

¿Cómo se hacen visibles las corporalidades trans en el cine? El caso de *Anything's Possible* (Billy Porter, 2022)

Sofía Otero-Escudero¹

Recibido: 03 de marzo de 2023 / Aceptado: 05 de septiembre de 2023

Resumen. El cine queer se considera un oxímoron, una etiqueta que busca categorizar a las películas que no deben ser etiquetadas, como acto de reivindicación. Por lo tanto, no existe una definición homogénea y unánime sobre lo que conlleva el cine queer como tal. Autoras como B. Ruby Rich acuñaron términos como el “New Queer Cinema” para referirse a ese cine que construía nuevas narrativas en torno a identidades diversas, pero ¿el cine queer es aquel donde aparecen personajes queer? ¿o donde el equipo técnico y dirección es queer? En el presente trabajo de investigación se plantea la hipótesis de que existe un cine queer y transgresor conformado a través de la mirada construida a través del lenguaje audiovisual, particularmente a la hora de representar a personajes de identidad trans. La organización internacional GLAAD es una de las más representativas a la hora de reconocer y premiar las representaciones más acertadas del colectivo LGBTIQ+, por lo que se selecciona como estudio de caso la última película ganadora del premio a mejor película de “streaming”: *Anything's Possible* (Billy Porter, 2022). Se lleva a cabo un análisis crítico filmico textual que pone el foco en el aspecto formal, seleccionando la secuencia de presentación de la protagonista como elemento de análisis principal, así como la presencia visual y sonora de la protagonista. Como conclusión, se observa que, aunque se siguen reiterando algunos recursos canónicos, hay una transgresión en la forma de enmarcar al personaje trans haciendo visible para la audiencia una corporalidad transgresora y diversa.

Palabras clave: queer; GLAAD; LGBTIQ+; trans; Billy Porter

[en] How Are Trans Bodies Made Visible in Cinema? The Case of *Anything's Possible* (Billy Porter, 2022)

Abstract. Queer cinema is an oxymoron, a label that seeks to categorize films that should not be labelled as an act of vindication. Therefore, there is no homogeneous and unanimous definition of what queer cinema as such entails. Authors such as B. Ruby Rich coined terms such as *New Queer Cinema* to refer to cinema that constructed new narratives around diverse identities, but is a queer cinema where queer characters appear, or where the technical team and direction are queer? In this research paper, we hypothesize that there is a queer and transgressive cinema shaped by the gaze constructed through audiovisual language, particularly when it comes to representing characters with trans identities. The international organization GLAAD is one of the most representative when it comes to recognizing and rewarding the most accurate representations of the LGBTIQ+ collective, which is why we select as a study case the latest film to win the award for the best streaming film: *Anything's Possible* (Billy Porter, 2022). A film-textual critical analysis is carried out, focusing on the formal aspect, selecting the presentation sequence of the protagonist as the main element of analysis, as well as the visual and sound presence of the protagonist. In conclusion, it is observed that, although some canonical resources are still reiterated, there is a transgression in the way of framing the trans character, making transgressive and diverse corporeality visible to the audience.

Keywords: queer; GLAAD; LGBTIQ+; trans; Billy Porter

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 2.1. El cine queer a nivel internacional: los Premios GLAAD. 3. Hipótesis y objetivos. 4. Material y métodos. La mirada y las técnicas cinematográficas para la visibilidad de nuevas corporalidades. 5. Resultados y discusión. 6. Conclusiones. 7. Referencias.

Cómo citar: Otero-Escudero, S. (2023). ¿Cómo se hacen visibles las corporalidades trans en el cine? El caso de *Anything's Possible*, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 183-194.

¹ Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla.
Correo electrónico: sotero@us.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0778-1519>

1. Introducción

El significado literal de la palabra “queer”² hace referencia a algo raro, extraño. Durante años, al colectivo homosexual, así como cualquier otra persona disidente de lo establecido por la cisheteronorma, ha sido denominado como “queer” con connotaciones peyorativas. No obstante, el movimiento gay y lesbiano como detonante en los años 90 se apropió de dicho término para subvertirlo y convertirlo en una reivindicación desde los márgenes hacia el centro. De este modo, se forjó el movimiento queer como aquel que abarcaba las múltiples y diversas identidades de género y orientaciones sexuales que estaban oprimidas por el sistema buscando dinamitar y reconstruir sus pilares desde sus entrañas (Butler, 2007; Bernini, 2018; Córdoba, 2005; De Lauretis, 1991; Mérida, 2002; Sullivan, 2003). Tal y como afirmaba una de las teóricas claves del movimiento, Judith Butler (2007), resulta imposible actuar fuera de la norma dado que el mismo hecho de nombrarla ya establece una vinculación con esta.

La actriz Eva Reign recogía en los Premios GLAAD³ de 2023 el premio “Outstanding Film – Streaming or TV” declarando emocionada:

The title of our film is *Anything is Possible* and let me tell you, anything really is possible. Me standing on this stage right now, a black trans girl from St. Louis Missouri, cast in the first film directed by Billy Porter. Growing up I always looked up to organizations like GLAAD, because I needed to see someone like me [El título de nuestra película es *Todo es posible* y dejadme decir que, realmente, todo es posible. Yo aquí de pie en este escenario, una chica negra trans de St. Louis Missouri, elegida como protagonista en la primera película dirigida por Billy Porter. Cuando estaba creciendo siempre miraba hacia las organizaciones como GLAAD, porque necesitaba ver a alguien como yo]. (Eva Reign el 7 de junio de 2023 en la 33ª ceremonia de los Premios GLAAD. Fuente: GLAAD, 2022)⁴

Desde uno de los espacios internacionales más relevantes en materia de visibilidad del colectivo LGBTQ+ como son los GLAAD, la diversidad interseccional resuena en los oídos de toda la audiencia para reconocer la identidad de la actriz gracias a la visibilidad que el cine le ha aportado. Las artes visuales y, en particular, el cine y las series, se convierten así en una de las tecnologías del género –en palabras de Teresa De Lauretis (1991)–, que son capaces de perpetuar ciertos estereotipos en torno al género pero que también pueden destruir y reconstruir los patrones canónicos que lo conforman.

¿Qué es por lo tanto el cine queer y qué lo define? Una pregunta que ha sido planteada a lo largo de múltiples años y en diversos estudios pero nunca ha tenido una respuesta unánime. Y es que la propia naturaleza del término queer lo convierte en un oxímoron que etiqueta a todo aquello que no quiere ser definido, convirtiéndose, no obstante, en una etiqueta en sí misma.

El presente trabajo se aproxima a la idea de cine queer y plantea la hipótesis de que existe un cine queer y transgresor conformado a través de la mirada construida a través del lenguaje audiovisual, particularmente a la hora de representar a personajes de identidad trans.

2. Estado de la cuestión

Teresa De Lauretis, teórica y autora clave del movimiento queer, trabajó con la teoría queer en relación con las representaciones audiovisuales en el ámbito académico denominando al cine como tecnología del género que construye significados, no solo en pantalla, sino en la sociedad (De Lauretis, 1987, 1991). En este sentido, el cine queer podría funcionar como un espacio político, social y afectivo más alejado del sistema capitalista y hegemónico del cine donde pueden desarrollarse nuevas narrativas que transgreden las representaciones heteronormativas. Así, todas aquellas narrativas y personajes que se construyen para subvertir las identidades y orientaciones sexuales establecidas podrían ser denominadas como queer (Colebrook, 2005; Zurián, 2023).

