

Dra. María-José HIGUERAS-RUIZ

Universidad de Granada. España. mhiguer@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-6849-3433>

Revisión de la representación trans en la ficción televisiva española. Análisis de la serie de televisión *Todo lo otro* (HBO Max, 2021)

Review of Trans Representation in Spanish TV Fiction. Analysis of *All about Dafne* (HBO Max, 2021)

Fechas | Recepción: 28/07/2022 - Revisión: 04/11/2022 - En edición: 15/11/2022 - Publicación final: 01/01/2023

Resumen

Este artículo tiene el objetivo de determinar la evolución de la representación trans en la ficción televisiva española y, concretamente, en la serie *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) creada por Abril Zamora. Desde una metodología cualitativa se realiza la revisión de la bibliografía relacionada, y el análisis textual del personaje de Dafne, protagonista de la citada ficción, como persona, rol y actante, junto con otras categorías relacionadas con la identidad de género. Además, se examinan los parámetros audiovisuales de las escenas de presentación y sexo. Los resultados muestran un incremento progresivo en la calidad e inclusión de personajes trans en el audiovisual español. En *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) la narrativa no se caracteriza exclusivamente por la realidad trans de Dafne, que se incluye en las tramas de forma orgánica y complementaria a otras características que definen a la protagonista. Dicha serie de televisión se configura como un referente en la representación del colectivo trans en la ficción, contribuyendo a su atención política y social, y a la lucha contra la transfobia. Por ello, su estudio supone una aportación original desde los estudios televisivos y la teoría *queer*, motivando futuras investigaciones dirigidas a otras ficciones televisivas.

Palabras clave

España; ficción televisiva; personajes; serie de televisión; televisión; Trans

Abstract

This article seeks to determine the evolution of trans representation in Spanish television fiction and, specifically, in the TV series *All about Dafne* (HBO Max, 2021) created by Abril Zamora. To this end, a qualitative methodology was used to conduct a bibliographic review, and the textual analysis of the main character – Dafne – as person, role and actant; together with other categories related to the gender identity. In addition, the audio-visual features of the presentation and sex scenes are examined. The findings show a progressive increase in the quality and inclusion of trans characters in the Spanish audio-visual sector. The narrative in *All about Dafne* (HBO Max, 2021) is not exclusively characterised by Dafne's trans status, which is included in the plots in an organic and complementary way with other characteristics that define the protagonist. This TV series is configured as a reference in the representation of the trans collective in fiction, and it contributes to the political and social attention, and the fight against transphobia. Accordingly, this research represents an original contribution from the Television Studies and Queer Theory approach, which prompts future investigation regarding other TV series.

Keywords

Spain; television fiction; characters; TV series; television; Trans

1. Introducción

La centralidad alcanzada por el medio televisivo en los círculos industriales, sociales y académicos en la actualidad motiva la demanda de contenidos de calidad estética, temática y narrativa. Este nuevo escenario se ve favorecido por la implantación de las plataformas OTT *-over-the-top-*, que han modificado las dinámicas de creación, distribución y consumo de series de ficción. La nueva configuración tecnológica está directamente relacionada con novedades en la representación social de la ficción televisiva (Goddard y Hogg, 2019). La presencia del colectivo LGBTQIA+ -lesbiana, gay, bisexual, trans, *queer*, intersexual, asexual- en las series de televisión se incrementa en la producción para estos operadores, que promueven la representación y estética *queer* en el medio (Goddard y Hogg, 2018; Macintosh, 2022; Ruiz del Olmo y Bustos Díaz, 2020). Por ello los académicos se interesan en el análisis de las plataformas VoD *-video on demand-*, motivados por la popularidad y la influencia social de los proyectos que distribuyen (Marcos-Ramos y González-de-Garay, 2021).

Los operadores se dirigen a un público de nicho, cuentan con un sistema de financiación independiente de los anunciantes y proporcionan mayor libertad creativa a los *showrunners* (Higueras-Ruiz, Gómez-Pérez, y Alberich-Pascual, 2021). Ello favorece el desarrollo de temáticas arriesgadas e innovadoras, y la inclusión de una mayor diversidad de personajes en sus ficciones: *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-2019), *Transparent* (Prime Video, 2014-2019) o *Euphoria* (HBO, 2019-) ejemplifican esta casuística en el mercado estadounidense, donde 26 de los 42 personajes trans contabilizados en el año 2021 aparecen en series emitidas por plataformas (GLAAD, 2022).

La adecuada representación LGBTQIA+ en el audiovisual supone una serie de consecuencias positivas para la sociedad: (1) influye en la visión y opinión sobre el colectivo y (2) repercute favorablemente en los propios miembros, especialmente en los adolescentes, al proporcionarles modelos de conducta y sentido de pertenencia a una comunidad (Gomillion y Giuliano, 2011). Las narraciones televisivas tienen el potencial para construir y modificar las definiciones sociales del género, contribuyendo a la aceptación o a la transfobia en función de las mismas (Gillig et al., 2018; Miller, 2014). Por lo tanto, la representación mediática también funciona como "a form of social action, involving the production of meanings that ultimately have real effects" ¹⁾ (Kylo-Patrick, 2000: 61).

Los trabajos académicos previamente publicados hallan un incremento de personajes LGBTQIA+ en la televisión estadounidense, que de forma progresiva van abandonando los estereotipos tradicionalmente asignados (Cook, 2018). Sin embargo, estas conclusiones únicamente se aplican a la homosexualidad, pues la bisexualidad es prácticamente inexistente, y lo trans no es analizado por ausencia de datos significativos.

En el contexto español, Marcos-Ramos y González-de-Garay (2021) concluyen su estudio sobre la representación del género en las series para plataformas VoD con una tendencia hacia la igualdad y una mayor representación *queer*, aunque aún insuficiente y estereotipada. En una línea similar, Hidalgo-Marí, Segarra-Saavedra y Palomares-Sánchez (2022) añaden:

En cuanto al tratamiento y la representación de problemáticas reales, la ficción española producida para el VoD sigue tímida frente a nuevos reflejos sociales, como la violencia de género, el feminismo, la diferencia de clases o el tratamiento del colectivo LGTBI. Estas problemáticas asumen una presencia fugaz en el seno de los relatos y no suelen ser el hilo narrativo principal de las ficciones (2022: 129).

La inclusión reciente y minoritaria de contenidos trans en las series de televisión explica la escasez de textos académicos relacionados (Poole, 2017). Sin embargo, la mayor presencia de personajes diversos en el audiovisual durante los últimos años ha motivado intersecciones entre los estudios televisivos y los estudios trans, así como el incremento de la correspondiente investigación (Miller, 2014). En este punto, incidimos en la importancia de no limitar los trabajos a la cuantificación de datos y profundizar cualitativamente en las formas y valores de la representación desde una perspectiva crítica (Billard, 2016; Levitt y Ippolito, 2014). De este modo se podrán alertar los intereses comerciales que puedan existir tras ilustraciones sensacionalistas que no se ajustan a una representación veraz, o que responden a categorías dirigidas exclusivamente a un público específico de acuerdo con las exigencias del mercado audiovisual (Kruger-Robbins, 2022).

En el contexto social actual, el pensamiento *queer*, la cuarta ola feminista y el ciberactivismo contribuyen a la presencia de la realidad trans en los debates políticos y a la lucha por el reconocimiento de los derechos trans y contra la transfobia. Ello favorece una mayor representación mediática de personas trans libre de estereotipos, a favor de la libertad de identidades y del respeto y aceptación de dicha realidad (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021; Copier y Steinbock, 2017). Este enfoque representa la unión de los estudios televisivos, que se dirigen a mostrar la ideología dominante que se refleja en el medio, y los estudios *queer*, que adoptan una posición reivindicativa (Goddard y Hogg, 2019; Joyrich, 2014). Los académicos de la comunicación que trabajan desde la perspectiva de la teoría *queer*

esbozan tres retos de estudio: (1) la presencia del colectivo en las dinámicas comerciales del negocio audiovisual, (2) la influencia de los medios en la experiencia *queer* de niños y adolescentes, y (3) la revisión de los conceptos propuestos en relación con la concepción subjetiva de las personas trans (Gross, 2005: 522-524).

