

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

**TRANSITAR LA MEMORIA:
ARCHIVOS Y FICCIONES TRANS EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA**

**GEOFFROY HUARD Y JORGE LUIS PERALTA, EDS.
N. 22/2023**

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TRANSITAR LA MEMORIA:

ARCHIVOS Y FICCIONES TRANS EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Eds. Geoffroy Huard y Jorge Luis Peralta

Antes de lo trans Geoffroy Huard y Jorge Luis Peralta	381-393
Hacia un archivo de las vidas trans en la Edad de Plata española Juan Martínez Gil y Laura Martínez Català	395-422
La emergencia de las identidades travestis en Argentina Santiago Joaquín Insausti	423-452
Antonio Palacios, el movimiento travesti de Querétaro (México) en los años setenta y la visibilización pionera de masculinidades no hegemónicas Raúl García Sánchez	453-479
Ficciones literarias eróticas de la memoria trans en “La sonrisa vertical” (1979-1989) Estrella Díaz Fernández	481-501
Orgullo travesti: Formas de la <i>hontologie</i> en <i>Las malas</i> de Camila Sosa Villada José Javier Maristany	503-517

Portada: N. 2 de la serie “Homenaje a Antonio Palacios”. Fotografía de Edith Rodríguez y Raúl Sangrador.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

FICCIONES LITERARIAS ERÓTICAS DE LA MEMORIA TRANS EN “LA SONRISA VERTICAL”

Erotic Literary Fictions of Trans Memory in “La sonrisa vertical”

ESTRELLA DÍAZ FERNÁNDEZ
Investigadora independiente (España)

estrelladiaz73@hotmail.com

Recibido: 6 de febrero de 2023

Aceptado: 14 de noviembre de 2023

<https://orcid.org/0000-0003-0874-076X>

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.26073>

N. 22 (2023): 481-501. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El objetivo de este artículo es el de realizar un recorrido por las representaciones de personajes trans en la colección erótica “La sonrisa vertical”, creada en 1977 y que desde 1980 empezó a incorporar ficciones que albergaban en sus tramas personajes con sexualidades heterodoxas que hasta entonces habían sido obviadas. Precisamente, fue Leopoldo Azancot quien inició esta inclusión con un personaje trans en *Los amores prohibidos* (1980); esta obra, más que con referentes literarios, conectaba con dos largometrajes que retrataban la realidad trans en la época de la Transición española: *Cambio de sexo*, de Vicente Aranda, y *El transexual*, de José Jara, ambas de 1977. Siguiendo este recorrido, a finales de los 80 hallamos dos obras que logran realizar un fresco muy vívido de las minorías sexuales de la época: *Siete contra Georgia* (1987) de Eduardo Mendicutti y *Las edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes. Por último, en la década de los 90, las narrativas de Irene González Frei, *Tu nombre escrito en el agua* (1995), y de Abel Pohulanik, *La cinta de Escher* (1997), presentaron una perspectiva diferente de la transición de género, al incluir temas más contemporáneos, como el sida o la influencia de la psicología y la crianza en la identidad de género.

PALABRAS CLAVE: Personajes trans, “La sonrisa vertical”, Transición española, Leopoldo Azancot, Eduardo Mendicutti, Almudena Grandes, Irene González Frei, Abel Pohulanik.

ABSTRACT: The objective of this article is to take a tour of the representations of trans characters in the erotic collection “La sonrisa vertical”, created in 1977 and which since 1980 began to incorporate fictions that housed in their plots characters with heterodox sexualities that until then they had been ignored. Precisely, it is Leopoldo Azancot who initiated this inclusion with a trans character in *Los amores prohibidos* (1980); this work, more than with literary references, connects with two feature films that portrayed trans reality at the time of the Spanish Transition: *Cambio de sexo*, by Vicente Aranda and *El transexual*, by José Jara, both from 1977. Following this journey, At the end of the 80s we find two works that manage to create a very vivid depiction of the sexual minorities of the time: *Siete contra Georgia* (1987), by Eduardo Mendicutti, and *Las edades de Lulú* (1989), by Almudena Grandes. Finally, in the 1990s, the narratives of Irene González Frei, *Tu nombre escrito en el agua* (1995), and Abel Pohulanik, *La cinta de Escher* (1997), present a different perspective on gender transition by including more contemporary topics, such as AIDS and the influence of psychology and upbringing on gender identity.

KEYWORDS: Trans Characters, “La sonrisa vertical”, Spanish Transition, Leopoldo Azancot, Eduardo Mendicutti, Almudena Grandes, Irene González Frei, Abel Pohulanik.

INTRODUCCIÓN¹

Este artículo ofrece un recorrido por las representaciones literarias de personajes trans en “La sonrisa vertical”. Esta colección de narrativa erótica, publicada por Tusquets Editores, nació en 1977 de la mano de Beatriz de Moura y Luis García Berlanga, presentó una cuidada selección de clásicos indiscutibles del erotismo —de muy variadas procedencias históricas y culturales: desde el Marqués de Sade, John Cleland y Leopold von Sacher-Masoch hasta Georges Bataille, Henry Miller o Pierre Klossowski—, además de creaciones de autores tan reputados como Camilo José Cela y Mario Vargas Llosa —ambos galardonados con el Premio Nobel—. A partir de la convocatoria del Premio La sonrisa vertical (1979-2004), se incorporaron al catálogo escritores/as, algunos totalmente desconocidos/as, que posteriormente alcanzaron un considerable prestigio, como Almudena Grandes, Eduardo Mendicutti, Mercedes Abad, Antonio Gómez Rufo o Vicente Muñoz Puelles. La nómina propicia que podamos hablar de una colección de narrativa erótica de calidad que se ha convertido en su referente literario indiscutible en el ámbito español e hispanoamericano durante el último cuarto del siglo XX y principios de nuestra centuria. Por otra parte, su afán renovador y el talante de la editorial contribuyeron notablemente al afianzamiento de esa erótica en lengua española que algunos críticos consideraban inexistente (Alexandrian, 1990: 8).

Cabe destacar que, desde 1980, se empezaron a incorporar ficciones originalmente escritas en español que albergaban en sus tramas personajes con sexualidades heterodoxas que hasta entonces habían sido preteridos, como es el caso de los volúmenes firmados por Leopoldo Azancot (*Los amores prohibidos*, 1980), Vicente Muñoz Puelles (*Anacaona*, 1980), Pablo Casado (*Tres días, tres noches*, 1984), Vicente García Cervera (*Las cartas de Saquia-el-Hamra. Tánger*, 1985) o Eduardo Mendicutti (*Siete contra Georgia*, 1987), entre otros. Si bien son abundantes los personajes gays y lésbicos, en lo que atañe a la representación de personajes trans tan solo cinco volúmenes los acogen en sus tramas: *Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot; *Siete contra Georgia* (1987), de Eduardo Mendicutti; *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes; *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei, y *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik. En este artículo se realizará un recorrido cronológico por dichas representaciones para valorar su variación y evolución, así como para analizar su función e importancia dentro de las respectivas tramas.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España): AEI/10.13039/501100011033.