Uno de los términos más utilizados para hacer referencia a este cine transgresor es el “New Queer Cinema”⁵, concepto acuñado en los años 90 por B. Ruby Rich. Este NQC abarcaba un tipo de cine que ofrecía discursos diferentes a los comerciales con nuevos lenguajes y medios dentro de los propios circuitos comerciales. Los festivales de cine, al igual que ocurrió con la Teoría Fílmica Feminista⁶, fueron los primeros lugares

² El término queer se escribe entre comillas en los casos que es utilizado como término anglosajón, y sin comillas cuando se habla del movimiento, teoría o identidad queer.

³ Los Premios GLAAD son aquellos donde se premian a series de TV y películas internacionales de contenido LGBTQ+. Estos serán explicados en detalle más adelante en el subepígrafe de la sección 2. Estado de la cuestión 2.1. *El cine queer a nivel internacional: los Premios GLAAD*.

⁴ GLAAD (2022). *Anything's Possible's Eva Reign accepts the GLAAD Media Award for Outstanding Film – Streaming or TV | GLAAD* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bxYiGmUjwso>. La traducción de la cita es de elaboración propia y se redacta siguiendo las normas APA (Sánchez, 2019), de ahora en adelante todas las traducciones serán de elaboración propia, en caso contrario será señalado.

⁵ De ahora en adelante se utilizarán también las siglas NQC

⁶ De ahora en adelante se utilizarán también las siglas TFF

donde tuvieron incursión dichas películas creando incluso festivales de cine queer como espacios donde poder compartir distintas identidades, pensamientos, etc., alejadas de las representaciones heteronormativas comerciales (Dawson, 2015; Dawson & Loist, 2018; Loist & Zielinski, 2012; Rich, 2013).

Ámbitos comerciales y cinematográficos como estos ponen en valor el rol de los festivales –en particular sus secciones queer–, como lugar imprescindible donde visibilizar al colectivo LGBTIQ+ como no había sido mostrado antes, consiguiendo que los personajes homosexuales o bisexuales, por ejemplo, obtengan más papeles principales en las series de tv y películas contemporáneas. No obstante, aunque este amplio término ofreció también la posibilidad de visibilizar a colectivos como el trans, la representación de dichas identidades fue escasa y desacertada (Steinbock, 2019).

A nivel internacional a finales del siglo XX y principios del XXI, el movimiento feminista, que avanzaba en paralelo al movimiento gay y lésbico, entra en una tercera ola más inclusiva con el término poscolonial e interseccional en el centro. Kimberlé Crenshaw (1991) fue la autora principal que acuñó este último concepto para reseñar el valor de la intersección del género, la clase o la etnia, a la hora de abordar las distintas opresiones y diversificando así un feminismo que se había construido históricamente sobre un sujeto blanco heterosexual de clase media. En el ámbito activista es el “Combahee River Collective” y su manifiesto publicado en 1974, los que se constituyen como fundacionales del feminismo interseccional e inclusivo. En paralelo, y siguiendo la estela del progreso social y la diversidad más visible, las teorías queer y el movimiento trans ganan acceso a la agenda social y cultural (Crenshaw, 1991; hooks, 1984; Sedgwick, 2002; Stryker, 2017).

Dentro de esta tercera ola feminista, las activistas Diana Courvant y Emi Koyama, definieron el concepto de transfeminismo como una escisión del pensamiento feminista, la cual buscaba la alianza de grupos y cuerpos diversos y donde el colectivo trans compartiría las mismas luchas sin ser excluido. En 2003, Koyama redactó el *Transfeminist Manifesto*, donde se afirmaba que todo individuo estaba en su derecho de decidir sobre su propio cuerpo e identidad (Koyama, 2003; Stryker & Bettcher, 2016; Stryker, 2017).

En el ámbito español particularmente, la primera vez que se menciona el término transfeminismo es en las Jornadas Feministas Estatales de Córdoba en el 2000. Posteriormente, el transfeminismo se consolida a través del «manifiesto para la insurrección transfeminista», el cual se presentó en las Jornadas Feministas Estatales de 2009 (Ideadestroyingmuros, 2009; Medeak, 2018; Sentamans, 2018; Solá, 2018).

A raíz de este momento, se forja una resistencia en común alrededor de las ideas de género y sexualidad, donde el concepto de transfeminismo se construye como término paraguas más inclusivo para que la gran diversidad de cuerpos pueda inscribirse dentro de la lucha contra el mismo sistema que les oprime. Entre las características de este movimiento hay una vinculación inevitable con la expansión y transgresión de las artes visuales, donde el proceso de creación cultural se forja en la base de un mayor activismo y resistencia que construye nuevas subjetividades, las cuales conforman representaciones no normativas del género y la sexualidad a través de una perspectiva mucho más afectiva que presenta a los cuerpos diversos como lugares de deseo (Fernández & Araneta, 2018; Medeak, 2018; Sentamans, 2018).

2.1. El cine queer a nivel internacional: los Premios GLAAD

Además de los festivales de cine como espacio donde representar nuevas voces y corporalidades, la organización GLAAD⁷ es una de las más reconocidas por su labor a la hora de visibilizar las representaciones audiovisuales del colectivo LGBTIQ+. Desde sus inicios en 1985 su principal objetivo se centra en corregir y premiar las representaciones del colectivo en los medios de comunicación, fomentando así la creación de nuevas narrativas en torno a este. Uno de los procedimientos más populares es la concesión de premios anuales desde 1989 hasta la actualidad. Dichos galardones se conceden a las mejores representaciones queer desde las series de TV hasta las películas, pasando por piezas periodísticas en los medios (About GLAAD, s.f.). Con esta selección de obras audiovisuales que construyen las representaciones queer más acertadas, el jurado certifica unas películas con mayor valor que otras ante la audiencia, teniendo esto también influencia en el funcionamiento del mercado del audiovisual cuando las audiencias consumen unas obras u otras por haber obtenido un premio o no (Mezias et al., 2008).

En este sentido, tal y como afirmaba la teoría y movimiento queer, con este tipo de organizaciones y premios internacionales se fomenta la visibilidad de este colectivo inmerso en nuevas narrativas y a través de nuevas corporalidades, reconstruyendo así desde dentro del propio sistema el imaginario colectivo arraigado en la sociedad y trayendo de los márgenes hacia el centro todo aquello que se salía de lo normativo y era relegado al ostracismo. Con publicaciones recientes como la de Toscano-Alonso, M. y Otero-Escudero, S. (2023) se estudia la diversidad sexual y su intersección con la tercera edad en las series de televisión nominadas en estos premios. En la presente investigación, el foco se pone en el corpus fílmico y, en particular, el colectivo trans representado en la última edición.

⁷ En su origen, este acrónimo era desglosado como: Gay and Lesbian Alliance Against Defamation. No obstante, a partir de 2013 su nombre pasó a ser GLAAD sin desglosar, para incluir a todo el colectivo y no solo a las personas homosexuales (homosexuales (About GLAAD, s.f.).