En la investigación sobre series de televisión en España, los trabajos que indagan en el contenido de las ficciones son los más numerosos y, en palabras de Mateos-Pérez (2021: 176), "en los últimos años aparecen estudios innovadores que avanzan en pos de la igualdad describiendo la representación de otras identidades de género". Sin embargo, los textos referidos al colectivo trans son aún notablemente escasos. Desde dicha perspectiva justificamos la pertinencia de esta investigación, que presenta el panorama de la representación trans en el mercado de la ficción televisiva española, y analiza el personaje de Dafne en la serie *Todo lo otro* (HBO Max, 2021). Con esta propuesta se busca contribuir al reducido pero creciente aporte académico a la realidad trans de la ficción en el mercado televisivo español.

1.1. Lo trans y la ficción televisiva española

El estudio de personajes trans en la ficción televisiva requiere revisar la terminología utilizada y sus significados. En este punto acudimos a la teoría *queer* (Fellner, 2017) y señalamos la fluidez de los conceptos y las posibles variantes de uso dependiendo de factores de índole personal. Siguiendo las recomendaciones publicadas en la página web de la GLAAD -*Gay and Lesbian Alliance Against Defamation*- (s.f.), apostamos por el respeto en el empleo de los términos y su elección a favor de la comodidad de cada persona.

Comenzamos con la distinción conceptual entre "sexo" y "género". El primer término se refiere a las características biológicas de la persona -hombre o mujer- de acuerdo con sus órganos genitales, entre otros parámetros. Por su parte, el género -masculino, femenino o no-binario- corresponde a los ideales socialmente aceptados de lo que significa ser hombre o mujer. Asimismo, en el estudio de lo trans es vital comprender la diferencia entre estos dos términos y la orientación o atracción sexual (Levitt y Ippolito, 2014).

El concepto "transgénero" o "trans" se emplea en el contexto estadounidense como un término paraguas para hacer referencia a las personas que no se sienten psicológica ni vitalmente representadas con el sexo biológico asignado al nacer y las características de género asociadas socialmente al mismo, lo que médicamente se denomina disforia de género (Spencer y Capuzza, 2016). Las personas transgénero pueden o no haberse sometido a intervenciones quirúrgicas o tratamientos de hormonas para cambiar su sexo, esto es, transitar, de manera que se contempla una mayor diversidad de corporalidades (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021). El término "transexual" es utilizado tradicionalmente para designar a las personas que sí transitan, y el concepto "no-binario", "género fluido" o "*queer*" se refiere a aquellas que no se incluyen en los géneros masculino o femenino (Joyrich, 2014). A pesar de los diversos subcolectivos incluidos en el concepto "trans", por lo general la representación audiovisual solo contempla a las personas transexuales, sin considerar a las personas trans no operadas ni a las personas de género fluido (Wellborn, 2015). Por su parte, "*queer*" también comienza a ser utilizado por los académicos y activistas como término paraguas para hacer referencia a la variedad de identidades de género y orientaciones sexuales, como sinónimo de LGBTQIA+ (Baker, 2016; Gross, 2005).

Por otra parte, es relevante considerar el contexto geográfico para atender a la terminología. En este caso, Cobo-Durán y Otero-Escudero (2021) indican que en España se emplea el concepto trans o trans*, y afirman que "con estos términos más amplios, se abarca a cualquier persona cuya identidad transgreda la heteronormatividad binaria, alejándose de las connotaciones biológicas que la palabra transgénero y transexual conllevan" (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021: 81). En nuestro trabajo utilizaremos el término trans para hacer referencia al colectivo de forma genérica, añadiendo las consideraciones específicas sobre la transición o la no-binariedad cuando sea preciso.

A continuación, con el fin de determinar la evolución de los personajes trans en el audiovisual español acudimos a los cuatro estadios de representación propuestos por Clark (1969): (1) el primer momento es la no-representación, cuando el grupo es ignorado; (2) el segundo estadio es el ridículo, lo que motiva la protesta y da lugar a la tercera fase; (3) la regulación, que supone una representación forzada; y, finalmente, (4) el respeto, cuando los personajes se liberan de los estereotipos, y su representación va más allá de la identidad de género en busca de la naturalidad.

Aunque Clark (1969) dirige su propuesta a las minorías raciales los académicos la han aplicado a otros grupos oprimidos, como el colectivo LGBTQIA+, y en nuestro caso la adoptamos para conocer la presencia trans en las series de ficción televisiva. Por lo tanto, atendiendo a la historia de la televisión en España hallamos los cuatro momentos señalados y los personajes trans correspondientes. No obstante,

nos encontramos ante estadios que no son estancos, pudiendo situar la representación del colectivo en diferentes fases en un mismo momento temporal en función de la producción y la cadena o plataforma de distribución (Cook, 2018).

En el contexto español, tras un primer periodo de ausencia de representación, coincidiendo con la etapa de monopolio de la cadena pública RTVE (1956-1991), el primer personaje trans se incluye en la primera temporada de *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991-1996): la tía transexual de la familia, Clara Eugenia (Fernando Tellechea). En esta segunda fase la representación trans está caracterizada por estereotipos negativos que buscan el ridículo y el rechazo.

Serano (2016) indica dos formas de representar a las mujeres trans: embustera y patética. La primera suele ser una depredadora sexual que mantiene oculta su condición hasta el final de la trama, cuando la feminidad se convierte en un engaño. La representación de la mujer trans como patética es motivo de burla y comicidad, aludiendo a la contradicción entre su identidad y su físico, e insistiendo en el discurso de la mujer atrapada en el cuerpo de un hombre. A estos apelativos añadimos la sexualización y el sensacionalismo que también caracterizan la representación de la realidad trans en el audiovisual (Namaste, 2005; Shelley, 2008). De manera que este momento de inclusión trans en televisión se asocia con estereotipos negativos (McInroy y Craig, 2015). Son personajes presentados como objetos de mofa y acoso, o generadores de miedo y terror, y suelen ser deslegitimados a través de las siguientes prácticas (Billard, 2016):

- *Deadnaming*: utilizar el nombre/pronombre que tenía la persona antes de transitar.
- *Misgendering*: utilizar el género equivocado para referirse a la persona.
- *Patologización*: referirse a la realidad trans como una patología, no como diversidad de género.
- Confundir lo trans con la homosexualidad o el travestismo.
- Hipersexualización de las personas trans.

Podemos señalar numerosos ejemplos de personajes trans que sufren algunas de estas prácticas. En España indicamos la inclusión de una mujer trans, Raquel (Elena Lombao), en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006), a la que su cuñado se refiere como Raúl, se presenta afeitándose y se cuestiona la virilidad de sus parejas masculinas. Encontramos situaciones similares en *Bienvenidos al Lolita* (Antena 3: 2014), donde Roxy (Sara Vega) presencia momentos poco respetuosos con su identidad de género; y en *Anclados* (Telecinco, 2015), cuando se celebra una fiesta de Orgullo Gay a la que asiste una mujer transexual que se convierte en objeto de burlas homófobas por parte de los varones, la llaman Pepe y hacen bromas sexistas sobre sus genitales.

