

Temporalidades queer en la serie de televisión Veneno: rompiendo la espiral del silencio a través de la visibilidad trans

Rafael Ventura | rafael.ventura@udl.cat

Universitat de Lleida

Vítor Blanco-Fernández | vitor.blanco@upf.edu

Universitat Pompeu Fabra

Juan-José Sánchez-Soriano | juanjose.sanchez@urjc.es

Universidad Rey Juan Carlos

Palabras clave:

“queer temporalities”; “media visibility”; “trans representation”; “spiral of silence”; “TV series”; “Veneno”; “close reading”.

Índice:

1. Introducción: contextualización histórico-temporal e impacto cultural de Veneno.
2. Marco teórico. 2.1. El sistema cisnormativo como una espiral del silencio. 2.2. Concepciones del tiempo: Tiempo Queer, futuridad utópica y discursos no lineales.
3. Metodología
4. Resultados y discusión. 4.1. La Veneno
- 4.2. Valería. 4.3. Audiencia y sociedad.
5. Conclusiones
6. Agradecimientos
7. Bibliografía

A través de una observación lineal del pasado, presente y futuro de la representación mediática y su relación con la situación de la vida real de las personas trans, se detecta una evolución desde el ostracismo y la fetichización en el pasado, hacia un cambio futuro hacia una mayor normalización y formas de vida habitables. Pero los resultados también revelan una espiral de significados que se interconectan con diferentes temporalidades y contextos, reflejando la naturaleza no lineal de las temporalidades *queer*. Además, el artículo analiza cómo esta serie, por su impacto mediático, ha contribuido al debate público sociopolítico sobre la necesidad de abordar los derechos de las personas trans en la sociedad española actual. Finalmente, su impacto no solo se basa en mejorar la visibilidad trans al retratar narrativas trans, sino que también discutimos cómo la serie está desempeñando un papel importante en *queerizar* la propia industria mediática, garantizando que las personas trans trabajen tanto delante como detrás de las cámaras.

Cómo citart:

Ventura, R., Blanco-Fernández, V., & Sánchez-Soriano, J.J. (2024). Temporalidades queer en la serie de televisión Veneno: rompiendo la espiral del silencio a través de la visibilidad trans, en Miguel Hernández Communication Journal, Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Vol. 15 (1), 75 to 92. DOI:10.21134/mhjournal.v15i.2091

Resumen

Este estudio explora las implicaciones de la visibilidad mediática en la evolución de la opinión pública sobre las personas trans en el contexto español. Nos centramos en el impacto sociocultural de la serie de televisión ‘Veneno’ (2020, Atresmedia) en relación con la ruptura de la espiral del silencio (Noelle-Neumann, 1993) sobre las cuestiones trans. A partir del abordaje teórico de las temporalidades *queer* de Esteban Muñoz (2020), realizamos un análisis ‘close reading’ (Brummett, 2018) de la narrativa diacrónica de la serie de televisión Veneno (2020). A

1. Introducción: contextualización histórico-temporal e impacto cultural de *Veneno*

La serie de televisión *Veneno* (2020) es un biopic basado en la vida y recuerdos de Cristina Ortiz, también conocida como 'La Veneno', quien se hizo famosa en el exitoso programa nocturno *Esta noche cruzamos el Mississippi* en la televisión española de los años 90. Este fue un programa considerado sensacionalista por una parte de la sociedad debido a su contenido tendencioso y a la elección de personajes extravagantes (López-Talavera, 2016). Las apariciones de Cristina la convirtieron en una de las primeras personas trans en destacar en un programa de televisión diario de éxito, y ayudaron a introducir en el debate público las realidades de la comunidad trans de ese tiempo, como el rechazo social y el trabajo sexual.

Valeria Vegas, una periodista trans que siguió la carrera televisiva de La Veneno, decidió contar su historia en un libro basado en las memorias narradas de Cristina bajo el título *¡Digo! Ni puta ni santa. Las memorias de La Veneno* (Vegas, 2016). Este fue posteriormente adaptado a una miniserie dirigida y escrita por Javier Ambrossi y Javier Calvo, dos de los principales productores españoles de contenido audiovisual más vinculados al colectivo LGBTQ+ (Smith, 2018).

La serie ha sido reconocida por su calidad y relevancia cultural en premios internacionales, como los GLAAD Media Awards y los MIPCOM Diversity TV Excellence Awards. También logró altos índices de audiencia, convirtiéndose en la serie más vista en la plataforma VOD Atresplayer Premium (Jiménez, 2020), llevando así al centro del debate social cuestiones como la necesidad de una ley para proteger los derechos de las personas trans. De hecho, el vicepresidente de España en ese momento, Pablo Iglesias, habló positivamente sobre la serie y la recomendó en sus redes sociales, prometiendo una ley para promover los derechos de la comunidad trans.

Veneno también fue un éxito internacional. Llegó a audiencias tan diversas como Estados Unidos y América Latina a través de la plataforma internacional HBO Max, donde también generó un gran impacto mediático y repercusión, consiguiendo la publicación de artículos sobre el tema en periódicos líderes como *Time* (Haynes, 2020). En este sentido, numerosas plataformas de distribución han sido criticadas por su contenido agresivamente expansionista, que en muchos casos ha tenido efectos perjudiciales en el contenido local. Sin embargo, en el caso de *Veneno*, ha habido una interacción entre lo local y lo global, beneficiando a la serie y a un personaje no conocido fuera de las fronteras españolas. A pesar de esto, existen pocos estudios sobre la representación y la repercusión mediática de la serie en la literatura científica (Sánchez-Soriano, 2021), por lo que las implicaciones de *Veneno* como producto cultural siguen siendo un área de estudio inexplorada.

