

Perspectiva trans a través de un guion para cortometraje

Carlota Ortín León

Grau en Mitjans Audiovisuals

CURS 2021-22



Centre adscrit a la





Centre adscrit a la



Grado en Medios Audiovisuales

PERSPECTIVA TRANS A TRAVÉS DE UN GUIÓN PARA CORTOMETRAJE

Memoria Trabajo Aplicado

CARLOTA ORTÍN LEÓN

TUTOR: ARNAU VILARÓ

CURSO 2022-23



Agradecimientos

Quiero agradecer este trabajo a todos los amigos y familiares que me han apoyado desde el primer momento, a todos y todas las personas que han compartido sus historias conmigo y que han dado vida al proyecto y a mi tutor Arnau por haberme guiado en este largo y satisfactorio camino.

Resum

En aquest Treball de Final de Grau s'estudien i analitzen aquells estereotips, mites i estigmes falsament creats al llarg dels anys sobre el col·lectiu transsexual i transgènere a la societat. Sobretot a l'audiovisual, especialment el gènere de ficció. Per, posteriorment, poder escriure una proposta de guió per a curtmetratge versemblant que englobi gran part de les etapes de vida del col·lectiu i així, aquest es pugui sentir realment identificat.

Resumen

En este Trabajo de Final de Grado se estudian y analizan aquellos estereotipos, mitos y estigmas falsamente creados a lo largo de los años sobre el colectivo transexual y transgénero en la sociedad. Sobre todo en el audiovisual, en especial el género de ficción. Para, posteriormente, poder escribir una propuesta de guion para cortometraje verosímil que englobe gran parte de las etapas de vida del colectivo y así, este se pueda sentir realmente identificado.

Abstract

In this Final Degree Project, we are about to study and analyze those stereotypes, myths and stigmas falsely created over the years about the transsexual and transgender community through society. Mostly in audiovisuals, specifically in the fictional genre. In order to later on being able to write a script proposal for a believable short film that encompasses a large part of the life stages of this community, so they can feel really identified.

Índice

ÍNDICE	I
ÍNDICE DE FIGURAS.....	III
1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. MARCO CONTEXTUAL	3
2. 1. TEORÍA QUEER	4
2. 2. PERFORMATIVIDAD DE BUTLER.....	6
2. 3. OTROS PILARES TEÓRICOS	6
2. 4. COLECTIVO EN LA ACTUALIDAD	9
3. MARCO CONCEPTUAL	11
3. 1. EL GUION, ORÍGENES Y ACTUALIDAD	11
3. 2. EL GÉNERO	12
3. 3. ESTRUCTURA	14
3. 4. GUION DE FICCIÓN	16
3. 5. TÓPICOS EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL	17
3. 6. NEW QUEER CINEMA.....	22
4. ANÁLISIS DE REFERENTES.....	27
4. 1. PERSONAJES	28
4. 2. TRAMA.....	32
4. 3. ESTRUCTURA NARRATIVA	34
4. 4. REFERENTES ESTÉTICOS Y VISUALES	36
5. OBJETIVOS Y ALCANCE	41
5. 1. OBJETIVO PRINCIPAL.....	41
5. 2. OBJETIVOS SECUNDARIOS.....	42
5. 3. ALCANCE	42
6. METODOLOGÍA	43

7. ANÁLISIS Y RESULTADOS	47
8. CONCLUSIONES	53
9. REFERENCIAS	55
10. FILMOGRAFÍA	63
11. ESTUDIO DE VIABILIDAD	65
11.1. PLAN DE TRABAJO	65
11.2. VIABILIDAD TÉCNICA	66
11.3. VIABILIDAD ECONÓMICA	66
11.4. PRESUPUESTO	67
11.5. ASPECTOS LEGALES	67
12. ANEXOS	69
12.1. GUION LITERARIO DEL CORTOMETRAJE	69

Índice de figuras

FIGURA 3. 1. Fotograma de la película Señora Doubtfire (Columbus, 1993).....	18
FIGURA 3. 2. Fotograma de la película Ace Ventura: Pet Detective (Shadyac, 1994)...	19
FIGURA 3. 3. Fotograma de la película Psicosis (Hitchcock, 1960).....	20
FIGURA 3. 4. Fotograma de la serie Grey's Anatomy (Rhimes, 2005).....	21
FIGURA 4. 1. Fotograma de la película The Runaways (Sigismondi, 2010).....	37
FIGURA 4. 2. Fotograma de la serie The End of the. F***ing World (Entwistle y Tcherniak, 2018).....	38
FIGURA 4. 3. Fotograma de la película 10 Things I Hate About You (Junger, 1999).....	39
FIGURA 4. 4. Fotograma de la película Kids (Clark, 1995).....	39
FIGURA 11. 1. Cronograma.....	46

1. Introducción

En estos últimos años la aceptación e integración del colectivo transgénero y transexual ha sido perceptible de una manera más obvia, pero esta afirmación no niega que este colectivo ha sido hasta hace pocos años, considerado como una de las diversidades más discriminadas en España (García Nieto, 2015). Se parte de un colectivo con problemáticas en muchos aspectos de su vida, tanto a nivel social, educativo, profesional y afectivo. Un ejemplo de esto se encuentra en que un 44% de las personas trans ocultan su identidad en el trabajo (Cogam, 2021) o como explica la Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales, Intersexuales y más (2019), que gran parte de los jóvenes trans abandonan sus estudios formativos en la primera etapa de estos por falta de comprensión, respeto y acompañamiento. Remarcamos así que con este tipo de definiciones normativas de las personas transgénero se simplifican y reducen demasiado las complejidades de las vidas de este colectivo, limitando la comprensión de términos como género, identidad y expresión de las personas trans para aquellas que son cisgénero (Capuzza, 2016).

La representación (aunque casi inexistente) de dicho colectivo en los medios también se ha visto afectada negativamente. El Pew Research Center ha ofrecido al público los resultados del último estudio llevado a cabo este año sobre la proporción de estadounidenses que cada vez conocen a más personas transgénero, habiendo subido al 42%, 5 puntos más que en 2017 (Brown y Minkin, 2017). Esto destaca la importancia de llevar a cabo una buena construcción de personajes trans en la ficción, puesto que las películas y series pueden ser la única herramienta de acercamiento al colectivo por parte del resto de la sociedad.

Bien sabido es que el imaginario es propenso a crear clichés que no son fieles a la realidad y pueden llevar a construir estereotipos muy alejados y exagerados del colectivo. Se deben eludir todos aquellos tópicos normalizados sobre este tipo de personajes en los que se acostumbran a proponer en situaciones marginales, perniciosas o del mundo del espectáculo, entre otras (Consell de l'Audiovisual de Catalunya, 2017) o como se afirma en la película documental *Disclosure: Trans Lives on Screen* (Feder, 2020) en el que se habla sobre los tópicos generados en torno al colectivo.

En 2019 el Observatorio de Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA, 2019) constató en un estudio realizado a partir de una muestra de 56 películas y 43 de series, que la representación de las personas transgénero está incluso invisibilizada dentro del colectivo LGTB. Y aunque existan estudios sobre la representación del colectivo LGTB en los medios de comunicación, gran parte de la atención se la llevan las siglas G y L (Olveira, 2019).

De los 1.301 personajes que aparecieron en las muestras del estudio, un 6,15% del total eran LGTB, y de estos solo 4 eran personajes transgénero, ejemplificando la escasez de representación de los miembros trans en el audiovisual. Se trata de una parte minoritaria de la sociedad que poco a poco está introduciéndose más en el día a día de la gente, pero que aún no se realiza ni en la medida ni la calidad que se debería. La importancia de esta buena visibilización y representación recae en el hecho de que muchas personas siguen sin conocer a alguien trans en la vida real y que, por tanto, quizá no disponen de referentes claros o verdaderos con los que podrían encontrarse en el día a día.

En este trabajo se elaborará una propuesta de guion para un cortometraje de ficción, teniendo como protagonista a una persona trans y mostrando las dificultades cotidianas con las que tienen que lidiar en sus diferentes etapas de vida. Esto se podrá llevar a cabo mediante un breve análisis y recorrido por las diferentes construcciones y representaciones del colectivo en la ficción seriada y cinematográfica de estos últimos años. Por otro lado, ver cómo ha sido esta introducción de la letra T del acrónimo LGTB en los audiovisuales y su verosimilitud con la realidad que se vive y manifiesta.

Es importante encontrar una manera de dar a conocer todas las facetas posibles que caracterizan al colectivo y, por otra parte, que la gente perteneciente a este pueda ver verdad en la pantalla, fuera de las convenciones infundadas. Resulta difícil crear un estándar o generalizar sobre este colectivo, debido a la diversidad y variedad de los diferentes perfiles de sus integrantes. Pero con este trabajo se espera que puedan sentirse identificados directa o indirectamente.

2. Marco contextual

Para introducir el tema de la pieza y poder entender el elemento vertebrador que conforma este trabajo es importante hablar sobre diferentes ideas, movimientos y pensamientos que han ido apareciendo y entrelazándose entre ellos. Estos han dado nombre y forma a las diferentes definiciones y paradigmas que han servido para exponer las visiones y perspectivas que se mantienen hoy en día sobre el colectivo transgénero y transexual.

Es necesario recorrer el origen e historia del término Trans, así como los subtemas que se han desarrollado en torno a él y lo que significan. Este se usa para designar de manera general e inclusiva las clasificaciones de transexual, transgénero y travestis, aunque es relevante matizar que la palabra Trans engloba una inmensa variedad de sexualidades e identidades no nombrados que no se ajustan a los estándares y parámetros formativos vigentes en la sociedad actual. Tratándose además de una cifra en constante aumento (Maffia, 2003, p. 33).

Es difícil asignar una definición clara y específica sobre este tipo de categorías, puesto que su naturaleza se basa en el cambio y evolución constante, se tratan de definiciones dinámicas y flexibles que según cómo se utilicen o entiendan pueden variar su alcance o significado. La Asociación Psicológica Americana (APA), se aproximó al término definiéndolo como “personas cuya identidad de género, expresión de género o conducta no se ajusta a aquella generalmente asociada con el sexo que se les asignó al nacer.” (American Psychological Association, 2011, p. 1). Hoy en día se mantiene esta idea general sobre la gente trans, el problema recae en el hecho de que numerosas personas en las que no coinciden su aspecto o conducta con su género biológico tampoco encuentran cabida dentro de la categoría trans. No son pocas las personas que se salen del precario abanico de posibilidades que ofrecen los límites impuestos por el binarismo creado en la asignación de sexos, reflejando la gran cantidad de perfiles y expresiones físicas que se pueden dar y manifestar.

Dejando de lado la definición actual, el término “transexualidad”, acuñado por Harry Benjamin en 1948, empezó a usarse para designar la diversidad que calificaban como enfermedad, en especial disforia de género, utilizando tratamientos de hormonas del sexo.

Aun así, existen documentos sobre casos de orientaciones sexuales e identidades de género que se salían de la normatividad que ya datan de épocas como la Grecia Clásica (Amigo-Ventureira, 2018, p. 5). Aunque este término se utiliza desde hace décadas, como bien afirma Cohen (2018), no deja de ser un colectivo que sufre altos niveles de discriminación y situaciones de violencia, generando que sufran numerosas consecuencias en relación a su salud, tanto a nivel físico, como psicológico, además de social, educativo, etc.

2. 1. Teoría Queer

Para poder entender en conjunto al colectivo y contextualizar mejor los aspectos que le rodea, así como su significado, es importante puntualizar de qué se trata la teoría *Queer*, la cual representa a este conjunto y que ha dado pie a muchas de las ideas y pensamientos que han ido apareciendo a lo largo de los años desde su origen. La conocida y reconocida pensadora Judith Butler establece por primera vez en su libro *Género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (1990) los principios y bases sobre la teoría *Queer*, en el cual hace especial hincapié en la diferenciación y desvinculación entre “sexo biológico” y “género”, y no solo eso, sino que además constata que el género no se crea como consecuencia a causa del sexo asignado, sino que se trata de una construcción cultural que se ha usado como herramienta política a modo de control sobre la sociedad (Butler, 1990, p. 37).

Butler se refiere al sistema cultural no únicamente como heterosexual, sino también como heterosexista que establece el orden y coherencia a base de estas categorías que reducen o incluso obligan a mujeres y hombres a ser heterosexuales para el beneficio de la política, la economía y la cultura de la sociedad. La autora cuestiona que, aunque se pudiera considerar la simplicidad de los sexos en un sistema binario que diferencia entre varón y mujer, no necesariamente se debe asumir que los géneros deben acortarse a dos opciones y menos vincularse directamente con alguno de estos sexos. Entendiendo el sexo como una composición genética y de corporalidad, mientras que el género es muy diverso y de diversas posibilidades, que debe interpretarse y establecerse con relación al espacio y tiempo en el que se haya originado, es decir, su contexto (Amigo-Ventureira, 2018, p. 3).

Se puede entender entonces que la *queer* es una teoría que no busca construir nuevas identidades o conceptos, ni establecer verdades irrefutables. Se trata de una teoría postmoderna, flexible y en constante cambio, que surge a partir de las primeras evidencias y referentes de la teoría feminista dadas de la mano de autores como el filósofo Michael Foucault o la teórica Monique Wittig entre muchos otros. En sus orígenes, y haciendo referencia a su significado, la palabra *queer* se empleaba para designar todo aquello “raro” o “extraño”, ya fuera por diversidades sexuales, étnicas o de clase, hasta que más adelante el colectivo LGTB hizo bandera y se apropió de este término para referirse a ellos mismos en señal de orgullo. Para todos aquellos cuerpos que no entraban dentro de los esquemas predominantes de la sociedad y que eran considerados anómalos, era importante preguntarse en qué condiciones era considerado algo o alguien “extraño”, es aquí donde se encuentra el centro del concepto *queer* (Butler, 1993, p. 45).

Retomando la desvinculación que hace Judith Butler entre el sexo biológico y el género, la teoría *queer* postula que el concepto de sexo, al igual que el género, se trata de un constructo cultural implantado desde el nacimiento. Esto se puede observar de manera más clara en el caso que expone Lamas (2013, p. 113-114) sobre los estudios que realizó el psiquiatra Robert Stoller, en estos se tomaban como sujetos a infantes que por motivos diversos fueron asignados con un género “erróneo” al de su sexo al nacer y cómo estos desarrollan su identidad. Desde esta perspectiva más psicológica, Stoller centra la formación del género en tres elementos clave: la asignación del género, la identidad de género (que se manifiesta sobre los 2 años) y el papel o rol de género.

Volviendo a la pieza de estudio central de este trabajo, Butler (1990) plantea que el sujeto que se manifiesta como drag o travesti se convierte en la instancia más notoria de la teoría *queer*, consiguiendo generar dudas en la naturalidad y coherencia falsamente creadas sobre el sistema de dos sexos. Esto se debe a que, al imitar un género, la persona travestida pone de manifiesto la estructura y naturaleza imitativa del género en sí, el cual ella denomina como una reiteración estilizada de los actos y gestos característicos del sexo en cuestión. Esto nos sirve para entender el género como una actuación más que como una esencia, dando pie a otra de las ideas de mayor influencia de la autora, la del género como algo “performativo”.

2. 2. Performatividad de Butler

Judith Butler crea y mantiene su visión sobre la teoría de la performatividad de género, y como expone Duque Acosta (2010, p. 27-34) se centra en que tanto los géneros y sexualidades más canónicos, como los más transgresores, se crean y refuerzan mediante la performatividad. Esta se entiende como la ritualización de todo un seguido de actos, gestos corporales y actitudes en el habla que se acaban naturalizando y que se relacionan a uno de los estilos culturales de género, promoviendo la ilusión que se genera de una esencia propia. Todos estos elementos y aspectos que construyen la conducta y que la encaminan hacia la expresión de identidad sexual deseada, vienen impuestos y exigidos por el entorno, y a su vez por el discurso que implanta todas aquellas convenciones y estándares que convienen y han sido establecidos.

Se entiende el género como un modo de representación o aproximación a los valores culturales vinculados a los diferentes sexos, y por eso el travestismo pone de manifiesto que estos géneros se pueden originar, usar, apropiar y teatralizar. De esta forma, género y sexo solo son meras actuaciones o actos performativos, y en realidad es el poder heterocentrado quien actúa como discurso propulsor de las realidades socioculturales. Así, esta teoría comprende que aspectos como la identidad sexual, las diversas orientaciones y la expresión de género son resultado de una construcción social, histórica y política, y no una condición humana que viene dada por su naturaleza biológica. Los diferentes papeles y roles de identidad han sido infundados, puesto que lo único natural en el humano es la cultura (Sabsay, 2009).

2. 3. Otros pilares teóricos

Aunque Judith Butler se ha convertido en uno de los mayores referentes en temáticas *queer* y de identidad de género, es importante puntualizar sobre algunos autores que surgieron anteriormente y que han servido de inspiración para muchos autores, escritos y pensamientos contemporáneos. Michel Foucault es uno de ellos, este empezó a estudiar y establecer los primeros cimientos en referente a la sexualidad, los sistemas de poder que se establecían y cómo se vivía en el mundo occidental. Y es que incluso en sus inicios, la

sexualidad ha sido un tema disfrazado que ha intentado evitarse siempre que ha sido posible o que ha integrado connotaciones negativas, utilizándose como objeto discursivo.