Ante dicho panorama, la Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans y Bisexuales -FELGTB- publica la *Guía de Buenas Prácticas para el Tratamiento de la Diversidad Sexual y de Género en los Medios de Comunicación*:

Es necesario abordar la realidad de las identidades trans, mostrando tanto la discriminación estructural presente en nuestro sistema, como los avances y aspectos positivos. Se deben reflejar referentes positivos de personas trans en su vida familiar, laboral, social, etc., de manera normalizada (FELGTB, 2019: 18).

La tercera fase de representación es entendida como un momento de cambio en el que los personajes trans comienzan a abandonar los estereotipos señalados, pero aún no alcanzan una representación normalizada que no se reduzca o limite a su identidad de género. Este es el caso de Alba Recio (Víctor Palmero) en *La que se avecina* (Telecinco, 2007-), cuyo proceso de transición se presenta de forma exagerada y poco realista, siendo objeto de burlas y acoso, incluso por parte de su propio padre. No obstante, dicho personaje también presenta potentes referencias conceptuales, como la diferencia entre transexual y travesti. Hallamos otro ejemplo destacable en la temporada 19 de *Cuéntame* (RTVE, 2001-), cuando la peluquera Angie (Julia Píera) se sincera con su novio. A pesar de las ideas sobre el cuerpo equivocado y ser "casi mujer" que emplea en su discurso, esta escena debe entenderse en el contexto histórico en el que se enmarca, la sociedad española de los años 80, cuando la cuestión trans era prácticamente desconocida. En ambos personajes está presente el discurso del "cuerpo erróneo" -*wrong body*- y su narrativa se focaliza en la transición, mediante hormonas o quirúrgicamente, como medio para la aceptación social y personal a través de la conversión plena, con el objetivo de pertenecer al género en el que se sienten identificadas (Siebler, 2012).

En la fase cuatro los discursos sobre genitales, cuerpo erróneo y transición quedan relegados por otras narrativas en torno a la diversidad y subjetividad *queer*, limitándose los estereotipos y representaciones ridículas o violentas, de manera que el discurso anterior "seems to have ebbed in favor of more diverse and refined stories about transgender identity and subjectivity" ^[2] (Capuzza y Spencer, 2017: 214). A ello contribuye el concepto más amplio de "trans", que no solo contempla la transexualidad, sino

también el transgénero y el género fluido. De manera que se utiliza el término de "tránsito" para indicar el momento en el que la persona trans hace pública su identidad de género para que la sociedad la reconozca como tal, sin necesidad de cambiar su aspecto físico (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021). Siguiendo esta idea, Booth (2015) pone el énfasis en la diversidad de las subjetividades trans más allá del discurso narrativo de la transición, y Masanet, Ventura y Ballesté (2022) señalan nuevas narrativas que superan la identidad trans de los personajes.

En la industria española situamos la cuarta fase en personajes como el de Gloria, la dueña del bar en *El síndrome de Ulises* (Antena 3, 2007-2008), interpretada por Carla Antonelli; y el de Ángela, una inspectora de policía en *Servir y profeger* (RTVE, 2017-), interpretada por Lara Martorell. Posteriormente, en la tercera temporada de *Vis a Vis* (Antena 3, 2015-2016, Fox, 2018-2019) se incorpora Luna, interpretada por Abril Zamora. Aunque el aspecto físico de la actriz y algunos comentarios relacionados evidencian su identidad trans, esta condición no se expresa de forma explícita. Zamora también forma parte del reparto de *El desorden que dejas* (Netflix, 2020), donde interpreta a la amiga de una de las protagonistas sin ser relevante que es una mujer trans.

En *Veneno* (ATRESPlayer Premium, 2020) el personaje de Valeria (Lola Rodríguez), que también participa en la serie *Bienvenidos al Edén* (Netflix, 2022), junto con las actrices que interpretan a Cristina Ortiz "La Veneno" en sus tres etapas -Daniela Santiago, Jedet Sánchez e Isabel Torres-, protagoniza un panorama novedoso en cuanto a la representación trans en la ficción española contemporánea por parte de actrices transgénero. En relación con esta última ficción, en el *Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2020 en cine y televisión* se expresa:

Esperamos que *Veneno* sea la semilla que plantee otros tipos de historias trans. La ficción tiene el poder de ser un motor de cambio social, por lo que es una buena oportunidad para pensar en relatos audiovisuales más críticos, que no solo nos muestren anécdotas que cuestionen el comportamiento social, sino que también indaguen el modus operandi de las instituciones. Hay mucho por hacer y este es el momento ideal para empezar (Informe ODA, 2021: 37).

A pesar de las excepciones citadas, la representación de mujeres trans por parte de actores o actrices cisgénero es una práctica común en el panorama televisivo actual, y notablemente criticada debido al falseo de las corporalidades y al perjuicio para la visibilidad, la inclusión y las mejoras laborales del colectivo (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021: 83). El ejemplo más señalado en el ámbito español lo encontramos en la tercera temporada de *La Casa de Papel* (Antena 3, 2017, Netflix, 2019-2021) con la incorporación de la actriz cisgénero Belén Cuesta para interpretar a una mujer trans: Manila. El caso del actor cisgénero Paco León, que interpretó a una mujer trans, María José, en la producción mexicana *La Casa de las Flores* (Netflix: 2018-2020) también fue criticado por la prensa y la audiencia televisiva. El Informe ODA -Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales- denuncia esta casuística expresando que "aunque parezca la mejor opción, esta propuesta alimenta el imaginario del público general donde las personas trans no existen", y añade que "contar con personas trans delante y detrás de cámaras ayudará a la visibilidad de historias más profundas y tridimensionales" (Informe ODA, 2021: 36).

Con la contratación de hombres y mujeres cisgénero para interpretar a mujeres trans en la pantalla se refuerza la idea de que no son realmente mujeres y se reducen las opciones laborales de las actrices trans (Reitz, 2017). Esta situación es explícitamente criticada en la serie *Paquita Salas* (Flooxer, 2016; Netflix, 2018-2019) cuando en el capítulo *Edwin* la actriz cisgénero Lidia San José es disfrazada para interpretar a un hombre trans, y así lo denuncia la actriz trans Laura Corbacho en la propia ficción:

No tenéis ni puta idea de lo que es ser trans. ¿Sabes cuántos años estudié interpretación? 10 años. ¿Sabes cuántos castings he hecho? Uno. Para hacer de puta, trans y figurante. Así que hasta que yo no tenga acceso a los papeles que hace Lidia, voy a seguir luchando para que me llamen a mí o a mis compañeras antes que llamar a alguien como Lidia y que le pongan un bigote postizo. Lo siento mucho por luchar por mis derechos, pero es lo que hay (#03x02: Calvo y Ambrossi, Netflix, 2019, 00:00:24-00:00:25).

Por otra parte, los académicos y activistas también denuncian la escasa inclusión de hombres trans y personas no binarias en el audiovisual (Wellborn, 2015). Como excepciones debemos anotar el personaje de Óscar Ruiz en *Las Chicas del Cable* (Netflix, 2017-2020), interpretado por Ana Polvorosa, que con el discurso del hombre atrapado en el cuerpo de una mujer revela su realidad trans y deja de identificarse como Sara Millán. En *Madres, amor y vida* (Prime Video, 2020-) el personaje de Lucas también es un hombre trans, interpretado por Adrián Viador. Y en el reencuentro de *Los Hombres de Paco* (ATRESPlayer Premium, 2021-), Rober (Juan Grandinetti) protagoniza una trama focalizada en la problemática y conflicto que supone para su pareja conocer su identidad trans. Por su parte, en la revisión de la ficción televisiva en España advertimos la ausencia de personajes no binarios hasta el año 2021, cuando el Informe ODA (2022) destaca la inclusión de tres personas de género neutro bisexuales, como Dan en *HIT* (RTVE, 2020-) o Carla en *El Pueblo* (Prime Video, 2019-).