2. Marco teórico

2.1. El sistema cisnormativo como espiral del silencio.

El sistema cisnormativo estigmatiza y margina a las personas trans haciéndolas invisibles y no considerándolas como una realidad válida. La cisnormatividad es un sistema social, cultural e ideológico hegemónico basado en la expectativa de que todas las personas son cisgénero, es decir, que su identidad de género coincide con el sexo asignado al nacer (Bauer et al., 2009). Esta noción incluye la asunción tácita de que ser cisgénero es la única forma normal, natural y deseable de existir. La noción de ‘cisnormatividad’ puede ser utilizada para descifrar la naturaleza sistémica de la invisibilización y marginalización de las personas trans (Bauer et al., 2009), lo cual promueve el borrado sociocultural de las experiencias trans y no binarias.

En este sentido, la teoría de la espiral del silencio (Noelle-Neumann, 1993) sirve para poner en evidencia las experiencias sufridas por las personas trans; invisibilizadas históricamente por parte de los medios y de la sociedad en su conjunto. Noelle-Neumann reflexiona precisamente sobre cómo los comportamientos y opiniones contrarias a los discursos sociales hegemónicos son invisibilizados y marginados. Ella explica cómo el clima de opinión depende de quién habla y quién calla, y cómo aquello que no se narra no existe. Los discursos predominantes sobre lo que es aceptable y lo que no lo es se transfieren a la opinión pública a través de los diferentes mecanismos de socialización, donde los medios de comunicación, considerados la nueva esfera pública, desempeñan un papel fundamental (Garnham, 2004).

Por esta razón, Fejes y Petrich (1993) consideraron que uno de los objetivos fundamentales del movimiento LGBTIQ+ debería ser lograr visibilidad en los medios de comunicación, bajo la premisa de que esto conduciría a cambios en las actitudes sociales hacia las personas LGBTIQ+. Se destaca especialmente el potencial de los medios de comunicación para influir en la opinión del público en general sobre cuestiones que solo encuentran en los medios y no en su vida diaria (McCombs y Reynolds 2009), ya que “debido a la falta de experiencia directa, las personas deben confiar en los medios para obtener información e interpretación sobre estos temas” (Hester y Gibson, 2007, p. 301). También se ha discutido ampliamente el efecto positivo de los productos de ficción en la construcción de identidades LGBTIQ+, al proporcionar a estas personas modelos a seguir que sirvan como fuentes de orgullo, inspiración y consuelo (Gomillion y Giuliano, 2011; Villegas Simón et al., 2023).

A pesar de esto, los resultados del informe anual del ODA (Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales) revelan que solo 13 de los 1.722 personajes analizados que aparecen en series de televisión españolas son trans (Cebrián Salé, et al., 2023), lo que muestra que estas personas aún se encuentran en una etapa de relativa invisibilidad en la ficción española (Ventura, 2019). Sin embargo, el ODA también menciona que la comunidad trans aumentó su representación debido a la aparición de la serie *Veneno*. En este sentido, dado

que numerosos autores sostienen que la espiral del silencio puede romperse por las mismas instituciones que la mantienen, es decir, por los medios de comunicación (McCurdy, 2010), parece apropiado discutir el papel de esta serie con respecto a ello.

La espiral del silencio se basa en cuatro suposiciones definidas por Dittus (2005): a) el miedo al aislamiento; b) la amenaza que representa romper las normas sociales hegemónicas; c) los intentos por conocer esas normas hegemónicas para no ser aislado; y, finalmente, d) la invisibilidad de opiniones, valores o realidades que contradicen los discursos dominantes. Por lo tanto, los medios de comunicación actúan como un mecanismo de mantenimiento de un sistema social, cultural e ideológico específico, en este caso, uno cisnormativo.

Sin embargo, en contra de este sistema cisnormativo y la espiral del silencio que lo perpetúa, Noelle-Neumann (2010) también destaca la existencia de un “núcleo duro”, es decir, una minoría de personas cuyas opiniones no se ven afectadas por las de los demás. Así, desafían la amenaza del aislamiento y continúan intentando romper la espiral del silencio impuesta por el sistema hegemónico. Como explica la autora, el “núcleo duro” sigue comprometido con los valores del pasado mientras sufre el aislamiento presente, pero a su vez confía en el futuro. De hecho, esta compleja mezcla de pasado, presente y futuro también ha sido objeto de numerosos debates en torno al tiempo desde una perspectiva *queer*.

2.2. Concepciones del tiempo: Tiempo *Queer*, futuridad utópica y discursos no lineales.

Las teorías *queer* han abordado con frecuencia el tema del tiempo (Dinshaw et al., 2007) desde diversas perspectivas, incluyendo la posibilidad de un ‘tiempo *queer*’, la historiografía LGBTIQ+ o el potencial de los futuros *queer*. En primer lugar, existe una concepción hegemónica del tiempo, que Freeman describe como ‘crononormatividad’ (2010), con repercusiones en cuerpos no cisheteronormativos (Halberstam 2005) o racializados (Keeling, 2019; Phillips, 2015), entre otros. Las personas LGBTIQ+ experimentan ‘anacronismos’ (Dinshaw, 2007) dentro de este flujo normativo del tiempo, con experiencias como ‘es solo una fase’, ‘segunda adolescencia’ o ‘transición’. Contrariamente a lecturas más pesimistas de este análisis, Halberstam (2005) propone la posibilidad de un ‘tiempo *queer*’ como agente transformador contra las estructuras sociales. En segundo lugar, la historiografía *queer* es un campo fructífero de investigación. Más allá de su capacidad para ‘descubrir’ individuos o culturas *queer* en el pasado, la historia *queer* destaca por crear epistemologías historiográficas alternativas, como la revalorización de la subjetividad y las emociones (Cvetkovich, 2018), así como lo corporal (Dinshaw, 2007) e incluso lo erótico (Freeman, 2010). Sin embargo, y en tercer lugar, dentro del marco de esta investigación nos enfocaremos en los debates en torno a futuros *queer*, con el objetivo de enmarcar más en detalle nuestro análisis de *Veneno*.