Antes de avanzar, y siguiendo las propuestas de Mérida Jiménez (2016), resulta indispensable apuntar el sentido del término “trans”, prefijo bajo el cual van a agruparse realidades e identidades muy diversas, como lo son las diferencias entre personas “transformistas”, “travestidas” o “transexuales”. Podría proponerse si no convendría manejar el concepto “transgénero” (*transgender* en inglés), por ejemplo. A nuestro juicio, en atención al marco histórico acotado, sería poco acertado, pues aceptamos la propuesta de diversos investigadores y activistas como Susan Stryker (2008: 146), quien señala que el nacimiento de la conciencia individual y grupal transgenérica sólo puede datarse a partir de principios de la década de los 90 en Estados Unidos de América, cuando se produjo una distinción tanto política como generacional entre las terminologías del travestismo / transexualismo / transformismo y las políticas emergentes de género que eran “queer” explícita y conscientemente.

PRIMERAS APARICIONES

Teresa Vilarós (1998: 2-3) delimita la etapa de la Transición política en España en dos segmentos generales. El primero, entre 1973 y 1982, enmarcaría el periodo de la Transición propiamente dicha; el segundo, entre 1982 y 1993, lo considera como de “afianzamiento democrático”. En los primeros años del posfranquismo se celebró la muerte del dictador, la cual marcó el fin de un régimen autoritario y represivo, el fin de la censura social, ideológica y política. Precisamente, la abolición de la censura, en 1977, comportó una apertura en el tratamiento de temas sexuales, pues “se vivía en la euforia de poder expresar, escribir y publicar TODO” (De Moura, 1994: 15).² Esta circunstancia propició la inclusión de temáticas que habían sido relegadas y vedadas, incluyendo, obviamente, la representación de las diferentes opciones sexuales que habían estado prohibidas durante el franquismo.

Cristina Ornielli (2015: 42) considera que las primeras formulaciones sobre las diferentes identidades trans en España “nacieron en una época, la de la dictadura franquista, durante la cual acabaron siendo ocultadas tanto por la represión como por unas prácticas discursivas que estigmatizaban la heterodoxia sexual e ignoraban la existencia de esas identidades trans, que acababan incluidas dentro de la homosexualidad (identidad que, a su vez, empezaba a adquirir visibilidad en aquellos años)”. En lo que atañe a la representación de la transexualidad en la literatura, Rafael M. Mérida Jiménez (2018: 158) advierte que la autoría trans hispánica se ha visibilizado en fechas más recientes que

² Alfredo Martínez Expósito (1998: 19) señala que “en el régimen franquista la homosexualidad no sólo era una conducta prohibida, sino también un tema proscrito. Pocos escritores de ficción o directores de cine osarían coquetear con un tema que fácilmente podría desencadenar las iras del censor”.

en el espacio cultural anglosajón o francófono, debido al contexto histórico-político: por la imposibilidad de que se pudieran publicar textos de sexualidades ajenas al patrón heteronormativo y por la propia sociedad católica. El investigador analiza los testimonios trans femeninos autobiográficos de la generación que vivió los últimos años de la dictadura de Franco y los primeros de la democracia, y señala que buena parte de esas narrativas han visto la luz ya en el siglo XXI: *Memorias trans* de Pierrot (2006), *Transgenerismos* (tesis doctoral de Norma Mejía y publicada también en el 2006) y *De niño a mujer* (biografía confesional de Van Doll redactada por Pilar Matos y publicada en el 2007).

Cabe destacar, sin embargo, que, pese a que no haya testimonios autobiográficos, encontramos actantes trans en las narrativas de “La sonrisa vertical”; de hecho, resulta muy interesante que la primera representación de un personaje perteneciente a una minoría sexual en la colección sea precisamente la de una mujer trans. En 1980, el escritor y crítico literario Leopoldo Azancot (1935-2015) dio voz a Esther, la protagonista de *Los amores prohibidos*. Este personaje aparece desde el inicio como una mujer muy atractiva y sensual, cuya descripción se construye de forma progresiva a partir de pequeños detalles en la narración y apreciaciones de la voz narrativa omnisciente:

la observó, así, mientras ella, cubierta por una revoloteante bata de gasa clara –¿salmón o rosa?–, se acercaba al mueble-biblioteca, abría con un chasquido el compartimento de las bebidas, sacaba dos altos vasos de cristal tallado y una botella de whisky, y, tras haberle dejado ver el adorable talón rosado de uno de sus pies –embutidos en zapatillas de raso y largo tacón, con pompones de pluma–, se volvía hacia él, le sonreía –cerrándose pudorosamente, con el antebrazo de la mano que sujetaba el gollete de la botella, la gorguera de la bata, por entre la que se escapara momentos antes un pecho breve y duro, sobrehumanamente cándido–, escanciaba la bebida, se arrellanaba en un pub de cuero –con uno de los vasos en la mano diestra– y, al cruzar las piernas, dejaba al desnudo, hasta medio muslo, una de ellas: de satinada piel resbaladiza y líneas mórbidas, de estrechos tobillos, de carne prieta en las pantorrillas enjutas y corvas suaves. (1980: 23-24)

Esther es una prostituta que decide cobijar en su piso a Miguel, un joven terrorista que huye de la policía. Al final del primer capítulo, tras un desafortunado incidente con un improvisado cliente, él descubre horrorizado que la bella mujer tiene genitales masculinos y expresa su desprecio: “¡Ese miembro flácido, esos testículos, en un cuerpo de mujer más bonito que ningún otro de los que yo haya visto!” (53). A pesar de sentirse engañado, y de la repulsión inicial, el joven continúa con ella unos días. La convivencia entre

dos personas tan dispares —un terrorista y una prostituta trans que tiene en su piso una foto enmarcada de Adolfo Suárez— acaba creando entre ellos un vínculo afectivo.

Esther relata su vida a Miguel para que comprenda los motivos de su cambio de sexo: él, Javier, hijo de una familia acomodada, tras un par de experiencias con hombres, se percata de que “por un error de la naturaleza, naci[ó] mujer con un cuerpo de hombre” (97);³ tras sufrir las burlas y amenazas de sus compañeros del colegio —“¿eres marica o niña?” (104)— decide, en cuanto alcanza la mayoría de edad —a los veintiún años (108)—, ir a Madrid resuelta a mostrarse como una mujer y ser “ella misma” (109). Es en la capital donde conoce a Lola, una mujer trans con un periplo vital muy parecido al suyo, quien le ayuda y aconseja; tras un tratamiento de hormonación en Marruecos, consigue “reconciliarse con su cuerpo” (113) y se convierte en una bellísima mujer.

A pesar de la omnisciencia narrativa, el autor no duda en ceder la voz a sus personajes a través de diversos diálogos que expresan sus sentimientos, así como la situación política del país. El relato representa una metáfora positiva del cambio social que se estaba produciendo en España, como demuestran las palabras de la protagonista en una conversación sobre el cambio político: “Yo pienso que siempre se puede cambiar. Y que ese cambio, muchas veces, es para bien. Mira mi caso: por un error de la naturaleza, nací mujer con cuerpo de hombre, lo que me hizo sufrir durante años; pero todo se transformó, afortunadamente, cuando tomé la decisión de asumirme como mujer y someterme a un tratamiento de hormonas” (97).

A inicios de los ochenta, hallaremos representaciones similares a la de Esther (con esa intención pseudotestimonial y que pretenden “explicar” su periplo vital) no en la literatura, sino en el cine. Valeria Vegas (2019: 60) señala que fue durante la Transición cuando irrumpieron en nuestro país multitud de películas que pretendían explotar todas las opciones sexuales que hasta entonces habían sido tabú, como la transexualidad y el lesbianismo. A nuestro juicio, por esta razón resulta pertinente analizar si las ficciones literarias siguieron los mismos patrones constructivos que las producciones cinematográficas y si perseguían, o no, idénticos propósitos.