3. Hipótesis y objetivos

La hipótesis de partida plantea que en la actualidad se están haciendo visibles corporalidades trans más diversas desde una mirada queer, construidas en pantalla a través del lenguaje audiovisual más allá del contenido y la historia. Para ello y teniendo en cuenta la importancia señalada sobre la organización y premios GLAAD, se selecciona para el estudio de caso la película producida por Amazon Prime Video *Anything's possible* (Billy Porter, 2022), ganadora del galardón “Outstanding Film- Streaming or TV” en la 33ª ceremonia de los GLAAD, 2023. Desde esta hipótesis se desglosan los principales objetivos:

- A. Determinar el lenguaje audiovisual que construye la mirada en torno al colectivo trans en pantalla actual y concluir si es una mirada queer / transgénero, o perpetúa la mirada cisheteronormativa⁸.
Los aspectos particulares analizados son: cómo se le da presencia al personaje (voz y cuerpo), concluyendo qué tipo de corporalidad trans se hace visible.
- B. Determinar el tipo de demarcación visual del personaje trans en la secuencia de presentación, es decir, la primera vez que aparece en pantalla, concluyendo si existe o no el recurso canónico del “reveal” a la hora de presentar al personaje trans protagonista.
- C. Dentro de este objetivo, se señala el específico de determinar si este “reveal” hace hincapié en el tropo común de «estar en un cuerpo equivocado», construyendo una corporalidad estereotípica y anclada en el binarismo, así como un elemento de espectáculo⁹.
- D. Determinar si la actriz o actor protagonista tienen también una identidad trans, con el principal objetivo de concluir si se representan corporalidades más cercanas a la realidad del colectivo y se evita el “transface”¹⁰ que habla sobre identidades trans a través de corporalidades cisnormativas.

4. Material y métodos. La mirada y las técnicas cinematográficas para la visibilidad de nuevas corporalidades

Cuando hablamos de diversidad de identidades y su visibilidad uno de los aspectos más relevantes ha sido siempre el análisis de los personajes. Relevancia que se hace palpable y esencial en investigaciones como la de María Toscano-Alonso (2021) en el cine español. En la presente investigación se busca el acercamiento a las ideas esbozadas por Zurián (2023) respecto al cine queer actual, poniendo el foco no solo en los personajes y su historia, sino también, en la forma de hacerles visibles a través de corporalidades más cercanas a la realidad y alejadas del binarismo normativo. Es decir, qué tipo de mirada se construye en torno al colectivo trans.

Cuando J. Halberstam habla de la «mirada transgénero» en su obra *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives* (2005), se refiere a las decisiones cinematográficas que se toman a la hora de construir la narrativa de una película, tanto a nivel de la historia como del discurso – como podría ser el montaje -. Gracias a este tipo de aspectos, la persona que dirige hace que la audiencia mire «con» el personaje trans como sujeto, en lugar de mirar «hacia» el personaje como objeto –normalmente fetiche– (Halberstam, 2005).

Recientemente y desde el ámbito español, el autor Francisco A. Zurián (2023) ha esbozado una serie de notas que podrían dar forma a un concepto de cine queer más actualizado, teniendo en cuenta rasgos como una audiencia mayoritariamente queer, la normalización de cualquier identidad de género diversa en pantalla, la reinterpretación de historias heteronormativas desde una mirada queer o la experimentación más novedosa a través de la escritura audiovisual menos convencional, entre otras (Zurián, 2023).

Dentro de estos aspectos reseñados por Zurián (2023) respecto a la mirada queer y a una novedosa escritura audiovisual, son destacables las elecciones de montaje donde el tradicional recurso del plano/contraplano es el más utilizado. Este es considerado como un proceso de «sutura» canónico para que la audiencia no perciba la incursión de alguien externo que edita el contenido. Una ilusión cinematográfica tradicional que también se extiende a los montajes que fragmentan el cuerpo de las personas trans, al mismo tiempo que construyen corporalidades aceptables para la audiencia que navega dentro de la cisheteronorma (Cobo-Durán & Otero-Escudero, 2021; Halberstam, 2005; Heath, 1981; Otero, 2021; Stam, Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1999; Steinbock, 2016; Zurián, 2023).

Ya desde los orígenes del cine surgieron diversos movimientos que transgredían ciertos patrones establecidos dentro de la industria cinematográfica. El aclamado documental soviético *El hombre de la cámara* (1929), dirigido por Dziga Vertov y montado por Yelizaveta Svilova, fue una cinta que desafiaba los lenguajes más clásicos del teatro y la literatura para construir un lenguaje propio del cine dando lugar al denominado cine-ojo. Este tipo de cine hacía hincapié en las técnicas y la forma por encima del contenido para ayudar a que los

⁸ En el apartado Material y métodos se explicará en detalle el concepto de mirada cinematográfica.

⁹ Estos términos serán explicados de forma detallada en el siguiente apartado de material y métodos.

¹⁰ Técnica tradicional que prefiere contratar a un actor o actriz cisgénero, normalmente de apariencia andrógina, para así perpetuar el binarismo femenino/masculino (Kern, 2012; Reynolds, 2015).

colectivos oprimidos como el proletariado pudieran conocer lo que ocurría a su alrededor (Stam, 2001; Vertov, 1974).

En palabras de Vertov, el cine, y la cámara como su principal herramienta, fueron inventados para poder profundizar y explorar en el mundo visible.

Ya desde los inicios del cine mudo, la mirada hacia las imágenes proyectadas, así como el montaje de estas, eran una herramienta esencial para construir y deconstruir patrones establecidos socialmente. Por lo tanto, aunque se cambien los sujetos representados, si se siguen reiterando los mismos recursos se perpetúan las mismas construcciones dado que, como declaraba la feminista poscolonial Audre Lorde (2003), las herramientas que se utilizaron para construir la casa del amo –véase el sistema y el cine cisheteropatriarcal–, nunca servirán para destruirla.

Esta idea de la transgresión de la mirada a la hora de filmar tiene gran importancia para la consolidación de la Teoría Fílmica Feminista, cuya segunda fase de desarrollo se centró en la idea de la mirada-poder y la búsqueda de la deconstrucción de los modos de ver establecidos a través de la imagen fílmica (Guarinos, 2007). Uno de los textos fundacionales de esta etapa es indiscutiblemente *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) de Laura Mulvey, así como su segunda reflexión sobre este *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)* (Mulvey, 1989). En su primer ensayo, la autora teoriza sobre la mirada masculina y femenina en el cine, donde la mirada masculina era la que vertebraba todo el discurso construyendo el rol de la mujer como pasiva frente al rol del hombre como activo. Y erigiendo, además, una mirada desde la audiencia, así como desde los personajes masculinos de la propia película, que miraban «hacia» las mujeres como objetos, desde un lugar de placer heteropatriarcal (Mulvey, 1975).