En la evolución de las series de televisión españolas observamos que en la actualidad se apuesta por una narrativa caracterizada por la lucha por los derechos del colectivo trans, la denuncia del acoso y la búsqueda de la identificación; así como por mostrar experiencias vitales de las personas trans que no se definan únicamente por esta condición. Defendiendo dicha idea, Reitz (2017) afirma que «trans is only an adjective that describes one aspect of transgender people... Their stories need to revolve around the plot and not the fact that they are trans»¹³(6). Las tramas sobre personajes trans en algún punto se verán influenciadas por la cuestión trans, pero advertimos una representación positiva que busca defender y normalizar la inclusión del colectivo.

Finalmente, observamos que el mayor incremento de personajes trans se halla en las producciones para plataformas OTT (Capuzza y Spencer, 2017). Las sexualidades *queer* son incluidas en las series de ficción gracias a la libertad creativa que ofrecen los servicios de VoD, y a la presencia de hombres y mujeres trans en la creación, dirección y producción de sus proyectos, proponiendo una renovación de la concepción de la sexualidad y avanzando hacia la mirada trans en la representación del colectivo en el audiovisual (Goddard y Hogg, 2018, 2019). Siguiendo esta línea, Carrillo-Bernal y Cascajosa-Virino (2021) expresan en el informe *Diversidad cultural en la creación audiovisual en España. Diversidad de autores y de historias (2015-2019)* que "la incorporación de autores debutantes es un factor positivo para la industria, por sus beneficios tanto para la regeneración creativa como para la circulación de imaginarios sociales más actuales" (30). La serie *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) y su creadora Abril Zamora ejemplifican esta casuística, lo que contribuye a su pertinencia como caso de estudio académico en nuestra investigación.

2. Metodología

El objetivo principal de esta investigación es determinar la presencia y representación trans en la ficción televisiva española y, concretamente, en la serie *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) creada por Abril Zamora. Desde una metodología cualitativa se revisa la literatura relacionada con el fin de establecer los conceptos, características y evolución de la representación trans en el medio televisivo en España. Para la elaboración de la base conceptual hemos acudido a las definiciones propuestas en la página web de la GLAAD (s.f.), a la Guía de buenas prácticas de la FELGTB (2019) y al Informe ODA (2021, 2022), junto con las aportaciones académicas correspondientes (Gross, 2005; Levitt y Ippolito, 2014; Spencer y Capuzza, 2016). Además, hemos estudiado la investigación realizada por Serano (2016) sobre los estereotipos aplicados a las personas trans, los trabajos de Billard (2016), Capuzza y Spencer (2017) y Cobo-Durán y Otero-Escudero (2021) en torno a la representación de personajes trans en series de ficción nacionales e internacionales, la propuesta de cuatro estadios de representación de grupos minoritarios en televisión elaborada por Clark (1969), y los textos que examinan las consecuencias sociales de los contenidos televisivos de Kylo-Patrick (2000) y Miller (2014). Los datos obtenidos han sido aplicados a la revisión de los personajes trans en la ficción televisiva en España.

El limitado número de personajes trans en el medio audiovisual motiva la metodología cualitativa de esta investigación, que se dirige a una serie de ficción representativa del tema a estudiar (Mateos-Pérez, 2021), con el fin de analizar el personaje de Dafne en profundidad y las características de su representación. Hemos aplicado el test que Vito Russo, historiador cinematográfico y co-fundador de la GLAAD, propuso como criterio para la creación de personajes multidimensionales y la visibilidad LGBTQIA+ en el medio: (1) la inclusión de un personaje del colectivo, en nuestro caso, trans; (2) que dicho personaje no se defina única y predominantemente por su identidad de género; y (3) que su presencia no sea complementaria, de manera que su ausencia tenga un impacto en la trama (GLAAD, 2013: 8). El personaje de Dafne cumple los tres requisitos establecidos. Además, la contemporaneidad y el reconocimiento del proyecto, su producción y distribución en la plataforma de HBO Max, y la creación de la serie bajo el liderazgo de una *showrunner* trans, contribuyen a justificar esta elección como objeto de estudio.

Para el análisis del personaje hemos realizado un doble visionado del proyecto y acudido al modelo propuesto por Pérez-Rufí (2016) que, a su vez, toma como referencia el análisis textual de Casetti y Di Chio (1998, 1999) y Chatman (1990) para identificar la construcción y funcionamiento del discurso televisivo. Aunque este enfoque metodológico halla su origen en la teoría de la literatura y la narratología, en relación con el presente trabajo señalamos que:

a ellos habría que añadir la Teoría Fílmica Feminista o la *Queer Theory*, que pusieron de relieve la necesidad de una crítica de la construcción dramática desde nuevos enfoques que cuestionasen la ideología subyacente en el discurso con respecto a la descripción y función de los personajes (Pérez-Rufí, 2016: 536).

Los personajes son elementos de la estructura narrativa considerados existentes -algo que es- con entidades individualizadas. Desde este alcance Casetti y Di Chio (1999: 267-270) enuncian tres perspectivas para su análisis: (1) un punto de vista fenomenológico -personaje como persona con

intelecto y emociones, que se manifiesta a través de sus comportamientos, reacciones y gestos-, (2) un punto de vista formal -personaje como rol codificado dentro de la narrativa-, y (3) un punto de vista abstracto -personaje como actante dentro de una estructura lógica relativa a la acción-.

El primer nivel es el más enriquecedor para el análisis del personaje en este estudio, aunque no serán obviados los datos relativos a los otros dos enfoques que puedan complementar los resultados alcanzados. Como se ha indicado previamente, analizaremos el personaje de Dafne aplicando las categorías enunciadas por Pérez-Rufí (2016): (1) personaje plano/personaje redondo, (2) apariencia del personaje: fisonomía, vestuario, gesto, (3) expresión verbal, (4) carácter del personaje: decisiones, acción, reacciones, idea de sí mismo, (5) *backstory*: vida interior o pasado, (6) vida exterior: profesional, personal y privada, (7) meta y motivación, (8) elementos del discurso caracterizadores del personaje, (9) elementos extradiscursivos caracterizadores del personaje, (10) el personaje como rol, y (11) el personaje como actante (540-550).

El análisis de personajes trans requiere además focalizar algunas de las categorías en cuestiones específicas relativas a la identidad de género y su representación. Para ello acudimos a los cinco códigos aplicados en la exploración de personajes trans realizada por Capuzza y Spencer (2017: 219) -*casting*, visibilidad, identidad, cuerpo e interacción social-, y a los ítems empleados por Cobo-Durán y Otero-Escudero (2021: 86) en su trabajo sobre la serie *Veneno* (ATRESPlayer Premium, 2020) -atracción por otros personajes, víctimas o provocadores de violencia, relaciones familiares, amistades y pareja-.

El estudio del personaje trans será complementado con el análisis audiovisual de dos tipos de escenas clave que nos permitirán discernir la focalización del relato: escena de presentación y escena de sexo. Cobo-Durán y Otero-Escudero (2021) defienden la pertinencia de esta propuesta al enunciar que "una gramática cinematográfica basada en una perspectiva cisgénero ofrece a la audiencia imágenes sobre personas trans mirando hacia ellas en lugar de mirar con ellas, lo que provoca que la representación trans se construya alrededor de imaginarios cisgénero" (87). Por ello, el examen de la realización audiovisual de dichas escenas nos permitirá discernir si la representación trans se realiza desde una "mirada trans" que contribuya de forma real y positiva al colectivo.