Para Edelman (2004), el futuro está enmarcado heteronormativamente ya que siempre está determinado semántica y psicológicamente por la reproducción cisheterosexual. No hay futuro para las personas *queer* y sus prácticas sexuales no reproductivas, sino un presente continuo que, además, rechaza una concepción del tiempo como un camino lineal.

Por el contrario, José Esteban Muñoz (2020) insta a recuperar el idealismo político de un futuro mejor, ya que “lo *queer* se trata principalmente de futuridad y esperanza” (p. 11). El futuro que Esteban Muñoz nos insta a construir no se basa en la idea normativa de que el tiempo es lineal y progresivo. Asocia esta linealidad con el capitalismo, la heteronormatividad, el pragmatismo gay y la futuridad reproductiva blanca. Para él, es precisamente este “tiempo heterolineal” lo que hace que las personas *queer* sientan “que tanto el pasado como el futuro no les pertenece” y que “lo único que se nos permite imaginar es cómo sobrevivir en el presente” (p. 112).

En cambio, él propone la recuperación del idealismo utópico. Así, con la esperanza como herramienta política, Esteban Muñoz define lo *queer* como perteneciente al futuro, como algo que aún no somos, que está por venir, y que determina nuestro horizonte político. Este horizonte no se sitúa en una idea conservadora del progreso, ni en una heterolinealidad pasado-presente-futuro, sino en un tiempo *queer* que, según Esteban Muñoz, condensa el pasado, presente y futuro en lo que él denomina tiempo “extático”:

Conocer el éxtasis es tener una idea del movimiento del tiempo, de comprender una unidad temporal, que incluye el pasado (haber sido), el futuro (lo todavía no) y el presente (lo que se hace presente). Esta idea del éxtasis calibrada temporalmente contiene el potencial para ayudarnos a encontrar una temporalidad *queer* (Esteban Muñoz, 2020, p. 186).

La futuridad utópica de Esteban Muñoz no es un simple pensar en el porvenir. También incluye regresar a un recuerdo del pasado para permitir un análisis crítico de nuestro presente, así como una imaginación de nuestro futuro; adhiriéndose así a la propuesta de revisión del archivo *queer*.

Además, el marco utópico de Muñoz ha sido ampliamente utilizado en estudios culturales, incluido el análisis de productos audiovisuales *queer*, como demuestra la literatura previa (Johnston, 2020; Ryberg et al., 2021). En nuestro estudio de caso, su idea de futuridad utópica se refleja en la relación entre La Veneno (como persona) y *Veneno* (como serie). De hecho, es la misma serie la que demuestra cómo las apariciones televisivas de La Veneno en los años 90 sirvieron de inspiración para una joven Valeria, que se sintió de alguna manera atraída e identificada con esa revelación trans. Valeria posteriormente escribió la biografía de La Veneno, en la que se basa esta serie de televisión, quizás inspirando a más jóvenes espectadores trans. Esta revelación, entendida como descubrir lo ignorado o hacer visible lo oculto, cumple aquí un papel fundamental en la ruptura de la espiral del silencio.

3. Metodología

El objetivo de este estudio es analizar la evolución de la visibilidad trans en España en el contexto de la narrativa diacrónica propuesta por la serie de televisión *Veneno* (2020), así como el papel de los medios de comunicación con relación a la ruptura de la espiral del silencio (Noelle-Neumann, 1993) y sus interacciones con el contexto sociocultural (Rocha, 2011).

Los productos audiovisuales son textos culturales complejos que funcionan a un nivel discursivo más amplio que la mera interpretación textual. Por esta razón, realizamos un análisis basado en el *close reading*, una técnica que surgió en los Estudios Literarios y que ha evolucionado hasta adaptarse a otras modalidades mediáticas (Bizzocchi y Tanenbaum, 2011). De hecho, está recibiendo cada vez más atención como herramienta para analizar textos audiovisuales, como series y películas, dentro del contexto de los Estudios Culturales (Calderón-Sandoval y Sánchez-Espinosa, 2021; Fedele y Masanet, 2021; Masanet et al., 2022).

El propósito de esta técnica es realizar una lectura crítica, un examen detallado, un proceso de deconstrucción y un análisis profundo del texto, con el fin de revelar cómo todos los elementos que intervienen en su configuración (desde la producción y el contenido, hasta el contexto y la recepción) se unen para crear una experiencia unificada. Por lo tanto, el *close reading* es una forma de poner al descubierto las muchas maneras en que un texto puede crear significados socialmente compartidos (Brummett, 2018).

Uno de los enfoques utilizados en esta técnica se basa en las propuestas de Aarseth (1994) con respecto a los textos no lineales, que buscan ir más allá de la temporalidad lineal tradicional y buscar otros significados. Utilizamos este enfoque en nuestro análisis ya que se ajusta a la propuesta teórica sobre las temporalidades *queer* y el tiempo “extático” (Esteban Muñoz, 2020) en la que se basa este estudio, y que sugiere precisamente la necesidad de encontrar alternativas al tiempo “hetero-lineal”. Esto nos permite revelar los discursos *queer* subyacentes y no lineales que se entrelazan entre sí en una espiral de significados interconectados con diferentes temporalidades y contextos.

Nuestro análisis está organizado en cuatro dimensiones, siguiendo los estudios previos de Fedele y Masanet (2021): a) Contexto: entorno histórico, social, político y cultural; b) Estética: recursos estéticos y códigos técnicos propios del lenguaje audiovisual; c) *Storytelling*: tramas, personajes, acciones y estructura temporal desarrolladas dentro de la narración; y d) Contenido y significado: temas, problemas, sujetos e instituciones, en relación al código ideológico que da coherencia al texto y lo sitúa en un determinado discurso. El análisis *close reading* se realizó de acuerdo a un método mixto de inducción/deducción, orientado únicamente por la noción teórica de las temporalidades *queer* (Esteban Muñoz, 2020).