Se cuestiona la “hipótesis represiva” que habla sobre la represión que sufrió la sexualidad desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX, esto fue debido al auge de la burguesía y el capitalismo. Foucault critica que en realidad el discurso sobre la sexualidad prolifera en este tiempo debido a los nuevos estudios y perspectivas que se tienen sobre la cuestión desde las diferentes profesiones que lo examinaban, ya sea desde el ámbito de la medicina, como el religioso. Esta curiosidad despertaba nuevas confesiones, sentimientos y acciones sexuales que daban pie a incrementar el interés por las sexualidades que no se ajustaban a las normativas de los vínculos maritales. Dejando ver que toda aquella sexualidad ajena a lo convencional, no tenía que ser justificada necesariamente por la marginación social o política, sino que debía ser acto de rebelión y liberación (Foucault, 1976 - 1984). Aunque más adelante, la sexualidad fue explorada y reducida a los actos de confesión religiosos y alguno de carácter científico, como los psicólogos.

Otro de los pilares teóricos que se emplea hoy en día en el análisis de la sexualidad y que ha conformado las premisas básicas sobre el feminismo es Monique Wittig, esta autora toma una perspectiva que advierte y define la heterosexualidad como una construcción y producción sociopolítica, idea que comparte con Butler. Aunque esta lo hace partiendo de un enfoque combinado entre lo político y lo filosófico. Partiendo de este posicionamiento, se define la heterosexualidad no como orientación sexual, sino como un sistema político que se apropia y aprovecha de las mujeres, consiguiendo su sumisión para la producción y reproducción de estas. Convirtiendo a la mujer en un objeto de propiedad alcanzable. Es por ese entonces cuando las lesbianas se propusieron derrocar el régimen heterosexual que dictaminaba en el momento, estas eran consideradas prófugas de este gobierno de opresión. Wittig (1992). Uno de los problemas ya recaía en el feminismo que se manifestaba, el cual creaba una figura de “la mujer” que no dejaba de ser una construcción imaginaria, condicionada y regulada por un sistema de control abusivo que dejaba fuera toda aquella mujer que no estuviera inserta en él.

Es importante estudiar las bases sociales que se establecieron en temas de género, puesto que los cánones seguidos han sido los que han forjado el pensamiento actual y sus

paradigmas. De esta forma se podrá entender y encontrar nuevas formas de pensar sobre las diferentes identidades y tipos de relaciones sociales, psicológicas y culturales, y así todas aquellas identificaciones disidentes de lo convencional se den por supuesto y no por extrañas (Sedgwick, 1990-1993). La palabra *Queer* abarca numerosas posibilidades que siguen en crecimiento y que se irán solapando, coexistiendo y teniendo disonancias y lapsos debido a la naturaleza de su pensamiento versátil y revelador.

Es interesante la propuesta que realiza B. Preciado (2011) para los pensadores actuales con lo que él denomina “Contrasexualidad”. Este término no tiene otro objetivo que el de desmontar las ideas preconcebidas sobre género, identidad y sexo y la separación entre estos, busca romper con la idea de mantener la naturaleza (creada y promulgada como producto del sistema heterocentrado) como justificación a las sujeciones que se hacen de unos cuerpos a otros. Esta naturaleza se fomenta mediante todas aquellas performatividades regulativas que han sido inscritas en la sociedad y, por tanto, en los diferentes cuerpos como realidades biológicas. Es por eso que hay que romper con el sistema de naturaleza impuesto para dejar de ver mujeres y hombres, y reconocerse como cuerpos que se expresan. Foucault ya hace uso de este término, aunque de una manera muy indirecta para contraponer la disciplina sexual impuesta con formas de saber-placer alternativas como movimiento antirepresivo.

Haciendo este breve recorrido sobre autores destacados y teorías e ideas que han ido surgiendo paralelamente, habría que añadir diferentes acontecimientos y relatos sobre los mayores protagonistas de la lucha trans, además de las claves culturales fundacionales del feminismo desde sus inicios, así como los ideales del colectivo LGTB que mantienen una estrecha relación. Mediante todos estos elementos y más, podemos comprender el relato global que se mantiene hoy en día sobre temáticas *queer* y LGTB que analiza Susan Stryker (2008).

Una vez contemplada la historia y postulaciones referentes al colectivo, se sitúa el punto de mira en la actualidad para ver las dificultades en las diferentes etapas y ámbitos de sus vidas. Para eso, el investigador Lucas Platero en *Trans*exualidades. Acompañamientos, factores de salud y recursos educativos* (2014) se refiere al colectivo como trans*, añadiendo el asterisco como evidencia de las diversidades y diferencias que se pueden

encontrar en las vivencias y tipos de perfil en la sociedad actual. El autor usa su discurso como instrumento para el cambio social y mostrar la realidad que se esconde tras la rigidez del sistema binario que predomina y critica todo aquello que exceda sus límites.

2. 4. Colectivo en la actualidad

Son importantes las propuestas de prevención, actuación e intervención comunitaria para contraatacar la transfobia mediante testimonios del colectivo de todas las edades, además de su entorno y así realizar una investigación cualitativa sobre el panorama más actual. Además del análisis que pone de antemano la situación que vive hoy en día el colectivo trans, ofrece un seguido de herramientas prácticas y dinámicas para poder entender las necesidades que pueden tener y normalizar conceptos que ya deberían estar presentes de manera intrínseca.

Se trata de un grupo de la sociedad que vive rodeado de estadísticas que no hacen más que complicar su nivel y estilo de vida en todos los aspectos posibles. Se encuentran en una lucha constante por conseguir condiciones sociales, de salud y profesionales que los acepten y reconozcan como iguales. Ser trans les obliga a lidiar con un sin fin de problemas y dificultades, además de los numerosos casos de discriminación y violencia que sufren a diario (Platero, 2014).

Hablamos de un colectivo que debido a los tantos ataques que sufren, añadiendo los problemas de salud que derivan a causa del gran tratamiento de hormonación que deben seguir, soportan muchos problemas de salud y su esperanza de vida se ve más reducida que la media general en España, por ejemplo. En el ámbito profesional también se enfrentan a diversos tipos de discriminaciones, tanto en el trabajo como para conseguir uno, su tasa de desempleo se encuentra entre el 80 y 90 por ciento, y hasta casi la mitad ocultan su identidad en dicho trabajo. Por otra parte, psicólogos comentan que muchos de estos abandonan los estudios por falta de acompañamiento y respeto. Problemas como estos se encuentran en todos los aspectos de su vida y no de manera reciente, sino que lo han sufrido durante toda su vida (European Union Agency for Fundamental Rights, 2015).

3. Marco conceptual

3.1. El guion, orígenes y actualidad

Fijando la atención en el objeto de estudio que concierne este proyecto desde una perspectiva audiovisual, se pasará a hablar más concretamente de la herramienta que servirá para poder llevarlo a cabo, el guion audiovisual. La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) presenta la Guía Práctica para la Creación Audiovisual, en la cual Luna (2016) expone como el guion empieza a coger forma y nombre gracias a Thomas Harper Ince. Actor, guionista y productor que destacaba por su riguroso trabajo y estilo de producción centrados en una planificación y supervisión detallados. Este se percató que cuanto más exhaustiva fuera esta preparación, especificando las acciones y movimientos deseados, se facilitaba notablemente el trabajo en la producción, así como al resto de equipos. Asimismo, implantó la idea de que cada persona y/o equipo debía especializarse y diferenciarse según el trabajo o tarea al cual se dedicará, ya fuera dirección, producción, guion, etc.

De este modo, y perdiendo esta parte más creativa que se caracterizaba por la improvisación, el cine se convierte en una industria y nace el guion de cine, en el cual se comprenden tanto los diálogos, las acciones, especificaciones varias y demás. Aunque es importante no olvidar que se trata de un arte que no deja de ser un tipo de literatura, una más concisa que incorpora un relato dramatizado de las acciones, características de los personajes y de las localizaciones.

Como comenta Sánchez - Escalonilla (2014), con el tiempo la narración cinematográfica ha ido desarrollando su propio lenguaje y estilos para transmitir aquello deseado, puesto que al inicio del cine las películas eran mudas, por tanto, su clave se encontraba en la acción visual que se desempeñaba, y no tanto en los diálogos, aunque estas ya requerían de una planificación previa. Mientras que el espectador del siglo XXI está acostumbrado a que se le presenten más de un personaje y seguir la narración mediante diferentes perspectivas y extrapolaciones que pueda ir construyendo, a diferencia del cine clásico de los años cuarenta de Hollywood que ahora se puede considerar demasiado evidente o lento. Todos estos cambios en las normativas de construcción narrativa, Bordwell (1996) los denomina

como modo narrativo. Aquel que se ve afectado por las distinciones históricas que se han experimentado en el cine y el audiovisual, además de los diferentes formatos, géneros, expresiones artísticas, etc. que han servido como condicionantes y ser consciente del momento en el que se encuentra la industria y mercado audiovisual y el lugar que se quiere ocupar en él. Quien se encuentra en el centro de dicha estandarización narrativa y que se ha encargado de establecer las premisas correspondientes a cada época ha sido el cine de Hollywood (Aranda, de Felipe, Icart y Pujol, 2016). Con la llegada de los premios de la Academia, así como el Óscar a mejor película, se declara el estilo narrativo elegido que determinará el concepto de cine dominante o canónico, consensuado con la industria cinematográfica.

Quitando la evolución que experimenta el cine, además de la necesidad manifestada sobre la especialización de los diferentes ámbitos, el campo del guionaje no ha sido el más popularizado ni estandarizado. McKee (2002) considera que los prejuicios creados hacia lo que se conocen como artes menores son los que han provocado la falta de interés en esta disciplina. Hasta hace poco los académicos europeos han rechazado la idea de enseñar la expresión o redacción de ideas, sin llegar a impartir materias o cursos de escritura creativa, por ejemplo. La ausencia de este tipo de especialidad en las escuelas de cine europeas aumentó el desprestigio y desprecio hacia la escritura de guiones.

Poco a poco, los estudios específicos referidos a los medios de comunicación se han ido consolidando, así como la docencia en el guion. Por lo que hace a España, gracias al auge que han experimentado las facultades y grados de Comunicación, el guionaje se ha ido extendiendo en las titulaciones de Comunicación Audiovisual como una asignatura con nombre (Aranda *et al*, 2016). No ha sido hasta esta última década que se ha afianzado su estudio como práctica profesional en la industria audiovisual, aunque ha sido mediante la licenciatura en másteres o posgrados.

3. 2. El género

Como se ha comentado anteriormente, el guion no deja de ser un tipo de literatura, por tanto, este tiene tipos de género. Aunque el cine aparece muy posteriormente, Aristóteles en su obra *Poética* estudia y contempla varios aspectos de la narrativa, y nos ofrece la primera

distinción entre géneros, aunque esta haya aumentado notablemente hasta la actualidad. Dicho género venía establecido por el valor final de la obra, puesto que la carga de esta podía ser positiva o negativa. A partir de esta primera categorización, muchos autores han intentado establecer una clasificación final, ya sea más o menos específica, para los tipos de géneros cinematográficos que se encuentran. Pero es difícil llegar a un punto de acuerdo debido a las numerosas desavenencias que existen. McKee (2002) presenta un sistema con todas aquellas divisiones y subdivisiones de género hechas y utilizadas por los guionistas a base de la experiencia y la práctica. Se trata de un listado de 25 géneros posibles que contempla todas aquellas diferencias que se crean a causa del tema que se trate, la ambientación, los personajes, los acontecimientos o los valores que conciernen. Algunos de estos son: Historia de amor, Terror, Épica moderna, Bélico, Comedia, Trama de redención, Trama punitiva, etc. Y muchos de estos engloban subgéneros dentro de ellos.

Por muchas divisiones que se hagan, cada género corresponde a una serie de estándares sobre el diseño narrativo. Dichos estándares responden a un seguido de convenciones que el espectador contemporáneo espera ver y encontrar. Ya sea por papeles convencionales dentro de según qué tipo de historias (el villano en una película de superhéroes), ambientaciones generales como en las películas de vaqueros o como el caso de “chico conoce chica” en las historias de amor. Por tanto, la elección de dicho género limitará lo que pueda resultar posible de la historia, teniendo en cuenta que su diseño y planeamiento narrativo se verán afectados por el conocimiento y expectativas que tenga el público sobre estas convenciones.

No obstante, por más categorías y subdivisiones que se hagan al respecto, Sánchez-Escalonilla (2014) recuerda que todos los géneros actuales, así como las nuevas variaciones que han aparecido a partir de mezclas y combinaciones de estos, provienen de la división clásica teatral griega: comedia, drama y tragedia. Esta primera división permitía jugar y entremezclar propiedades de cada uno para poder trasladar la realidad a la ficción con las variaciones que fueran necesaria.

3.3. Estructura

Otro aspecto importante en la construcción de un relato narrativo es la estructura que seguirá la historia en cuestión. La disposición del guion se organiza y plantea cuando se identifican los hechos que aparecerán en la historia, y en qué orden se dispondrán a lo largo de la duración del audiovisual. Peña Rodríguez (2016) denomina a este ordenamiento de los sucesos dentro de la historia como trama. Puesto que, se conseguirá tramar la acción mediante los elementos estructurales de la obra. La estructura genérica más convencional y utilizada se divide en introducción, nudo y desenlace. Y como explica Lavandier (2016), se relaciona cada una de estas partes a un acto, este término proviene del teatro clásico, donde se empleaba para referirse al cambio de escena o decorado. En cuanto a lo audiovisual, aunque no sea una norma exacta, y puedan existir variaciones como expone y ejemplifica Sánchez-Escalonilla (2014), por lo general la pieza se divide en tres actos dramáticos, y cada uno de ellos tiene su función y significado. El primero contiene todo aquello que ayuda a situar al espectador en el tiempo y ambientación reflejados, además de percatarse de cuál será el objetivo del protagonista, además de presentar a los demás personajes, etc. El segundo comprime todos los intentos del protagonista por conseguir el objetivo, y es el que más tiempo ocupa. El tercer y último acto, engloba la voluntad final que hará poner a todo el universo del personaje en movimiento con tal de llegar a un final que ofrezca un desenlace, ya sea abierto o cerrado, explica Lavandier (2016: 155).

Además de esta división dentro de la obra, es necesario situar diferentes conflictos o puntos clave que ayudarán a intensificar la trama, o cambiar las circunstancias para mayor complejidad. Estos puntos dramáticos se conocen como nudos, y reactivan y reafirman al personaje, obligándolo a superar los obstáculos planteados mediante otras acciones (Peña Rodríguez, 2016). Los actos dramáticos comentados anteriormente se organizan en: *El gancho*, *Nudo 1*, *Punto medio*, *Nudo 2* y *Clímax*. Se trata de un sistema que sirve como base, pero puede presentar numerosas variaciones en el número de acontecimientos que se planteen y la disposición de estos. Puesto que, no se podrán estructurar y organizar los hechos del mismo modo en un corto, medio o largometraje.

Una vez vista la estructura más utilizada y estandarizada, McKee (2002) plantea los 3 modelos generales de estructura para guion, aunque estos puedan variar: el guion Clásico (arquitrama), el guion Minimalista (minitrama) y el guion Antiestructural (antitrama).

El guion clásico siempre ha sido el responsable de marcar el punto medio narrativo con relación al *mainstream* de la industria audiovisual. Se trata de la estructura clásica a la cual el público se ha habituado. Este consta de un protagonista cuya vida se verá interrumpida por algún reto o conflicto externo que se convertirá en el detonante del problema, logrará superarlo con la ayuda de algún mentor o amigos, pero el protagonista es el responsable de hacer avanzar la acción participando de forma activa. Este tipo de trama se desarrolla en un tiempo lineal que puede presentar pequeños saltos temporales en la historia, estos ayudan al espectador a entender según qué hechos pero sin llegar a desorientarlo. El guion clásico trata de ser coherente con el género y formato en el que se desarrolla, pero además también requiere de verosimilitud con la realidad, aunque se trate de una película de ciencia ficción. La narrativa y conflicto finalmente se cierran y solucionan en un final cerrado y claro.

Por lo que hace al guion minimalista (minitrama), se parte del esquema del guion clásico, pero añadiendo una serie de ligeras variaciones minimalistas que Robert McKee (2002) determina como minitramas. A diferencia del primero, en este se pierde la figura del héroe clásico y se pasa a un protagonista pasivo, siendo un personaje ambiguo, inestable y cambiante. Algunas veces, si las tramas se dividen en pequeñas duraciones de tiempo o minitramas se pueden llegar a presentar varios protagonistas independientes, y estas construyen la estructura mediante la encadenación de las diferentes variaciones que protagonizan los personajes. En la mayoría de estas obras, el tipo de conflicto que predomina es el interno, aquel que es generado en el interior del personaje en respuesta a sus sentimientos y emociones. Acabando la narrativa con un final abierto que no responde a todas las cuestiones planteadas durante la historia. Es común en el guion minimalista encontrar aquellas películas que denominan como “cine de autor” o “cine independiente”, puesto que tratan hechos como la ambigüedad psicológica de los personajes, los aspectos inestables y arriesgados de la existencia o la complejidad en las relaciones humanas.

En tercer lugar, el guion antiestructural (antitrama) es el que más rompe y difiere del guion clásico, aunque también es el menos común. Se tratan de obras que pueden constar de

hibridaciones audiovisuales, entremezclando formatos, pero siempre dejando clara la presencia del autor. La casualidad guía en este mundo ficticio lleno de acciones sin acontecimientos que hayan precipitado algún efecto posterior. Predomina el azar y las coincidencias de la vida revueltas de aleatoriedad. Además, las narraciones presentan un tiempo no lineal que le hace difícil al espectador seguir el orden cronológico y deducir un tiempo narrativo claro. Las realidades también se presentan incoherentes, busca generar una sensación de absurdo entremezclando las diferentes realidades, ambientaciones y modos de interacción. Al igual que el guion minimalista, que clausura la narrativa con final abierto que refuerza todo aquello inconexo y sin sentido.