Este trabajo se dirige a la teoría *queer* para determinar la representación trans en la ficción televisiva española y analizar el personaje de Dafne en la serie *Todo lo otro* (HBO Max, 2021). A pesar de adoptar dicho posicionamiento en la revisión teórica y aplicación metodológica, consideramos necesario anotar las posibles limitaciones implícitas que puedan derivar de la condición cisgénero y heterosexual que caracteriza la autoría del texto.

3. Resultados: Dafne y *Todo lo otro* (HBO Max: 2021)

La serie *Todo lo otro* (2021), en inglés *Dafne and the Rest*, es la primera ficción española original para HBO Max. El proyecto es creado por Abril Zamora, la primera *showrunner* trans en España, que previamente fue co-creadora de *Señoras del (h)AMPA* (Prime Video, 2019-) y guionista en *Élite* (Netflix, 2018-). Zamora ejerce además como directora y guionista de la ficción, e interpreta el papel del personaje protagonista, lo que le permite añadir tintes autobiográficos a la narrativa y, coincidiendo con el Informe ODA, "es la razón principal de que la forma de presentar la identidad trans sea genuinamente profunda y tridimensional" (2022: 54). Gracias a su trabajo en la producción de *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) la autora ha recibido el *Reconocimiento Arcoíris 2022* por su labor en la visibilidad trans en el medio televisivo (Ministerio de Igualdad, 2022).

La serie, producida por Producciones Mandarina y distribuida por HBO Max, está compuesta por una temporada de 8 episodios de 30 minutos de duración. En la presentación del proyecto en el Festival de San Sebastián, Miguel Salvat, responsable de la producción original de HBO España, apunta que el mundo trans no es un tema de la ficción, sino que ésta se focaliza en las vivencias de un grupo de amigos (Salvat, en Lang, 2021). En la misma línea, Zamora declara para la revista *Vanity Fair* (2021) que *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) es:

Un proyecto personal que cuenta la historia de una panda de treintañeros que dan palos de ciego, que se emborrachan entre semana y que viven entre la frustración y la adolescencia tardía acostándose con las personas equivocadas o trabajando en lugares que no les hacen felices (Zamora, en *Vanity Fair*, 2021).

La trama narra la vida de Dafne desde el género de la *dramedia* -*dramedy*-, que combina elementos dramáticos con matices cómicos para presentar las "desgracias" de una mujer de 36 años de edad que comparte piso, no le gusta su trabajo, su novio acaba de dejarla y, en sus propias palabras, "por no hablar de todo lo otro" (#01x01: Zamora, HBO Max, 2021, 00:13:00-00:15:34). De esta forma el personaje remite al espectador al título de la serie para hacer referencia a su identidad. Dafne no oculta que sea una mujer trans, pero no le cede una importancia mayor que a otras características físicas y psicológicas que la definen: "Es que mi vida, o sea, así objetivamente, es una mierda. Y no lo

digo por haber cambiado de sexo, que eso lo he hecho de puta madre y lo llevo muy bien, pero me refiero a las otras cosas" (#01x07: Zamora, HBO Max, 2021, 00:10:00-00:19:13).

Estamos ante un personaje redondo con características complejas y variadas que permiten hallar una personalidad propia caracterizada por la inseguridad y el dramatismo. Dafne es una mujer intensa y pasional, con algunos comportamientos infantiles, muy femenina y cariñosa. Físicamente es esbelta y delgada, pelirroja y de piel clara. Dafne es sexy y atractiva, aunque ella se considera "una cosa rara", lo que demuestra su baja autoestima, de lo que es consciente al expresar que siempre se boicotea. En varias ocasiones podemos observar su cuerpo parcialmente desnudo y sus pechos sin cubrir, como símbolo de feminidad. Junto a las escenas de sexo, que posteriormente serán revisadas en detalle, destacamos en este caso los momentos en los que la protagonista se presenta en la bañera, mostrando una imagen de intimidad, tranquilidad y libertad.

También hallamos diversas escenas en las que otras personas expresan opiniones sobre el físico de Dafne, indicando que parece mayor, lo que podría aplicarse a cualquier personaje femenino de mediana edad, o expresando de manera indirecta que es una mujer trans. Ejemplo de esto último son los comentarios de la madre de Iñaki, un chico con el que Dafne comienza a salir:

Madre de Iñaki: ¡Qué alta eres!, ¿no?

Dafne: Ya, soy...puff... un poco gigante. La verdad es un rollo.

Madre de Iñaki: Tienes una espalda, como... ¿Haces natación? ¿Eres nadadora?

Dafne: No, no hago nada. Soy vaga.

Voz en off: Y transexual, transexual también es.

(#01x05: Zamora, HBO Max, 2021, 00:04:55-00:05:13).

Dafne es un personaje dinámico y activo que a lo largo de la temporada experimenta una evolución en relación con su entorno laboral, social y familiar. Es la protagonista de la serie y, como tal, la hallamos en todos los ambientes y espacios de la misma, relacionándose con la totalidad de los personajes en mayor o menor medida: (1) en su trabajo en una tienda de moda femenina se presenta como una mujer descontenta con su situación laboral que, sin embargo, realiza sus tareas y mantiene una buena relación con sus compañeras e, incluso, con su jefa, con la que se reconcilia tras un pequeño conflicto, lo que permite mostrar varias escenas de sororidad entre ellas; (2) Dafne tiene dos amigos íntimos que componen un grupo en el que, a pesar de las peleas, hay redes fuertes de apoyo; también incluimos en este entorno a su mejor amigo César, con el que convive y del que acaba enamorándose; y a su exnovio, un chico homosexual que rompe la relación tres años después de la cirugía de reasignación de sexo; y, (3) respecto a la familia, la madre de Dafne empatiza poco con ella y le crea situaciones incómodas, pero nunca en relación con su identidad de género; y el padre demuestra sentirse extraño ante la realidad trans de su hija, pero desde una perspectiva preocupada y no intrusiva.

La narrativa del proyecto no incluye escenas de violencia física motivadas por la identidad de género de la protagonista, aunque sí podemos señalar comentarios que hacen referencia a lo trans con un tono inapropiado. En este punto destacamos al personaje de Juancho, un amigo de César, que se caracteriza por ser insensible y desconsiderado: le pregunta a Dafne cómo es no tener pene. Juancho demuestra una personalidad machista e impertinente más allá del mundo trans.

También resulta interesante anotar la ironía con la que la voz en off -del humorista Alberto Casado- complementa la narración con diversos comentarios a lo largo de la historia. Zamora decide aplicar un tono satírico en estos diálogos con el fin de presentar con humor las circunstancias dramáticas, y así fomentar la comicidad de las tramas a través de la risa que, no obstante, se aleja de la burla fácil, estereotípica e irrespetuosa. La inclusión de una voz masculina perteneciente a un hombre cisgénero ha sido objeto de polémica, aunque hay otras interpretaciones que la consideran "una oportunidad interesante para reflexionar acerca de la misoginia internalizada que viven las mujeres trans a causa de, precisamente, una masculinidad tóxica" (Informe ODA, 2022: 56).

Respecto al discurso de la transición, hallamos varias referencias a la operación de Dafne y al proceso de hormonación. Ella se presenta feliz y orgullosa de su cambio de sexo, pero nunca se refiere a su condición anterior desde la idea del cuerpo equivocado o de la mujer atrapada en el cuerpo de un hombre. El personaje de Dafne antes de la operación solo aparece en una escena: un *flashback* en el que se besa con César. En este caso la cámara no presenta con detalle el rostro de Dafne, sino que el espectador únicamente puede advertir dos cuerpos masculinos. Señalamos otro ejemplo que hace referencia a Dafne antes de la transición: la protagonista duerme en la casa de sus padres y al día siguiente se tiene que vestir con la ropa masculina que tiene allí desde antes de la operación. Por otra parte, en ningún momento se pronuncia el nombre anterior de Dafne ni se refieren a ella con pronombres masculinos.