El cine de la Transición se caracterizó por una explosión de nuevas temáticas y una sucesión de argumentos considerados arriesgados y transgresores hasta la fecha.

³ Como analiza Gerard Coll-Planas (2009: 246-247), la concepción de la identidad de género como algo esencial está muy presente en los relatos de las personas trans: “Gran parte de las personas trans que entrevistamos, que participó en los talleres y que escribió en los foros entendía la transexualidad desde el paradigma del desorden, definiéndola como: “un defecto de nacimiento”, “un problema físico”, nacer con “un cuerpo equivocado”, “un error de la naturaleza”, “una equivocación de la naturaleza”, una putada o “tener una tara”. Es una minoría la que entiende la discordancia entre su sexo y su identidad de género como algo que es fruto de la variabilidad (“yo prefiero que se trate como una opción más, como una particularidad”) y aún son menos las personas trans que cuestionan la reducción del género a dos opciones o la inmutabilidad de la asociación machil/masculino y hembril/femenino”.

Alejandro Melero (2015: 136) señala cómo durante los últimos años del franquismo se inició la visibilización de narrativas en torno a la sexualidad: el sexo prematrimonial y la virginidad dieron paso a otras más audaces una vez finalizada la dictadura. De este modo, durante 1977 se estrenaron películas sobre la homosexualidad (*Los placeres ocultos*, Eloy de la Iglesia), el aborto (*Abortar en Londres*, Gil Carretero) o la zoofilia (*La criatura*, Eloy de la Iglesia). Dentro de este contexto se emplazan las primeras representaciones de la transexualidad: la pionera *La tercera puerta* (1976), de Álvaro Forqué, de carácter documental; *Cambio de sexo* (1977), de Vicente Aranda, que “aborda la transexualidad de manera absoluta e íntegra en todo su argumento”, como señala Vegas (2019: 39-40); *El transexual* (1977), de José Jara, la primera película “en analizar la transexualidad desde el testimonio de sus protagonistas” (Melero, 2015: 138); la clasificada “S” *Cariño mío, ¿qué me has hecho?* (1979), realizada por Enrique Guevara, o *Vestida de azul*, de Antonio Giménez Rico, estrenada ya en 1983.

El transexual debía de ser, a juicio de Luis Deltell (2011: 9), “un proyecto absolutamente novedoso, la primera película española sobre una persona transexual [puesto que] hasta ese momento la transexualidad no se había reflejado en el cine español”, pero lo cierto es que el éxito de la película se vio empañado por el hecho de que en mayo de 1977 se estrenara la cinta de Vicente Aranda *Cambio de sexo*, que se convirtió en “la primera obra sobre una transexual en el cine español y se llevó todos los elogios y el éxito por tal atrevimiento” (Deltell, 2011: 10). El largometraje de Jara se estructura a partir de tres tramas claramente diferenciadas que acaban convergiendo. Por un lado, hay una sección de carácter más documental protagonizada por la brasileña Yeda Brown, una estrella del mundo del espectáculo que se había sometido a un tratamiento hormonal y a una vaginoplastia, quien explica su trayectoria vital y cuya intervención se va intercalando a lo largo de la película, revelando, de modo paralelo, el proceso de Lola, la protagonista de la trama principal, interpretada por Ágata Lys; por otro, los números musicales, coreografías “[e]n el ya desaparecido Gay Club [...] que reflejan las costumbres de transexuales y travestidos”, según Jacinto Molina/ Paul Naschy, el guionista de la película (Pierrot, 2003: s/p). Por último, la investigación que lleva a cabo el protagonista, un periodista que intenta descubrir el paradero de Lola, una transexual que había prometido explicarle su historia; finalmente esta muere en un quirófano, cuando intentaba hacerse una vaginoplastia. Según Jacinto Molina (Pierrot, 2003: s/p), la película está basada en la historia real de Lorena Capelli, quien falleció en 1976 en las mismas circunstancias.

También en los créditos de *Cambio de sexo* se anuncia que los guionistas, Joaquín Jordà y Vicente Aranda, se han basado en un hecho real. En este caso, el largometraje se presenta con una estructura mucho más lineal para explicar las vicisitudes que llevan a un joven llamado José María a convertirse en María José. La experiencia se narra como

un viaje iniciático, no solo real, sino también metafórico —el proceso de hormonación refleja, por un lado, la máxima de Simone de Beauvoir: “la mujer no nace, se hace”, y por otro, la dificultad que eso conlleva—. ⁴ Como señala Alberto Mira (2008: 411): “*Cambio de sexo* es una película provocadora que trata de distanciarse del estereotipo. No es un objetivo fácil de alcanzar. De alguna manera los tratamientos sobre travestis inciden siempre en lo ‘anormal’ para dar al espectador heterosexual una posición privilegiada: por una parte se le pide comprensión, por otra se impide toda identificación”.

Por su parte, *Vestida de azul* “mezcla documental con ficción para entrelazar los testimonios de seis transexuales que trabajan en Madrid en 1983, entre la prostitución y el cabaret. Su director se adentraba así en el género documental, que desconocía salvo por sus primeros pasos como cortometrajista” (Melero: 2015: 139). Sobre esta cuestión, Valeria Vegas (2019: 75) señala que

en el género documental, los trabajos realizados con anterioridad a *Vestida de azul* provienen del extranjero, concretamente de Estados Unidos y Francia. El primero de ellos, *Déjenme morir mujer* (*Let Me Die a Woman*, Doris Wishman) fue rodado en 1977, y la producción francesa *Él quiso ser mujer* (*Et il voulut être une femme*, Michel Ricaud), en 1978. Ambos largometrajes presumen de ser pioneros, pero lo cierto es que lo que más destaca de ellos y su principalnexo de unión es su componente sensacionalista, quedando muy lejos de presentar una naturalidad como la que ya se había mostrado en la ficción con *Cambio de sexo* de Aranda. Es por ello que *Vestida de azul* cobra mayor importancia en cuanto a la calidad de su mensaje, alejándose del morbo y presentando la vida de sus protagonistas de una manera sencilla y verosímil, con un discurso espontáneo que permite aproximarnos a los sentimientos de las entrevistadas.

La película se inicia con una redada de la policía, un hecho habitual en la época debido a que aún estaba vigente en España el delito de “escándalo público”. En plena detención, la escena se congela y se advierte al espectador: “Todos los personajes de esta película son reales. Los hechos y situaciones que viven son verdad” (Vegas, 2019: 106). Sin embargo, a pesar de este intento por “recrear” unas historias “verdaderas”, Alejandro Melero (2015: 140) advierte que desde el primer momento las personas transexuales son presentadas como “personajes”, puesto que el propio lenguaje cinematográfico contradice la aseveración inicial, además de que las escenas que se muestran son recreaciones de

⁴ Según Rafael M. Mérida Jiménez (2022: s/p): “Andersen era, en la vida real, la joven estrella de la sala de fiestas que aparece en *Cambio de sexo* (1977), de Vicente Aranda. Su belleza femenina incontestable se vio aureolada, paradójicamente, con la evidencia de sus genitales masculinos, durante una época en que la sexualidad al desnudo fue moneda cotidiana en los quioscos de prensa a lo largo y a lo ancho de la geografía española”.