3. 4. Guion de ficción

Una vez vistas algunas de las estructuras narrativas más vistas en la industria, cabe destacar las singularidades del guion de ficción, puesto que es el que se empleará en este proyecto. Dicho guion tiene como clave central de su propósito conmover al espectador, aunque este sea consciente de que está viendo una simulación de la realidad, comenta Peña Rodríguez (2016). Por eso, es importante distinguir cuáles son aquellas características y creencias comunes que comparte el público y así poder conmoverlos. En la mayoría de obras de ficción referidas a la realidad, se busca llamar la atención del conjunto para invitarlo a ver una realidad que pueda haber visto a menudo en su vida cotidiana, pero desde un punto de vista nuevo, en este caso el del autor. Para poder lograrlo, el escritor se apoya y ayuda de diferentes aspectos y elementos como la historia, la trama, el carácter y personaje, el conflicto y la acción dramática, todos ellos unidos por una premisa que da sentido y cohesión a todos los anteriores.

Estrechando cada vez más el embudo hacia el estilo y formato del proyecto, se comentarán un par de aspectos sobre el guion en cortometrajes. Este comparte muchas características con los largometrajes, y existen numerosas variaciones que permiten nuevos modos de representación y estilos narrativos a la hora de ordenar la historia. Con la diferencia de duración de un corto a un largometraje, el guionista está obligado a tener que reorganizar y valorar la información que es necesario mostrar, puesto que esta duración será el factor clave a tener en cuenta (Macías, 2003). La autora expone algunos de los aspectos más

importantes a la hora de desarrollar el guion de un cortometraje, entre ellos está tener clara la idea que se quiere tratar, y no entrar en divagaciones por querer abarcar demasiados temas o la idea principal en su total complejidad, por tanto, es importante que la historia sea concisa y esté sujeta y limitada a un tiempo concreto. Tampoco se debe alargar demasiado una idea o anécdota que quizá sea demasiado sencilla para el tiempo que dura la pieza, la clave está en saber ajustar las historias a la duración del corto. Por otra parte, es fundamental ser fiel a la estructura que se quiere mantener, aunque se trate de un formato que da pie a la experimentación, se debe tener cuidado con el inicio y el final del relato, un corto debe empezar de forma directa y abordar la cuestión principal siendo sugerentes, vigilando con el final de la trama para que el espectador no se decepcione. Por lo demás, sigue bastante en la línea de los largometrajes, recordando que por mucho que se visualice la historia, es crucial saber quienes son los protagonistas, qué es lo que quieren o su objetivo, el conflicto principal que se les plantea, etc. Y que un conjunto o sucesión de acciones e imágenes no conforman una historia, la trama se construye a partir de más elementos.

3. 5. Tópicos en la industria audiovisual

Dejando apartado el guion, y teorizando sobre el tema de la pieza desde una perspectiva que observa las diferentes representaciones que se han hecho desde los medios audiovisuales, se puede afirmar que, aunque de manera muy escasa y puntual, que ya existían algunos ejemplos de inclusión antes de los años 70. Es a partir de entonces cuando las representaciones del colectivo trans en los medios se hace más presente, aunque dicho aumento no significa necesariamente que se haya hecho una introducción y representación adecuada y coherente en la ficción audiovisual. El acceso directo a estos medios masivos hace peligrar la visión que pueda construir la sociedad a base de este colectivo, el cual está sometido a numerosos tópicos, roles, y errores en la significación de estos (McLaren, 2018).

Recordando la información dada en la introducción y con la ayuda del documental *Disclosure: Trans Lives on Screen* (2020) dirigido por Sam Feder, se van a ejemplificar de manera resumida los mayores tópicos creados y estandarizados hacia los personajes trans

en la ficción. Aunque la representación de la letra T del conjunto LGTB sea muy escasa, a continuación, se refleja cómo se ha mostrado al colectivo en la industria audiovisual de Hollywood, no obstante, se puede considerar que estos se han globalizado a todo tipo de medios indiferentemente de su origen o formato.

Los principales tópicos contruidos sobre la gente trans empiezan por enfrentarse al hecho de que las mujeres trans no son hombres disfrazados. Ejemplo de esto se aprecia en numerosas series y films en los que se teatraliza y exagera su representación de manera descarada e incluso burlona, haciendo mofa del hecho en sí. Hoy en día, este tópico se ha visto reducido lentamente hacia una visión más verídica, pero las primeras apariciones de personajes trans en televisión giraban en torno a esta caracterización, como se ve claramente en *Señora Doubtfire* (Chris Columbus, 1993). Esto se hacía para ridiculizar a la mujer y menospreciarla, se acentuaba más, sobre todo en torno a las mujeres trans negras. La burla hacia ellas mediante un hombre negro disfrazado de mujer convertía a este en un sujeto menos violento e inofensivos, puesto que en el momento eran considerados salvajes.



Fig. 3.1. Fotograma de la película *Señora Doubtfire* (Columbus, 1993).

Entrando en la década de los 2000 se puede apreciar que algunos obstáculos desaparecen mientras que otros permanecen de forma firme, uno de estos es el empeño por querer representar personajes de mujeres trans por hombres, perpetuando esta imagen ya creada de convertirlas en hombres disfrazados de mujer. Este hecho provoca que las actrices trans sean las más afectadas dentro del colectivo por el gran nivel de desempleo comenta Ferrer (2020) en una investigación realizada por Médicos del Mundo Cataluña.

El segundo tópico más extendido sobre estos personajes, es la sorpresa transformada en repulsión cuando otro personaje de la historia descubre la naturaleza de su condición. Esto acostumbra a pasar por el hecho de que ser trans se convierte en algo que debe esconderse o disimular, y una vez descubierto, el sentimiento que provoca es de vergüenza o incluso decepción hacia el personaje en sí. Estas reacciones dan a entender numerosas connotaciones negativas sobre este hecho y tipo de personajes que no transmiten otra cosa más allá que repulsión hacia el resto. Se puede observar en la película *Ace Ventura: Pet Detective* (Tom Shadyac, 1994), donde el protagonista vomita hasta dos veces y se limpia de manera exagerada al darse cuenta de que ha besado a una mujer trans.



Fig. 3. 2. Fotograma de la película *Ace Ventura: Pet Detective* (Shadyac, 1994).

En tercer lugar, se toma un punto de vista desde el que se debe tener en cuenta los tipos de roles que se han asignado a los personajes trans desde hace años. Puesto que no solo se les ha ridiculizado, sino que además se han creado y construido numerosas suposiciones y asignaciones sobre este tipo de personaje. Viendo esto más en concreto, GLAAD (2012) examina 10 años de archivos con todas las apariciones de personas transgénero en la televisión y clasifica los papeles que les han tocado jugar en 2 tipos. Por una parte, y al igual que gran parte de los homosexuales, se acostumbra a representar al personaje como protagonista de un drama considerable, imponiéndoles este papel de “víctima”.

Por otra parte, si conseguían salir de esta convención tan naturalizada, por lo general las personas trans representaban personajes desequilibrados o con alguna enfermedad mental que los convertía en el villano o malo de la obra. Esto se debe a que no fue hasta 2018 que

la OMS retiró la transexualidad de la lista de enfermedades mentales para clasificarla como incongruencia de género, provocando que la visión que se tenga en el imaginario colectivo audiovisual mantenga a las personas trans como psicópatas o desequilibradas. Prueba de ello se ve en películas como *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) o *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991) (Otero Vázquez, 2019). A todo esto, no sirve de ayuda el hecho de que en España sigue siendo necesario ir al psiquiatra para que este te diagnostique disforia de género y así poder comenzar la transición.



Fig. 3. 3. Fotograma de la película *Psicosis* (Hitchcock, 1960).

Fuera de esta clasificación más genérica, se observa que en personajes transgénero toda su atención gira a base de su sexualidad o género, dándole desmesurada importancia. Generando y fomentando que en varios casos las profesiones y trabajos de dichos personajes sean de carácter sexual, muchas actrices trans reconocen haber interpretado el papel de prostituta (Feder, 2020). Asimismo, en la mayoría de estas obras se utilizan actos y lenguajes violentos y discriminatorios contra el colectivo, promoviendo la naturalidad en su odio.

Por último, es importante destacar la notoria diferencia que se hace entre la aparición de hombres y mujeres trans en la pantalla. Si ya es reducida la representación del colectivo en la ficción, la invisibilización de los hombres trans es evidente apareciendo en ocasiones contadas, y sin hacerse de la manera más conveniente.

Dejando de lado todos los estigmas creados y promovidos en la industria audiovisual, poco a poco se están introduciendo cada vez más historias transgénero en las tramas, y además de manera adecuada. Este tipo de representaciones deben seguir evolucionando para ser lo más diversas posibles y asemejarse a la realidad en la mayor medida de lo posible, una muestra de ello son series como *Pose* (Ryan Murphy, Steven Canals y Brad Falchuk, 2020), *Euphoria* (Sam Levinson, 2018) o *Transparent* (Jill Soloway, 2014). En estas el tratamiento que se hace sobre los personajes deja de ridiculizar y abusar de su imagen para buscar en ellas una visión inspiradora y a la vez, realista.

Todas estas apariciones se aprecian en mayor medida en las series más que en las películas, en ellas se ha podido apreciar que es posible hacer una buena representación y construcción de las historias transgénero y además poder mostrarlas tanto en comedia como en drama, como por ejemplo *Two and a Half Men* (Lee Aronsohn y Chuck Lorre, 2003) y *Grey's Anatomy* (Shonda Rhimes, 2005). Aunque que esté más visibilizado no significa consecuentemente que esté normalizado.



Fig. 3. 4. Fotograma de la série Grey's Anatomy (Rhimes, 2005).

Respecto al formato que se trabajará en este proyecto, existen cortometrajes que toman como protagonistas a personas trans y la vida que los rodea, aunque tampoco abundan. En ellos se peca de o no profundizar en las problemáticas y conflictos reales que tienen que hacer frente, o solo se centran en una etapa de la vida de estas personas. Para que este colectivo sea bien representado dentro de la pantalla, es importante contar con más

personas del colectivo LGTB entre las producciones audiovisuales, fuera de la figura de hombre blanco gay. Con el propósito de instaurar la normalización, respeto, desestigmatización y reconocimiento hacia el colectivo y su memoria histórica (García, 2008).

3. 6. New Queer Cinema

Si se habla sobre la representación trans en el cine y el audiovisual, es importante explicar una de las vertientes filmicas que dio paso al inicio de las películas y obras LGTB, aunque ya se habían realizado primeras muestras sobre este tipo de temática en las pantallas. Ejemplo de esto están cineastas como Jean Genet con *Un chant d'amour* (1950) o Rainer Werner Fassbinder quien ya trabajó en gran parte de su obra sobre la opresión sexual y, que junto a Derek Jarman, se convirtieron en unos de los precursores del término o movimiento (Silva, 2004). Se trata de un estilo narrativo que ha sufrido muchos cambios y que ha ido evolucionando con el tiempo y las diferentes tendencias que se presentaban en el momento. Aun así, tras los altercados producidos en el barrio de Stonewall, ciudad de Nueva York, de 1969, empezaría la liberación de la comunidad LGTB y marcaría un momento clave en su historia y un cambio en la era del cine, donde el cine gay y lésbico de Estados Unidos se enfatizaría y caracterizaría por el trabajo experimental y documental.

Antes de la aparición del New Queer Cinema, hay que retroceder hasta los años 80, los cuales fueron de gran importancia para el inicio de lo que se conoce como el Queer Cinema. Un tipo de formato difícil de encasillar y describir, pues este se componía de varios elementos en la construcción de sus narrativas y personajes muy diferentes y destacables del material dirigido a la comunidad LGTB, además de estar también realizado por esta. Este nuevo movimiento vino de la mano y ayudo a diferenciarse de otros gracias a pensamientos y conceptos que empezaban a surgir y afianzarse como la Teoría Queer de Judith Butler explicada anteriormente. Para esa época, los gais buscaban una especie de normalización en sus vidas y como individuos, intentando incorporar lo que en aquel momento se consideraban aspectos característicos de las personas heterosexuales, así como tener un trabajo, una casa, vida familiar, etc., además de un entorno estable y seguro. Esta

visión cambió radicalmente con la llegada de los 90, dando paso al New Queer Cinema (Buitrón, 2021).

Este nuevo movimiento aparece gracias a una serie de jóvenes, que hartos de las tensiones y los estereotipos marcados por la clasificación tan estricta impuesta sobre los humanos, reclamaron poder cuestionar el discurso y la mirada que se tenía y que hasta el momento había sido absolutamente heterocentrado. La importancia ya no recaía en el hecho de querer ser políticamente correctos o dar un buen ejemplo, el objetivo era querer diferenciarse sexualmente y mostrar sus realidades sin tapujos, sin asimilar de antemano lo que se les contaba. Se quería poder realizar y producir mensajes en los que tanto lo bueno como lo malo pudiera conjugarse y dar pie a un nuevo discurso más real (Padilla, 20121).

Stuart Richards (2016) explica que según estudiosos y pensadores destacados del cine *queer* como es B. Ruby Rich, consideran que películas como *Poison* (Haynes, 1991) o *Paris is Burning* (Livingston, 1991) están unidas por un aspecto en común, y es que intentaban representar a los marginados dentro de la sigla LGTB. El objetivo de estas se vertebraba en poder permitir la accesibilidad a personajes *queer* en el formato cinematográfico según los criterios del New Queer Cinema.

Una de las pensadoras comentada anteriormente y que resulta determinante a la hora de comprender cómo se desarrolló y evolucionó este movimiento intelectual y político, además de todos sus detalles y complicaciones en el momento es la escritora, crítica y profesora B. Ruby Rich. Rich es la responsable de acuñar el término de “New Queer Cinema” en su manifiesto *A Queer Sensation* (1992), en el cual se establecen gran parte de los criterios a seguir para el New Queer Cinema.

Rich explica en su libro *New Queer Cinema* (2013) que películas de temática gay como *My Beautiful Laundrette* (1985) y *Prick Up Your Ears* (1987) de Stephen Frears abrieron las puertas a un tiempo de franqueza con su audacia y descaro que apenas habían sido tratados antes. Puesto que, hasta el momento el cine estadounidense había estado muy regido y diferenciado entre películas de Hollywood y películas exageradamente experimentales, sin punto intermedio. Es con la llegada del cine independiente en 1981, aunque el movimiento

ya estaba cambiando, que se rompe este binarismo cinematográfico tan marcado y que sirvió como comienzo al New Queer Cinema. Otro de los puntos de partida para este nuevo género fue la reivindicación de la comunidad LGTB tras la pandemia del sida, en la que los gays fueron juzgados injustamente como culpables mayoritarios de la enfermedad. Esto provocó no solo la falta de producción y realización sobre su comunidad, sino la muerte de gran parte de la audiencia que consumía este tipo de obras y temáticas.

Más adelante, siguiendo en la década de 1980, fueron determinantes para el futuro del cine *queer* pioneros como Gus Van Sant con *Mala Noche* (1985) o *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden. Películas que se caracterizaron por sus excentricidades en la narrativa y la manera de innovar e introducir la sexualidad *queer* en las tramas. Eran películas que buscaban desafiar al espectador acomodado y llamar su atención mediante la fragmentación en la linealidad de la narración, una narración despojada de convenciones y protagonizada por un estilo crudo y fuerte, lleno de historias disparatadas (Rich, 2013, p. 10). Compartían una estética y una intención artística rebelde de la que la industria cinematográfica no estaba acostumbrada. Se quejaban de lo tímidas y sumisas que habían sido hasta el momento las representaciones de la comunidad, y promovieron y reclamaron el potencial de la pantalla para capturar la vida tal y como era (Mulvey, 1975).

El New Queer Cinema se validaría completamente en el año 1992, año determinante para el cine y el audiovisual con temática LGTB independiente. Obras como *The Living End* (1992) de Gregg Araki o *Edward II* (1991) de Derek Jarman criticaron la heterosexualidad y el gobierno conservador de Estados Unidos, que junto al auge de la pandemia del sida provocaron la decadencia en el cine de la comunidad LGTB. Estas combinaban el amor y el dolor para transformar el deseo *queer* en una fuente de tragedia narrativa como derecho a ser protagonista en la pantalla. (Zecchi, 2015). Los directores y cineastas estaban creando un nuevo idioma para el cine y el vídeo *queer*, capaces de hilar y anexar géneros muy distintos y de tiempos muy diferentes. Toda esta nueva significación gay e indeterminación del término *queer* se convirtió en un proceso de evolución que obligó a plantear un nuevo horizonte, y por tanto, una nueva manera de pensar (De Lauretis, 1991).

A pesar de ser un término que se resiste a ser categorizado o definido, se distinguen cinco rasgos o aspectos principales que constituyen el nuevo cine *queer*. En primer lugar, se trata de un tipo de cine que no solo muestra a los marginados de las comunidades de gais y lesbianas, sino que también se fijaban en aquellos apartados dentro de la comunidad LGTB como los transexuales, o aquellas personas que por motivos de clase o raza no se les prestaba atención. En segundo lugar, no eran críticos ni con los crímenes que se representaban ni con la violencia que podía aparecer, seguidamente como tercer rasgo buscaban desnaturalizar la historia y buscar la manera de reescribir las tramas narrativas. Como cuarto criterio, les interesaba la manera de experimentar e innovar con nuevas formas de géneros que no se pudieran definir y generar contenidos fuera de lo convencional y poco vistos. Finalmente, y en quinto lugar, era importante reflexionar sobre el sida en las obras en un intento de reducir el miedo a la muerte instaurado en aquel momento con tanta fuerza determina Michelle Aaron (2004, p. 3-5).