También se debe mencionar la posición desde la cual se llevó a cabo este análisis, lo que de-

bería ayudar a comprender desde qué “lugar hablamos” (Haraway, 1988). Quienes escriben este texto coinciden en su disidencia con respecto al modelo cis-heteronormativo. Aun así, cabe destacar que, como analistas, nuestras condiciones individuales no coinciden con las de los sujetos que son objeto de estudio, es decir, las mujeres trans. Esto conlleva una serie de limitaciones implícitas en la formulación de nuestro discurso, a las que se suma una situación privilegiada dentro del esquema de relaciones de poder interseccional: personas blancas, eurocéntricas, de clase media-alta y con nivel educativo superior. Con todo, abordamos la cuestión trans desde un enfoque interseccional y transfeminista. Finalmente, al igual que en investigaciones anteriores como las realizadas por Tortajada et al. (2021) y Masanet et al. (2022), nuestro estudio trata de ser útil para mejorar las condiciones de las personas trans.

4. Resultados y discusión

4.1. *La Veneno*

El personaje de Cristina Ortiz, también conocida como La Veneno, se presenta a través de cinco etapas de su desarrollo vital: 1) infancia en su pueblo natal, 2) adolescencia y salida del pueblo, 3) juventud, mudanza a Madrid y transición de género, 4) edad adulta y éxito televisivo, y 5) vejez, decadencia del personaje y nuevo despertar.

La categoría del pasado corresponde a las primeras cuatro etapas, es decir, desde su nacimiento hasta su triunfo en televisión durante la década de 1990. La representación de este pasado en la serie es un ejemplo del tiempo *queer*. Es la propia Veneno quien cuenta a Valeria, la coprotagonista de la serie, sobre sus años anteriores. En este sentido, pasado y presente se combinan en un lugar intermedio, sugerido por la construcción de la narrativa audiovisual: los audios del presente se superponen sobre la representación visual de las infancias de La Veneno y Valeria, que se comparan a pesar de pertenecer a cronologías diferentes. Destacamos tres aspectos de esta etapa, comenzando por el aspecto “documental”. La serie narra con precisión la dificultad de nacer y crecer como mujer trans en la España rural de los años sesenta y setenta, incluyendo la falta de amor parental, el acoso por parte de la comunidad local, la necesidad de escapar y la tardanza en descubrir las primeras referencias trans. Esto sirve como archivo necesario de memoria *queer*, que nos ayuda a recordar el dolor. Por lo tanto, en *Veneno* conversan la ficción imaginativa y el uso de material archivístico histórico.

En segundo lugar, es importante subrayar cómo este pasado “documental” es, en realidad, una historia mediada por diversos creadores, entre quienes se incluyen: La Veneno narrando su pasado, Valeria re-escuchando sus grabaciones y poniéndolas por escrito, y los productores de la serie traduciendo la biografía escrita al lenguaje audiovisual. En consecuencia, el pasado documental también está lleno de mediación artificial, aunque esto no implica falta de rigor y objetividad. Al contrario, define cómo se construye la memoria *queer* en un catálogo de sentimientos y experiencias individuales y microcolectivas, que ilustran los conocimientos situados de Donna Haraway y su política feminista de la situación.

En tercer lugar, y por último, describimos una escena concreta en la que las mediaciones *queer* y trans-temporales toman protagonismo. Se trata de la comunión católica de Cristina en Adra, su pueblo natal. Narrada por La Veneno misma desde el presente, muestra a su yo joven entrando a la iglesia vistiendo un traje que ella misma convirtió en falda. Cristina camina hacia el altar como si se tratase de una pasarela, desfilando ante las miradas asombradas de sus vecinos. Cuando llega al altar, despliega una enorme cola de pavo real blanca. Esta escena nos muestra cómo re-imaginar el pasado también es un ejercicio de política *queer*. Tuerce la objetividad histórica para construir íconos LGBTI+ que movilizan emociones y fortalezas. Aunque sabemos perfectamente que La Veneno no tenía una cola de pavo real, la imagen se queda en nuestra memoria como algo que deseamos que hubiera sucedido, siguiese sucediendo o sucedería en el futuro.

Avanzando hacia el presente, nuestro análisis se centra en la etapa final de la vida de La Veneno, que conduce a su muerte. Es entonces cuando narra su pasado a Valeria, y con la ayuda de la escritora, se siente revivida e intenta recuperar aquello que el tiempo le ha arrebatado. Durante este presente sus memorias finalmente se publican, rompiendo una vez más la espiral del silencio. Aquí no solo se rompe el silencio trans (es decir, la invisibilidad), sino que también presenciamos un cambio en el marco mediático que definía a La Veneno como figura pública. Ya no se la retrata de manera estereotipada como una persona de espectáculo, ridícula y fetichizada, sino que se la presenta como un personaje complejo, una mujer de contextos dificultosos, cuya existencia televisiva marcó un cambio en el futuro de los derechos trans en España.

Durante esta etapa, presenciamos la presentación de la biografía de La Veneno, una escena en la que vislumbramos un concierto de tiempos extáticos y *queer* que ejemplifica perfectamente las tesis recogidas en este artículo. La Veneno baila *Always on My Mind*, de Pet Shop Boys. La cámara comienza a girar a su alrededor. Finalmente, ella cambia. Es la misma La Veneno, pero en un momento diferente de su vida. Todas La(s) Veneno(s) retratadas por la serie, desde la más joven hasta la más vieja, aparecen juntas bailando. En ese momento específico en el presente, todos los tiempos de La Veneno convergen en un único lugar extático, la pista de baile, que Esteban Muñoz define como un espacio paradigmático de la imaginación *queer*. Y la cámara no solo se mueve. También da vueltas en espiral, reflejando de forma visual la espiral del silencio que cada La Veneno rompió, de una forma u otra.

