temporada, la relación con sus padres se conoce mediante flashbacks. En ellos, sus padres ejercen y proyectan una violencia simbólica sobre Nomi: le llaman por su necronombre¹⁰– y se refieren a ella en masculino. No son los únicos, ya que incluso un personaje espontáneo le espeta que “Bonita delantera para ser un tío” (Wachowsky y Glass, 2017, min. 30-31). Ambos casos son fruto del ego frágil cissexista.

Existe otro ejemplo de ese mismo ego, pero llevado a cabo por una mujer cis LGTB+ supuestamente feminista: “No eres más que un tío ocupando el poco espacio que nos queda a las mujeres (Wachowsky y Wachowsky, 2015a, min. 32-33). Este comentario transfobo nace de la peligrosa ignorancia de personas cis que rechazan identidades más allá de las binarias, sin caer en que ambas han sido históricamente construidas por las sociedades, con los genitales como pretexto. De hecho, ¿no cambia acaso la noción de

¹⁰ N. de la A.: Su nombre de nacimiento.

‘hombre’ y ‘mujer’ con cada sociedad? ¿Especialmente en las que no son blancas? Lo que es más, en algunas de ellas, existen más de dos géneros¹¹.

Aun así, en ese mismo capítulo también observamos ejemplos positivos: su padre la llama “hija” por primera vez, hecho que le hace muy feliz (Wachowsky y Glass, 2017, min. 37). Y, en el episodio final, durante la boda de Nomi y Amanita, la madre finalmente le llama “Nomi” (Wachowsky y Wachowsky, 2018, h. 2 min. 20). Este gesto aporta clausura a Nomi y a los espectadores.

Evolución del personaje a lo largo de la serie

En cuanto a la evolución a lo largo de las dos temporadas, la primera sirve como presentación y biografía de su personaje: desde el pasado con sus padres hasta el presente como heroína hacktivista. En la segunda, Nomi consigue tener la oportunidad de subvertirse y plantarse frente a sus padres, lo que le hace crecer personalmente. Por otro lado, la relación con los demás *sensates* también influye en ese desarrollo emocional. Por último, en el episodio final, Nomi cierra un pasado tormentoso con su familia y culmina su evolución casándose con Amanita y obteniendo el respeto de su madre.

CONCLUSIONES

Los medios de comunicación tienen un rol imprescindible en la jerarquización de la sociedad. Tienen el poder de construir imaginarios que se materializan en sociedades. Y es que las nuevas televisiones, gracias a Internet, han conseguido una globalización mediática que hasta ahora ha englobado a más audiencia intercontinental pero no más diversidad en la representación. No obstante, los espectadores, también gracias a Internet, han ido adquiriendo más voz –y voto–. Esto da lugar a la creación de productos culturales cada vez más responsables e inclusivos, especialmente con aquellos grupos que han sido ignorados sistemáticamente. Asimismo, esta visibilización sigue reproduciendo códigos

¹¹ Se recomienda leer sobre los *chibados* de Angola; los *fa'afafine* de Samoa; los *fakaleiti* de Tonga; los *mahu* de Hawái y Tahití; la cultura Bugis de Sulawesi y su reconocimiento de hasta cinco géneros: *makkunrai*, *oroané*, *bissu*, *calabai*, and *calalai*; los *muxe* de México; y los *dos espíritus* reconocidos por los nativos americanos; entre muchos otros.

y patrones propios del patriarcado, encuadradas bajo la mirada cisheteronormativa. Y, con el objetivo de desmontarla, se ha puesto en el punto de mira a tres protagonistas trans.