Con todo esto, Giulia Colaizzi (2001: ix) afirma en su reflexión que el género no se debe entender como una diferencia sexual, sino casi como una tecnología que tiene la capacidad de producir e instaurar la cultura perteneciente al sistema de gobierno político-ideológico, cuya función es crear y naturalizar nociones opuestas a la feminidad y la masculinidad instauradas en la sociedad.

Una vez hecho este recorrido a lo largo del cine *queer*, cabe destacar que se trata de un término que ha estado muy sexualizado y que se llegó a relacionar el hecho de temática *queer* con contenido sexual con tal de llamar la atención del público. Además, en su gran mayoría ha estado representado por la comunidad lésbica y gay, dejando apartada nuevamente el cine transexual y transgénero con una representación mayormente escasa hasta la actualidad.

4. Análisis de referentes

Una vez se ha teorizado y contextualizado el tema en cuestión, se hablará y expondrá algunas de las obras que servirán como referente para el proyecto final, para así establecer un marco y modelo más próximos al resultado deseado y a la vez dejar claro que tipos de referentes no se van a utilizar o a lo que no se desea asemejarse este trabajo. Todos estos referentes se han catalogado en diferentes categorías más particulares para subrayar más detenidamente los aspectos y elementos que se tomarán de cada obra y que servirán como herramienta en la construcción final. Dicha catalogación se podrá ver entremezclada con según que obras que se usarán como referente en más de un ámbito debido a su tratamiento dentro del audiovisual.

Con tal de obtener una perspectiva más global de las diferentes formas y construcciones que se han elaborado, se han empleado referentes de diferentes formatos y tipologías para ver cómo se ha tratado el tema tanto en películas, como series y cortometrajes de ficción. No obstante, todos los referentes comparten una misma característica, y es que todas constan de actores y actrices trans para representar a los personajes, puesto que uno de los mayores errores cometidos por las producciones audiovisuales es el uso de personas cis (personas que se sienten identificadas con el sexo asignado al nacer) para este tipo de papeles. Deslegitimando aún más al colectivo y perpetuando la visión que se tiene por ejemplo de las mujeres trans como hombres vestidos de mujer. O utilizando modelos y perfiles de personas que no se adecuan y no son coherentes con los diferentes cuerpos y estructuras corporales que se acostumbran a ver entre las personas trans debido a sus transiciones. Ejemplos de esto se pueden apreciar en el personaje de Manila de *La Casa de Papel* (Álex Pina Calafi, 2017) o la protagonista Lily en *The Danish Girl* (Tom Hooper, 2015).

A continuación, dicha catalogación se ha dividido de la siguiente manera.

4. 1. Personajes

Con relación a los personajes, se acostumbra a pecar de crear a personajes rodeados de odio, vergüenza y decepción, incrementado la sensación de víctima y poca inclusión sobre el papel de este. Hay que dejar de mostrarles como marginados y aislados sociales para no fomentar esta visión extraña hacia ellos. Por otra parte, comentado como uno de los mayores problemas en la representación del colectivo transexual en el audiovisual, se aprecia el uso de actores y actrices cisgénero para papeles transgénero y demás. Favoreciendo esta imagen de hombres y mujeres disfrazados que por desgracia perdura a veces hoy en día. Es por eso que los referentes buscados y utilizados para la construcción de los personajes se caracterizan por constar todos de personas trans para la interpretación de dichos papeles, lo cual también demuestra la gran cantidad de perfiles y maneras que hay de expresarse dentro del colectivo. Además, saben mostrarles queridos y respetados, en la medida que sea, pero capaces de mantener relaciones y entornos sanos y estables, pudiendo ocupar el puesto o empleo que deseen, aunque en alguna ocasión les cueste.

El primer referente a explicar se encuentra en la serie *Sex Education* (Laurie Nunn, 2019). En la 3ª y última temporada de la colección aparecen, aunque uno de ellos de una forma mucho más secundaria, dos personajes no binarios en la historia. El director llega a reflejar a través del personaje de Cal algunas de las diferentes realidades tan cercanas que sufren y con las que lidian las personas que no se identifican con su cuerpo o con el sistema binario impuesto en la sociedad. Aunque su tratamiento se queda en una capa más superficial, se consiguen visibilizar varios aspectos a destacar y que se acostumbran a pasar por alto.

Los dos personajes no binarios mencionados muestran las realidades tan duras que experimenta el colectivo tanto a nivel mental como físico, y que pueden pasar desapercibidas por la poca importancia que se les da o por la ignorancia de estos hechos por parte del resto de la sociedad. Un ejemplo de eso se observa en la incomodidad y discriminación que deben presenciar a la hora de llevar obligatoriamente un uniforme con el que no se sienten cómodos por su identidad de género. Esto desencadena más de una situación vergonzosa para dichos personajes que son expuestos al resto de la gente como personas diferentes o no normales que se salen de las normas, sin respetar ni tener en cuenta las decisiones y necesidades que reclaman estos personajes. Otra de las caras ocultas

que se suelen olvidar de mostrar en las producciones audiovisuales son las consecuencias físicas que sufren muchas personas trans a causa de la transición. Entre ellas está por ejemplo el dolor, heridas y rozaduras que provocan las vendas compresoras a lo largo de todo el torso que muchos chicos transgénero o no binarios llevan cada día y que les oprime toda la zona del pecho y del costillar. Este tipo de aspectos más cotidianos y que de verdad se convierten en una lucha constante en su día a día, son los que se quieren trasladar al proyecto y poder visibilizar. Aun así, pese a que se sientan sometidos a comentarios inadecuados, situaciones discriminatorias o vergonzosas y de confusión y preguntas hacia su género e identidad, no se dejan ver como víctimas del resto. Aunque uno de ellos se muestra un poco más reacio a la idea de manifestarse en esa medida por sus derechos, se les muestra y caracteriza como personajes fuertes, valientes y seguros de sí mismos. No dejan de reivindicar y luchar por aquello que consideran justo, ayudando a los personajes de su círculo más cercano a que entiendan cómo se sienten, y pudiendo ser acompañados y rodeados de gente que les quiere y respeta. Construyendo de esta manera relaciones afectivas estables y mostrando el carácter de los personajes, siendo fundamental como referente en este proyecto, porque se deja de lado el papel de víctima al cual están acostumbrados a someterse este tipo de personajes.

El siguiente referente se obtiene del largometraje *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). En esta obra la protagonista es una niña de diez años que no se siente cómoda con su género biológico y a causa de su escasa edad no acaba de entender por qué se siente así o porque se ve tan diferente del resto. Como consecuencia se presenta a las demás personas de su edad como un niño, a escondidas de su familia. Finalmente, la verdad acaba saliendo a la luz de un modo que se vuelve a intentar hacer responsable al protagonista del “problema” originado. Generando conflictos con la mayoría de sus amigos que hacen burla de lo sucedido. Sin embargo, su familia y algunos compañeros entienden al protagonista, siendo de esta manera un apoyo y no un enemigo, como se suele mostrar sobre los entornos de estos personajes. La falta de información y orientación en las edades más jóvenes genera que muchos niños y niñas trans deban lidiar con lo que sienten solos, sin entender lo que sucede y creyéndose a ellos mismos culpables de lo que pasa, provocando que muchas veces acaben reprimiendo sus deseos y emociones. Esta carencia en la educación infantil y

el modo de supervivencia que desarrolla el personaje a esta corta edad será clave para la construcción del protagonista del cortometraje.

En tercer lugar, se sitúa la miniserie española de thriller *El desorden que dejas* (Carlos Montero Castiñeira, 2020). En esta obra la mejor amiga de la protagonista lo interpreta Abril Zamora, una actriz, guionista y directora transexual reconocida en España. Se trata de una de las pocas piezas donde no se le da ningún tipo de importancia a la identidad sexual del personaje, ni en ningún momento se comenta nada al respecto. Normalizando por completo el hecho en sí, y siendo uno de los pilares más estables y fundamentales de la protagonista como amiga. Aunque se muestra demasiado como personaje ayudante, es importante la relación que se establece entre ambas, sin tener que nombrar ningún aspecto sexual o de género, y cómo se muestra como una persona equilibrada y sana mentalmente, a diferencia de muchos casos que se consideran enfermos mentales. Este tipo de relaciones y representaciones en los personajes trans es lo que se quiere trasladar como referente para construir un personaje fuerte y capaz de relacionarse. Siguiendo en esta línea, la siguiente obra también se trata de una producción española y es la serie *Servir y proteger* (Rubén Torrejón, Alejandra Graff, Nacho Guilló, 2017). Esta incluye entre sus filas a la actriz Lara Martorell, una mujer trans que da vida a uno de los agentes de policía. En esta serie no solo visibilizan al colectivo con su aparición en pantalla, sino que también sitúan al personaje ejerciendo un trabajo fuera del ámbito sexual, un trabajo comprometido con la ciudadanía para protegerla, sin ser un villano más o el malo de la historia como uno de los tópicos de la industria comentados anteriormente. Esta visibilidad tan natural del colectivo en España ejemplifica que las personas trans pueden desempeñar cualquier puesto de trabajo en el mundo laboral, haciéndose respetar entre sus compañeros y dejando de lado una vez más el papel de víctima y villana. Se toma como referente esta faceta del colectivo que a muchas personas se les olvida y es importante mostrar.

Con esto se hace referencia a que se trata de un colectivo con estudios, conocimientos de aquello que hayan decidido y con las mismas oportunidades que las demás personas, puesto que, al encajonar siempre estos papeles en trabajos de naturaleza sexual, se da por hecho que estos personajes y, por tanto, también el colectivo, no tienen suficientes habilidades para estudiar o tener conocimientos para el mundo laboral. Normalizar este tipo de aspectos

cotidianos que suelen pasar por alto será crucial para crear un personaje ambicioso y con inquietudes por aprender y lograr un puesto laboral.

El siguiente referente de personajes se trata del documental *Sedimentos* (Adrián Silvestre, 2021) protagonizado por 6 mujeres trans y el viaje por carretera que realizan. En este descubrirán todas aquellas facetas y entresijos de su propia personalidad para darse cuenta de qué las une, y aprender a convivir con aquello que las diferencia. Una obra que desenmascara el presente, manteniendo un ojo en el pasado, pero con una proyección hacia el futuro. Este referente es importante por el hecho de tratar paralelamente tanto la individualidad de cada personaje y su historia, como el sentimiento o necesidad de pertenencia que experimentan, puesto que el humano por naturaleza desea formar parte de algo, hecho que a veces no se tiene en cuenta sobre este tipo de colectivos por haber estado siempre marginados. La necesidad y el deseo de experimentar este tipo de sentimientos se quieren trasladar y representar en el proyecto. Por otra parte, se trata de un documental que reúne a 6 mujeres trans de edades muy diferentes (aunque escasea una edad más primeriza o temprana) para visibilizar las diferentes experiencias o situaciones que hacen frente, una idea similar a la que se quiere transmitir en el cortometraje con los saltos temporales. Además, otro tema fundamental y que culmina uno de los aspectos que se quieren tratar, es el hecho de que, aunque se sea trans, hay muchos perfiles y tipos de personas dentro del colectivo, y como llevan su transformación y hasta dónde quieren llegar. Una de las claves del largometraje gira en torno a la idea de si operarse o no para someterse a la cirugía genital, mostrando la diversidad de posibilidades que se pueden dar y que son tan válidas como cualquier otra. La idea de poder ser libre para elegir, es lo que se quiere plasmar.

Por último, en relación con esta categoría, se encuentra la serie *Pose* (Ryan Murphy, Brad Falchuk, 2018). Una de las series estadounidenses más reivindicativas y aclamadas sobre la defensa de los derechos LGBT. En ella se promueve la muestra de diversidades sexuales y de género que existen, y especialmente sobre las experiencias vividas por numerosas mujeres trans racializadas y que han tenido que sufrir tanto discriminaciones racistas como transfobas. Todos los personajes que aparecen son transexuales, no binarios o pertenecientes al colectivo LGTB, convirtiéndose en una de las series más inclusivas que se utilizan basándose en las aspiraciones de este trabajo. La diversidad que existe y se

observa, además de las ganas por querer seguir adelante por muchos conflictos y problemas que se les presenten a los personajes de *Pose*. Es alentador la manera de apoyarse para luchar y seguir avanzando, con una fuerza y voluntad muy inspiradora como referente para el protagonista del proyecto.

4. 2. Trama

Dejando de lado como se han construido y visibilizado a los personajes trans en la industria audiovisual y que sirven como referente, es importante analizar que tipo de trama o hilo narrativo protagonizan o desarrollan dichos personajes en la historia, puesto que un personaje fuerte sin un relato que lo acompañe no favorece en ningún aspecto.

El primer referente en esta categoría es la serie reveladora *Euphoria* (Sam Levinson, 2019). En ella se encuentra el personaje de Jules interpretada por la actriz y activista Hunter Schafer, una mujer trans que lucha por los derechos LGTB. En la serie aparece como uno de los coprotagonistas, y muestra su evolución y transición, aunque no siempre han estado llenas de buenos momentos. Pasa su primera parte de la adolescencia en un psiquiátrico a causa de la depresión que le provoca la reacción de sus familiares al descubrir su identidad de género. Más tarde, poco a poco puede acabar su transición y salir de ahí para encontrar un entorno que la acoja, la respete y la haga sentir cómoda. Es cierto que al inicio de su historia se le impone un papel de víctima muy convencional como persona con un trastorno mental, pero consigue deshacerse de él y fortalecer su personaje e identidad a lo largo de la evolución de la narrativa. Aunque los problemas nunca desaparecerán del todo, el recorrido que toma la trama y el personaje es la idea que se quiere analizar como referente, mediante puntos claves y que van reforzando a Jules y su entorno con su crecimiento. Ella toma las riendas de su vida superando nudos y conflictos decisivos, llegando a convertirse en uno de los mayores pilares o incluso salvadoras para otra de las coprotagonistas.

En segundo lugar, se destaca la serie biográfica de televisión *Veneno* (Javier Ambrossi, Javier Calvo, 2020). Esta recorre la vida, muerte y personalidad televisiva que representó la cantante transgénero Cristina Ortiz Rodríguez, o más conocida en España como “La Veneno”. Esto lo consiguen gracias a la aparición de varias actrices de diferentes edades para la representación de las etapas de vida de la artista, dando credibilidad al transcurso de

los años a lo largo de la obra. Este referente se podría situar en la categoría de personaje, puesto que es interesante como los directores consiguen tratar la psicología de la protagonista para saber qué es lo que la convirtió en un personaje público y cómo lo sobrellevó. Característica de su expresión de género tan libre y su carisma descarado y divertido, se muestra sin dejarse humillar y siendo fiel y fuerte a sus principios. *Veneno* ejemplifica las durezas a las que se enfrenta la protagonista, pero sin llegar a victimizarla en exceso y sin mostrarla como un personaje de la televisión desequilibrado. Esta obra, además de saber construir un personaje desenfadado y positivo como referente de su expresión y modo de vivir, los directores ordenan y mantienen la trama con tal de hacer un recorrido resumido y muy interesante por toda la vida y muerte de la artista. Otro punto interesante en la trama es el modo de representar el legado que deja la protagonista en una forma tangible, en este caso otra de las coprotagonistas interpretada por la actriz Lola Rodríguez. Una chica trans que deja por escrito las memorias de la Veneno tras conocerla y cambiar su vida por completo en su última etapa de vida. Resulta interesante la manera de estructurar la narración tocando varios temas y aspectos paralelamente, aparte de la trama principal que narra su historia biográfica con los diferentes nudos y ganchos, lo que la convierte en un referente para la trama.

El siguiente referente se trata de una película que además de servir como referencia para la trama y su desarrollo, también se utiliza en la categoría de estructura narrativa por sus características. El largometraje en cuestión es *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), ganadora del Óscar a la Mejor Película de habla no inglesa. Se trata de una de las pocas obras que, no solo tiene un personaje trans como protagonista de la historia, sino que además este papel está interpretado por una mujer transgénero. En *Una mujer fantástica* con el papel principal representado por la actriz Daniela Vega, se consigue naturalizar y mostrar al colectivo, siendo este además el eje central de la acción, aunque no se descubre transcurrido un tiempo. La trama irá construyendo y planteando los giros con los que se encuentra una vez muerto su marido, puesto que la familia de este es muy tradicional y convencional y no se lo pone nada fácil a la protagonista para que pueda despedirse de su marido como es debido. Por tanto, se aprecia que hacia el final de la narración se encuentra con varias dificultades que muestran un lado más duro y discriminativo de la sociedad, pero consigue ser su propia heroína renunciando a que sea victimizada o escondida, con una

sinceridad y honestidad que se busca reflejar. No es hasta este final de la obra donde su sexualidad e identidad de género se ven atacados y cuestionados, pero antes de eso la trama se desarrolla sin hacer ningún tipo de mención o comentario al respecto, hecho peculiar puesto que suele ser el aspecto clave de los personajes transgénero. Y planteando más adelante unos conflictos interesantes de ver cómo se solventan poco a poco. Todo esto la convierte en uno de los referentes más sólidos y semejantes a la idea que se plantea en este proyecto en el que el espectador no se da cuenta de un hecho (en este caso que la protagonista es trans) hasta más adelante.