En una conversación diacrónica entre la «mirada masculina» de Laura Mulvey y las miradas contemporáneas, la cineasta estadounidense Nina Menkes ha estrenado recientemente su documental *Brainwashed: Sex-Camera-Power* (Menkes, 2022), donde recupera su propia charla impartida desde 2019 denominada *Sex and Power: The Visual Language of Oppression*¹¹. En esta charla, la cineasta, siguiendo las teorías de Mulvey como base fundacional, reflexiona sobre cómo el diseño de montaje y composición de planos perpetúan las posiciones de poder, reseñando como aspectos principales de este diseño: la construcción de sujeto/objeto, la forma de enmarcar a los personajes, el movimiento de cámara, la iluminación y, en general, la posición narrativa de la mujer en las historias (Menkes, 2022). No obstante, aunque el documental se centre en la mirada discursiva que construye a la mujer en pantalla, también otros colectivos como el trans son abordados. El Dr. Raja Gopal Bhattar menciona, en referencia al personaje de Buffalo Bill en *El silencio de los corderos* (Demme, 1991), que no solo las mujeres son filmadas desde una mirada cisheteropatriarcal, sino que también las personas trans, así como cualquiera que no encaje en los límites y normas establecidas, son enmarcadas desde esta perspectiva que perpetúa las dinámicas de poder (Menkes, 2022).

Cuando Judith Butler hablaba desde la teoría queer sobre la «performatividad», hacía referencia en cierto modo a esa acción llevada a cabo para que la persona fuera reconocida en la sociedad. Ningún sujeto existe hasta que es mirado y reconocido por otra persona y es por ello por lo que las personas llevan a cabo una serie de acciones reconocibles por la sociedad en relación con el género y orientación sexual asignados para poder ser reconocidas, deviniendo en construcciones culturales y sociales que perpetúan los patrones establecidos. Sin embargo, dichas acciones también pueden ser utilizadas desde la resistencia para subvertir los cánones, como ocurre con las personas de la comunidad «drag», las cuales representan una serie de características vinculadas con un género diferente al que ellas tienen asignadas, creando así nuevos sujetos y narrativas asociadas a lo ya reconocible (Butler, 2006, 2007, 2011).

En relación con el colectivo trans, Judith Butler (2006) también aseguró que «el género mismo es internamente inestable y que las vidas transgénero evidencian la ruptura de cualquier línea de determinismo causal entre la sexualidad y el género» (Butler, 2006, p.86). Así, el cine queer no puede ser entendido como tal sin la inclusión del colectivo trans y su mirada, con el objetivo de transformar las narrativas cinematográficas en torno a las personas queer.

Tal y como hemos visto en el recorrido realizado desde la cámara de Vertov hasta el documental de Menkes, la mirada discursiva y las dinámicas de poder son las que finalmente pueden, desde el propio sistema, utilizar una serie de herramientas y elecciones cinematográficas que rompan con los moldes establecidos para conseguir la inclusión de los colectivos oprimidos en la sociedad.

Desde la Academia y en un hermoso diálogo entre textos y movimientos que expande la mirada, Copier y Steinbock (2018) desarrollaron una perspectiva o mirada trans muy pragmática en su artículo *On not really being there: trans* presence/absence in Dallas Buyers Club* (2018). Entre los aspectos que las autoras analizan para concluir si hay o no una mirada trans a la hora de filmar a los personajes y construirlos se observa: el rol, la presencia visual, el arco narrativo y la demarcación visual en las escenas claves. Con investigaciones como esta, y otras más recientes que beben de ellas como la de Cobo-Durán y Otero-Escudero (2021) sobre *Veneno*

¹¹ Disponible en: Bard Mfa (2020, 18 de mayo). *Nina Menkes lectures as part of the Bard MFA Seminar week of 2019*. YouTube. <https://bit.ly/3qB-Befu>

(Calvo & Ambrossi, 2020), los personajes del colectivo trans dejan de ser analizados y contruidos desde la Academia como simples objetos de estudio, para ser considerados sujetos activos con cuerpo y voz (Horak, 2018).

En la presente investigación, y siguiendo la hipótesis y objetivos planteados, se lleva a cabo un análisis crítico filmico textual a nivel formal donde se observa la construcción de las corporalidades trans a través del montaje y herramientas cinematográficas seleccionadas. Para ello se lleva a cabo la técnica de “decoupage” (Casetti & Di Chio, 2007) y se separa la secuencia donde el personaje trans es presentado por primera vez en pantalla para analizar lo que Danielle Seid (2014) definió como técnica de “reveal”. En ella, la autora definía como rasgo común en las cintas canónicas el hecho de revelar la identidad trans como un elemento sorpresa que construye el cuerpo como fetiche o busca la repulsión tanto para la audiencia como para los personajes cis de la propia película. Algo que es construido a través de la forma de enmarcar y situar al personaje por primera vez en la trama (Seid, 2014). Esto está intrínsecamente ligado con la perpetuación del binarismo de género al construir un cuerpo normativamente vinculado con un género contrario al presentado, cuerpo que además solo puede transitar del extremo mujer al extremo hombre, sin aceptar ningún tipo de matiz. Con esto, se perpetúa también la idea de «estar en el cuerpo equivocado» en la que se construye una corporalidad con la que el personaje no se siente feliz, corporalidad que tiene una morfología sexual que no está normativamente alineada con su género y que solo puede ser trasladada al centro de la norma a través de la transición por la cirugía genital. Estos aspectos se encuentran arraigados en narrativas médicas que constituyen a los cuerpos como estancos, creando así representaciones de personas trans homogéneas que no hacen más que incrementar la opresión hacia el colectivo en la sociedad, haciendo visibles corporalidades estereotípicas y binarias que no son reflejo de todas sus realidades (Carter, 2014; Cotten, 2014; Keegan, 2016; Koch-Rein et al., 2020; Seid, 2014).

Siguiendo los objetivos planteados anteriormente, se esbozan las preguntas concretas:

- A. - ¿Cómo es la presencia y corporalidad del personaje trans?
 - ¿Cómo es la voz del personaje? ¿perpetúa el binarismo de género?
 - ¿Qué tipo de corporalidad trans se hace visible? ¿se perpetúan estereotipos de género? ¿se hace referencia a la genitalidad?
- B. - ¿Cómo es la demarcación visual y sonora del personaje trans en la secuencia de presentación?
 - ¿Se observa el cuerpo entero o está fragmentado?
 - ¿Aparece su rostro por primera vez o está oculto?
 - ¿Se utiliza el estereotipo de disforia o «estar en el cuerpo equivocado», usando así el cuerpo como espectáculo o fetiche?
 - ¿Aparece enmarcada la genitalidad o morfología sexual?
 - ¿Hay revelación de información oculta?
 - ¿Se le da importancia a su voz como rasgo que aporta agencia al personaje?
 - ¿Hay algún tipo de transgresión en el montaje?
- C. - ¿La actriz o actor protagonista tienen también una identidad trans?