Finalmente, el futuro de La Veneno está escrito en el ámbito de lo imaginario. En una de las escenas finales de la serie, después de su muerte, ella (como fantasma) y Valeria se encuentran nuevamente. La Veneno, con su capacidad aún intacta para inventar y espectacularizar su vida, le pide a Valeria que narre su funeral. Valeria decide crear un entierro imaginario que nunca ocurrió. Se lleva a cabo en un día soleado en el Parque del Oeste (Madrid), y todos los personajes en la serie están presentes: familiares, amigos, colegas de televisión... La serie, luego, corta abruptamente a lo que realmente sucedió. Cómo esparcieron sus cenizas, ante la presencia de unos pocos seres queridos, en un día gris y lluvioso, con apenas nadie para despedirse. Sin embargo, en la imaginación se escribe un futuro diferente, uno mucho

más interesante políticamente. Una utopía que fomenta la movilización, y que hoy, en nuestro presente, reúne regularmente a personas LGBTI+ que acuden a rendirle homenaje en la placa del Parque del Oeste que conmemora su figura

4.2. Valeria

La primera vez que conocemos a Valeria es durante los años 90, cuando La Veneno aparecía en los programas de televisión nocturnos que la convirtieron en una celebridad nacional. Valeria aún era una niña en ese momento y debía irse a la cama antes que sus padres, quienes se quedaban despiertos en el sofá viendo la televisión. Cuando Cristina Ortiz aparece en el set, se ríen de sus chistes y comentarios, sin darse cuenta de que detrás de ellos Valeria se ha escapado de la cama y está viendo también, en secreto, a La Veneno. Aquí, la espiral del silencio se rompe en dos niveles diferentes. Por un lado, el silencio de los padres de Valeria: dos personas (aparentemente) cis y heterosexuales cuyo contacto con La Veneno a través de la televisión probablemente sea la única vía par conocer a una persona trans. Por otro lado, la ruptura de un silencio específicamente *queer*. Cuando Valeria, siendo una niña, ve a La Veneno en la televisión, una identidad, un cuerpo y una experiencia como la de Cristina se vuelven posibles para ella. Amplía su horizonte de posibilidades, su catálogo de referentes. Facilita, aunque parcialmente, su futuro como mujer trans.

Durante los años de juventud de Valeria, la espiral del silencio se menciona de forma explícita en su grado universitario en periodismo, cuando una profesora enseña la teoría de Noelle-Neumann. Valeria, que acaba de conocer a La Veneno en persona por primera vez, decide explicar para su clase el impacto que ella tuvo en la visibilidad trans. Este proyecto universitario es la primera etapa de la biografía de La Veneno, así como el comienzo de la relación entre Cristina y Valeria. A partir de entonces, la serie construye una narrativa que conecta temporalmente el presente de Valeria y el pasado de La Veneno. Cristina cuenta su historia; Valeria la escucha y la escribe; y ambas comparan sus vidas. Mientras La Veneno sufrió el abuso de su familia y la comunidad local y se vio obligada a huir, Valeria pudo acceder a la educación superior, transicionar mientras estudiaba en la universidad y experimentar el amor y el afecto de su madre y amigos. También encuentra una pareja estable y un trabajo cualificado como periodista, y nunca se ve en una situación precaria ante la cual solo pudiera obtener ingresos a través del trabajo sexual.

Pero también existen ciertas similitudes en sus historias: fetichismo sexual del cuerpo trans, secreto y “estar en el armario” (Valeria oculta su identidad trans a su madre por un tiempo), falta de aceptación (la familia del novio de Valeria muestra un rechazo ambiguo, así como comentarios sutiles pero profundamente hirientes para ella), y el descrédito profesional hacia ella y las historias trans (su biografía de La Veneno tuvo que ser autopublicada después de una serie innumerable de rechazos por todas las editoriales).

El futuro de Valeria se sugiere por un pequeño, casi imperceptible detalle en la serie. En una conversación que tiene con La Veneno en su apartamento en Madrid, Cristina le entrega

una cinta VHS de la película *Vestida de Azul* (Antonio Giménez-Rico, España, 1983), uno de los primeros documentales españoles que retratan la realidad de las mujeres trans. Más tarde, el documental será el punto de partida para el siguiente libro de Valeria (Vegas, 2019). Esto introduce un nuevo tiempo extático de potencial político y trans a la serie. A través de un simple gesto en el presente (pasar una cinta de video de una mano a otra), los guionistas demuestran cómo la solidaridad y visibilidad trans pueden construir un futuro en el que se romperá una nueva espiral del silencio (la realidad de las mujeres trans españolas durante la transición hacia la democracia) mediante otro producto cultural. Más allá de la muerte de Cristina, más allá del marco temporal de la vida de Valeria reflejada en la serie; hay un lugar que tiene un potencial utópico, un tiempo en el que las mujeres trans retratadas en la serie finalmente obtendrán justicia. Además, recientemente se ha anunciado que ‘*Vestidas de azul*’ será el material de referencia principal para el guión de la segunda temporada de *Veneno* (Taibo, 2021).

4.3. Audiencia y sociedad

Nuestra última unidad de análisis es la audiencia, a través de la supra-categoría de la “sociedad” en la que este producto cultural está contextualizado. Aunque la serie viajó más allá, aquí nos referimos exclusivamente a la sociedad española.

Al reflexionar sobre nuestro pasado como sociedad, no podemos evitar hablar de la estigmatización y represión de la comunidad trans. Pero también sobre su resistencia y supervivencia. Destacamos la invisibilidad trans en el campo de la representación audiovisual y del discurso. En los pocos casos en los que las mujeres trans fueron representadas audiovisualmente, fue a través de una hipervisibilidad, ostracismo, ridiculización, espectacularización y fetichismo. Sin embargo, también hay un lado positivo, y es uno que la serie considera especialmente: a saber, que la hipervisibilidad espectacularizada de las mujeres trans también fue una herramienta para romper el silencio y dar algunos de los primeros pasos hacia políticas pro-derechos para las personas trans.