hechos que podrían haber pasado “de verdad”.⁵

Sobre los modelos y las referencias intertextuales que pudiera estar manejando Azan-
cot podríamos considerar que, más que recurrir a referentes literarios de la relevancia de
El beso de la mujer araña (1976) de Manuel Puig, el escritor se estaría basando en creacio-
nes cinematográficas, hasta el extremo de que se produzca, a nuestro modo de ver, una
conexión entre *Los amores prohibidos* y los dos largometrajes que durante la Transición
exploraron de manera más exitosa la realidad trans: *Cambio de sexo* y *El transexual*.⁶
En las tres obras se traza un “espacio autobiográfico trans común” que consiste, según
expone Mérida Jiménez (2011: 7), en “la revisión de la niñez y adolescencia como espejo
que refleja la identidad sexual [y la] experiencia del exilio y con ella, la del viaje que abre
las puertas a nuevas realidades”. Ciertamente, las tres protagonistas explican en primera
persona una juventud marcada por la incompreensión de médicos —que prescriben “in-
yecciones de cojón de toro” (Aranda, 1977)—, profesores que consideran que la actitud
del alumno en cuestión es “anormal” y progenitores que pretenden salvaguardar la viri-
lidad tras la visita al burdel. Todas ellas se han trasladado desde su pueblo natal hasta la
ciudad: Madrid en el caso de Lola (la protagonista de *El transexual*) y Esther, y Barcelona
en el de María José (actante principal de *Cambio de sexo*), en busca de una nueva vida.

Además de los elementos comunes que puedan guardar las tres creaciones y que per-
miten inscribirlas en ese espacio trans común, hallamos escenas y elementos tan simi-
lares, como si de un espejo se tratasen. En primer lugar, aunque tanto María José como
Esther procedan del medio rural, sus familias no son proletarias; en el caso de la primera
su padre posee un exitoso hotel, mientras que la familia de Esther veranea en una finca
en Salamanca —con servicio incluido: dos criadas y algunos mozos para la vaquería—.
En segundo lugar, ambas poseen estudios —universitarios en el caso de Esther (109)—.

5 Melero (2015: 140) también señala que los nombres de las personas trans que aparecen en los créditos
de la película son los nombres de varón, y no los nombres femeninos con los que se nombran entre ellas
en el metraje. Próximamente se estrenará una serie televisiva, *Vestidas de azul*, continuación de *Veneno*
(2020), de Javier Ambrossi y Javier Calvo, que indagará en las historias de las mujeres trans que partici-
paron en la película de Giménez Rico.

6 Según Jordi Petit (2008: 170): “El protagonisme dels transvestits al cap de la manifestació i la seva imat-
ge a les fotos de premsa va obrir un gran debat dins del moviment i de tota la comunitat homosexual.
Uns deien que restaven seriositat a les seves reivindicacions i que donaven una imatge amb la qual no se
sentien identificats; feministes i lesbianes criticaven el rol de ‘dona objecte’ que copiaven la majoria dels
transvestits, altres per contra mantenien que era una forma transgressora de trencar totes les normes
sexuals i de gènere i que això era revolucionari”. También Raquel (Lucas) Platero (2009: 109) advierte
de la visibilidad que las “mujeres travestis” han tenido desde el inicio de la democracia en la lucha por la
derogación de la Ley de Rehabilitación y Peligrosidad Social (LRPS) en las manifestaciones de Barcelona
(1977) y Madrid (1978): “La aparición de organizaciones de transexuales en España en los años ochenta
estuvo vinculada a la defensa ante el acoso policial al que eran sometidas las transexuales trabajadoras
del sexo (Mejía, 2006) y que, junto con las organizaciones de homosexuales, se movilizaron en torno al
surgingimiento del SIDA (Vázquez, 2001)”.

Aunque pueda parecer superficial, este hecho aleja a ambas protagonistas del prototipo más difundido de la transexual durante la etapa de la Transición ya que, como argumenta Mérida Jiménez (2008a: 113), en su análisis de las *Memorias trans* (2006), de Pierrot:

Explícita o implícitamente sabemos que muchos de aquellos que fueron estrellas del espectáculo trans procedían de familias obreras o que vivían en el medio rural más humilde, y que unos y otros carecían de formación escolar básica, una carencia que se advierte en la textualidad memorial y que puede explicar históricamente, en última instancia, la entrada como huida en el circuito de la prostitución o del alterne.

Así, resulta muy interesante constatar que, tanto en el film de Aranda como en la ficción de Azancot, se suprime el discurso político de la “lucha de clases colectiva” en beneficio de una narrativa centrada en la lucha sexual individual, hecho que pudiera relacionarse con la búsqueda de la autenticidad y la identidad en un contexto social y político en evolución, como una llamada a la libertad personal en una época de cambio. Pero, evidentemente, *Los amores prohibidos* no pretende ser un documento testimonial. Aunque la trama gire en torno al personaje de Esther y a su identidad sexual, esta sirve más para contraponer las ideas del terrorista y los cambios que estaban acaeciendo en España en las postrimerías de los años 70 que para retratar o ahondar en una realidad trans.

A pesar de todo, la ficción de Leopoldo Azancot se revela como una de las obras más peculiares de “La sonrisa vertical”, no solo por ser pionera en dotar de voz a una persona transexual, sino también por su ideario político, reflejo de una sociedad en tránsito, aún convulsa y agitada, que tenía que asentar las bases para, en un futuro, poder originar nuevos cambios, como que las personas trans pudieran ver reconocidos sus derechos.

FINALES DE LOS 80

No será hasta 1987 cuando hallemos en una misma obra al travesti la Madelón y a la transexual Verónica Cuchillos en *Siete contra Georgia* (1987), de Eduardo Mendicutti (1948-). Finalista del Premio La sonrisa vertical, la novela se articula a partir de las narraciones “orales” de siete personajes y sus experiencias erótico-sexuales para vindicar su sexualidad subversiva ante el jefe de la policía del estado de Georgia. La Madelón había sido la protagonista de *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), donde narra en primera persona el fallido golpe militar del teniente Antonio Tejero en 1981.⁷ Según Vilarós

⁷ Su nombre oficial aparece en *Una mala noche la tiene cualquiera*: Manolito García Rebollo, natural de Sanlúcar de Barrameda. Según Mérida Jiménez (2009: 53), “‘La Madelón’ es la utopía que ha construido ‘Manolito’ como espacio de una libertad peligrosa. Porque, a pesar de que suene paradójico, ese alias, esa profesión, ese orgullo, esa exhibición y esos orígenes constituyen, simultáneamente, un ajuste de cuentas con el pasado más ingrato y las cuentas de lo que puede acabar convirtiéndose en un rosario de

(1998: 2), el golpe de estado consolidó “una democracia hasta aquel momento no del todo afirmada en la psicología nacional”. La Madelón es una “travesti” que se dedica al espectáculo y que se “pierde” (Mendicutti, 1987: 122) por los hombres que visten de uniforme.⁸ En contraposición a la novela de Azancot, en este caso el descubrimiento de los órganos sexuales masculinos por parte del “amante” no causa aversión, sino admiración:

yo me siento psicológicamente mujer y eso que me cuelga va contra mi psicología, no me lo quitaré nunca porque me da susto, pero no lo enseño, como si no existiese, y mi Sindo lo sabe, quiero decir que sabe que no existe, lo comprende, el primer día lo comprendió y me comió a besos todo menos eso, por delante y por detrás, por arriba y por abajo, y, cuando me dio la vuelta y bajó hasta el fortín por donde a mí me entra la munición, cuando se presentó en el patio de armas se quedó mirándolo todo como si fuera un prodigio y dijo, muy asombrado y emocionado:

- Carallo, esto bota fumo.