5. Resultados y discusión

La película analizada en la presente investigación es *Anything's Possible* (2022), ópera prima del director Billy Porter, el cual también ha sido actor de productos audiovisuales transgresores como la serie *Pose* (Murphy, Cragg & Howard, 2018-2021). Junto a él trabaja Ximena García Lecuona como guionista, favoreciendo así la inclusión del colectivo trans no solo en la narrativa y en el elenco actoral, sino también en la persona encargada de escribir la historia:

The most important message for me to share is the idea of trans joy. Before I transitioned, I had this idea from what I saw in society and in representation in media, that the trans lives are very tragic and sad – “It’s going to be a hard life. Nobody loves you.” That’s straight up not real. It’s not true” [El mensaje más importante que quiero compartir es la idea de la alegría trans. Antes de llevar a cabo mi tránsito, tenía la idea, por lo que veía en la sociedad y en la representación en los medios de comunicación, de que las vidas trans son muy trágicas y tristes: “Va a ser una vida dura. Nadie te quiere”. Eso no es real. No es verdad]. (Hagen, 2022, 15 de julio)

Respecto a la historia, *Anything's Possible* se enmarca en el género de comedia romántica de “coming-of-age” donde la protagonista Kelsa tiene una identidad interseccional desde varios niveles al ser una adolescente negra y trans. En su último año de instituto conoce a uno de sus compañeros Khalid, el cual también tiene una identidad interseccional fuera de lo común en este tipo de géneros cinematográficos, siendo un adolescente musulmán y de origen árabe –aunque no se especifica su lugar de origen, solo la forma de pronunciar su nombre y la religión–. En este romance de instituto confluyen una serie de aspectos diversos que la convierten

en la película ganadora del premio a mejor película de “streaming” en los GLAAD 2023, siendo el principal foco de atención la identidad trans de la protagonista Kelsa.

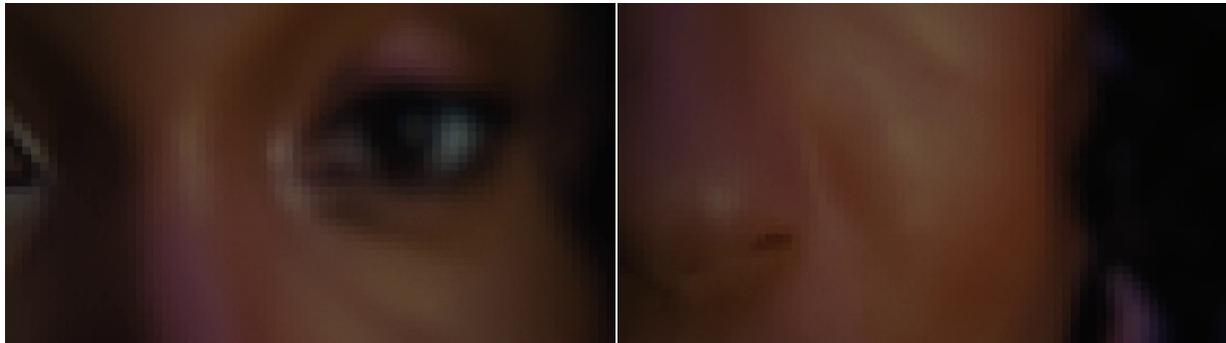
Más allá de la historia, siguiendo la hipótesis planteada sobre la transgresión de la mirada queer o «torcida» como dirían Zurián y García-Ramos (2021), analizamos el lenguaje audiovisual, en primer lugar, para responder a la pregunta ¿cómo es la presencia y corporalidad del personaje trans?

La voz de Kelsa es uno de los rasgos más identificativos del personaje. En ningún momento fuerza el tono de voz y este no perpetúa el binarismo de género, sino que muestra una voz totalmente real teniendo en cuenta, además, que la actriz es también de identidad trans. Este rasgo es uno de los que más agencia aporta al personaje dado que Kelsa se dedica en sus ratos libres a grabar vídeos en YouTube, de hecho, es ella misma la que se presenta en pantalla y toma el papel de narradora que vertebrada toda la narrativa. En estas secuencias, es destacable cómo es su propia mirada la que la enmarca y define dado que la audiencia siempre la observa a través de sus propios ojos cuando habla en sus vídeos. Respecto a esta sucesión de vídeos, es además destacable el hecho de que es ella misma la que comenta sus propias experiencias –ya sean positivas o negativas, de rechazo o aceptación–, dando forma a una especie de diario de experiencias de una adolescente de identidad trans, las cuales sirven de apoyo para todas aquellas personas del colectivo que la escuchan, creando así un sentido de comunidad e identificación a través de la mirada de ella.

Respecto a la corporalidad y los estereotipos sí que hay una perpetuación de aspectos normativos como es el maquillaje, los tacones o las uñas postizas, no obstante, estos rasgos también aportan agencia al personaje dado que es como quiere ser reconocida ante la sociedad. La genitalidad, por otro lado, no es mencionada en ningún momento en la película, siendo esto un aspecto acertado dado que se aleja completamente de las narrativas médicas y normativas que tienen en el centro la morfología sexual del personaje. Solo se menciona en uno de los momentos el uso de bloqueadores hormonales por parte de la protagonista para explicar parte de su proceso de tránsito¹².

Una vez analizada la corporalidad del personaje, se lleva a cabo un proceso de “decoupage” en el que separamos la primera secuencia donde el personaje es presentado a la audiencia¹³ para responder a ¿cómo es la demarcación visual y sonora del personaje trans en la secuencia de presentación?

Imagen 1. Primeros fotogramas de la *Anything's Possible*, secuencia de presentación



Fuente: *Anything's Possible*, (Billy Porter, 2022).

En primer lugar, la demarcación sonora se hace a través de una música extradiegética sin letra para brindar mayor protagonismo a la voz de la protagonista, que tal y como se mencionó anteriormente, es uno de los rasgos que mayor agencia aporta al personaje dado que es ella misma la que se presenta a través de un vídeo de YouTube que ella está grabando. El primer plano que aparece en pantalla, al mismo tiempo que se escucha su voz por primera vez, es un plano detalle de su boca y sus ojos totalmente pixelados y desenfocados (imagen 1) ocultando así su rostro desde un primer momento. En este sentido, aunque se recurre a la técnica canónica de revelación de información oculta, no se construye la sorpresa basada en la comedia o la repulsión, sino que esta información es rápidamente revelada a través del plano consecutivo que la enfoca y centra en un primer plano donde se observa su rostro de forma frontal y mirando a cámara (imagen 2), enmarcada además en una pantalla de ordenador.