Teniendo en cuenta que actualmente el público se podría considerar “transanalfabeto”—completamente ignorante de las personas trans—, resulta necesario exponer una representación concienzuda, respetuosa y verídica. En el caso de nuestras protagonistas, se hace evidente desde donde son pensadas y elaboradas: Maura empezó siendo creada por Jill Soloway, una mujer cisgénero, con una experiencia familiar próxima, lo que explica que la serie esté tan centrada en la familia Pfefferman. De hecho, como confirma el último capítulo, la serie siempre ha girado en torno a la familia y su evolución, no a Maura. No obstante, Jill Soloway, eventualmente —y paralelamente a la emisión de su serie— se da cuenta de que se identifica como persona no binaria. De este modo, esto se ve reflejado en la misma serie, con el mismo arco narrativo para la hija menor de Maura. Así, Maura es una protagonista que, una vez ha transicionado y encontrado su nuevo lugar, se desvanece lentamente hasta desaparecer por completo. Esto se ve afectado por las polémicas alrededor de la serie, la mayoría por el actor principal Jeffrey Tambor. Y es que no solo fue criticado por interpretar a una mujer trans, sino que todos los miedos de la audiencia llegaron a materializarse en forma de acosos sexuales, precisamente fruto de la mirada —y pensamiento— cisheteronormativa. El hecho de que esto haya tenido lugar incluso en un entorno transfirmativo hace visible el calado del cisheteropatriarcado y su consecuente mirada. Otra grieta cisnormativa que se hace visible es su ingenuidad, su incapacidad de agenciarse y hacer frente a sus interpelaciones. Por supuesto que existen personas trans tímidas, pero rara vez deciden ser voluntariamente ignorantes. Lo que es más, es algo que difiere con sus estudios académicos, puesto que le aportarían las herramientas necesarias para poder informarse mejor acerca de aspectos de su transición e identidad. De hecho, en algunos casos es educada por su hija cis menor y una profesora cis, a quienes sí vemos investigar sobre identidad y género. Y es por todo lo anterior que Maura no consigue escapar la mirada cisheteronormativa, quedándose anclada como la primera ficha del efecto dominó Pfefferman. A pesar de eso, *Transparent* cuenta con el privilegio de ser uno de los primeros programas de ficción seriada con el colectivo trans al frente. Ha empezado a allanar el camino para futuras y mejores representaciones.

En el caso de Sophia deviene más esclarecedor aún que su papel está escrito por una mujer cis (Jenji Kohan), que se basa en los relatos escritos de otra mujer cis (Piper

Kerman). Su protagonista, en más de una ocasión, se ve abocada a diversos prejuicios, estereotipos y debates sobre su persona. Es cierto que está imbuida con cierta agencia para hacer frente a ellos –incluso el hecho de ser interpretada por una actriz trans es muestra de ello– pero aun así la ignorancia y la violencia de sus compañeras es mayor. Al menos hasta la cuarta temporada, se aprecia una representación bastante superficial que gira prácticamente de manera exclusiva en torno a su identidad como mujer: el acoso que sufre es por ser trans, sus conversaciones se reducen a ser trans y sus menciones se limitan a ser trans. En algunas ocasiones esto se extiende al hecho de ser madre, lo que parece devolvernos una protagonista femenina de unas décadas atrás. Pues no se resuelven otras cuestiones identitarias suyas como su orientación sexual, sus intereses – más allá de la peluquería–, sus estudios, su infancia, entre otras. Sin embargo, al contrario de Maura, Sophia sí demuestra haberse interesado y leído acerca de las diferentes políticas de transición. Aun así, su personaje resulta muy unidimensional y pobre, así como desaprovechado. Es cierto que su papel en una serie tan relevante resulta rompedor, pero el conformarse sería un error. De hecho, apenas reeduca la mirada cis; más bien la reafirma, haciendo realidad una personaje a caballo entre la superficialidad y los estereotipos. Como ocurre con Maura, es otra protagonista que ayuda a impulsar la subversión del paradigma cisheteropatriarcal dominante. Pero no es suficiente.

La tercera protagonista, Nomi, es interpretada por una actriz trans y confeccionada a partir de dos mujeres trans, Lilly y Lana Wachowsky. La falta de sensacionalización y superficialidad son una prueba de ello. Pues las Wachowsky consiguen que los espectadores se olviden del adjetivo “trans” y se centren de verdad en su identidad “mujer” –sin por ello obviar sus vivencias trans–. Es tratada del mismo modo que el resto de personajes: tiene agencia, independencia, intereses, superpoderes, amor, trabajo, y un largo etcétera. En otras palabras, tiene carácter humano e independiente: comete errores porque es una persona, no porque es trans; debe ingresar en el hospital porque desconoce sus poderes psíquicos, no porque es trans –aunque su familia y médicos se empeñen en ello–; y se enamora de una mujer porque es lesbiana, no porque es trans. Se puede afirmar así que Nomi se aleja de la mirada cisheteronormativa, al mismo tiempo que la subvierte. Por un lado, con ella los espectadores aprenden dejar a un lado los prejuicios y conectan a nivel humano. Y, por el otro, Nomi no es cis ni hetero. Aunque sí es normativa, lo que le sirve como caballo de Troya para entrar de lleno en un entorno audiovisual todavía muy verde –y blanco–. Por lo tanto, Nomi deviene el mejor ejemplo de los anteriores y

un modelo a seguir para futuras representaciones; así como un reto, ya que debe intentar superarse la longevidad de su arco narrativo. Por último, cabe remarcar que Nomi no se trata de la mejor representación por sus privilegios superiores, sino por la calidad de su narrativa y discursos, muy lejos de reducirse al hecho de ser una mujer trans. Por lo que una protagonista con mayores desventajas también podría ser elaborada con el mismo respeto y autenticidad.