Desde ese día, a mi fortín mi Sindo lo llama el botafumeiro, y a mi patio de armas la catedral de Compostela. (pp. 134-135)

La Madelón no piensa operarse, a pesar de que se siente mujer; en cambio, el personaje que cierra estos relatos eróticos, Verónica Cuchillos, muestra una realidad bien diferente,⁹ pues ella ya ha culminado su reasignación de género:

De qué poco ha servido acudir al ingenio y la sagacidad de los expertos, a la habilidad de los cirujanos, a la voracidad de los intermediarios, al consejo de los urólogos, a la dudosa pero acogedora solvencia de una clínica en Casablanca donde he permanecido cuatro meses, donde estuve ocho horas en la mesa de operaciones, renegando con pasión de mis atributos

penalidades si triunfa la intentona golpista. Manolito, al contrario de tantos militantes políticos en la clandestinidad, ha construido su nombre no para ocultarse sino para mostrarse, para revelar sus *señas de identidad*: ‘La Madelón’ es un nombre de guerra, un grito de protesta a favor de la rebeldía para, por ejemplo, poder votar a un partido comunista recién legalizado o para participar con un traje de faralae en la fiesta autonomista del día de Andalucía”.

8 En el artículo “Mis travestidos, mis transexuales” (2015: 111), Eduardo Mendicutti explica, a propósito de *Una mala noche la tiene cualquiera*, que “la Madelón es un *travesti* que cuenta en primera persona sus vicisitudes, sus terrores y sus recuerdos [...] de la noche del intento del golpe de Estado”. Tanto Mérida Jiménez (2009a: 54) como Facundo Nazareno Saxe (2013: 355) sostienen que la Madelón de *Una mala noche* es la voz narrativa de la quinta historia de *Siete contra Georgia*. Aunque existe una coincidencia en el nombre y la profesión —y, como argumenta Saxe, en el universo ficcional de Mendicutti los personajes se mueven de un texto a otro (2013: 356)—, en la novela que nos ocupa ella se declara una mujer.

9 Cabe destacar que el discurso de Verónica Cuchillos se concibe a partir de múltiples referencias literarias y desde un tono muy culto que contrasta con los otros personajes y que refuerza la riqueza narrativa de Mendicutti y su habilidad para adoptar registros muy dispares.

equivocados, acariciando con los dedos del deseo y de la memoria el sueño de una feminidad sin cortapisas. (171)

Su relato se articula a partir de esa fallida y costosa operación que, en vez de otorgarle la ansiada feminidad, la ha sumido en una gran congoja, pues las relaciones sexuales con su “querubín” constituyen un auténtico tormento:

Comprendí que aquel cirujano beduino había hecho algún negocio a mi costa, colocándome una vagina de conglomerado en lugar de la caoba que me prometió, y no tuve valor para confesarle la verdad al querubín que confesaba estar volviéndose loco, mientras me hurgaba con la lengua en aquel callejón sin salida, con el frenético y desperdiciado empeño de conducirme a los verdes campos del Edén. (173)

Hay que resaltar la incorporación de dos personajes trans en una novela de estas características, pues aunque la figura del travesti se había convertido en una de las manifestaciones clave de la representación homosexual durante la Transición, resulta un tanto contradictorio que “la loca, el travesti, el mariquita afeminado adqui[rieran] una prominencia que producía cierta incomodidad entre los activistas tradicionales [...] El afeminamiento no tenía nada de nuevo: era un rasgo que se había asociado al homosexual desde siempre. Y en 1975 era difícil asociarlo a la modernidad” (Mira, 2007: 434). En la misma línea abundan Fluvia y Petit cuando advierten que “esta presencia produjo, desde fines de los años 70, serios roces entre las personas *trans* y algunos grupos que vindicaban los derechos de gays y lesbianas, pues se consideraba que la imagen que proyectaban las *trans* distorsionaba la lucha por la igualdad al desdibujar la pretensión de la normalización social” (Mérida Jiménez, 2014: 190).¹⁰

No deja de resultar muy interesante, y paradójico al mismo tiempo, que un autor casi novel publique en 1982 un texto como *Una mala noche la tiene cualquiera*, donde dota de voz a un personaje trans y que, cinco años después, se presente al Premio La sonrisa vertical con una novela que apuesta por esa representación de la “loca” del modelo pregay, a pesar de esa imagen “distorsionada” que proyectaba sobre el colectivo gay, según los sectores más asimilacionistas. Es decir, Mendicutti, por una parte, se

¹⁰ En otro artículo, Mérida Jiménez (2008: 120) señala: “La realidad, como la memoria, es tozuda a veces. Esta sería la mejor explicación para comprender que, tantos años después, convivan sentimientos tan paradójicos como los que expresa en un volumen de corte memorialístico Jordi Petit, uno de los referentes más indiscutibles y admirables de los colectivos gays catalanes desde la muerte de Franco, al destacar que los ‘artistas del transformismo’ de aquellos años (entre quienes cita a madame Arthur, Jonson, Paco España, Pierrot y Ángel Pavlovsky) constituían ‘la única imagen existente de la homosexualidad de los años setenta. Fue el referente oficial, y tolerado como hazmerreír’ (2004, pp. 43-44). A mí me sorprende, la verdad, tanto por su olvidadiza incorrección política como porque en la presentación de este libro ha subrayado la lucha de ‘gays, lesbianas, bisexuales y transexuales’ (p. 17) desarrollada en las últimas décadas”.

desvincula del canon literario más tradicional y apuesta por una escritura “gay” pero, por otra, no ofrece la imagen que parte del colectivo quería proyectar para alcanzar la normalización.¹¹ Sobre esta cuestión, Mira (2007: 538) señala, en referencia a *Una mala noche la tiene cualquiera* (aunque su observación también se puede adaptar a *Siete contra Georgia*): “Frente al puritanismo de los homosexuales que creían haber ‘superado’ dicho estilo, Mendicutti muestra que no hay nada que superar porque no hay nada de lo que avergonzarse. Siguiendo al Puig de *El beso de la mujer araña*, en este texto de Mendicutti la enunciación es poder y, también aquí, la enunciación está en manos de la loca”. En la misma línea, Gemma Pérez-Sánchez (2000: 973) recoge la apreciación de Antonio Hernández, quien considera que *Una mala noche...* “consigue un fresco trepidante de los sótanos de un período histórico o, lo que es lo mismo, una crónica viva y delirante de la llamada transición”.

Algo parecido ocurre con *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes (1960-2021). Publicada en 1989, una de las características de la obra es la inclusión de minorías sexuales, pues por ella transitan gais, la transexual Ely o Chelo, definida por la propia autora como bisexual. Esta incorporación de un número tan elevado de representaciones no normativas dota a la obra de tanta verosimilitud que logra reflejar de modo muy realista las disidencias eróticas durante la etapa de la Transición (Díaz Fernández, 2017).