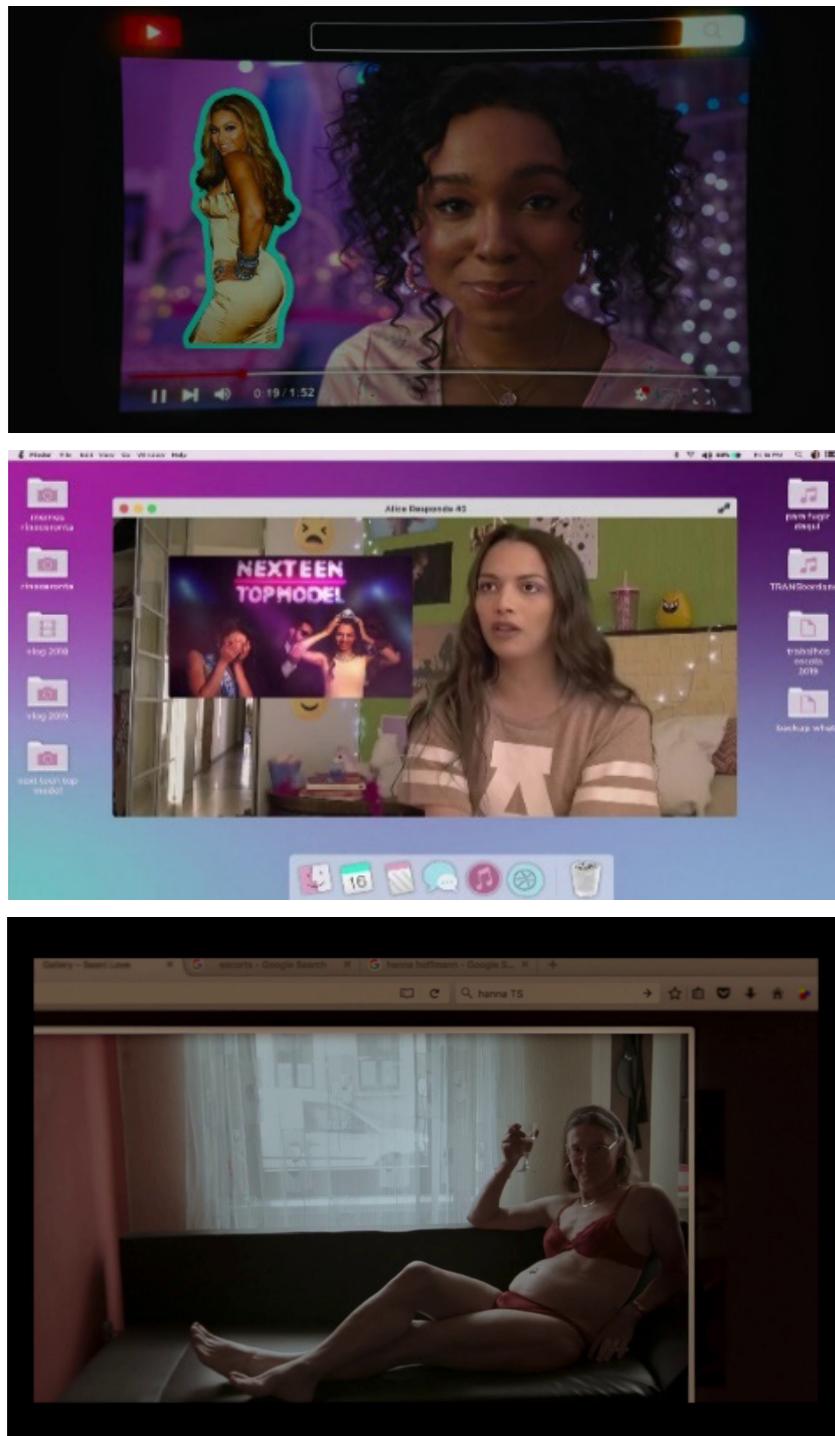
Esta elección se considera también una transgresión en el montaje y a la hora de enmarcar al personaje alejada de lo tradicional. Detalle que, curiosamente, ya se hizo en otra película de “coming-of-age” e identidad trans como es la brasileña *Alice Junior* (Baroni, 2019) (imagen 2), o incluso la anterior *Touch Me Not* (Pintilie,

¹² En el trabajo se utiliza la palabra tránsito para evitar la connotación que conlleva el término transición, la cual hace referencia a un proceso que tiene una meta que alcanzar. Este término (transición) será utilizado cuando se haga referencia a la connotación negativa y estereotípica del mismo. El término tránsito se utiliza siguiendo las ideas recogidas en publicaciones de estudios trans como *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (Platero, Rosón & Ortega, 2017).

¹³ Minutado: 0:00:38-0:01:59

2018) (imagen 2), donde las protagonistas se presentan ellas mismas a través de la pantalla del ordenador, recurriendo a la transgresión cinematográfica en el montaje donde la audiencia es la propia espectadora de ese vídeo grabado por ellas mismas y, por lo tanto, acercándose a una mirada más «con» el personaje, y no «hacia» el personaje a través de los ojos de un personaje cis.

Imagen 2. Primeros fotogramas de las protagonistas de *Anything's Possible*, *Alice Junior* y *Touch me not*, secuencia de presentación



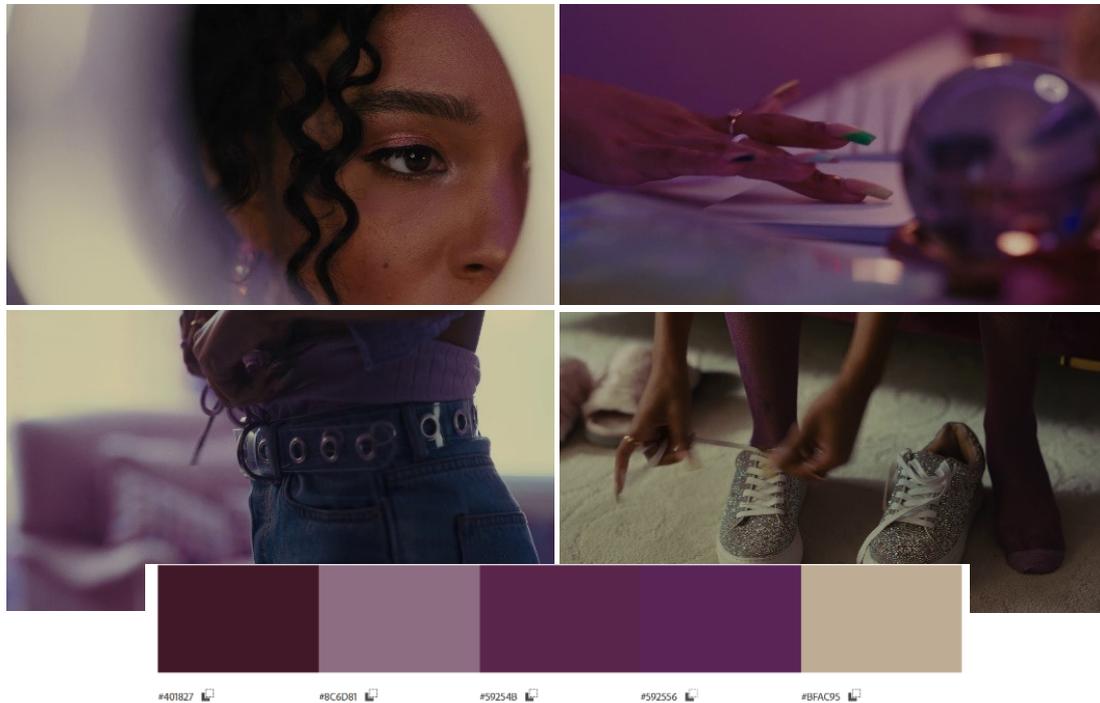
Fuente: *Anything's Possible* (Billy Porter, 2022), *Alice Junior* (Baroni, 2019) y *Touch Me Not* (Pintilie, 2018)

De este modo, se evidencia la incursión de la dirección –agente externo–, a través del montaje, haciendo salir a la audiencia de la ilusión de realidad y mostrando las composiciones de un producto audiovisual.

Esto, sin embargo, no se observa en la consecución de planos siguientes, los cuales terminan de presentar al personaje de cuerpo entero, pero fragmentándola en planos detalle de sus uñas postizas, zapatos, el ojo maquillándose y de su cintura (imagen 3), para que la propia mente de la audiencia termine de unir las piezas

en una corporalidad reconocible y aceptable. Aunque no hay ninguna referencia hacia su genitalidad, este último plano de su cintura sí que la enmarca vestida.