Vemos nuestro presente, fenomenológicamente, como el momento en que pudimos ver a *La Veneno* por primera vez. Aquí, la presencia de *Veneno* en el ecosistema mediático y de entretenimiento moderno nos anima a repensar las narrativas sobre las cuales construimos la historia de nuestro pasado común: nuestra idea compartida de *La Veneno*, de las mujeres trans, de la Transición española, etc. Al mismo tiempo, también nos anima a imaginar y abogar por futuros libres de violencia.

Al pensar más a fondo sobre nuestro presente como sociedad, destacamos diversas ideas. En primer lugar, debemos señalar que la serie fue filmada, estrenada y emitida durante los meses más difíciles de la pandemia de Covid-19. La pandemia tuvo consecuencias radicales para nuestra percepción del tiempo, como lo demuestran estudios cognitivos (Makarova et al., 2022) y estudios de psicología (Holman et al., 2022). Nos animó a repensar los errores de nuestro pasado, suspendió el presente en un momento intermedio y, en el mejor de los

casos, renovó nuestras energías para pensar en un futuro mejor. Quizás incluso podríamos definir nuestra sociedad durante la pandemia como una sociedad en tiempo extático.

En segundo lugar, y de manera más específica, nuestro presente social está fuertemente determinado por un debate colectivo en torno a los derechos de las personas trans. Los feminismos y el activismo LGBTI+ continúan abogando por el bienestar y la vida digna para las personas trans; al mismo tiempo que se enfrentan a las reacciones violentas de la creciente extrema derecha, organizaciones católicas, grupos “pro-familia” o, en un giro final, ciertos sectores del activismo feminista tradicional que sugieren perversamente que el avance de los derechos trans es una amenaza para los logros ya alcanzados por las mujeres cis. Este debate se cristaliza en una tensa discusión en medio de la cual surgió la serie. Consecuentemente, *Veneno* devino un instrumento en las argumentaciones de ambos lados. Después de su emisión, *Veneno* fue reevaluada como icono trans y llegó a simbolizar, a pesar de la distancia temporal, posturas a favor de las leyes pro-trans y el activismo contra las reacciones transfóbicas. Por otro lado, la serie también se convirtió en blanco de retórica anti-trans. En consecuencia, su placa conmemorativa en el Parque del Oeste de Madrid está dividida entre muestras de apoyo, banderas LGBTI+ y velas, por un lado; y grafitis transfóbicos y otras formas de vandalismo fascista, por otro. Incluso los gobiernos regionales y locales participaron en este debate amenazando con retirar la placa. La objetividad histórica de *Veneno* se ve así forzada a un segundo plano, para ser reemplazada por una re-semantización de su figura como icono trans en un presente de disputas alrededor de los derechos sociales trans.

Además, si hay un aspecto en el que la serie *Veneno* conecta con el espíritu del tiempo presente de la sociedad española, es la recientemente aprobada “Ley Trans”. De hecho, al lanzar el proyecto de ley sobre una ‘Ley Trans’, la ministra de Igualdad española de ese momento, Irene Montero, recomendó *Veneno* en Twitter, para entender el estigma que sufren las personas trans (elDiario.es, 2020). Por lo tanto, el debate público sobre la Ley LGBTI estuvo marcado por el estreno de la serie, brindando a la audiencia la oportunidad de comprender las vidas trans. Aunque la ley finalmente aprobada no cumple con las expectativas del activismo trans, sigue siendo un avance sin precedentes en nuestra democracia, ya que reduce las limitaciones médicas y psicológicas para acceder a la autodeterminación de género e incorpora los procesos de transición hormonal y quirúrgica en los presupuestos nacionales de salud.

Por lo tanto, sostenemos que la serie no fue un producto cultural aislado, ni tampoco un biopic anecdótico. Por el contrario, conectó explícitamente con la sensibilidad del momento, generando un debate crucial, así como cambios históricos en la sociedad española, sus libertades y derechos, y, sobre todo, su aceptación o rechazo de las personas trans. *Veneno* jugó un papel activo en los debates públicos y luchas sociales que llevaron a algunos de los logros más recientes en materia de derechos LGBTI.

Es difícil decir qué papel jugará la serie en ese futuro. Los avances legales y sociales en los derechos trans siguen enfrentando posiciones reaccionarias y violentas, lo que hace difícil

imaginar la utopía. Sin embargo, y según Esteban Muñoz, nuestro trabajo debe estar informado por la idea de que tiempos mejores están por venir. Nos encontramos en un tiempo extático: recientemente se ha estrenado una serie que narra la historia de un icono nacional que ha sido re-iconizado en el presente como símbolo a favor de los derechos humanos, que nos anuncia un futuro en el que la violencia transfóbica será erradicada. Desde aquí, podemos construir un futuro prometedor, donde podremos quebrar nuevas espirales de silencio multidisciplinares (audiovisuales, editoriales y académicas, entre otras).

5. Conclusiones

La serie *Veneno* surge en un momento relevante para la ficción española, en el que presenciábamos la introducción de temáticas que no habían sido tratados en profundidad anteriormente, como la lucha feminista por la igualdad y las actitudes hacia las libertades sexuales (Lacalle y Simelio, 2019). Esta investigación ha analizado la serie desde tres vértices separados y diferenciados por niveles temporales, con el fin de comprender mejor a los personajes de *La Veneno*, Valeria y la audiencia/sociedad misma. Sin embargo, vale la pena señalar que las temporalidades *queer* están inevitablemente entrelazadas y se basan en la fluidez y permeabilidad entre sus diferentes tiempos (pasados, presentes y futuros).