Precisamente Ely, antagonista clave en *Las edades de Lulú*, es el siguiente personaje trans que aparece en la colección. La obra, ganadora del Premio La sonrisa vertical, narra desde el punto de vista de la protagonista su historia de amor con Pablo desde sus inicios, siendo ella una adolescente de quince años y él —de veintisiete años y profesor de Filología Hispánica en la Universidad Complutense— el mejor amigo de su hermano. La novela sitúa al lector en las postrimerías del franquismo y los primeros años de la democracia; según Legido-Quigley (1999: 103), “indaga en los problemas de España, a través de una descripción de los afanes sexuales de la juventud de la movida madrileña, en el contexto de la transición de una sociedad dictatorial a una democrática”. Esta interpretación favorece una relación entre esa “evolución” o esas “edades” de Lulú con el periodo histórico de la Transición y su actitud —irresponsable e infantil— con el fenómeno sociológico de la movida madrileña, caracterizada por el desenfreno, el rechazo

¹¹ Para Guasch (1995: 92-93): “En el nuevo modelo [gay], la elección de la loca es entendida por el resto de homosexuales como una elección voluntaria. El homosexual tiene a su disposición otras maneras de construir su identidad al margen de las impuestas por la perspectiva heterosexual. Precisamente esa idea de la libre elección de lo femenino por parte de la loca posibilita su estigmatización en el universo homosexual por parte de aquellos homosexuales (machos o no) que pretenden construir una definición viril de la homosexualidad, y que ven en la loca la reproducción del estereotipo homosexual de marica que detestan. Con la extensión del modelo gay, la loca se convierte en la imagen viva de todo lo que el homosexual viril no desea ser”.

del pasado y el desprecio por la política.

La primera aparición de Ely se produce en la calle, un espacio tan público como sexualizado:

semiescondidos en los portales, emperifollados y tambaleantes sobre los tacones puntiagudos, pantalones brillantes y ceñidos, fantasmagóricos leopardos sintéticos sobre una superficie inverosímilmente lisa, escotes magnánimos, tetas perfectas, perfectas, envidiables, labios rojísimos, pestañas postizas empastadas de rímel de colores y peinados infantiles, se debían haber pasado de moda las melenas de leona y ahora casi todas llevaban coletitas, con gomas y lazos de colores, sus cabecitas cosidas con horquillitas, mariposas y manzanitas. (Grandes, 2009: 72)

Poco después descubrimos que Ely está hormonada pero no operada: “Aquel ser híbrido, quirúrgico, me inspiraba una rara violencia. [...] Le puse una mano en la entrepierna. Estaba empalmado” (102). Estas descripciones conectan al personaje con el de Esther de *Los amores prohibidos*. Ambas se dedican a la prostitución y, pese a tener pechos y ser mujeres atractivas, no han pasado por el quirófano. Otro elemento que tienen en común son los comentarios que dan fe de su feminidad y que se van desplegando a lo largo de las obras: en este caso, Ely disfruta con la película *Cómo casarse con un millonario* (187), confiesa que se enamora con facilidad y que no puede vivir sin un hombre. Cabe destacar que su testimonio sirve para hacer de contrapunto y remarcar la transgresión de ida y vuelta que realiza Lulú a lo largo de la novela, puesto que Ely se revela mucho más femenina y heteronormativa que la protagonista.¹² Ella solo quiere ser una mujer, llevar una vida normal y encontrar un caballero como los de antes que le haga sentir mujer objeto (100), lo mismo que Esther, la Madelón o Verónica Cuchillos, en definitiva.

Si bien tanto los personajes de la Madelón como Verónica Cuchillos están enunciados en primera persona, Esther y Ely se configuran en el discurso de un narrador omnisciente en tercera persona (aunque Azancot hace que sea la propia Esther quien explique su historia hasta culminar la reasignación de género). Resulta muy interesante que, si bien en 1980 Azancot se refería a su personaje siempre en femenino, no pasó lo mismo con Ely en 1989. Grandes, en la edición de la novela corregida quince años después, se disculpa en el prólogo por no haber sabido tratar a su personaje como lo merecía: “puse

¹² “Si Lulú puede considerarse metáfora de la joven mujer española del periodo de la Transición, Ely podría valorarse como metáfora de algunas sexualidades disidentes durante esa misma época, como ilustran muchas entrevistas recogidas por Pierrot en sus *Memorias trans* (2006). Mientras que Lulú lucha por decidir sobre su cuerpo y su sexualidad y huir de una conducta heteronormativa, Ely anhela someterse a esa sociedad heteropatriarcal y transformarse en una mujer, atenta a los deseos de un hombre ‘como los de antes’” (Díaz Fernández, 2013: 137).

mucho cuidado de despojarla de cualquier aderezo sórdido, cómico o patético para convertirla en una amiga de la familia, cariñosa, leal, peculiar desde luego, pero también y sobre todo, normal. [...] Entonces he descubierto cuán complicado es escribir sobre un transexual —el propio artículo lo indica— en femenino” (Grandes, 2009: 18). También hay que señalar que, aunque los personajes de Ely o Esther tengan gran importancia en las tramas de las historias y conozcamos, como ya hemos señalado, la vida de Esther, no ocurre lo mismo con Ely, pues no se incide en absoluto ni en sus orígenes ni en la decisión que le ha llevado a iniciar su cambio de sexo.

LOS AÑOS 90 ENIGMÁTICA

En contraposición a los personajes trans que hemos analizado hasta aquí, los dos siguientes se construyen con parámetros muy diferentes. También están narrados en tercera persona y se dedican a la prostitución, pero su transición parte de la “educación” que han recibido en la niñez. El primero de ellos es Baxí, de *Tu nombre escrito en el agua*, de Irene González Frei, publicada en 1995 y cuyo argumento se centra en la relación amorosa de Sofía y Marina. Esta novela es importante porque se ubica dentro de las narrativas lésbicas de la segunda generación (las que empiezan a narrar y nombrar el lesbianismo).¹³ Tras la muerte de Marina a manos del exmarido de Sofía, esta última quiere reencontrar a su amada en otros cuerpos; como no se siente lesbiana, busca una persona que sea un compendio de los dos sexos. Así conoce a Baxí, una trans enferma de sida. En este caso la explicación que se da sobre el cambio de sexo del personaje es que

los padres de Baxí querían una niña, ya tenían tres varones, y entonces le criaron como si hubiera nacido mujer, eso decía él, vete tú a saber si no era otro embuste de los suyos, decía que le dejaban crecer el pelo, le peinaban la cabellera morena, le ponían vestidos femeninos, le llamaban con un nombre de mujer, durante años le criaron así, decía él, muchos años logaron ocultárselo, hasta que se lo reveló uno de los hermanos, y él no se lo podía creer, ¿cómo se lo iba a creer?, él era una niña, por eso en su cuerpo no se veían las marcas de un pasado de hombre. (González Frei, 2008: 264)¹⁴

¹³ *Tu nombre escrito en el agua* es una de las narrativas más prominentes, a la par que enigmática, de la colección erótica. Ganadora de la decimoséptima edición del Premio La sonrisa vertical, inició las narrativas lésbicas de la segunda generación. Una de las cuestiones más relevantes es la de la autoría: se publicó bajo el pseudónimo de Irene González Frei, pero mis investigaciones me han llevado a conjeturar que se ha producido una impostura de la voz narrativa y que detrás de la novela se esconde un profesor de literatura argentino. (Díaz Fernández, 2018: 187-214).