En el análisis audiovisual de la presentación del personaje indicamos que en la primera escena de la serie, tras un zoom de acercamiento que traspasa una puerta, hallamos a Dafne sentada en el baño de una discoteca. Utilizar un fundido en montaje que permita ver lo que hay detrás de la puerta sin necesidad de abrirla nos remite a la capacidad que va a tener el espectador para introducirse en la psique del personaje. En este caso Dafne permanece en silencio con la mirada perdida y un gesto de preocupación. La iluminación es tenue y se focaliza en la figura, dirigiendo la mirada del espectador hacia ella, y los colores oscuros del fondo -marrón y negro- facilitan que destaque el rojo en el vestido, los labios y el pelo del personaje. Dafne se sitúa en el centro del encuadre, primero en plano medio y, tras el movimiento de zoom, en plano corto.

La banda de sonido se compone de música y voz en *off*. Se inserta música diegética en *off*, que forma parte de la narrativa pero no se presenta la fuente que la produce, entendiendo que proviene de la sala de baile de la discoteca. La elección de la canción, *Tan lejos de tí* (2006) del grupo español Dorian, informa del tono actual y alternativo de la serie. La protagonista de la ficción se presenta con el siguiente enunciado en voz en *off*, junto con un rótulo en blanco que indica "Dafne" y una flecha que la señala:

Esta es Dafne, ella misma se puso el nombre, como una de las chicas de Scooby-Doo. En vez de elegir a Velma, la inteligente, autosuficiente y resolutiva chica de gafas, eligió el nombre de la otra, el de la guapa, la que secuestran todo el rato. Vamos, que siempre quiso ser una damisela en apuros. Ahí la vemos acabando de hacer pipí, pero no siempre lo hizo sentada, no (#01x01: Zamora, HBO Max, 2021, 00:00:12-00:00:30).

El monólogo presenta al personaje indicando su condición trans de manera implícita, pero no lo hace de forma exclusiva ni predominante. En este caso resultan más reseñables otras características que definen a la protagonista, como la feminidad, el victimismo y la exageración dramática.

En relación con el sexo atenderemos a tres escenas en las que la protagonista tiene relaciones heterosexuales esporádicas con personajes masculinos. El primer caso muestra a Dafne con un chico que ha conocido en una aplicación de citas. Se presenta el coito en una postura clásica con la chica debajo, mostrando sus pechos. La escena es breve: tras un movimiento de seguimiento de la ropa tirada en el suelo, se incluye un único plano fijo de los dos personajes en plano medio. El acto tiene lugar en el cuarto de Dafne, una habitación decorada con adornos de colores cálidos y tenues. La iluminación es suave y se focaliza en la pareja. La banda sonora incluye jadeos de los personajes, que se preguntan si están cómodos, y la voz en *off* que relata brevemente la escena. Tras el acto Dafne se muestra cariñosa, pero el chico se marcha acudiendo a la transexualidad como excusa para no volverse a ver.

La siguiente escena sexual se introduce con una conversación de chat insertada en montaje sobre el fondo oscuro de una habitación, junto con un zoom de alejamiento que abre el encuadre hasta introducir a dos personajes en el mismo: Dafne está practicando sexo oral a Iñaki, un joven que también conoce en la aplicación de citas. El movimiento se corta antes de mostrar el escenario completo, y se inserta un plano medio desde detrás del chico, que permite ver a Dafne tras el acto. Los personajes están vestidos con ropa casual y los diálogos explican que la protagonista ha ido a casa de Iñaki por la mañana. La luz proviene de la ventana e invade toda la escena de forma tenue. La habitación está decorada con posters y elementos de la cultura pop, como una lámpara de lava, que, junto al desorden del cuarto, contribuyen a la caracterización de Iñaki.

Por último presentamos la escena de sexo entre Dafne y César, su mejor amigo. Ésta se contextualiza en una secuencia que se desarrolla en la habitación del chico, donde van a dormir juntos porque su familia pasará la noche en el piso. El episodio transcurre en casi su totalidad en este cuarto, pudiendo considerarlo un capítulo botella, que desde la perspectiva del guion permite profundizar en la personalidad de los personajes al situarlos en situaciones íntimas y complejas.

En este caso los dos amigos están molestos porque la noche anterior Dafne le declaró a César que estaba enamorada de él. Sin embargo, tras el enfado inicial se presenta una velada divertida en la que ven películas, piden comida basura, cantan y bailan, y se drogan. En una de las conversaciones César le pregunta a Dafne por la cirugía de reasignación y ella le propone enseñarle su vagina, a lo que él, tras varias negativas, accede. La cámara muestra un plano fijo donde vemos la cabeza del chico mirando el sexo de la protagonista, que mantiene las piernas abiertas. César se siente atraído y expresa su curiosidad. A continuación se presenta la penetración genital con él encima de ella, en un plano fijo de la pareja en plano medio. La iluminación es muy tenue y permite crear sombras en las figuras, y los colores -marrones y ocres- también contribuyen al ambiente íntimo. Ambos jadean mientras comentan lo extraño de la situación, hasta que César reacciona apartándose rápidamente y disculpándose, cuando el encuadre se abre y vemos un plano de conjunto: ella tumbada en la cama sin pantalones y él sentado en la esquina con las manos en la cabeza. Tras el momento de confusión continúan fumando y jugando a videojuegos.

Observamos que ninguna de las tres escenas de sexo se corresponde con la expresión del amor romántico, son breves y se componen de un plano fijo o dos/tres planos largos. La transexualidad no es protagonista del acto sexual en ningún caso, aunque en el primero será la excusa del chico para no volver a ver a Dafne, y en el último es la razón para iniciar el coito.

4. Discusión

La serie *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) supone el máximo alcance de la fase cuatro (Clark, 1969) de la representación trans en la ficción seriada del audiovisual español, cuando los personajes LGBTQIA+ se incluyen en la narración independientemente de su identidad de género y orientación sexual, de manera que ser gay, lesbiana o trans no los caracteriza de forma exclusiva. El proyecto de *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) es una ficción LGBTQIA+, pero la historia no se limita a las tramas del colectivo, sino que permite la identificación por parte de un público genérico: problemas laborales, conflictos de pareja, infidelidades, peleas entre amigos. En el caso de Dafne, se presenta a una mujer con una clara crisis de edad, que se lamenta porque no le gusta su trabajo, no tiene hijos, ni casa propia, ni coche... y se ha separado de su pareja. De manera que cualquier mujer de edad y circunstancia vital similares podría verse reflejada, independientemente de si es cisgénero o transgénero.

Estamos ante una ficción inclusiva que se aleja de los estereotipos negativos que tradicionalmente se han asignado a las personas trans -villanas, prostitutas, bufones-, así como de los discursos relacionados con el cuerpo erróneo o el hombre atrapado en el cuerpo de una mujer. Aunque se incluyen varias referencias a la operación quirúrgica y al tratamiento hormonal, y no se contempla la no-binariedad, estos comentarios no se asocian con la necesidad de sentirse completa de la protagonista, sino que se presentan con naturalidad y sitúan a las personas trans en el centro de su propia narrativa.

Tanto la serie *Veneno* (ATRESPlayer Premium, 2020) como *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) contribuyen al cambio en la representación trans en la industria de la televisión en España. A pesar de que en la primera se incluyen tropos negativos, como microagresiones y violencia, contexto laboral vinculado al trabajo sexual, entorno familiar traumático, o asociación del cuerpo al espectáculo y al fetichismo, éstos están justificados por la trama y son presentados desde una "mirada transgénero" que busca la denuncia de los mismos (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021). Por su parte, *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) adopta el tono de la dramedia para introducirnos en los conflictos vitales que experimenta una mujer por no alcanzar los hitos sociales tradicionalmente asignados a su edad, y que, además, es transexual.