Por último, el actor no binario Lachlan Watson interpreta a Theo, uno de los coprotagonistas trans en la serie *Chilling Adventures of Sabrina* (Roberto Aguirre-Sacas, 2018). La trama recorre la experiencia de una persona transgénero en el instituto que sufre todo tipo de *bullying* por parte de sus compañeros. Con el desarrollo de la trama se introducen varios cambios y el descubrimiento de un grupo de amigos que lo acompañan en el proceso de transición sigue su identificación de género e identidad, puesto que al principio se considera no binario y más adelante se hace conocer como hombre trans. Es destacable como el actor y director acuerdan un tempo más pausado en la trama y descubrimiento de su sexualidad con momentos más positivos o negativos, pero siempre fortaleciendo al personaje de estas experiencias más desagradables. Y mostrando que no siempre es fácil encontrar una identidad con la que sentirse completamente identificado, y que el tiempo de transición para la mayor parte de gente de este colectivo toma tiempo. Muchas historias cometen el error de pasar y recorrer estas incógnitas y cambios que experimenta el colectivo demasiado rápido, cuando en realidad requieren de tiempo y paciencia.

4. 3. Estructura Narrativa

Respecto a la estructura narrativa que seguirá la obra, se harán presentes diferentes cortes en los planos que marcarán los saltos de tiempo en la historia, pudiendo visualizar todas las etapas de vida del protagonista. Como referente a esto, por una parte, se encuentra la película *Up* (Peter Docter, 2009), en la cual al inicio del *filme* se observa una elipsis introductoria que reproduce toda la vida del protagonista en pocos minutos para situar al

espectador en el momento actual. Este tipo de recurso resulta interesante a la hora de realizar un cortometraje, puesto que consigue recorrer un gran periodo de tiempo sin ocupar un espacio desmedido del *filme*, el gran problema de muchos cortometrajes. El conflicto recae en encontrar un equilibrio entre mostrar todo aquello sucede en la historia e intentar alargar un hecho que no puede ocupar tanta duración, comenta McKee (2002). Prueba de esto y que sirve como segundo referente, aunque de una manera más extensa está *Boyhood* (Richard Linklater, 2014). Este largometraje recorre todo el proceso de la adolescencia del actor Ellar Coltrane (niño protagonista) durante 12 años, con tal de mostrar todas las etapas y fases de vida que experimenta utilizando diferentes saltos en el tiempo durante la película. Al ser un formato más largo, el director puede tratar en mayor profundidad los conflictos y dificultades que se presentan en los diferentes años del personaje, y no sobrevolar fugazmente sobre ellos. El punto clave será poder representar las etapas de vida más genéricas de una persona trans en la justa medida como para que el espectador pueda hacerse una idea de las condiciones y circunstancias que se encuentran durante su vida, pero sin llegar a abrumarlo o aburrirlo.

Recordando un referente ya explicado, la miniserie de televisión la *Veneno* recorre la historia de la protagonista de una manera menos cronológica y centrándose en aquellos momentos de mayor relevancia. Cuestión que se debe tener en cuenta para el formato de este proyecto debido al poco tiempo del que se dispone. Además, paralelamente hace mención a la importancia de la falta de referentes que muestran los medios de comunicación y que tanto se consumen hoy en día. Pudiendo ser una herramienta muy poderosa para privilegiar o desautorizar con gran facilidad a un colectivo o conjunto. De alguna manera, se quiere transmitir esta falta de acompañamiento y representación en los medios de masas que puede desorientar aún más a personas trans que están redescubriendo su identidad.

La idea de recorrer un periodo de tiempo mayor al que realmente se muestra en la historia, ya sea mediante elipsis temporales o con saltos en el tiempo, es la que se quiere trasladar a este proyecto, para poder ser capaz de mostrar y explicar todo aquello que se quiere de una forma amena y dinámica.

Otra influencia a comentar el cortometraje *Fragile* (Juliet y Juliana Mango, 2014). En esta ocasión el protagonista está interpretado por un niño trans (de unos 8 años) y la obra recorre de manera muy íntima las dificultades con las que se desenvuelve en su entorno. Es interesante ver como las directoras expresan esta sensación de seguir a alguien en su día a día, simulando que también le acompaña en aquello que vive reiteradamente el personaje. En una narrativa donde él es el centro de todas las acciones que se desarrollan con pequeñas apariciones y aportaciones de otros personajes y en un periodo de tiempo breve que simula ser más prolongado, en este caso meses. La manera de representar toda esta etapa en solo 8 minutos es una gran muestra que tomar como referencia, puesto que se representa en el mismo formato que se trabaja en este trabajo.

Por último, relacionado con la estructura narrativa está la película *Un ángel en mi mesa* (1990) de Jane Campion. Una adaptación autobiográfica de la escritora Janet Frame. La obra se divide en 3 momentos de vida: infancia, adolescencia y madurez de la protagonista. Contemplando y recorriendo las diferentes etapas y conflictos que se encuentra, teniendo una visión muy cruda de la realidad, con una fragilidad que en cualquier momento se puede romper, aunque con un arco de transformación de la protagonista espectacular, tras todos los impedimentos con los que se encuentra. Esta combinación de recorrido a lo largo de la vida junto con la transformación que sufre el personaje son las ideas que ayudarán a construir la estructura narrativa del guion.

4. 4. Referentes estéticos y visuales

Una vez vistos los referentes relacionados con la temática y colectivo en cuestión, explicar algunas de las obras con las que se querría relacionar o asociar la estética visual del cortometraje, o al menos la idea con la que se quiere plantear, formular y representar la historia. Puesto que, si esto variara, todo el contexto y ambiente dotaría a la trama con unas connotaciones muy diferentes a las buscadas, esto se debe a que este tipo de temas acostumbran a romantizarse o dramatizarse de forma excesiva, se magnifican de una manera u otra.

La imagen buscada a transmitir y que comparten las siguientes obras se caracteriza por una estética y producción que a simple vista se podría calificar como natural o realista, aunque

no por ello estandarizada. La idea se fundamenta en crear un ambiente desenfadado y cercano jugando, por una parte, con los colores y lo que transmiten al espectador, y por otra, la manera de introducirle en la acción según los movimientos y planos utilizados. Un estilo visual similar al estilo de los 70/80 donde los colores optaban de mucho más significado y protagonismo.

A continuación, más allá de la representación trans, se explicarán referentes estéticos empleados.

El primer referente de esta categoría es *The Runaways* (Floria Sigismondi, 2010). Una película que consta de una producción que se sale de las convenciones y fórmulas establecidas por los grandes estudios. Hace uso de colores saturados que a medida que avanza la historia y las protagonistas van perdiendo su inocencia, evolucionan a tonalidades más pálidas que realzan todo el carácter y actitud del *filme*. Consigue un impacto visual sorprendente que a su vez se mantiene crudo y real, que es lo que se busca en este proyecto. Por otra parte, la iluminación empleada está expresamente dedicada a encuadrar y captar la tensión de la trama, que además viene acompañada por una tipología de planos cercanos y medios en su mayoría, y más bien espontáneos para poder experimentar lo mismo que los personajes. Este tipo de empleo del color y la iluminación, así como su evolución a lo largo de la película, es la idea que se quiere traspasar a este proyecto.



Fig. 4. 1. Fotograma de la película *The Runaways* (Sigismondi, 2010).

Como segundo referente se encuentra *The End of the F***ing World* (Jonathan Entwistle y Lucy Tcherniak, 2018), una serie británica que utiliza una paleta de tonalidades pastel y una combinación de estos muy cuidada. La manera de destacar aquellos elementos deseados sobre los paisajes o ambientes de colores más monótonos es cercana o puede recordar a la obra del director Wes Anderson. Esto se debe a la combinación entre el uso de colores continuos en la paleta cromática y la saturación de estos en la imagen según su conveniencia (Ruíz, 2018). Resulta interesante este tipo de composición y disposición de los elementos sobre los fondos de colores más monocromáticos, esto ayuda a centrar la atención en los personajes y sus emociones. Enfoca y dirige al espectador hacia lo que se desea, y al mismo tiempo este tipo de estética empuja al público a perderse en la infinidad de los paisajes y escenarios. Una especie de sinfín en la trama que puede denotar incertidumbre o infinidad con un acompañamiento de luz dura y direccional.



Fig. 4. 2. Fotograma de la série *The End of the F***ing World* (Entwistle y Tcherniak, 2018).

A continuación, siguiendo en la línea de esta estética que se ha ido definiendo y acotando, el largometraje *10 Things I Hate About You* (Gil Junger, 1999). Una obra que recuerda al estilo visual de los 2000 por el uso colorido de los elementos utilizados, dejando que las diferentes tonalidades ganen protagonismo y significado según el personaje o ambiente en que se utilizan. Se mantiene en la línea de buscar encuadres más desenfadados y poco estáticos que van dando movimiento y continuidad a la trama, debido también a las temáticas juveniles y cambiantes que trata.



Fig. 4. 3. Fotograma de la película 10 Things I Hate About You (Junger, 1999).

Similar a este aspecto y estilo buscado en la imagen, también está el largometraje *Kids* (Larry Clark, 1995), en el cual predominan un tipo de planos y movimientos en los encuadres mediante la cámara en mano que consiguen esta naturalidad y cercanía a la historia que se quiere conseguir y aprovechar. Además del uso de los colores para representar a los personajes y escenarios que se van presentando.



Fig. 4. 4. Fotograma de la película Kids (Clark, 1995).

Como resumen, hay que distinguir entre el tipo de movimientos y encuadres, de los colores o estéticas que se buscan. Todos los referentes comentados consiguen tener una imagen y color más exagerados y saturados, llegando a ser protagonistas de algunos de los hechos y

momentos que suceden. Un tipo de imagen que puede llegar a ser poco natural, y más común del cine de los 2000. Al contrario de esta, por lo que hace a los planos y movimientos empleados, se busca como referente para el proyecto y se utilizan en estas obras, un tipo de encuadres y composiciones, que pueden parecer forzados pero, que en esencia no dejan de ser los más naturales y cotidianos. Siguiendo la acción y mostrándola de una manera que puede parecer poco cuidada, pero con la que se consigue que el espectador forme parte de la acción. Introduciéndose por completo en la historia y pudiendo adquirir el punto de vista de cualquier personaje de la trama.

5. Objetivos y Alcance

Para poder explicar y exponer con claridad los objetivos marcados que se quieren alcanzar, antes se quiere dejar claro cuál será el objeto de estudio del trabajo, el cual establecerá el tema principal del proyecto. Este trata de explorar y mostrar las dificultades con las que se halla el colectivo transgénero y transexual en cada etapa de vida, esto a través de un cortometraje de ficción. Esto se ha decidido debido a que todas las obras estudiadas y mostradas comparten el mismo hecho o particularidad. Y es que el momento de vida en el que está situado el personaje dentro de la historia, aunque quizá sea más largo de lo normal por formar parte de una serie o un formato parecido, este no abarca más allá que unos pocos años de vida en total, es decir, se centra en una fase en concreto.

Por eso, se quiere aportar una visión más panorámica y global de todo el proceso de transición que viven las personas trans y que nunca acaba. Se dice que nunca acaba porque los obstáculos con los que tienen que lidiar y enfrentarse son completamente distintos dependiendo del punto de vida en que se encuentren. Todos estos impedimentos son los que prolongan su constante transición y que no les permiten tener una convivencia fácil y cómoda con su género.

Los objetivos que conforman el núcleo del trabajo se subdividen a continuación entre principales y secundarios.

5. 1. Objetivo principal

El objetivo principal es elaborar una propuesta de guion de un cortometraje de ficción que se adecue a la realidad que vive y afronta el colectivo trans en las diferentes etapas y aspectos de sus vidas. Más concretamente, puntualizar en el hecho de que es posible elaborar una pieza audiovisual que sea inclusiva, respetuosa y fiel a las diferentes realidades y experiencias que vive el colectivo, pero a su vez mostrarlo de manera natural, normalizando su condición. Construyendo un arquetipo que sintetice el modelo perfecto que sirva como patrón a seguir durante todo el proceso.

5. 2. Objetivos secundarios

Los objetivos secundarios derivados del objetivo principal giran en torno a la elaboración de un estudio más detallado y en profundidad de cómo es la situación actual del colectivo en la sociedad y en la industria audiovisual y como ha ido evolucionando. A continuación, se detallan estos objetivos.

- Visibilizar al colectivo en las obras audiovisuales, haciendo especial énfasis en el género de ficción. Puesto que, dentro del acrónimo LGTB, la letra T es la que menos representación sigue teniendo.
- Realizar un seguimiento más específico de cómo ha estado la introducción de personajes trans en los diferentes formatos de la industria audiovisual durante estos últimos años.
- Conocer y estudiar las diferentes representaciones y tipificaciones que se han construido del colectivo en la ficción seriada y cinematográfica, además de en los formatos de cortometrajes.
- Romper con todos aquellos estereotipos, estigmas y suposiciones creados e impuestos para poder crear unos personajes y situaciones con los cuales se puedan sentir identificados los miembros del colectivo.

5. 3. Alcance

El objetivo final de este proyecto no es la creación y elaboración completa de un cortometraje de ficción, sino la propuesta del guion de este. Puesto que, solo el análisis y el estudio previo sobre el tema de la pieza ya requiere tiempo de recopilación y consulta de las obras y autores que han tratado el asunto en cuestión.

6. Metodología

Tratándose de un trabajo de Audiovisuales aplicado, las fases en que se suelen dividir y que determinan la metodología para poder llevar a cabo el proyecto son: preproducción, producción y postproducción. Este orden es el proceso lógico que sigue una producción audiovisual para su correcto desarrollo. Aun así, debido al alcance de este trabajo y su naturaleza en el formato especificados anteriormente, la metodología se centrará en el aspecto primero de estos bloques, el guion en la preproducción. Esta fase se subdivide en dos partes que, a su vez, se han dividido en las tareas más específicas que son necesarias para asumir los diferentes objetivos planteados.

Los dos grandes apartados que se han establecido para conformar dicha preproducción son, por una parte, el análisis y estudio previo sobre el tema, además de todos los aspectos que se consideren oportunos con relación a este y, por otra parte, la elaboración de la propuesta de guion del cortometraje gracias a dichos resultados. Para la elaboración de este segundo apartado es necesario conocer el entorno, tiempo y espacio en el que se desarrolla la historia, además del que lo ha precedido y ha generado los estigmas y tipificaciones del colectivo que existen en la actualidad. Esto debe ir acompañado de un proceso de selección y determinación de todas aquellas variables que conformarán y darán forma al guion, como explica J. Ortiz (2019) es importante conocer las narrativas audiovisuales que se emplean hoy en día para cumplir con las expectativas y requisitos que reclama el espectador.

A la hora de realizar un guion de ficción, los expertos no se ponen de acuerdo en el momento de decidir cuál es el elemento que se debe definir primero, si los personajes o la historia. Álvarez (2012) explica como Aristóteles planteó el pensamiento sobre el teatro clásico griego de que sin una idea no hay acción, sin esta acción no hay personajes, y sin personajes no hay relato. Por tanto, constató que la importancia de la historia sobrepasaba la de los personajes. Más adelante, en el siglo XIX con la evolución de la narrativa y la novela, muchos autores manifestaron que el relato no es más que un instrumento para dejar relucir las diferentes personalidades. Pero el debate continúa planteando la cuestión de que un elemento no puede existir sin el otro, puesto que los personajes son la historia, y la historia está compuesta por los personajes. Sin dejar claro cuál va primero, Chion (1989) encara este problema en *Cómo se escribe un guion*, planteando que hay dos modos de

proceder ante él respecto a la obra. O bien definir primeramente una historia y a posteriori los personajes que estimulen y encarnen dicha idea, o dejar claro al personaje primero y crear la historia que se adapte a él y que lo dará a conocer. Es cierto que cada relato se construye con un orden y estilo diferentes, pudiendo variar entre todas las opciones, pero para el guion de este proyecto se procede del primer modo.

Con tal de trabajar la historia y una vez dejado claro el tema o idea que se quiere tratar (la identidad de género) para empezar a moldear la historia, Font (2009) destaca que uno de los primeros elementos a concretar y que es responsable de hacer avanzar y progresar la acción dramática es el conflicto narrativo (o dramático). Se trata de un aspecto primordial a la hora de determinar el género y se convierte en el motor que hace avanzar la trama y construye el argumento de la obra, con la ayuda de los tipos de fricciones que experimentan los personajes. La tipología de fricciones que pueden sufrir los personajes se dividen en: fricciones del personaje consigo mismo, fricciones con la sociedad o fricciones con la naturaleza y el destino. A la hora de crear el conflicto es importante puntualizar con que tipo de dificultades se encontrará el personaje. En este proyecto el protagonista lidia con dos de estos paralelamente, por una parte, se hace notable la lucha interna que hace que el personaje se cuestione asimismo como persona y con lo que se identifica y, por otra parte, se ve envuelto en un continuo conflicto con la sociedad y su entorno en diferentes espacios y tiempos a lo largo de su vida que no se lo pondrán nada fácil. Más allá de esta división relacionada con los personajes, existen hasta 9 tipos de conflictos, y se pueden encontrar más de uno en una obra. En este cortometraje se ven entremezclados problemas del ámbito familiar, social-cultural e interior como se ha comentado.

Con todos estos elementos definidos, el siguiente paso que se lleva a cabo es establecer la estructura y estrategia narrativa para situar de manera más concreta aquellos puntos de inflexión (entre 3 y 4) que marcan las acciones y que obligan al personaje a activarse para hacer avanzar la trama. Se especifican aquellas etapas que se quieren recorrer y tratar para organizar los diferentes elementos mencionados y trabajar en su tratamiento, además del desenlace final. McKee (2002) define la estructura como aquel elemento que aporta periódicamente una serie de presiones crecientes que enfrentarán al personaje con dilemas

cada vez más complicados y que les obligue a mostrar y revelar su verdadera naturaleza mediante acciones y decisiones que tomen.