¹⁴ Este personaje solo aparece una vez, al final de la novela. Sofía, triste y deprimida desde que falleció Marina, muerde el miembro de Baxí, enferma de sida: “ya nunca más vendrá a sodomizarme con su polla, esa misma polla que tanto me perturbaba y él cubría siempre con un preservativo, ¿por qué lo haces,

En esta novela no solo encontramos la representación de una persona transexual, sino que también se visibiliza el problema del sida, muy asociado al sexo promiscuo y a la muerte: “le alcé la falda, la falda de mujer, para buscarle la polla de hombre, de condenado a muerte, se la acaricié, se la chupé y mordí hasta hacerla sangrar” (266).¹⁵ Esta acción propicia que ella también contraiga la enfermedad, en este caso de modo voluntario con el objetivo de reencontrarse con su amada, fallecida recientemente: “no, no estaba loca, no dejé de chupársela, de sentir el sabor dulce de su sangre apestada, hasta que se corrió en mi boca y me comí todo el semen, hasta la última gota, el mejor modo de ir a buscarte, Marina, dondequiera que estés” (*ibíd.*).

De manera similar a Baxí se configura la Petete, el último de los personajes trans de la colección, que aparece en 1997 en *La cinta de Escher*, de Abel Pohulanik (1950-). Esta obra se inscribe dentro del género policíaco y ganó la decimonovena edición del Premio La sonrisa vertical. El argumento gira en torno a la desaparición de Carelia, una de las clientas del protagonista, quien se dedica a la prostitución y se convierte en un improvisado investigador para descubrir quién se oculta tras la supuesta defunción. Sus pesquisas, narradas de modo autodiegético, favorecen que descubra, tras recorrer Barcelona, Madrid, Valencia y Venecia, que Carelia no solo no ha fallecido, como le habían hecho creer, sino que mantenía una extraña relación con su prima Annelise, pintora lesbiana. También logrará desvelar el parentesco que une a su buena amiga la Petete (antes José Luis) con las dos mujeres y desentrañar el misterio.

La Petete aparece como confidente del protagonista y, en un momento dado, la voz autodiegética explica cómo se conocieron mientras él hacia la calle y José Luis era un cliente fijo algo amanerado. Se habla de silicona, de una cierta transformación y de su entrada en el mundo de la prostitución; también de cómo se ve a sí misma:

“Soy un travesti con tetas o un transexual con picha, así que no soy nada”, solía decir. “Pero incremento la oferta: sirvo para todo”.

Baxí?, le pregunté una tarde, ¿tienes miedo?, no quiero contagiarte, respondió, me quedé sorprendida, boquiabierta, lloré, entendí la tristeza de su mirada, era la señal de la muerte inminente, yo tenía que lamerle también esa herida, ir a tu encuentro, [...] le alcé la falda, la falda de mujer, para buscarle la polla de hombre, de condenado a muerte, se la acaricié, se la chupé y mordí hasta hacerla sangrar” (266).

¹⁵ Como señala Teresa M. Vilarós (1998: 249), el sida fue muy poco visibilizado en sus representaciones artísticas, culturales y sociales: “en España no ha quedado el sida asimilado generalmente a una categoría única, ya de identidad, ya médica, a diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos donde, al menos dentro de la comunidad blanca anglosajona, la lucha contra el sida se abraza políticamente presentándola como ‘una enfermedad crónica, pero manejable’, que prima y da voz, visibilidad e identidad social al sujeto implicado en relaciones sexuales entre varones. El sida en España, por el contrario, no puede contenerse ni manejarse en los años transicionales desde los territorios discretos reivindicados en las construcciones de identidad. No puede configurarse como enfermedad médicamente aislada, ni puede restringirse tampoco en sus efectos y afectos a una sola categoría, aunque sea esta una tan importante como la sexual”.

“Con tanta química en el cuerpo lo que lograrás es convertirte en un androide”, insistía yo, “te derretirás como un helado y saldrás en *Expediente X*”.

Pero la cordura y la cultura de José Luis se habían ido a la porra hacía tiempo para dar paso a la triunfal Dorina, nombre de guerra que le duró un suspiro desde que comenzamos a llamarla la Petete. (Pohulanik, 1997: 42)

Pero lo más interesante, y que conecta a la Petete con Baxí, es la explicación de su cambio de sexo: él vivía con sus dos primas y su abuela en Valencia y mientras ellas se encerraban en la buhardilla a explorar sus cuerpos púberes y “qué siente una boca contra otra, un sexo sobre otro, repitiendo gestos espionados a sus padres” (169-170), el niño esperaba al otro lado de la puerta hasta que le invitaban a pasar para que adivinara quién se escondía bajo los viejos vestidos, sombreros y velos que se guardaban en un baúl:

Y entonces ellas lo visten con faldas anticuadas, tacones y sombrero, lo pintan como una muñeca y bajan entre gritos y aspavientos a mostrárselo a la abuela. Pero en muchas tardes y noches posteriores, el muchacho esperará en vano en la escalera, oyendo cómo se escapan por la ventana otras risas mezcladas de suspiros, chasquidos de besos y reptar de cuerpos que ruedan por el suelo. Tardará años en saber qué hacían, y más años en decidir que al fin sería como ellas (que ya es como ellas), aunque no deseen, como él, el abrazo de otro hombre. (171)

En este caso ya no se visibiliza la transición de los personajes ni sus anhelos y deseos, sino que en ambas novelas se recogen teorías psicoanalíticas centradas en el despliegue de las necesidades instintivas durante la infancia (aunque no dejan de lado los factores sociales).¹⁶

16 Risman (1998: 237) señala que “la teoría del aprendizaje social y la del desarrollo comparten una idea básica central. Los procesos se dan durante la primera infancia y la identidad permanece relativamente inmutable de ahí en adelante. Esta idea de permanencia de la identidad es la causante de que muchos investigadores y médicos acepten sin cuestionárselo los relatos de los transexuales que afirman ‘haber sabido siempre que estaban en el cuerpo equivocado’”. Recientemente, estas teorías ya han quedado desplazadas y se apuesta por la fluidez de los géneros, como advierte Missé (Borraz, 2019: s/p): “el relato que se utiliza para explicar lo que está pasando, me parece equivocado. Yo sencillamente es que no creo que exista gente con cerebros de hombre y de mujer, no creo que exista una identidad innata preestablecida. A los discursos que dicen que la identidad de género se fija en torno a los dos o tres años, creo que les faltan complejidad y matices porque tú puedes no tener en la infancia una identidad definida o tener una identidad que no es la que se te ha asignado al nacer porque estás explorando y tratando de entender. En la infancia hay muchos momentos en los que, mientras están aprendiendo que el mundo es binario, hay mucha fluidez y yo creo que la fluidez hay que cultivarla”.

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, las representaciones protagónicas de personajes trans son más abundantes en los inicios de la colección “La sonrisa vertical”, cuando las personas transexuales resultaban aún “desconocidas” para la sociedad (recordemos que Almudena Grandes no sabía cómo representar a Ely), y lo que hacen los autores es dotarlos de voz para que narren en primera persona sus inquietudes y preocupaciones, logrando así casi un testimonio en primera persona. En cambio, en los dos volúmenes de los años 90 que incorporan personajes trans, estos quedan mucho más desdibujados.