Veneno ha sido aplaudida por su gran impacto cultural y mediático, incluyendo una excelente recepción a nivel internacional, así como por recibir numerosos premios y elogios críticos generalizados. Pero su efecto más importante ha sido en el ámbito social, introduciendo en el debate social la necesidad de un reconocimiento legal que proteja explícitamente a las personas trans. Por lo tanto, la serie ha ayudado a romper la espiral del silencio en la opinión pública en dos niveles: tanto dentro del contexto diegético de la serie misma, como también entre sus espectadores.

Sin embargo, aunque *Veneno* representa las realidades de la comunidad trans, también necesitamos reflexionar sobre el tipo de audiencias que la consumen. ¿Es vista por una audiencia amplia y general, o tal vez solo por una esfera contra-pública que ya es consciente, progresista, y amigable hacia el colectivo LGBTI+? Si su audiencia es tan focalizada, ¿podemos afirmar verdaderamente que ha ayudado a romper la espiral del silencio en la esfera pública? Mientras que el programa de televisión que dio origen al fenómeno de *La Veneno*, *Esta noche cruzamos el Mississippi*, se mostraba en abierto para una audiencia general en horario de máxima audiencia, la serie *Veneno* está restringida a un consumo de nicho y de pago por *streaming*. Por lo tanto, *Veneno* podría clasificarse como medios GLO (orientados a gays y lesbianas, por sus siglas en inglés) (Bond, 2015) o, redefinidos en nuestro contexto, medios LGBTI+ diseñados, producidos y comercializados específicamente para una audiencia LGBTI+. Una de las características fundamentales de estos productos mediáticos es que las personas LGBTI+ se representan en ellos con más frecuencia y en situaciones más realistas que en los medios tradicionales (Bond, 2015).

No obstante, los contenidos audiovisuales que las audiencias eligen ver pueden estar vin-

culados al contexto sociopolítico (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016), y una ficción con un alto impacto mediático como *Veneno* no queda fuera de los foros sociales y de la visibilidad generalizada. Por lo tanto, *Veneno* se caracteriza como producto cultural, así como un producto de activismo político que busca transformar la estructura social. En particular, el papel transformador de *Veneno* se muestra al nivel de su producción, pero también se une a otras acciones similares de activismo político concebidas desde el nivel de la audiencia (Ventura et al., 2019). La serie de televisión no solo reivindica la figura vanguardista de *La Veneno* y su papel “hard core” (Nöelle-Neumann, 1993), sino que también ha desempeñado un papel relevante al romper la espiral del silencio desde dentro de los medios de comunicación.

En conclusión, no hay duda de que tanto la vida real de *La Veneno* como la serie sobre ella han servido para generar debate en la sociedad en torno a mejoras en las condiciones de vida de las personas trans. Por lo tanto, parafraseando a las mujeres analizadas, y como metáfora de un futuro prometedor, podemos decir que “ella caminó para que todos pudiéramos correr”.

6. Agradecimientos

Este estudio forma parte del proyecto “Representación LGBTIQ+ en la ficción seriada española y eficacia en la reducción de prejuicios por orientación sexual e identidad de género” (PID2019-110351RB-I00/AEI/10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

7. Bibliografía

Aarseth, E. (1994). Nonlinearity and Literary Theory. In G. P. Landow (Ed.), *Hyper/text/theory* (pp. 51–86). Johns Hopkins University Press.

Bauer, G. R., Hammond, R., Travers, R., Kaay, M., Hohenadel, K. M., & Boyce, M. (2009). “I don’t think this is theoretical; this is our lives”: how erasure impacts health care for transgender people. *Journal of the Association of Nurses in AIDS Care*, 20(5), 348-361. <https://doi.org/10.1016/j.jana.2009.07.004>

Bizzocchi, J., & Tanenbaum, J. (2011). Well read: Applying close reading techniques to gameplay experiences. En D. Davison (Ed.), *Well Played 3.0: Video Games, Value and Meaning* (pp. 262-290). ETC Press.

Bond, B. J. (2015). Portrayals of sex and sexuality in gay-and lesbian-oriented media: A quantitative content analysis. *Sexuality & culture*, 19(1), 37-56. <https://doi.org/10.1007/s12119-014-9241-6>

Brummett, B. (2018). *Techniques of close reading*. Sage Publications.

Calderón-Sandoval, O., & Sánchez-Espinosa, A. (2021). Feminist counter-cinema and decolonial countervisuality: Subversions of audiovisual archives in *Un'ora sola ti vorrei* (2002) and *Pays Barbare* (2013). *Studies in Documentary Film*, 15(3), 187-202. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1782807>

Cebrián Salé, L. E., Paredes, G., García, M., & Ventura, R. (2023). *Informe ODA 2023: análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2022 en cine y televisión*. Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales. <http://oda.org.es/informe/>

Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos: Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas* (J. Sáez, Trad.). Bellaterra.

Dinshaw, C. (2007). Temporalities. En P. Strohm (Ed.), *Middle English* (pp. 197-223). Oxford University Press.

Dinshaw, C., Edelman, L., Ferguson, R. A., Freccero, C., Freeman, E., Halberstam, J., Jagose, A., Nealon, C., & Hoang, N. T. (2007). Theorizing Queer Temporalities. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13(2-3), 177-195. <https://doi.org/10.1215/10642684-2006-030>

Dittus, B. (2005). La opinión pública y los imaginarios sociales: Hacia una redefinición de la espiral del silencio. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, (7), 61-76. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n7.181>

Edelman, L. (2004). *No Future. Queer Theory and the Death Thrive*. Duke University Press.

elDiario.es (2020, october). *Irene Montero recomienda 'Veneno' para comprender el estigma de las personas trans*. https://www.eldiario.es/vertele/noticias/irene-montero-reco-mienda-veneno-comprender-estigma-personas-trans_1_7407155.html

Esteban Muñoz, José. 2020. *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra Editora.