Imagen 3. Fragmentación del cuerpo de Kelsa en *Anything's Possible*, secuencia de presentación



Fuente: *Anything's Possible* (Billy Porter, 2022)

A pesar de todo ello, todas estas técnicas de montaje y fragmentación se alejan del tropo común de «estar en el cuerpo equivocado» o cuerpo como espectáculo o fetiche. Esta perpetuación de detalles normativamente femeninos se plantea con la intención de reiterar su identidad como mujer y poder ser reconocida ante la audiencia a través de rasgos establecidos como normativamente femeninos. Esta intencionalidad que se aleja del cuerpo como espectáculo o fetiche se refuerza con el final de la secuencia de presentación, el cual se representa con un plano frontal de cuerpo entero donde la protagonista baja con una gran sonrisa las escaleras de su casa, emoción que también elimina la infelicidad por la corporalidad comúnmente representada en las películas con personajes trans (imagen 4).

Imagen 4. Plano final de Kelsa en *Anything's Possible*, secuencia de presentación



Fuente: *Anything's Possible* (Billy Porter, 2022)

Es relevante reseñar también el detalle de que toda esta presentación del personaje se tiñe de un espectro cromático violeta¹⁴ (imagen 3), algo que no se interpreta como arbitrario sino como una decisión política y transgresora respecto al color simbólico del feminismo y el aspecto reivindicativo en pro de los derechos del colectivo LGBTQ+ (Heller, 2016).

6. Conclusiones

La hipótesis de partida de esta investigación plantea que en la actualidad se hacen visibles corporalidades más diversas desde una mirada queer, construidas en pantalla a través del lenguaje audiovisual más allá del contenido y la historia. Ante los resultados obtenidos, se concluye que en la película ganadora en GLAAD *Anything's Possible*, se ofrece y hace visible una corporalidad diversa y más cercana a las realidades del colectivo trans, aunque con matices desde el punto de vista del lenguaje audiovisual.

Dado que el propio término queer es heterogéneo, no se podría totalizar una conclusión homogénea que dijera si tiene una mirada queer al completo o no, en este caso no hay parámetros cuantitativos medibles, pero sí aspectos que perpetúan o no las técnicas canónicas cinematográficas. Algunos recursos utilizados como es el tono cromático, la agencia del personaje a través de su voz o la enmarcación de la protagonista en la pantalla del ordenador, dan forma a un lenguaje cinematográfico que transgrede las estéticas más tradicionales de las narrativas cisheteronormativas. En particular, es reseñable el hecho de que sea la propia protagonista la narradora de su historia, compartiendo esto además a través de un diario en YouTube donde comparte sus experiencias y va creando una comunidad donde otras personas trans pueden sentirse identificadas, o incluso personas que no forman parte del colectivo pueden entender ciertos aspectos desde su propia mirada como mujer trans.

Sin embargo, aunque en ese sentido se construya una mirada queer «con» el personaje, sí que hay una perpetuación de técnicas más normativas en la demarcación visual la primera vez que ella es presentada en pantalla, como es la construcción de la corporalidad diversa a través de fragmentos y la revelación de información oculta. En lugar de presentar a Kelsa desde el inicio de forma clara y completa, se utilizan los planos desenfocados en primer lugar para mostrar su rostro y, posteriormente, aunque se haya observado su rostro en un plano frontal, se fragmentan sus partes del cuerpo para ofrecer una construcción de corporalidad diversa a través de imágenes reconocibles por una audiencia cis, dentro de unos patrones binarios de género que identifican como aspectos femeninos las uñas postizas, los zapatos de purpurina o la cintura. Estas imágenes finalmente concluyen con la demarcación visual del cuerpo completo de Kelsa, pero la persona espectadora ya ha recibido una serie de imágenes fragmentadas que le permiten formarse una imagen de la corporalidad más cercana a su imaginario.

Tal y como afirman los autores Zurián y García-Ramos (2021), cuando se habla de un cine con una mirada queer esta puede entenderse como aquella «que busca en los textos audiovisuales elementos que se puedan relacionar con una determinada experiencia *queer*. Es decir, una experiencia compartida que presupone un conocimiento de vida situado» (Zurián y García-Ramos, 2021, p.11). En ese caso, no se habla solo sobre películas que tengan una temática o personajes queer, sino que, en algunas ocasiones, la mirada queer puede reconocer una obra hecha por una persona queer gracias a esos códigos compartidos a la hora de crear e interpretar (Zurián y García-Ramos, 2021).

En *Anything's Possible* esto es totalmente reconocible gracias a la elección de reparto de una actriz trans y, por lo tanto, la visibilidad de un cuerpo y voz trans real, así como la inclusión de una mujer trans como guionista que pueda escribir una historia desde su propia experiencia. Desde estos puntos comunes se converge en la construcción de una mirada queer que hace visible ante la audiencia nuevas narrativas vividas por sujetos diversos, pero una mirada que, aunque tiene un contenido queer, actriz y guionista trans y ciertos aspectos técnicos más transgresores, sigue perpetuando las técnicas cinematográficas más canónicas a la hora de construir corporalidades visibles.

Desde una mirada reparativa como esbozaba Sedgwick (1997), se pone el foco en los aspectos que dan forma a una mirada queer que es teñida de tonos más transgresores como el violeta y que aportan mayor amplitud al espectro cromático que daba forma a la cinematografía hasta ahora. Lo que demuestra que, aunque todavía queden pasos por dar, la cinematografía queer más “mainstream” va saliéndose del surco normativo donde estaba estancado, ofreciendo nuevas narrativas desde miradas mucho más cercanas a aquello que se representa y transformando el binarismo de género en un abanico mucho más amplio de corporalidades e identidades válidas y reconocibles.

¹⁴ Paleta de colores extraída de las imágenes con *Adobe Color* (<https://color.adobe.com/es/create/image>)