Asimismo, cabe destacar, después de este recorrido, que la representación de personajes trans dentro de la colección varía por diversos motivos. En primer lugar, por el punto de vista narrativo: en las primeras novelas (*Los amores prohibidos*, *Siete contra Georgia* y *Las edades de Lulú*) es el propio personaje quien explica sus motivaciones para la reasignación de género, sus inseguridades, miedos y su experiencia. En cambio, en *Tu nombre escrito en el agua* la historia de personaje (enfermo de sida) viene dada por la voz omnisciente, un punto de vista que no favorece que el lector se identifique plenamente con el personaje. Tan solo en la obra de Azancot y Mendicutti estos actantes son protagónicos y poseen un peso significativo en la trama, pero únicamente en la de Mendicutti (*Siete contra Georgia*) resulta importante la identidad sexual de las protagonistas, pues la novela lo que pretende es dar voz a siete personajes para que narren sus inquietudes y deseos, en un intento por reivindicar su propia identidad sexual.

En segundo lugar, podemos observar que, si bien todas las narrativas se centran en personajes que hacen la transición de hombre a mujer, solo en uno de los casos ha habido intervención quirúrgica (en el de Verónica Cuchillos); en todos los demás se sigue representando un cuerpo “híbrido” con atributos tanto masculinos como femeninos. No obstante, todas las transexuales están caracterizadas como mujeres extremadamente femeninas (incluso muy bellas), con diferentes motivaciones para transicionar de hombre a mujer: en el caso de Esther, de *Los amores prohibidos* (1980), la Madelón o Verónica Cuchillos, de *Siete contra Georgia* (1987) y Ely, de *Las edades de Lulú* (1989) es el hecho de sentirse mujer que las protagonistas experimentan desde niñas y que las conecta con los largometrajes que hemos analizado de finales de los 70 e inicios de los 80.

Aquello más destacable sería, a nuestro juicio, la evolución de la representación de personajes trans durante el periodo de tiempo estudiado, desde finales de los 70 hasta los 90. Por un lado, *Los amores prohibidos*, muy influenciada por el cine de la época, se centra en la lucha individual por la identidad, y establece un paralelismo con esa sociedad en transición abordando, además, cuestiones políticas. Por otro lado, la inclusión de personajes con sexualidades no normativas en las narrativas de Mendicutti y Grandes logra un vívido retrato de las minorías sexuales en la etapa de la Transición española,

además de dar visibilidad a sus historias y desafiar las normas sociales de género y sexualidad. Por último, las novelas de González Frei y Pohulanik se adentran en temas más concretos, como el sida y la lucha contra la discriminación, además de incluir la influencia de la psicología y la crianza en la identidad de género.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDRIAN, Sarane (1990). *Historia de la literatura erótica. La mejor síntesis histórica de un género secularmente prohibido*. Barcelona: Planeta.
- AZANCOT, Leopoldo (1980). *Los amores prohibidos*. Barcelona: Tusquets.
- BORRAZ, Marta. “Miquel Missé: “No hay nada biológico en ser trans, como no hay nada biológico en ser hombre o mujer”. *Eldiario.es* (2019).
- COLL-PLANAS, Gerard (2009). *La voluntad y el deseo. Construcciones discursivas del género y la sexualidad: el caso de trans, gays y lesbianas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- DELTELL ESCOLAR, Luis. “José Jara: Un apocalíptico en el cine, un refugiado en la universidad”. *Área Abierta* 30 (2011): 1-16.
- DE MOURA, Beatriz (1994). “De la edición como una artesanía”. *Tusquets Editores, 1969-1994*. Barcelona: Tusquets: 9-20.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella (2013). “Las edades de Ely: transformaciones de la identidad trans”. Mérida Jiménez, Rafael M. (ed.). *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*. Barcelona: Icaria: 125-139.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella (2017). “Las minorías sexuales en *Las edades de Lulú*”. Talaya, Helena y Sara Fernández (eds.). *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia*. Granada: Valparaíso: 116-135.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella (2018). *Sonrisas verticales. Homoerotismo femenino y narrativa erótica*. Barcelona: Icaria.
- GONZÁLEZ FREI, Irene (2008). *Tu nombre escrito en el agua*. Barcelona: Tusquets.
- GRANDES, Almudena (2009/1989). *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets.
- GUASCH, Óscar (1995). *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- LEGIDO-QUIGLEY, Eva (1999). *¿Que viva Eros? De la subversión posfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Talasa.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (1998). *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. Nueva Orleans: University Press of the South.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2015). “Transgresión y testimonio en el cine español sobre transexualidad”. Peralta, Jorge Luis y Rafael M. Mérida Jiménez (eds.). *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires: Biblos: 133-146.
- MENDICUTTI, Eduardo (1987). *Siete contra Georgia*. Barcelona: Tusquets.
- MENDICUTTI, Eduardo (2015). “Mis travestidos, mis transexuales”. Peralta, Jorge Luis y Rafael M. Mérida Jiménez (eds.). *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires: Biblos: 111-116.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2008). “Memoria marginada, memoria recuperada: escrituras trans (c. 1978)”. Masó, Joana (ed.). *Escrituras de la sexualidad*. Barcelona: Icaria: 105-125.

- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2009). *Cuerpos desordenados*. Barcelona: UOC.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. “El espacio autobiográfico del cuerpo trans en España». *Cos i textualitat* (2011): 1-12.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2014). “Belleza trans y Transición política”. Muñiz, Elsa (ed.). *Prácticas corporales. Performatividad y género*. Ciudad de México: La Cifra: 179-193.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2016). *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Bellaterra.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2018). “Hacia una cartografía de las textualidades autobiográficas trans en España”. Ingesnchay, Dieter (ed.). *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert: 155-168.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2022). “Bellezas trans y Transición política”. *The conversation*.
- MIRA, Alberto (2007 [2004]). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona-Madrid: Egales.
- MIRA, Alberto (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona-Madrid: Egales.
- ORNIELLI, Cristina (2015). “Identidad(es) trans y memoria camp en la España de Pierrot”. Peralta, Jorge Luis y Rafael M. Mérida Jiménez (eds.). *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires: Biblos: 41-63.
- PERALTA, Jorge Luis (2016). “*Maricas, ma non troppo*. Figuraciones del gay afeminado en el cine español (1995-2015)”. Mérida Jiménez, Rafael M. (ed.). *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria: 135-162.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema. “Franco’s Spain, Queer Nation?”, *University of Michigan Journal of Law Reform* 33 (2000).
- PETIT, Jordi (2008). “De la Llei sobre Perillositat i Rehabilitació Social al esclat del VIH/Sida. Aproximament al moviment de lesbianes, gais i transsexuals a Catalunya durant la fi del franquisme i la transició (1970-1986)”. Eres Rigueira, José Benito y Carlos Villagrasa Alcaide (eds.). *Homosexuals i transsexuals: els altres represaliats i discriminats del franquisme, des de la memoria històrica*. Barcelona: Bellaterra: 153-183.
- PIERROT (2003). “Memorias trans”. *Web Carla Antonelli*.
- POHULANIK, Abel (1997). *La cinta de Escher*. Barcelona: Tusquets.
- PLATERO, Raquel (Lucas). “Transexualidad y agenda política: una historia de (dis)continuidades y patologización”. *Política y Sociedad* 46.1 y 2 (2009): 107-128.
- RISMAN, Barbara J. (1998). “La (errónea) adquisición de la identidad de género en los transexuales”. Nieto, José Antonio (ed.). *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*. Madrid: Talasa: 233-248.

- SAXE, Facundo Nazareno (2013). *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Tesis Doctoral.
- STRYKER, Susan. "Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity". *Radical History Review*, 100 (2008): 145-157.
- VEGAS, Valeria (2019). *Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la transición española*. Madrid: Dos Bigotes.
- VILARÓS, Teresa (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.