Llegados a este punto, se podría señalar la importancia de contar con artistas disidentes – en este caso personas trans– tras la creación de productos audiovisuales con personajes subalternos. De este modo, se adquiere más realismo y profundidad, al mismo tiempo que se revela un compromiso genuino que les puede beneficiar. Paralelamente, esto lleva consigo una disipación y reeducación de la mirada, y un desprendimiento de residuos patriarcales. A propósito, conviene especificar que este proyecto es consciente del calado de la mirada cisheteronormativa, por lo que no pretende enunciar una verdad absoluta. Es más, quiere ser el inicio de un proceso de (de)construcción y aprendizaje sin punto final

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguado-Peláez, D. (2016). Los cuerpos como cartografía de resistencias: análisis interseccional de Sense8. *Arte y Políticas de Identidad*, 15(15), 39-58. Recuperado de <http://revistas.um.es/api/article/view/284401/206511>
- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Londres: Duke University Press.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: Fronteras*. 2a ed. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Butler, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Butler, John (Director). (2016). *Handsome devil* [película]. Irlanda: Treasure Entertainment.
- Califia, Patrick (1997). *Sex changes: Transgender Politics*. San Francisco: Cleis Press.
- Carney, J. (Director). (2019). *Modern love* [serie de televisión]. EE. UU.: Amazon Studios.

- Cavalcante, A. (2018). *Struggling for Ordinary: Media and Transgender Belonging in Everyday Life*. New York: New York University Press.
- Collins, P. (2002). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. 2a ed. New York: Routledge.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex. A black feminist critique of ant discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1(8), 139-167. Disponible en: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>.
- Cumbicus, S. C. (2016). Estudio comparativo entre las plataformas tecnológicas de transmisión IPTV y OTT TV (Over The Top-TT) para brindar servicios de televisión (Tesis doctoral). Escuela Politécnica Nacional. Quito. Recuperado de <http://bibdigital.epn.edu.ec/handle/15000/17045>
- Davis. A. (1983). *Women, race & class*. Nueva York: Random House USA Inc.
- Escobar, I. (Creador). (2015). *Vis a vis* [serie de televisión]. España: Globomedia.
- Ford, A. (2016). *Transliteracy and the Trans New Wave: independent trans cinema representation, classification, exhibition* (Tesis doctoral). Southern Cross University, Australia. Recuperado de <https://epubs.scu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1519&context=theses>
- GLAAD (2015). *Where Are We On TV Report - 2015*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv15>
- GLAAD (2016). *Where Are We On TV Report - 2016*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv16>
- GLAAD (2017). *Where Are We On TV Report - 2017*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv17>
- GLAAD (2018). *Where Are We On TV Report - 2018*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv18>
- GLAAD (2019). *Where Are We On TV Report - 2019*. Recuperado de <https://www.glaad.org/whereweareontv19>
- Goldberg, L. (15 de febrero de 2018). Jeffrey Tambor officially dropped from 'Transparent' in wake of harassment claims. *Hollywood Reporter*. Recuperado de

<https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/jeffrey-tambor-officially-fired-transparent-wake-harassment-claims-1085236>

- Hanmer, R. (2010). Internet Fandom, Queer Discourse, and Identities. En C. Pullen y M. Cooper, (edits.) *LGBT Identity and Online new media*. Nueva York: Routledge, pp. 147-158.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI* 26, 85-118. doi.org/10.6018/j/286251
- Hooks, B. (1981). *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- Kohan, J. (Creadora). (2013). Orange is the new black [serie de televisión]. EE.UU.: Netflix.
- Kohan, J. (Guionista) y Foster, J. (Directora). (2013). Lesbian request denied [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Orange is the new black*. EE. UU.: Netflix.
- Kohan, J. (Guionista) y McCarthy, A. (Director). (2015). Mother's day [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Orange is the new black*. EE. UU.: Netflix.
- Kuperberg, E. (Guionista), y Soloway, J. (Guionista y director). (2014). The Wilderness [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider*. Nueva York: The Crossing Press.
- Martínez, L., Biglia, B., Luxán, M., Fernández, C., Azpiazu, J. y Bonet, J. (2014). Experiencias de investigación feminista: propuestas y reflexiones metodológicas. *Athenea digital: Revista de pensamiento e investigación social*, 14(4), 3-16. doi.org/10.5565/rev/athenea.1513
- Moraga, C. (2000). *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por sus labios*. Brooklyn: South End Press.
- Mullen, A. (Directora). (2016). Below her mouth [película]. Canadá: Serendipity Point Films.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Murphy, R. (Creador). (2018). POSE [serie de televisión]. EE. UU.: Fx Productions.