La escena de presentación del personaje es un momento relevante tanto para su propia construcción como para la comprensión por parte de la audiencia, ya que nos permite entender la focalización aplicada (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021). En este caso Dafne se incluye en el centro del encuadre, destacando su figura sobre el fondo gracias al color rojo. La voz en *off* indica indirectamente que es una mujer trans, pero este factor no limita su descripción. En relación con las escenas de sexo, los elementos audiovisuales utilizados son similares en los tres casos, tanto composición y tipología de planos, como banda de sonido. Sin embargo, sí advertimos que en el último acto, a diferencia de los dos anteriores, la iluminación ayuda a crear un ambiente más íntimo, personal y seguro, que nos remite a la complicidad y confianza que existe entre los personajes. Por su parte, la voz en *off* únicamente es utilizada en la primera escena de sexo descrita, lo que contribuye al carácter impersonal y pasajero de este encuentro.

Por lo tanto, determinamos que la focalización seleccionada para presentar las tramas en la serie *Todo lo otro* (HBO, 2021) es la focalización cero, con un narrador omnisciente que conoce la psique de los personajes e, incluso, añade opiniones sobre sus pensamientos y decisiones. A pesar de que la voz corresponde a un hombre cisgénero y, como hemos indicado previamente, habla de la realidad trans de forma satírica y desenfadada para crear humor, podemos hallar una mirada trans en esta ficción. Las razones que avalan dicha afirmación se basan en que las tramas giran en torno a la vida de Dafne y su ambiente, incidiendo en sus motivaciones, sentimientos y objetivos vitales. De hecho, en la escena en la que Dafne explica qué le enamora de César, escuchamos la voz de Casado pero acaba convirtiéndose en la de la propia protagonista. Además, la narrativa es creada por una mujer trans que ha escrito el guion y dirigido la realización audiovisual desde su propia perspectiva, lo que le permite narrar la historia con una mirada trans e incluir aspectos autobiográficos en la serie de ficción.

5. Conclusiones

La revisión bibliográfica sobre la representación del mundo trans en las series de televisión en España, junto con el análisis del personaje de Dafne en el proyecto de *Todo lo otro* (HBO Max, 2021), nos dirige a las siguientes conclusiones.

La aplicación de los cuatro estadios de Clark (1969) a la representación trans en el audiovisual español ha permitido conocer la evolución del colectivo en las series de ficción televisiva. Tras la ausente o

escasa inclusión de personajes trans, observamos incorporaciones episódicas y caracterizadas por estereotipos negativos o por tramas que giran exclusivamente en torno a la identidad de género. Esta revisión también revela la problemática de la interpretación de personajes trans por parte de actores y actrices cisgénero, el escaso número de personajes trans masculinos, y la práctica nulidad de personajes no binarios.

Con la implantación de las plataformas OTT en la industria de la televisión en España apreciamos un incremento en el número y, especialmente, la veracidad y calidad de los personajes trans en los proyectos de ficción, que se sitúan en la fase cuatro de representación. Hallamos en la serie *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) y en su creadora Abril Zamora un ejemplo paradigmático del panorama actual, lo que motiva su atención académica en esta investigación. El análisis del personaje de Dafne se vertebra desde los parámetros de la realidad trans que hemos revisado previamente, destacando la presentación de las tramas de forma diversa y natural, en búsqueda de una representación realista del colectivo que no quede exclusivamente determinada por su identidad de género, y a través de una mirada trans que supere los estereotipos negativos tradicionalmente observados en la ficción.

La serie *Todo lo otro* (HBO Max, 2021) se configura como un referente de visibilidad trans y hace posible nuevas opciones de representación del colectivo LGBTQIA+ en el audiovisual. Asimismo, se favorece una concepción positiva de esta realidad en la sociedad, motivando su inclusión en la agenda política, y avanzando en la lucha contra la homofobia y la transfobia. Los personajes representados no solo ayudan a superar los límites de la aceptación en el cine y la televisión, sino que también contribuyen a la política cultural. Por ello resulta necesario acompañar las novedades en el audiovisual con investigaciones relacionadas que permitan comprender los cambios del sector y valorar su influencia en la sociedad actual.

6. Financiación

Este trabajo ha sido escrito en el marco del Proyecto de Investigación "Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)", del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023, Ref. PID2021-124434NB-I00, dirigido por los investigadores Jordi Alberich Pascual y Domingo Sánchez-Mesa Martínez.

7. Agradecimientos

María González-Corisco, por sus valiosas indicaciones sobre el borrador de este artículo.

8. Referencias bibliográficas

Baker, M. J. (2016). *Queer: a graphic history*. Icon Books.

Billard, T. J. (2016). Writing in the Margins: Mainstream News Media Representations of Transgenderism. *International Journal of Communication*, 10, 4193-4218. <https://bit.ly/3akBCYe>

Booth, E. T. (2015). The provisional acknowledgement of identity claims in televised documentary. In L. G. Spencer, & J. Capuzza (Eds.), *Transgender communication: Histories, trends, and trajectories* (pp. 111-126). Lexington Books.

Calvo, J., y Ambrossi, J. (Director), López Lavigne, E. (Productores). (2016-2019). *Paquita Salas*. [Serie de Televisión]. Suma Latina.

Capuzza, J., & Spencer L. G. (2017). Regressing, Progressing, or Transgressing on the Small Screen? Transgender Characters on U.S. Scripted Television Series. *Communication Quarterly*, 65(2), 214-230. <http://dx.doi.org/10.1080/01463373.2016.1221438>

Carrillo-Bernal, J., y Cascajosa-Virino, C. (2021). *Diversidad cultural en la creación audiovisual en España. Diversidad de autores y de historias (2015-2019)*. DAMA Cambio de Plano. <https://bit.ly/3OM3Uda>

Casetti, F., y Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Casetti, F., y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus.

Clark, C. C. (1969). Television and social controls: Some observation of the portrayal of ethnic minorities. *Television Quarterly*, 8(2), 18-22. <https://bit.ly/3lj8f54>