Esto se puede llevar a cabo volviendo a la fase de documentación y análisis, puesto que ayuda a organizar y estructurar todo el relato, haciendo uso de instrumentos tanto cualitativos como cuantitativos. Estos constan de alguna encuesta y entrevistas con testimonios pertenecientes al colectivo para que expliquen sus diferentes experiencias y opiniones a base de su representación en la ficción audiovisual y su realidad en la sociedad. Además, se contacta con miembros de la comunidad que trabajen en este ámbito como activistas que ayudará a elaborar y enmarcar los diferentes conflictos y realidades con los que conviven las personas trans a sus diferentes edades. Todos estos elementos fomentan la construcción de un personaje verosímil y fiel a los perfiles y diferencias que caracterizan al colectivo.

Una vez definida la historia a partir del tema, su conflicto dramático y la estructura que seguir, se procede a diseñar y definir al personaje principal y aquellos de secundarios que van apareciendo y que ayudan a dar vida a dicha historia. No hay que olvidar que por mucho que se haya definido antes la dirección que seguirá la narración, los personajes resultan uno de los puntos claves de la obra, y se debe tener especial cuidado y dedicación en su construcción y caracterización, que no es lo mismo que su personalidad. La personalidad es aquello que supuestamente se sabe del personaje, el carácter verdadero sale a la luz mediante las diferentes acciones y decisiones que tiene que ir tomando durante la trama. McKee (2002) sostiene el hecho de que una buena narración se destaca cuando revela una personalidad que se diferencia o contradice de la caracterización del personaje, puesto que da igual aquello que diga o cómo se comporte, solo conoceremos de verdad a un personaje cuando deba tomar decisiones bajo presión. Para crear al protagonista en detalle es importante fijarse en los tres niveles que Sydney Field (1994) propone y explica. Primeramente, el profesional y punto de partida para esta caracterización comentada, el personal donde se encuentran sus amigos y familia, y por último el íntimo, donde se encuentran los pensamientos más internos del personaje.

Es fundamental conocer a los personajes antes de escribir cualquier guion o tratamiento del relato, se debe saber cuáles son sus aspiraciones, sus miedos, aquello que les gusta o no y

sus objetivos en la historia. Por otra parte, un elemento que debe definirse en esta fase que ayuda al espectador a sumergirse en el universo ficticio y en sus personajes, son los arquetipos o también conocidos como patrones psicológicos. De esta manera, la audiencia se puede sentir identificada y encontrarse consigo misma en la obra (McKee, 2002). A partir del inconsciente colectivo, Carl Jung (2009) definió hasta 12 arquetipos de personalidad, y aunque en una persona se desarrollan varios, uno es el que destaca y se convierte en dominante. En el caso del protagonista de este guion es el de Inocente, por su voluntad en tener fe y mantener una apertura mental, llegando a confiar demasiado en los demás y con un objetivo claro, ser feliz, que es al fin y al cabo a lo que aspirará el protagonista.

Otro aspecto importante a tener en cuenta en la elaboración y organización de los hechos es la dosificación de la información y la división del saber narrativo entre los personajes y el espectador (J. Ortiz, 2019). Esta correlación entre lo que se sabe de cada parte en el proceso comunicativo lo determina la focalización en relación con la historia, en este caso es externa, puesto que el espectador sabrá menos que el personaje, y a medida que avance la acción hacia el final de la obra se irá descubriendo la naturaleza del protagonista.

Finalmente, una vez obtenidos el tema (y género), el conflicto narrativo, los personajes y la estructura que se sigue, se puede empezar a escribir, aunque sean necesarias muchas versiones y relecturas hasta obtener el guion definitivo.

Añadido a estos aspectos, es importante analizar el contenido obtenido de estos instrumentos y añadir la indagación propia que se haga mediante los diferentes pensamientos, ideas y constataciones que ofrecen diferentes autores, instituciones y organizaciones que trabajan y estudian el tema, como es el Observatorio de Diversidad en los Medios Audiovisuales o el GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) entre muchos otros.

7. Análisis y resultados

Una vez vistos los apartados y fases a seguir detallados en la metodología, a continuación, se explicarán y argumentarán los resultados y elementos extraídos que han dado forma al proyecto final, el guion para cortometraje.

Una vez claro el objeto de estudio a tratar en el proyecto, en este caso, la escasa visibilización del colectivo transgénero en el audiovisual de ficción, (y en todo el audiovisual), se ha definido esta comunidad como clave o tema protagonista del corto. Pero antes, es necesario abordar y repasar todos los aspectos y facetas que conciernen a las personas trans, con tal de encontrar y situar el conflicto dramático de la pieza con tal de dar sentido y hacer avanzar la acción. Como se ha comentado en el marco contextual, las personas transgénero sufren y lidian con todo tipo de dificultades, injusticias y discriminaciones, en todas sus formas y facetas de sus vidas. Siendo muy distintos los conflictos que se encuentran desde la niñez hasta la edad adulta, y en la mayoría de los ámbitos y entornos en los que se desenvuelven y encuentran.

Es por eso que en la propuesta de guion realizada se ha buscado compactar el mayor número de situaciones posibles (por logística de tiempo de este tipo de formato), con tal de poder hacer un recorrido de manera cronológica mediante elipsis temporales, como se especifica en los referentes de estructura narrativa. Y de esta manera, poder plasmar eficazmente diferentes situaciones y momentos sin que se vuelva monótono o demasiado largo. De esta idea surge el doble conflicto que se desarrolla paralelamente y que es el motor de la acción, por una parte, el conflicto interno del protagonista que le obliga constantemente a plantearse quien es o quién quiere ser y, por otra parte, un continuo conflicto con la sociedad que le rodea que no siempre se lo pondrá fácil por aceptarlo y respetarlo a lo largo de su vida.

Esta decisión se debe a que, de aquellas pocas obras y piezas que han tratado y representado al colectivo, estas han centrado el conflicto de la trama en una etapa de vida concreta, o han aparecido fugazmente en la pantalla sin llegar a ser protagonistas o

desarrollar su conflicto con la sociedad, olvidando por completo las diferentes dificultades y problemáticas que viven en otros ámbitos y que se quieren representar.

Una vez claros tanto el tema u objeto de estudio, y el conflicto dramático que se desarrolla y hace avanzar al protagonista, se ha organizado la información que se quiere representar con tal de construir la línea narrativa o esqueleto que debe seguir la historia. Definiendo los momentos o etapas claves que se plasman en: infancia, adolescencia, juventud y edad adulta, que son divididas en 4 secuencias. Esta diferenciación se ha hecho así para poder ver (en su mayoría) todas las etapas del personaje sin llegar a dar un salto temporal demasiado brusco y, por otra parte, a una edad más avanzada la situación del personaje ya queda más estabilizada pudiendo ser esta la última. Además, para que prevalezca la continuidad y entendimiento entre escenas, es más eficaz si se les puede dedicar más tiempo a cada una. Una vez claros los momentos en los que indagar, se definen las situaciones concretas en las que se encuentra el personaje (como se detalla en la metodología), para posteriormente crear un personaje que se adapte y moldeé en base a esta historia, sin que esta llegue a sobresalir por encima del protagonista y, en la medida de lo posible, de una forma recíproca. Las escenas y situaciones representadas provienen de más de un referente comentado, como por ejemplo la película *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011) para la etapa de la niñez, junto con la ayuda de los testimonios que han compartido personas del colectivo, y así generar situaciones lo más verosímiles posible. Para definir mejor y clarificar la escena que se desarrolla en cada secuencia.

A continuación, se especifican las acciones y tramas que construyen la pieza y, por tanto, la estructura dramática que sigue:

En la primera etapa de la infancia, el protagonista se encuentra en una situación que le es desconocida, sin saber cómo actuar o comportarse. Marlo es invitado a la fiesta de cumpleaños de una niña de su clase. En ella solo hay niñas de unos 8-10 años jugando de forma coqueta a peinarse, maquillarse y arreglarse. El personaje se siente fuera de lugar, puesto que está acostumbrado a otro tipo de juegos, comportamientos o incluso gestos. Además, el grupo de niñas le hace saber de su rechazo hacia él, destacando que es diferente

a ellas. Esto se ha decidido por la idea compartida y mayoritaria que comparten personas del colectivo sobre la poca educación y sensibilización que hay sobre los temas de género o sexualidad en los centros educativos. Sobre todo para los jóvenes. Aun así, finalmente el protagonista encuentra un refugio en el hermano mayor de la niña del cumpleaños. En él encuentra una persona que no le juzga y con quien tiene cosas en común. Pudiendo compartir un buen momento y no dejar a Marlo totalmente desamparado.

En la segunda etapa, la adolescencia, se entrevén algunas de las complicaciones físicas y mentales que conlleva el principio de transformación. Esto se visualiza con el protagonista llegando al instituto vestido y caracterizado en la forma estandarizada de su sexo biológico, para llegar a los servicios y cambiar su imagen por completo, con aquellas prendas y elementos con los que se identifica. Además, en esta etapa se ve el primer apoyo y relación de amistad que le ayuda y consuela, esto se ha decidido con la idea de no abandonar por completo al personaje y así no se convierta en un marginado, o una víctima por completo, pudiendo ser capaz de tener amistades y gente que le quiere. Por otra parte, esta escena busca reflejar tanto el dolor físico (rozaduras por bandas compresoras) como mental (no identificarte con tu cuerpo) que muchas personas transgénero han tenido que sufrir y que el audiovisual omite.

En la tercera etapa, la juventud (25-35 años), el protagonista se muestra diferente, habiendo empezado la transformación y tratamiento, en busca de un piso para irse a vivir con su pareja, la amiga que aparece en la secuencia anterior, pero con un aspecto mucho más cambiado y diferente (pelo color fantasía, ropa ruda y oscura, piercings, etc.). Se ha decidido con la intención de mantener continuidad en los personajes secundarios y no confundir al espectador. En el momento de ver el piso, el casero impone y exige unas condiciones para el pago del alquiler y fianza desmesurados según lo hablado, esto lo hace al darse cuenta de que la pareja es diferente a una convencional, lo que le causa rechazo y desconfianza hacia ellos. Una vez más, el protagonista hace frente a los impedimentos que le plantea la sociedad, pero acompañado y pudiendo ser fuerte para su pareja y afrontar el problema de la mejor manera que pueden. En la cuarta y última fase, la adultez más avanzada, la escena muestra una situación familiar preparándose para comer en el piso

nuevo del protagonista, donde se dejan ver momentos con su hermano, o el hecho de que no ha querido operarse. Además, este mantiene una curiosa y tierna conversación con su sobrino de 7 años, demostrando que los tiempos están cambiando y, que una persona transgénero puede ser capaz de tener una familia o entorno seguro, y ser lo más parecido a una figura de mentor o ayuda hacia otra persona.

Con el tema claro, un conflicto que aporte fluidez y una estructura narrativa a seguir, se construye el personaje para que, en la medida de lo posible y de forma recíproca, se adapte a la historia de la fórmula creada. Lo más complicado de definir es si se quiere que el personaje fuera una mujer o un hombre transgénero, según la trama pensada. Finalmente, por motivos de facilidad y logística, debido a que el entorno más cercano al que se ha tenido acceso han sido en su mayoría hombres trans, y que en la propia industria del cine han abundado más los personajes de mujeres trans, se define al protagonista como un hombre trans, es decir, una persona que al nacer ha sido asignada con el género femenino, pero que se identifica con el masculino. Una vez claro esto, se moldea y construye al protagonista para poder representar una realidad vigente con la que la gente se pueda sentir identificada. El nombre del protagonista es Marlo, y se trata de un personaje de aparente imagen ingenua, pero perspicaz, que aprende a pasar por situaciones complicadas. Es una persona con la que se empatiza por sus debilidades y también fortalezas por su dureza con la adversidad. Es una persona que sueña con ser tan libre como para ser feliz, sin sentir estar fingiendo, sin necesidad de hacer daño, con una actitud optimista ante la vida. Se ha escogido este nombre para que desde un inicio el nombre pueda usarse tanto para referirse a él en masculino o femenino, además de la ambigüedad que crea.

A parte de Marlo, aparecen algunos personajes secundarios que, aunque algunos provocan conflictos con el protagonista, otros lo acompañan tanto como para ayudar, como para recibir ayuda, generando un entorno seguro, de respeto e igualdad con sus amigos y familiares. Con todo esto se ha podido escribir el guion que está basado en situaciones reales ya vividas por otras personas y que han querido compartir.

Aunque el proyecto se queda en una fase de preproducción, se quiere recordar y comentar, como se ha expuesto en los referentes estéticos, que el conjunto de la pieza está pensado para una estética e imagen parecidas al cine de los 2000. Con colores saturados y fuertes, que dotan de personalidad y toman otro rol dentro de la historia, pudiendo variar los sentimientos y significados de los hechos según su tonalidad, además de una evolución de estos en la historia según el momento que se plasma. También será importante el uso de la luz en los diferentes escenarios, al igual que su temperatura y direccionalidad, por ejemplo la escena del instituto, donde predominan colores fríos, la luz proviene de fluorescentes, reforzando esta sensación y ambiente. Por otra parte, los movimientos, planos y encuadres con los que se piensa son más bien subjetivos, cercanos a la acción, casi cámara en mano, para dotar de más naturalidad, espontaneidad y sinceridad a la situación y dejar al espectador camuflarse en la escena. Con esto se intenta que el ojo del público pueda llegar a empatizar y entender los conflictos y situaciones que se enfrentan en la trama desde una posición cercana a la acción.

Con todas estas ideas materializadas, a continuación, se encuentra la sinopsis de la propuesta de guion para cortometraje, visible en el apartado de anexos, para dar una idea y resumen de la pieza.

“Marlo es un perspicaz y amable niño que descubrirá lo que es ser una persona transgénero en una sociedad decidida a complicarle la vida por su diversidad. Recorrerá las diferentes etapas de su vida de forma cronológica mediante elipsis temporales, desde su infancia hasta la adultez o edad avanzada, pasando por la adolescencia y la juventud, enfrentándose a complicaciones, problemas y dudas de diferentes ámbitos.

Esto será posible gracias a familiares y amigos que le pondrán las cosas más fáciles, pero que a veces también necesitarán su ayuda. Aunque, al fin y al cabo, es un camino que deberá hacer solo, para darse cuenta de lo que es ser libre en un mundo aún en proceso de cambio.”

8. Conclusiones

Una vez finalizado el proyecto, y recapitulando hasta el apartado de objetivos planteados anteriormente, se extraen y confirman las diferentes ideas y aspectos que han derivado del trabajo y que han sido resultado de las diferentes partes de este.

Gracias a la primera fase de documentación sobre el objeto de estudio, se ha podido clarificar y explicar tanto el inicio del colectivo, así como el origen de su término, entre otros, por ejemplo la performatividad de Judith Butler, que desmonta toda idea del género binario masculino y femenino impuesta. Por otra parte, se consigue saber como y cuando es la introducción del colectivo en el audiovisual con el momento en que nació como New Queer Cinema, además de los diferentes directores y artistas más destacables que se introducen en estas temáticas, aunque ya habían surgido algunas muestras de temática LGTB anteriormente.

Aun así, y hasta la actualidad, queda demostrado que el colectivo trans ya empezaba a quedar marginado. Por otra parte, se consigue recopilar la información necesaria para hacer un seguimiento sobre su representación y diferentes apariciones en la pantalla en estos últimos años, pudiendo situarlos en la actualidad, con datos como los que ofrece el European Union Agency for Fundamental Rights, pudiendo generar así una idea sobre el tipo de problemas y dificultades con las que lidian día a día, y así poder empatizar y entender la situación que es tan desconocida para gran parte de la sociedad.

A partir de todo este recorrido y documentación extraída y comparada, se han definido los mayores tópicos, estereotipos y estigmas originados y falsamente creados alrededor de esta comunidad, centrando la atención en el género de ficción seriada y cinematográfica. Cómo es convertir al personaje trans de la trama en el villano, o en una persona mentalmente desequilibrada o simplemente utilizar personajes cis (personas que se identifican con el género que se les asigna al nacer), para su representación, perpetuando así por ejemplo la imagen de “hombre disfrazado de mujer” para un papel de mujer trans que se perpetúa en el imaginario colectivo de la sociedad.

Por otra parte, aunque se trate de un guion que no ha llegado a grabarse o realizarse en ese sentido, con este proyecto se consigue visibilizar al colectivo transgénero y transexual en el formato audiovisual. Y no únicamente visibilizarlo, sino que deja de representar el papel de personaje o amigo secundario para convertirse en el protagonista de toda la historia, y centrar la atención en su vida y lo que sucede, más que el propio hecho de ser trans. Aunque se trata de una pieza pensada para el género de ficción, todas las escenas con las que cuenta el cortometraje han sido pensadas y basadas en vivencias reales compartidas por testimonios o estudios realizados sobre el tema por especialistas como comparten el American Psychological Association, el GLAAD (Gay & Lesbiana Alliance Against Difamation), el Consell de l'Audiovisual de Catalunya entre muchas otras además de los teóricos que han estudiado durante años estas temáticas. Con esto se ha conseguido poder explicar una historia fiel a la realidad que muestra un perfil de persona transgénero muy común y poco visibilizado que rompe con todos los estereotipos creados o en los que se cree.

Al contar con un tipo de formato de tiempo reducido, no es posible mostrar todas las facetas e historias que se esconden y que existen detrás de esta comunidad en otros ámbitos de su vida, como son el entorno de trabajo, la etapa estudiantil, las relaciones con otras personas o simplemente detalles cotidianos que este colectivo normaliza sufrir y de los que la gente no es consciente. Aun así, se consiguen generar unos escenarios y construir a un protagonista lo más real posible con los que este colectivo se puede sentir identificado.

9. Referencias

Aaron, M. (2004). *New queer cinema: a critical reader*. Prensa de la Universidad de Rutgers.

Álvarez, J. (2012). *Política y República: Aristóteles y Maquiavelo*. Biblioteca Nueva.