- Notaro, T. (Creadora). (2015). One Mississippi [serie de televisión]. EE. UU.: Amazon Prime Video.
- Nunn, L. (Creadora). (2019). Sex Education [serie de televisión]. Reino Unido: Netflix.
- Olsson, D. (2016). Transnormative Television: Does social responsibility benefit the TV industry? (Tesis doctoral). Lawrence Herbert School of Communication. Hofstra University.
- Páramo, D. (2015). La teoría fundamentada (Grounded Theory), metodología cualitativa de la investigación científica. *Pensamiento y gestión* 39, 1-7. doi.org/10.14482/pege.39.8439
- Piñuel, J. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística* 3(1), 1-42. Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Piñuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf
- Platero, R. L. (2012). Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Platero, R. L. (2014). ¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer? En I. Mendia, M. Luxán, M. Legarreta, G. Guzmán, I. Zirion y J. Azpiazu (Eds.), *Otras formas de (re)conocer: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde investigaciones feministas*, pp. 79-95. Donostia/San Sebastián: Hegoa.
- Poole, R. J. (2017). Towards a Queer Futurity: New Trans Television. *European Journal of American Studies*. doi: 10.4000/ejas.12093
- Portero, A. (2019). Trabajo. En Macías, A., Gael Blanco, D., Vera, C., Bioque, A. y Al-Khansa, Q. (Eds.), *Vidas trans* (pp. 11-22). Madrid: Antipersona.
- Preciado, B. (2013). Prólogo: Decimos revolución. En Solá, M. y Urko, E. (comps). *Transfemenismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp. 9-13). Tafalla: Txalaparta.
- Pullen, C. (2010). *LGBT identity and online new media*. Londres: Routledge.
- Pullen, C. (2012). *Gay identity, New storytelling and The Media*. 2a ed. Hampshire: Palgrave Macmillan.

- Rich, A. (1980). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *Duoda: Revista d'estudis feministes*, 10, 15-42. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/DUODA/article/download/62008/90505>
- Rubin, G. (1975). The traffic in women: Notes on the "political economy" of sex. En Reiter, R. (ed.) *Toward an Anthropology of Women*. Nueva York: Monthly Review Press, pp. 157-210.
- Serano, J. (2007). *Whipping girl: A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*. Berkeley: Seal Press.
- Soloway, J. (Creador). (2014). *Transparent* [serie de televisión]. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista y director). (2014). The letting go [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista), y Arnold, A. (Director). (2015). Oscillate [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista), y Howard, S. (Director). (2015). Bulnerable [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista y director). (2016). Elizah [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Creador). (2016). *I love Dick* [serie de televisión]. EE. UU.: Amazon Prime Video.
- Soloway, J. (Guionista), y Passon, S. (Director). (2016). Oh Holy Night [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista), y Liddi-Brown, A. (Directora). (2017). Groin Anomaly [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista), y Yong, S. (Directora). (2017). Off the Grid [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- Soloway, J. (Guionista y director). (2019). *Transparent* Musicale Finale [episodio de serie de TV]. En Amazon Studios, *Transparent*. EE. UU.: Amazon Studios.
- The Combahee River Collective. (2014). A Black Feminist Statement. *Women's Studies Quarterly* 42(3/4), 271-280. doi.org/10.1353/wsqs.2014.0052

- Thomas, J. (Creador). (2013). Please like me [serie de televisión]. Australia: ABC.
- Villarejo, A. (2016). Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's Transparent and the New Television. *FILM QUART*, 69(4), 10-22. doi:10.1525/fq.2016.69.4.10
- Wachowsky, L. y Wachowsky, L. (Creadoras). (2015). Sense8 [serie de televisión]. EE. UU.: Netflix.
- Wachowsky, L. (Guionista), y Wachowsky, L. (Directora). (2015a). Limbic resonance [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Sense8*. EE. UU.: Netflix.
- Wachowsky, L. (Guionista), y Wachowsky, L. (Directora). (2015b). I am also a We [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Sense8*. EE. UU.: Netflix.
- Wachowsky, L. (Guionista), y Glass, D. (Director). (2017). All I want right now is one more bullet [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Sense8*. EE. UU.: Netflix.
- Wachowsky, L. (Guionista), y Wachowsky, L. (Directora). (2018). Amor Vincit Omnia [episodio de serie de TV]. En Netflix, *Sense8*. EE. UU.: Netflix.