7. Referencias

- About GLAAD. (s.f). *Leading the conversation. Shaping the media narrative. Changing the culture. That's GLAAD at work.* <https://bit.ly/3OXYlez>
- Bard Mfa (2020, 18 de mayo). *Nina Menkes lectures as part of the Bard MFA Seminar week of 2019.* YouTube. <https://bit.ly/3qBBefu>
- Baroni, G. (dir.) (2019). *Alice Junior* [película]. Beija Flor Filmes.
- Bernini, L. (2018). *Las teorías queer. Una introducción.* Egales.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género.* Paidós.
- Butler, J. (2007). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity.* Routledge.
- Butler, J. (2011). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex* (1.a ed.). Routledge.
- Calvo, J. & Ambrossi, J. (creadores) (2020). *Veneno* [serie de televisión]. Atresplayer Premium.
- Carter, J. (2014). Transition. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1–2), 235–237. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400145>
- Casetti, F., & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film.* Paidós Comunicación 172 Cine.
- Cobo-Durán, S. & 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>
- Colebrook, C. (2005). On the Very Possibility of Queer Theory. En C. Nigianni, M. Storr, & I. Buchanan (eds.), *Deleuze and Queer Theory* (pp. 11-23). Edinburgh University Press.
- Córdoba, D. (2005). Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. En D.Córdoba, J.Sáez & P.Vidarte (eds.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (2ªed.) (pp.21-66). Egales.
- Copier, L. & 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>
- Cotten, T. T. (2014). Surgery. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1–2), 205–207. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400028>
- 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. (2015). Queer European Cinema: Queering cinematic time and space. *Studies in European Cinema*, 12(3), 185–204. <https://doi.org/10.1080/17411548.2015.1115696>
- Dawson, L., & 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 Lauretis, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. *Differences*, 3(2), 3-17. <https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-iii>
- Demme, J. (dir.) (1991). *El silencio de los corderos* [película]. Orion Pictures.
- Fernández, S. & Araneta, A. (2018). Genealogías trans(feministas). En M.Solá y E.Urka (eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp.45-58). Txalaparta.
- GLAAD (2022). *Anything's Possible's Eva Reign accepts the GLAAD Media Award for Outstanding Film – Streaming or TV* | GLAAD [vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3qt0pRv>
- Guarinos, V. (2007). Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría Fílmica Feminista. En F. Loscertales y T. Nuñez (eds.), *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información* (pp.91-111). Siranda Editorial.
- Hagen, K. (2022, 15 de julio). The Black List Interview: Ximena García Lecuona on Anything's Possible. *The Black List Blog*. <https://cutt.ly/cwelSuZa>
- Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place. Transgender bodies, subcultural lives.* New York University Press.
- Heath, S. (1981). *Questions of Cinema.* Indiana University Press.
- Heller, E. (2016). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón.* Gustavo Gili.
- hooks, bell. (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center.* South End Press Classics.
- Horak, L. (2018). Trans Studies. *Feminist Media Histories*, 4(2), 201-206. <https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.2.201>
- Ideadestroyingmuros (2009, diciembre 10). *Manifiesto para la insurrección transfeminista//manifiesto per un'insurrezione transfeminista.* <https://bit.ly/42t4fYi>
- Keegan, C.M. (2016). History, Disrupted: The aesthetic gentrification of queer and trans cinema. *Social Alternatives* (35)3, 50-56.
- Kern, R. (2012). Andro-phobia? When Gender Queer is too Queer for L Word Audiences. En K. Ross (Ed.), *The Handbook of Gender, Sex and Media.* (1ª ed) (pp.241-259). Wiley-Blackwell.
- Koch-Rein, A., Haschemi, E., & 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 y A. Piepmeier (eds.), *Catching a Wave. Reclaiming feminism for the 21st century* (pp.244-262). Northeastern University Press.

- Loist, S., & 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.
- Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera: Artículos y conferencias*. Horas y horas. (Texto original: “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House”, en Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 1984).
- Medeak (2018). Violencia y transfeminismo. Una mirada situada. En M. Solá & E. Urka (eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp.73-79). Txalaparta
- Mezias, S., Strandgaard Pedersen, J., Svejenova, S., & Mazza, C. (2008). Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals. *CBS. Creative Encounters Working*, 14, 1-31.
- Menkes, N. (dir.) (2022). *Brainwashed: Sex-Camera-Power* [película]. Menkesfilm.
- Mérida, J. (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Icaria.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Mulvey, L. (1989). Pleasure and Narrative Cinema inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). En *Visual and Other Pleasures* (pp.29-38). Palgrave Macmillan.
- Murphy, R., Cragg, N., & Howard, S. (creadores) (2018-2021). *Pose* [serie de televisión]. FX.
- 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]. <https://bit.ly/3WXFUs9>
- Pintilie, A. (dir.) (2018). *Touch Me Not* [película]. Manekino Film, 4 Proof Film, Agitprop, Les films de l’etranger, Pink Productions, Rohfilm.
- Platero, R.L, Rosón, M. & Ortega, E. (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Bellaterra.
- Porter, B. (dir.) (2022). *Anything’s Possible* [película]. Amazon Prime Video.
- Reynolds, D. (25 de febrero de 2015). *Is ‘Transface’ a Problem in Hollywood?* Advocate. <https://bit.ly/43wG8ZW>
- Rich, R.B. (2013). *New queer cinema: the director’s cut*. Duke University Press.
- Moreno D., & Carrillo, J. (2020). *Normas APA – 7.ª edición. Guía de citación y referenciación. Segunda versión revisada y ampliada 2020*. Universidad Central
- Sánchez, C. (8 de febrero de 2019). *Normas APA – 7ma (séptima) edición*. NormasAPA.org. <https://normas-apa.org/>
- Sedgwick, E.K. (1997). Paranoid Reading and Reparative Reading; or You’re So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You. En *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* (pp.123-151). Duke University Press.
- Sedgwick, E.K. (2002). A(queer) y ahora. En J.Mérida (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp.29-54). Icaria.
- Seid, D. M. (2014). Reveal. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 176-177. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399947>
- Sentamans, T. (2018). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I) Diagramas de flujos. En M. Solá & E. Urka (eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp.31-44). Txalaparta
- Solá, M. (2018). Introducción. Pre-textos, con-textos y textos. En M. Solá & E. Urka (eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (pp.15-27). Txalaparta.
- Sullivan, N. (2003). *A critical introduction to queer theory*. New York University Press.
- Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós Comunicación.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Editorial Paidós.
- Steinbock, E. (2016). Trans. En R. Hoogland, I. van der Tuin & N. Fleetwood (eds.), *Gender: Sources, Perspectives, Methodologies* (pp.377-392). Macmillan Reference USA.
- Steinbock, E. (2019). Towards Trans Cinema. En K. L. Hole, D. Jelaca, E. A. Kaplan, & P. Petro (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 395-406). Routledge.
- Stryker, S. (2017). *Historia de lo trans – Las raíces de la revolución de hoy*. Continta Me Tienes.
- Stryker, S. & Bettcher, T.M., (2016). Introduction. *Trans/Feminisms. TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 3(1-2), Art. 1-2. <https://doi.org/10.1215/23289252-3334127>
- Toscano-Alonso, M. (2021). Las identidades trans representadas: patrones narrativos en el cine español. *Estudios LGBTQ+. Comunicación y cultura*, 1(2), 125-138. <https://doi.org/10.5209/eslg.77794>
- Toscano-Alonso, M. & Otero-Escudero, S. (2023). Proyección internacional de la diversidad sexual en distintos sectores etarios en series españolas. Estudio de caso: series nominadas en los Premios GLAAD (2019-2022). En V. Guarinos (ed.). *El envejecimiento en las series de ficción* (pp.281-300). Tirant Humanidades.
- Vertov, D. (dir.) (1929). *El hombre de la cámara* [película]. VUFKU.
- Vertov, D. (1974). *Cine-ojo: [textos y manifiestos]*. Editorial Fundamentos.
- Zurián, F.A. & García-Ramos, F.J. (2021). *Una mirada queer sobre el cine español del siglo XX. Guía didáctica*. Editorial Fundamentos.
- Zurián, F. A. (2023). Repensando el concepto de cine queer. En F.A. Zurián y F.J. García-Ramos (eds.), *Travesías culturales en el audiovisual contemporáneo. Mediaciones estéticas, literarias y musicales* (pp. 13-25). Editorial Fragua.