American Psychological Association. (2011). *Respuestas a sus preguntas: sobre las personas trans, la identidad de género y la expresión de género*. [Base de datos]. <http://www.apa.org/topics/lgbt/brochure-personas-trans.pdf>

Amigo-Ventureira, M. (2018). *Un recorrido por la historia trans*: desde el ámbito biomédico al movimiento activista-social*. Universidad de la Coruña. <https://www.scielo.br/j/cpa/a/nkbQgnc3btMTbGr3yJL3kKG/?lang=es&format=pdf>

Aranda, D., de Felipe, F., Icart, P. y Pujol, P. (2016). *Cómo construir un buen guion audiovisual*. Editorial UOC.

Aristóteles. (1974). *Poética* (V. García Yebra, Trad.). Editorial Gredos, S. A. (Documento original publicado 335 A.C.).

B. Preciado, P. (2011). ¿Qué es la contrasexualidad?. A Vivas, V. (Ed.). *Manifiesto Contrasexual* (p. 11 - 25). Editorial Anagrama, S. A.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.

Buitron, A. (16 diciembre, 2021). Cine queer: origen y perspectivas actuales de un género que da voz e imagen a la comunidad LGTB+. *Every*. <https://every.lgbt/cine-queer/>

Butler, J. (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Routledge.

Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*. Routledge.

Capuzza, JC. (2016). *Improvements still needed for transgender coverage*. Newspaper Research Journal, volumen (37), 1-13. 10.1177/0739532916634642

Chion, M. (1989). *Como se escribe un guion*. (2a ed.). Ediciones Cátedra

COGAM – Colectivo LGTB+ de Madrid. (2021). *Protocolo de inclusión y acompañamiento a identidades trans para empresas*. <https://cogam.es/wp-content/uploads/2021/04/Protocolo-Trans-para-Empresas-COGAM-2021.pdf>

Consell de l’Audiovisual de Catalunya, Generalitat de Catalunya (Departament de Treball, Afers Socials i Famílies), Col·legi de Periodistes de Catalunya. (2017). *Recomendaciones sobre el tratamiento de las personas lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros e intersexuales (LGBTI) en los medios audiovisuales*. [Conjunto de datos]. https://www.cac.cat/sites/default/files/2018-02/Recomanacions_LGBTI_ES.pdf

De Lauretis, T. (1991). *Teoría queer: sexualidades lesbianas y homosexuales*, diferencias: una revista de estudios culturales feministas 3, 2, p. iii-xviii.

Duque, C. (2010). *Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical*. Universidad Javeriana de Cali, 5 (1), 27 - 34.

<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/2675/Judith.pdf;jsessionid=3A7D9D4ABF74DA85E7C1A420103E7EF8?sequence=1>

European Union Agency for Fundamental Rights. (2015). *Ser «trans» en la UE Análisis comparativo de los datos de la encuesta a personas LGBT en la UE*. [Base de datos]. https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-2015-being-trans-eu-comparative-summary_es.pdf

Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales, Intersexuales y más. (2019). *Jóvenes trans en el sistema educativo*. [Artículo de investigación]. https://felgtb.org/wp-content/uploads/2020/09/Informe-menores-trans_FELGTB_2019.pdf

Feder, S. (Director) y Feder, S., Scholder, A. (Productores). (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen*. [Película Documental]. Estados Unidos: Field of Vision, Disclosure Films, Bow and Arrow Entertainment.

Field, S. (1994). *El libro del guion: Fundamentos de la escritura de guiones*. (7a ed.) Plot ediciones.

Font, C. (2009). *Cómo diseñar el conflicto narrativo: Claves para comprender y encauzar la tensión literaria*. Alba Editorial.

Foucault, M. (1976). *Nosotros, los victorianos*. A J. Alme (Ed), *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*. (p. 6 - 95). Siglo xxi editores. s.a. de c.v.

Foucault, M. (1984). *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. (2ª ed.). Siglo XXI Editores Argentina, S.A. de V.C.

García, C. (2008). *La reconstrucción de la memoria histórica transexual y transgénero como paso imprescindible para la plena igualdad*. A C. Pinyana (Ed.), *Identidad de género vs identidad sexual: actas 4º Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*. Universitat Jaume I.

García Nieto, I. (2015). *Infancias y adolescencias trans: herramientas y conocimientos para mejorar su abordaje* [Conjunto de datos]. https://www.aepap.org/sites/default/files/mr1.1.transexualidad.isidro_garcia.pdf

GLAAD (2012). *Victims or Villains: Examining Ten Years of Transgender Images on Television*. [Base de datos]. <https://www.glaad.org/publications/victims-or-villains-examining-ten-yearstransgender-images-television>

G. Jung, C. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.

M. J. Ortíz, (2019). (2a ed.). *Narrativa audiovisual aplicada a la publicitat*. Universitat d'Alacant.

Lamas, M. (2013). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual (5a ed.)*. Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.

Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgia: Los mecanismos de relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Ediciones Internacionales Universitarias.

Lucas Platero, R. (2014). *Trans*exualidades: Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Edicions Bellaterra, SL.

Luna, A. (2016). *El Guion*. A C. Andreu (Ed), *Guía de creación audiovisual : de la idea a la pantalla (p. 11- p. 39)*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

Macías, J. (2003). *24 Palabras por segundo: como escribir un guion de cine*. Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV).

Maffia, D. (2003). *Sexualidades migrantes: Género y transgénero*. Feminaria editora.

McInroy, L. y Craig, S. (2015). *Transgender Representation in Offline and Online Media: LGBTQ Youth Perspectives*. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, (25), 1-12. 10.1080/10911359.2014.995392

McLaren, J. T. (2018). *Recognize Me”: An Analysis of Transgender Media Representation*. *Major Research Papers*. 45.

<https://scholar.uwindsor.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1049&context=major-papers>

Mckee, R. (2002). *El guión. Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial, S.L.U.

Médicos del Mundo. (2020). Los prejuicios excluyen a las mujeres trans del mundo laboral. [Base de datos]. <https://www.medicosdelmundo.org/actualidad-y-publicaciones/noticias/los-prejuicios-excluyen-las-mujeres-trans-del-mundo-laboral>

Minkin, R. y Brown, A. (2021, julio 27). *Rising shares of U.S. adults know someone who is transgender or goes by gender-neutral pronouns*. Pew Research Center: Gender Identify. <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2021/07/27/rising-shares-of-u-s-adults-know-someone-who-is-transgender-or-goes-by-gender-neutral-pronouns/>

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. A Bloomington e Indianapolis y Indiana University Press (Ed.), (p. 6-18).

Silva, N. (2017). Nuevo cine queer. *Sight & Sound - BFI: Artículos*. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich>

Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (2019). *Análisis de todas las películas y series de televisión españolas del 2019*. [Informe Anual]. <http://oda.org.es/wp-content/uploads/2021/02/ODA-Report-2019-2020.pdf>

Olveira, R. (2019). *Trans en los media: Un estudio comparativo piloto del tratamiento de la transexualidad en la prensa generalista y los medios de comunicación digitales*.

Mediatika, volumen (17), 147-168. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7303289>

OMS (2020). *ICD - 11: International Classification of Diseases 11th Revision*. [Base de datos]. <https://icd.who.int/en>

- Otero Vázquez, M. (2019). *La representación trans en ficción audiovisual: evolución de las narrativas y el vanguardismo de Pose*. [Trabajo Final de Máster, Universidad Jaume I]. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/185709/TFM_2019_OteroVazquez_Maria.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Padilla, G. (23 junio 2021). 10 Películas y directores que definen el New Queer Cinema. *Sopitacom*. <https://www.sopitas.com/cine-y-tv/10-peliculas-directores-definen-new-queer-cinema/>
- Peña, D. (2016). *Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Preciado, B. (2011). ¿Qué es la contrasexualidad?. A Vivas, V. (Ed.). *Manifiesto Contrasexual* (p. 11 - 25). Editorial Anagrama, S. A.
- Rich, B. (2013). *New Queer Cinema: The directors cut*. Duke University Press.
- Richards, S. (2016). Un nuevo renacimiento del cine queer. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 1 (2), 215-229. https://doi.org/10.1386/qsmpe.1.2.215_1
- Sabsay, L. (2009, mayo 8). Judith Butler para principiantes: El género como performance. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-742-2009-05-08.html>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico: El proceso de creación de una historia*. Editorial Ariel.
- Sedgwick, E. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad, S. L.
- Sedgwick, E. (1993). Queer and Now. M, Aina, J. Goldberg y M. Moon (Ed), *Tendencias* (p. 3 - 20). Duke University Press.
- Stryker, S. (2008). *Historia de lo trans. Las raíces de la revolución de hoy*. Seal Press.

T. U. Cohen, J. (2020). *Gender identities and feminism. Ethics, Politics & Society*. (A journal in moral and political philosophy 1(1), (35). <https://doi.org/10.21814/eps.1.1.54>

Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial EGALES, S.L.

Zecchi, B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a 'new queer'. *Área Abierta*, 15 (1), 31-52. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47590

10. Filmografía

Aguirre-Sacasa, R. (Director). (2020). *Chilling adventures of Sabrina*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Warner Bros. Television, Archie Comics, Netflix.

Ambrossi, J., Calvo, J. (Directores), y Corrales, I. (Productor). (2020). *Veneno*. [Miniserie de televisión]. España: Atresmedia Televisión, Suma Latina, ATRESplayer PREMIUM.

Campion, J. (Directora). (1990). *An Angel at My Table* [Película]. Nueva Zelanda: Australian Broadcasting Corporation.

Clark, L. (Director), y Woods, C. (Productor). (1995). *Kids*. [Película]. Estados Unidos: Excalibur Films, Miramax Films, Independent Pictures (II), Guys Upstairs y Kids NY Limited.

Docter, P., Person, B. A. (Directores), y Rivera, J. (Productor). (2009). *Up*. [Película]. Estados Unidos: Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures.

Entwistle, J. y Tcherniak, L. (Directores), y Ogborn, K. (Productora). (2018). *The end of the fucking*. [Serie de televisión]. Reino Unido: Netflix.

Hooper, T. (Director), y Bevan, T., Fellner, E. y Harrison, A. (Productores). (2015). *La chica danesa*. [Película]. Reino Unido: Coproducción Chile-España; Fabula, Komplizen Film, Setembro Cine.

Junger, G. (Director), y Lazar, A. (Productor). (1999). *10 Things I Hate About You*. [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Mad Chanc y Jaret Entertainment.

Leilo, S. (Director), y Corrales, I. (Productor). (2017). *Una mujer fantástica*. [Película]. Chile: Coproducción Chile-España; Fabula, Komplizen Film, Setembro Cine.

Levinson, S. (Director). (2019). *Euphoria*. [Película]. Estados Unidos: HBO, A24.

Linklater, R. (Director), y Linklater, R., Sutherland, C., Sloss, J. y Sehring, J. (Productores). (2009). *Boyhood*. [Película]. Estados Unidos: Detour Filmproduction, IFC Productions. Distribuidora: IFC Films.

Montero, C., Quer, S. y Gual, R. (Directores), y Lustres, E. (Productora). (2020). *El desorden que dejas*. [Miniserie de televisión]. España: Vaca Films, Netflix España.

Murphy, R., Falchuk, B. y Canals, S. (Directores). (2018). *Pose*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: FX Productions.

Nunn, L. (Directora), y Jennings, J. (Productor). (2019). *Sex Education*. [Serie de televisión]. Reino Unido: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; Eleven Film, Netflix.

Pina, A. (Director). (2017). *La casa de papel*. [Serie de televisión]. España: Focus Features, Working Title Films.

Sciamma, C. (Directora), y Couvreur, B. (Productora). (2011). *Tomboy*. [Película]. Francia: Hold Up Films, arte France Cinéma.

Sigismondi, F. (Directora), y Pohlád, B., Linson, A., Linson, J., Jett, J. y Laguna, K. (Productores). (2010). *The Runaways*. [Película]. Estados Unidos: Apparition.

Silvestre, A. (Director). (2021). *Sedimentos* [Documental]. España: Adrián Silvestre Films.

Mango, J. y Mango, J. (2014). *FRAGILE*. [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=g7oruEAoFO8>

11. Estudio de viabilidad

11. 1. Plan de trabajo

Con tal de especificar las tareas e hitos necesarios para alcanzar los objetivos establecidos, se ha detallado a continuación el proceso en un cronograma para poder tener una forma visual de organización. Dicho cronograma engloba todo el proyecto, delimitado únicamente en la preproducción de las fases de una producción audiovisual. Esta preproducción se divide en las dos fases comentadas anteriormente. Primeramente, la de análisis y documentación sobre el tema, el cual se divide en los siguientes apartados: el estudio previo, la preparación de referentes, la preparación de las entrevistas y encuestas, la realización de estas, obtención de resultados y obtención de un análisis y visión global del panorama actual. Destacando la obtención y análisis de los resultados e información creada y buscada, las cuales requerirán mayor tiempo.

La segunda parte del cronograma se centra en la elaboración del guion del cortometraje, la cual consta de fases y apartados como: concretación de tono y aspecto, construcción de los personajes, organización y estructura narrativa, etc. Siendo la creación de la narración y la escritura final las tareas que demandarán más tiempo, puesto que será importante establecer los márgenes y puntos que aborde dicha narración. Por lo general, se puede observar que prácticamente ambas partes ocupan el mismo espacio de tiempo del total. Esto se debe a que es igual de relevante tanto la parte práctica como la documentación y estudio en la teoría, puesto que sin esta no se podrá construir un relato y personajes verosímiles.

TAREA	Enero				Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio						
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4			
Estudio previo	■	■																									
Preparación de referentes	■	■	■																								
Prep. entrevistas y encuestas		■	■																								
Entrevistas y encuestas			■	■	■	■																					
Obtención de resultados				■	■	■	■																				
Análisis de situación actual						■	■	■																			
Concretar tono y aspecto									■																		
Búsqueda aprox localización										■																	
Construcción del personaje											■	■															
Organización del contenido												■	■														
Estructura del corto													■	■													
Creación de la narración														■	■	■	■										
Validación de la idea															■	■	■										
Esbozo																	■	■	■	■	■						
Escritura final																		■	■	■	■	■					
Modificaciones finales																			■	■	■	■					

Fig. 11. 1. Cronograma

11. 2. Viabilidad técnica

Como se observa y se ha comentado en los apartados anteriores, para la elaboración de la parte aplicada de este proyecto solamente será necesario un ordenador propio para la búsqueda de información y el programa que permite la escritura de guiones audiovisuales Celtx. Este sistema está diseñado y elaborado para trabajar en todo tipo de formatos, ya sea cine, radio, videojuegos, etc. por la diversidad que ofrece en los tipos de plantilla y herramientas de trabajo.

11. 3. Viabilidad económica

Respecto a la viabilidad económica para llevar a cabo el proyecto es asumible, debido a que el único programa que se requerirá es totalmente gratuito y ya ha sido obtenido, al igual que el ordenador propio. Fuera de esto, ningún otro elemento empleado requerirá de ningún tipo de financiación convirtiéndolo en un proyecto asequible económicamente.

11. 4. Presupuesto

Una vez vista la viabilidad económica del proyecto, se puede afirmar que, tanto en la situación real como en una hipotética, no será necesario elaborar o planear ningún presupuesto, puesto que todos los recursos y herramientas necesarios ya se han obtenido o se pueden obtener fácilmente sin ningún condicionante económico por su fácil asequibilidad. Como además no se contará con la ayuda o colaboración de ninguna otra persona o alumno, no será necesario incluir ni salarios, ni gastos profesionales, ni convenios ni ningún tipo de coste parecido.

11. 5. Aspectos legales

Como no es necesaria la obtención de materiales externos a los propiamente creados, ni permisos que se deberían obtener en la fase de producción, los aspectos legales no suponen ningún impedimento para el desarrollo del guion.

12. Anexos

12. 1. Guion literario del cortometraje

YA ME VOY ACOSTUMBRANDO

ESCRITO POR
CARLOTA ORTÍN LEÓN

20/05/2022

SEC 1

1. INT. COCINA DE CASA - DIA

MARLO (8), es una niña curiosa y pícara de pelo corto y claro, alta para su edad y de complexión deportiva, aunque tirando a delgada. Lleva unos tejanos con parches y una camiseta anchos. Está apoyada contra la pared, sentada en uno de los bordes de una pequeña mesa de madera en la esquina de una modesta, pero acogedora cocina de baldosa blanca, aunque algo oscura y con algunas estanterías aún vacías. Por el suelo hay unas pocas cajas de cartón apartadas con la palabra "cocina" y "utensilios" abiertas y medio llenas.

Mientras Marlo se acaba la merienda, observa despistada un pequeño pájaro volando en solitario a través de la única ventana que hay en la sala y que deja pasar un rayo de luz que ilumina parcialmente la cocina. Al otro lado, su MADRE (48), una mujer de pelo rubio y largo recogido en un moño, de facciones suaves y ojos claros, lleva una camiseta de tirantes y una blusa mal puesta por encima de los hombros. Está preparando la comida y escribiendo la palabra "felicidades" en la etiqueta de un pequeño regalo con papel morado.

(O. S.)

(leche hirviendo)

MADRE

(algo cansada)

Venga Marlo acábate ya la merienda o llegaremos tarde a la fiesta de tu amiga.

Y llama a tu hermano para que venga a tomarse la leche antes de que se enfríe.

Marlo desvía la mirada un momento hacia su madre y vuelve a devolverla hacia la ventana para comer a desgana lo que queda en el plato haciendo caso omiso de lo que le ha dicho. De repente, se oye la puerta principal abriéndose y llega su PADRE (52), un hombre alto y corpulento, de pelo castaño y ligera barba con facciones duras y cuadradas. Lleva un traje oscuro y la corbata desatada con el teléfono en la mano.