- Cobo-Durán, S., y Otero-Escudero, S. (2021). Narrativa de los protagonistas trans en la teleserie *Veneno. Zer*, *Revista de Estudios de Comunicación*, 26(51), 79-97. <https://doi.org/10.1387/zer.23007>
- Cook, C. (2018). *A Content Analysis of LGBT Representation on Broadcast and Streaming Television* [Doctoral Thesis, University of Tennessee at Chattanooga]. UTC Scholar. <https://bit.ly/3ykDAzH>
- Copier, L., & Steinbock, E. (2017). 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>
- Dorian. (2017). Tan lejos de tí [Canción]. En *El futuro no es de nadie*. PIAS Spain.
- FELGTB. (2019). *Guía de Buenas Prácticas para el Tratamiento de la Diversidad Sexual y de Género en los Medios de Comunicación*. Federación de Servicios a la Ciudadanía CCOO, Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales. <https://bit.ly/3RgK7UU>
- Fellner, A. (2017). Trans Television Culture. Queer Politics, Gender Fluidity, and Quality TV. *Oceanide*, 9. <https://bit.ly/3Rbkyo7>
- Gillig, T. K., Rosenthal, E. L., Murphy, S. T., & Folb, K. L. (2018). More than a Media Moment: The Influence of Televised Storylines on Viewers' Attitudes toward Transgender People and Policies. *Sex Roles*, 78, 515-527 <https://doi.org/10.1007/s11199-017-0816-1>
- GLAAD. (2013). *GLAAD Introduces 'Studio Responsibility Index,' Report on LGBT Images in Films Released by 'Big Six' Studios*. GLAAD Media Institute. <https://bit.ly/3bV2C0S>
- GLAAD. (2022). *Were we are on TV*. GLAAD Media Institute. <https://bit.ly/3uwKPUh>
- GLAAD. (s.f.). *Transgender FAQ*. <https://bit.ly/3OQ0o1b>
- Goddard, M. N., & Hogg, C. (2018). Trans TV Dossier I: Platform Television, Netflix and Industrial Transformations. *Critical Studies in Television. The International Journal of Television Studies*, 13(4), 470-514. <https://dx.doi.org/10.1177/1749602018798217>
- Goddard, M. N., & Hogg, C. (2019). Streaming intersectionality: Queer and trans television aesthetics in post-medium transformation. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 14(4), 429-434. <https://doi.org/10.1177/1749602019875846>
- Gomillion, S. C., & Giuliano, T. A. (2011). The Influence of Media Role Models on Gay, Lesbian, and Bisexual Identity. *Journal of Homosexuality*, 58(3), 330-354. <https://doi.org/10.1080/00918369.2011.546729>
- Gross, L. (2005). The Past and the Future of Gay, Lesbian, Bisexual, and Transgender Studies. *Journal of Communication*, 55(3), 508-528. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2005.tb02683.x>
- Hidalgo-Marí, T., Segarra-Saavedra, J., y Palomares-Sánchez, P. (2022). Hacia un nuevo canon televisivo: La historia reciente de la ficción española creada para el VOD (2016-2020). *Revista Latina de Comunicación Social*, 80, 119-134. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2022-1533>
- Higueras-Ruiz, M. J., Gómez-Pérez F. J., & Alberich-Pascual, J. (2021). The showrunner's skills and responsibilities in the creation and production process of fiction series in the contemporary North American television industry. *Communication & Society*, 34(4), 185-200. <https://doi.org/10.15581/003.34.4.185-200>
- Informe ODA. (2021). *Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2020 en cine y televisión*. ODA: Observatorio de la Diversidad en Medios Audiovisuales. <https://bit.ly/3S50zI3>
- Informe ODA. (2022). *Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2021 en cine y televisión*. ODA: Observatorio de la Diversidad en Medios Audiovisuales. <https://bit.ly/3RhyTtU>
- Joyrich, L. (2014). Queer television studies: Currents, flows, and (Main)streams. *Cinema Journal*, 53(2), 133-139. <https://doi.org/10.1353/cj.2014.0015>
- Kruger-Robbins, B. (2022). Golden Gays: Awards Legitimation from Globes to GLAAD. *The Velvet Light Trap*, 89, 33-44. <https://doi.org/10.7560/vl8904>
- Kylo-Patrick, R. H. (2000). Representing Gay Men on American Television. *The Journal of Men's Studies*, 9(1), 59-79. <https://doi.org/10.3149/jms.0901.59>
- Lang, J. (2021). HBO Max Teases Four Original Series From Ambitious Spanish Slate in San Sebastian Panel. *Variety*. <https://bit.ly/3Rlxtng>

- Levitt, H. M., & Ippolito, M. R. (2014). Being Transgender: The Experience of Transgender Identity Development. *Journal of Homosexuality*, 61(12), 1727-1758. <https://doi.org/10.1080/00918369.2014.951262>
- Macintosh, P. (2022). Transgressive TV: Euphoria, HBO, and a New Trans Aesthetic. *Global Storytelling: Journal of Digital and Moving Images*, 2(1), 13-38. <https://doi.org/10.3998/gi.1550>
- Marcos-Ramos, M., & González-de-Garay, B. (2021). Gender Representation in Subscription Video-On-Demand Spanish TV Series. *International Journal of Communication*, 15, 591-604. <https://bit.ly/3nlom2x>
- Masanet, M. J., Ventura, R., & Ballesté, E. (2022). Beyond the "Trans Fact"? Trans Representation in the Teen Series Euphoria: Complexity, Recognition, and Comfort. *Social Inclusion*, 10(2), 143-155. <https://doi.org/10.17645/si.v10i2.4926>
- Mateos-Pérez, J. (2021). La investigación sobre series de televisión españolas de ficción. Un estudio de revisión crítica (1998-2020). *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 12(1), 171-190. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM000016>
- McInroy, L. B., & Craig, S. L. (2015). Transgender Representation in Offline and Online Media: LGBTQ Youth Perspectives. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, 25(6), 606-617. <https://doi.org/10.1080/10911359.2014.995392>
- Miller, Q. (2014). Television. *Transgender studies Quarterly*, 1(1-2), 216-219. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400064>
- Ministerio de Igualdad. (2022). 2º Reconocimientos Arcoíris a personas destacadas en la visibilización, apoyo y defensa de los derechos de las personas LGTBI [Comunicado de prensa]. Ministerio de Igualdad del Gobierno de España. <https://bit.ly/3Avd09L>
- Namaste, V. (2005). *Sex Change, Social Change: Reflections on Identity, Institutions, and Imperialism*. Women's Press.
- Pérez-Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y Palabra*, 20(95), 534-552. <https://bit.ly/3ydfPtM>
- Poole, R. J. (2017). Toward a Queer Futurity: New Trans Television. *European journal of American studies*, 12(2), 1-24. <https://doi.org/10.4000/ejas.12093>
- Reitz, N. (2017). The Representation of Trans Women in Film and Television. *Cinesthesia*, 7(1), 1-7. <https://bit.ly/3AvB900>
- Ruiz del Olmo, F. J., y Bustos Díaz, J. (2020). Opinión pública y nuevas estrategias comunicativas en la industria audiovisual: el caso de Netflix y la serie Sense8. *Opinião Pública*, 26(2), 377-400. <http://doi.org/10.1590/1807-01912020262377>
- Serano, J. (2016). *Whipping Girl. A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Seal Press.
- Shelley, C. (2008). *Transpeople: Repudiation, Trauma, Healing*. University of Toronto Press.
- Siebler, K. (2012). Transgender Transitions: Sex/Gender Binaries in the Digital Age. *Journal of Gay & Lesbian Mental Health*, 16(1), 74-99. <http://dx.doi.org/10.1080/19359705.2012.632751>
- Spencer, L. G., & Capuzza, J. C. (2016). Centering Gender Identity and Transgender Lives in Instructional Communication Research. *Communication Education*, 65(1), 113-117. <https://doi.org/10.1080/03634523.2015.1096949>
- Vanity Fair. (2021). 101 preguntas a Abril Zamora: ¿Qué le diría a su yo de niña? "Que ser diferente no es un defecto, es una cualidad maravillosa". *Vanity Fair*. <https://bit.ly/3usVJKB>
- Wellborn, C. (2015). Reactions of the transgender community regarding media representation [Doctoral Thesis, The University of Texas Arlington]. RC-Library-UTA. <https://bit.ly/3cMRgMU>
- Zamora, A. (Directora), Botello, S., y Matthews, S. (Productores). (2021-). *Todo lo otro*. [Serie de Televisión]. Producciones Mandarina.

Notas

1. Traducción: "una forma de acción social, involucrando la producción de significados que finalmente tienen efectos reales" (Kylo-Patrick, 2000: 61). Original en el texto.
2. Traducción: "parece haber disminuido a favor de historias más diversas y mejoradas sobre la identidad transgénero y la subjetividad (Capuzza y Spencer, 2017: 214). Original en el texto.
3. Traducción: "trans es solo un adjetivo que describe un aspecto de las personas transgénero. Sus historias deben girar en torno a la trama y no al hecho de que son trans" (Reitz, 2017: 6). Original en el texto.