PADRE (O. S.)

(puerta abriéndose)

Familia ya estoy en casa.

Marlo al oír a su padre se apresura a acabar la comida. Como si algo la preocupara.

MARLO

Ya estoy, ¿nos vamos ya?

PADRE

(entrando en la cocina)

Vaya tela el trabajo nuevo, me van a desquiciar.

(Marlo intenta pasar desapercibida para ir hacia la puerta)

Oye, oye, ¿Dónde vas tú con tanta prisa?

MADRE

Voy a llevarla a la fiesta de esa niña, que la ha invitado para que haga amigas.

PADRE

(en tono desinteresado)

¿Era hoy? Ya ni me acordaba.

Marlo coge un balón del suelo y se dirige a la puerta por el pasillo donde sortea un par de cajas más que hay en el suelo.

MADRE

(coge el regalo y sigue a Marlo)

¡Espera! Que te dejas el regalo.

PADRE

(alzando la voz mientras observa a Marlo que espera junto a la puerta)

Y ya sabes lo que pienso de ese pelo.

(desvía la mirada y hace una pequeña pausa)

Que entre eso y la ropa parece un chico.

MARLO

Sí papá...

Marlo y su madre salen por la puerta.

2. EXT./INT. CALLE/CASA DE LA FIESTA - DÍA

Marlo y su madre suben los escalones que llevan a la entrada de una casa grande, hecha de madera pintada color amarillo pastel y blanco. Marlo no deja de mirar al suelo. Pican a la puerta y una mujer simpática y sonriente les abre la puerta, es MARÍA (40) la madre de ANA (8), la niña que ha invitado a Marlo, tiene los ojos grandes y oscuros y el pelo largo y

castaño claro, lleva una camiseta blanca con estrellas rosas y una falda.

MARÍA

(emocionada)

¡Hola! Por fin llegáis.

¿Qué tal, Marlo?

MARLO

(con desgana sin subir mucho la mirada)

Bien.

MADRE MARLO

Hola, perdona la tardanza, nos hemos entretenido un poco.

MARÍA

(sonriente)

Tranquila, no pasa nada. ¿Quieres tomar algo?

MADRE MARLO

No, gracias. Solo venía a acompañarla.

(Desvía la mirada hacia Marlo y apoya una mano en su espalda)

Vengo a recogerte luego, ¿vale?

Pásatelo muy bien.

(le da un beso en la cabeza y vuelve a dirigirse a María)

Gracias otra vez. Hasta luego.

La madre de Marlo se va por la escalera.

MARÍA

(echándose a un lado)

Adelante, pasa.

Marlo entra despacio, seguida de María a un espacioso comedor decorado con pancartas y globos de cumpleaños de color rosa y blanco. Además de un par de mesas alargadas llenas de comida y regalos. Ana está sentada en el suelo sobre sus rodillas con 6 niñas más de su misma edad alrededor de una baja mesa, unas se ondulan y se peinan el pelo, mientras otras se maquillan y pintan las uñas de forma coqueta.

NIÑAS (O. S.)

(risas y murmullos)

MARIA

¡Ana! Ha llegado Marlo.

Ana mira un momento al resto de chicas que se quedan calladas y se levanta para acercarse a Marlo sin mucha prisa.

MARÍA

Bueno, aquí os dejo, si necesitáis algo estoy arriba.

(se va por las escaleras)

MARLO

(de manera tímida acercando el regalo)

Hola, esto es para ti.

ANA

(seca y algo distante coge el regalo)

Gracias.

(hace una breve pausa y se gira hacia la mesa de nuevo)

Estamos jugando a peinarnos, después
nos pintaremos y maquillaremos. Sabes cómo
se hace, ¿no?

MARLO

(Sigue a Ana hasta la mesa algo insegura)

Nunca lo he probado.

Todas las niñas se extrañan al oír la declaración de Marlo que se acerca con poco interés a la mesa con los utensilios y materiales de peluquería y maquillaje. Coge un alargador de pestañas sin saber como se coge o se usa y lo mira extrañada.

NIÑA 1

¿Nunca te has maquillado? Aunque sea en
broma.

MARLO

(niega con la cabeza sin mirarlas)

NIÑA 2

¿Ni peinarte?

NIÑA 3

(en tono bajo, casi susurrando)

Si casi no tiene pelo.

Todas las niñas empiezan a reír mientras observan a Marlo y rápidamente dejan de prestarle atención.

MARLO

(las mira sin saber muy bien como reaccionar)
A veces nos pintamos la cara con mi
hermano y jugamos a ser indios.

NIÑA 4

(deja de peinarse y mira a Malo extrañada)
¿Indios? ¿Por qué?

MARLO

(insegura)

No sé... Es divertido jugar a ser guerreros.

(el resto de niñas siguen sin hacerle caso)
Sino he traído un balón, podemos jugar con
él si queréis.

ANA

(tajante)

¿Con el balón? Eso a nosotras no nos gusta.

NIÑA 2

(con tono despectivo y obviándolo)
Y es para chicos.

ANA

(hace una pausa i sigue en un tono frío)
Además, si te he invitado es porque me lo
ha dicho mi madre, para que no estés sola.

Así que no molestes.

NIÑAS

(se ríen)

Marlo se aleja un poco de la mesa y mira triste y extrañada el comportamiento del resto de niñas cuando oye a un chico gritar, sonidos de coche y disparos. Los ruidos le llaman la atención y se asoma a la habitación de al lado de donde salen luces de colores. La habitación está llena de pósteres de grupos de música y una cama grande y deshecha donde encima hay una guitarra. En medio de la habitación está el hermano mayor de Ana, DANIEL (14), jugando a videojuegos desde un sillón oscuro en una gran televisión. Está mal sentado, echado para atrás con los pies en alto encima de una mesita blanca llena de comida, auriculares y demás objetos. Es un chico alto de pelo negro y despeinado, con una camiseta negra y pantalón de chándal.

Marlo entra y se queda mirando el videojuego fascinada.

MARLO

(sigue mirando la pantalla)

Búa... Como mola, ¿qué juego es?

DANIEL

(sorprendido por Marlo se gira extrañado)

Eh... Es el último que ha salido.

(hace una breve pausa)

¿Quién eres?

MARLO

(sigue mirando el juego)

Me llamo Marlo, tu hermana me ha invitado.

DANIEL

Yo soy Dani.

(mira curioso a Marlo y sonrío)

¿Quieres jugar?

MARLO

(emocionada y sorprendida sin acabar de creérselo)

¿Puedo?

DANIEL

(se ríe)

Coge el otro mando anda, que te enseñe.

Daniel le señala otro mando de la consola que hay encima de la mesita y cuando Marlo lo coge Daniel se echa a un lado para dar unos golpecitos en el sillón y que Marlo se siente a su lado.

SEC 2

3. INT. AUTOBÚS ESCOLAR - DÍA

Marlo (16) con una notoria diferencia física, ya es una adolescente y va camino al instituto en la parte trasera del autobús escolar. Aunque este va lleno de estudiantes, pasan desapercibido ante Marlo. Esta lleva el pelo un poco más largo sujetado por una diadema, una americana desgastada ajustada y un poco de maquillaje. Mientras escucha música y

mira por la ventana, ve un par de pájaros y su expresión cambia a esperanzadora, pero a la vez triste.

4. INT. PASILLO Y LAVABO DEL INSTITUTO - DÍA

Marlo entra al instituto y camina apresurada hacia los lavabos por el pasillo, este tiene paredes tirando a blancas grisáceas y de ladrillo con las taquillas azules a ambos lados, además de carteles y pósteres colgados. Antes de poder llegar suena el timbre que da comienzo a las clases y aprovecha que el lavabo queda vacío cuando sale la última chica. Entra y las paredes y el suelo son de baldosa color verde pastel, en algunas zonas hay manchas de humedad y está algo descuidado.

Rápidamente, empieza a quitarse la ropa femenina que lleva puesta y saca otra de la mochila para cambiarse. Antes de vestirse con la ropa nueva se queda un momento observándose en el espejo sucio de arriba abajo, parcialmente desnuda, indignada o al menos poco satisfecha con lo que ve.

Se ladea ligeramente sobre sí misma y se observa que sus costillas y parte del pecho están llenas de rozaduras y heridas. Y empieza ponerse y atarse una venda compresora alrededor del pecho y así simular que no tiene.

MARLO

(gruñe y gime de dolor)

Joder...

(apretando aún más la venda)

¡Venga, vamos!

Consigue atársela como quiere, aunque se nota que le duele. Después, se quita la diadema para soltarse el pelo de forma despreocupada cuando de repente entra CHRIS (16) la mejor amiga de Marlo. Esta tiene el pelo largo y moreno, lleva un poco de maquillaje y una camiseta y tejanos ajustados, además de ir llena de anillos y aros. Es una divertida y amable chica y el gran apoyo de Marlo.

CHRIS

(sofocada)

Marlo, te estaba buscando. ¿Estás bien?

MARLO

(impotente mientras abre el grifo de forma violenta)

Sí... Solo tengo que quitarme esta mierda de la cara y ya está.

CHRIS

(con una sonrisa reconfortante)

Déjame a mí anda, que yo soy la experta.
Y no quiero que te hagas daño, eres demasiado guapo.

(le guiña un ojo de forma pícaro)

Chris ayuda a Marlo a limpiarse el maquillaje, y mientras le devuelve la sonrisa a su amiga se le escapa una lágrima por la mejilla.

SEC 3

5. EXT. CALLE - DÍA

Marlo (29) ha dejado de ser una adolescente y lleva piercings y tatuajes. Se nota que ha empezado a hormonarse, puesto que tiene más vello en cara y brazos, su complexión física es más robusta y cuadrada, aunque sigue teniendo pecho, y su voz se oye diferente, más grave. Va acompañado de Chris (30), quien ahora es su novia, pero también más cambiada, lleva media cabeza rapada y el pelo teñido de color rosa, muchos piercings repartidos en las orejas y parte de la cara, además de tener gran parte de su cuerpo tatuado. Su vestimenta también ha cambiado, teniendo un aspecto más rudo, vestida de ropa oscura y unas botas militares con plataforma.

Caminan por una estrecha calle que lleva a una plaza con árboles y altos edificios.

MARLO

(caminando por la calle)

33, 34... y 35! ¡Es aquí, por fin! Que ganas de ver este piso, es el que mejor pinta tiene. Y es perfecto para nosotros.

CHRIS

Bueno, bueno... no cantemos victoria, guapetón. Aunque el barrio me gusta, venga, llama que el tío del piso nos debe de estar esperando.

MARLO

(busca el piso en el interfono y llama)

Responde el casero ALBERTO (58), un hombre alto y delgado con gafas, tiene el pelo canoso y lleva un polo a rayas y pantalones de vestir. Se trata de una persona seria y formal, no muy afable, de pensamiento cerrado.

ALBERTO

¿Sí?

MARLO

Hola buenas, somos Chris y Marlo, venimos a ver el piso.

MARLO Y CHRIS

(se abre la puerta y entran)

6. INT. PISO DE ALQUILER - DÍA

Llegan al piso indicado y llaman a la puerta de un rellano oscuro. Alberto les abre, aunque su expresión cambia de amigable a desconcertado rápidamente cuando ve a Marlo y Chris.

MARLO

(estrechándole la mano)

Hola, ¿Qué tal? Yo soy Marlo.

ALBERTO

(aún algo sorprendido y contrariado)

Hola... Yo soy Alberto. Pasad.

CHRIS

(levantando el brazo y con un ligero toque de muñeca)

Buenas, Chris.

Chris y Marlo se pasean por el comedor y cocina que quedan unidos por la barra de mármol negro de un piso pintado color gris con el suelo de baldosa y muebles de piel, además de remates en gris oscuro casi negro.

MARLO

(observando el piso optimista)

Vaya... Es más luminoso de lo que parecía.

Acogedor ¿no?

CHRIS

Me gusta el mármol, le da clase.

Mientras Chris y Marlo siguen mirando el piso Alberto está pensativo y repasa con mala cara de arriba abajo a la pareja desde la distancia.

ALBERTO

(serio y áspero)

Veréis, antes de seguir mirando quería explicaros que si quisierais quedaros con el piso, deberíais pagar 6 meses de alquiler por adelantado como fianza para el depósito.

MARLO

(sorprendido sin entender nada)

¿Cómo? ¿6 meses? Esto no era lo que nos comunicó por teléfono.

ALBERTO

(despreocupado)

Bueno, a veces las cosas cambian, seguro que lo entienden.

(mira a Chris y a Marlo de arriba abajo asqueado)

CHRIS

(indignada y sorprendida por el tono)

Perdona Alberto, pero, ¿A qué se debe esta subida de precio tan repentina?

MARLO

¿Al resto de interesados les ha parecido normal?

ALBERTO

Lo siento, pero no tengo por qué responder a sus preguntas. Me parece algo..

(hace una breve pausa mirándolos)

Comprensible.

CHRIS

(frustrada por la impotencia)

¿Nos estás pidiendo más dinero por ser diferentes?

¿Estás de broma?

ALBERTO

(frío señalando con los brazos)

Por favor, no pierda los nervios. Deben entender que en este barro esto no se

lleva.

MARLO

(en shock y resignado)

Yo estoy flipando... vámonos anda.

No merece la pena...

CHRIS

(mientras se gira para irse)

6 putos meses de alquiler por adelantado,

ni que estuviéramos en un palacio.

Marlo la sigue dando un portazo.

7. EXT. CALLE - DÍA

Marlo y Chris están sentados en el bordillo de la calle y Chris se está encendiendo un cigarro.

CHRIS

¿Qué se supone que vamos a hacer ahora?

Nos echan de nuestro piso en dos semanas...

(mientras exhala el humo indignada)

¿Esto va a ser siempre así?

MARLO

(en tono irónico)

Yo ya me voy acostumbrando... Pf... menuda mierda.

Pero buscaremos una solución, ¿vale?

(rodeando a Chris con el brazo para consolarla)
Siempre lo hacemos.

SEC 4

9. INT. COMEDOR CASA MARLO - DÍA

Marlo (55) ya está en la etapa adulta, se ha dejado crecer el pelo, pero lo lleva recogido en un moño y además tiene barba. Lleva puestos unos tejanos negros y una camisa azul marino ligeramente abierta que deja entrever un sutil bulto en su pecho. Está en un comedor amplio y luminoso pintado de blanco con aspecto nuevo aunque un poco vacío.

Marlo está colocando los platos y cubiertos en una larga mesa de madera mientras se escuchan a niños pequeños reír, gente hablar desde la lejanía y ruidos varios. El hermano pequeño de Marlo, SAMUEL (50) un hombre físicamente parecido a Marlo, pero más corpulento y con el pelo corto, se acerca mientras ayuda a poner platos en la mesa.

VOZ MUJER (O. S.)

¡Que alguien coja más cucharas! Esto ya casi está.

VOZ HOMBRE (O. S.)

¡Marlo! ¿Dónde guardas el abridor?

MARLO

(grita en dirección al pasillo)
¡Primer cajón de la izquierda!

SAMUEL

Por fin hacemos una comida familiar
en tu piso nuevo hermanito. Me gusta
mucho como ha quedado.

MARLO

Gracias Manu, aunque falta papá...

SAMUEL

(apoyando una mano en la espalda de Marlo)
Yo también lo echo de menos y más en
días así, pero estoy seguro de que hubiera
venido si aún siguiera aquí.

(O. S. VOZ DE MUJER)

¡Samu! ¡Ven a ayudarme con el arroz!

SAMUEL

(con un leve movimiento de cabeza y sonrisa picaresca)
Bueno... El deber me llama.

MARLO

(sonriente)

Tira anda, antes de que me rompan
la cocina nueva.

Samuel desaparece por el pasillo y Marlo desvía la mirada hacia su sobrino ÓSCAR (7), un amable, cariñoso y tímido niño de pelo rubio que está dibujando estirado en el suelo de una galería con cristalerías de colores. Marlo se acerca para curiosear el dibujo mientras se sienta a su lado.

MARLO

¿Qué estás dibujando Óscar?

ÓSCAR

(enseña el dibujo)

A mí y a mis amigos en la playa.

MARLO

Vaya, está quedando muy chulo. ¿Todos estos son tus amigos?

ÓSCAR

¡Claro! Son del colegio y de gimnasia.

MARLO

(en un tono curioso)

¿Y no hay ninguno que sea más especial que los demás?

ÓSCAR

(mientras sigue dibujando)

¿Especial? ¿Cómo?

MARLO

Pues, si algún niño o niña te cae mejor, o alguien a quien quieras más.

ÓSCAR

Bueno... hay un niño en el colegio que me gusta.

MARLO

¿Y se lo has dicho?

ÓSCAR

No, aún no, estoy esperando.

MARLO

¿A qué esperas?

ÓSCAR

A que sea San Jordi para hacerle una carta, mamá me ha dicho que le gustará.

Marlo se queda mirando a Óscar, sorprendido y sonriente.

VOZ MUJER (O. S.)

¡Óscar, Marlo venga! A la mesa que ya está todo listo.

ÓSCAR

¡Bien! A comer.

Marlo se levanta y sigue a Óscar con la mirada que sale corriendo hacia la mesa. En el proceso ve una fotografía antigua de él cuando tenía casi la misma edad de Óscar, la coge y sonríe al repasarla.

(O. S)

(silbido de pájaros)

El sonido de los pájaros le es familiar a Marlo y llama su atención, voltea la cabeza para mirar a través de la cristalera y ve un conjunto de pájaros volando. Marlo sonríe

agradecido y deja la fotografía en una mesita para dirigirse a la mesa donde están todos.