Fedele, M., & Masanet, M.-J. (2021). The “trouble rebel girl” and the “boy-next-door”: The apparent inversion of gender and love archetypes in 13 Reasons Why, *Élite* and Sex Education. *Journal of Popular Television*, 9(3), 334–353. https://doi.org/10.1386/jptv_00061_1

Fejes, F., & Petrich, K. (1993). Invisibility, homophobia and heterosexism: Lesbians, gays and the media. *Critical Studies in Mass Communication*, 10(4), 395-422. <https://doi.org/10.1080/15295039309366878>

Freeman, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.

Garnham, N. (2004). The media and the public sphere. En F. Webster, R. Blom, E. Karvonen, H. Melin, K. Nordenstreng & E. Puoskari (Eds.), *The information society reader* (pp. 357-365). Routledge.

Johnstone, L. (2021). Queer Worldmaking in Wanuri Kahiu's Film Rafiki. *Journal of African Cultural Studies*, 33(1), 39-50. <https://doi.org/10.1080/13696815.2020.1816931>

Keeling, K. (2019). *Queer times, black futures*. New York University Press.

Gomillion, S. C., & Giuliano, T. A. (2011). The influence of media role models on gay, lesbian, and bisexual identity. *Journal of Homosexuality*, 58(3), 330-354. <https://doi.org/10.1080/00918369.2011.546729>

Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York University Press.

Haynes, S. (2020, november). *How the New TV Series Veneno Is Reviving the Legacy of a Spanish Trans Icon*. Times. <https://time.com/5913112/veneno-hbo-max/>

Hester, J. B., & Gibson, R. (2007). The agenda-setting function of national versus local media: A time-series analysis for the issue of same-sex marriage. *Mass Communication & Society*, 10(3), 299-317. <https://doi.org/10.1080/15205430701407272>

Holman, E. A., Jones, N. M., Garfin, D. R., & Silver, R. C. (2023). Distortions in time perception during collective trauma: Insights from a national longitudinal study during the COVID-19 pandemic. *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 15(5), 800–807. <https://doi.org/10.1037/tra0001326>

Jiménez, V. (2020, october). *Atresplayer Premium incrementa un 20% las suscripciones tras el estreno en abierto de 'Veneno'*. El Confidencial Digital. <https://bit.ly/2ZBDKF0>

Lacalle, C., & Simelio, N. (2019). Television Serial Fiction in Spain: Between Deregulation and the Analogue Switch-off (1990–2010). *Bulletin of Spanish Studies*, 96(8), 1273-1288. <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1648022>

López-Talavera, M. D. M. (2016). Ética en los medios de comunicación: Prensa, radio, tv y cine. Editorial UOC.

Makarova, E., A., Makarova, E., L., & Korovin, I. S. (2022). Time perception and time management during COVID-19 pandemic lockdown. *International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education (IJCRSEE)*, 10(1), 57-69. <https://doi.org/10.23947/2334-8496-2022-10-1-57-69>.

Masanet, M.J., Ventura, R., & Ballesté, E. (2022). Trans Representation in the Teen Series Euphoria: inclusion, complexity and queerness. *Social Inclusion*, 10(2),143–155. <https://doi.org/10.17645/si.v10i2.4926>

Mateos-Pérez, J., & Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014): Themes, content and gender representation (2008-2014). *Cuadernos. info*, (39), 55-66. <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.39.832>

McCombs, M., & Reynolds, A. (2009). How the news shapes our civic agenda. En J. Bryant & M. B. Oliver (Eds.), *Media effects* (pp. 17-32). Routledge.

McCurdy, P. (2010). Breaking the spiral of silence: Unpacking the “media debate” within global justice movements. A case study of Dissent! and the 2005 Gleneagles G8 summit. *Interface*, 2(2), 42-67. <https://bit.ly/2ZBDKF0>

Noelle-Neumann, E. (1993). *The spiral of silence: Public opinion. Our social skin*. University of Chicago Press.

Phillips, R. (2015). *Black Quantum Futurism: Theory & practice*. AfroFuturist Affair, House of Future Science Books.

Rocha, S. M. (2011). Entre a ideologia, a hegemonia e a resistência: Os modos de endereçamento como um diálogo entre a produção e a audiência de produtos televisivos. *Fronteiras-estudos midiáticos*, 13(3), 174-184. <https://doi.org/10.4013/fem.2011.133.04>

Ryberg, I., Kyrölä, K., & Koivunen, A. (2021). Guest editorial: Queer World-Making in

Nordic Cinema. *Lambda Nordica*, 25(3-4), 7-25. <https://doi.org/10.34041/ln.v25.706>

Sánchez-Soriano, J. J. (2021). *Análisis de Ficción Seriada con Componente LGTB+: Estudio de las Representaciones e Interpretaciones de Casos Españoles y Estadounidenses durante la Década 2011-2020* [Tesis Doctoral]. Universidad de Murcia.

Smith, P. J. (2018). La llamada, Paquita Salas, and the Javis. *Film Quarterly*, 71(4), 41-45. <https://doi.org/10.1525/fq.2018.71.4.41>

Taibo, M. (2021, December). “‘Vestidas de azul’: así será la continuación de ‘Veneno’ en Atresplayer.” *Cosmopolitan*. <https://www.cosmopolitan.com/es/famosos/peliculas-series/a38510077/vestidas-de-azul-veneno-atresplayer/>

Vegas, V. (2016). ¡Digo! Ni puta ni santa. Las memorias de La Veneno. Autoedición.

Vegas, V. (2019). *Vestidas de azul: Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española*. Editorial Dos Bigotes.

Veneno (2020). Directed by Javier Calvo and Javier Ambrossi. Atresmedia.

Villegas Simón, I., Sánchez Soriano, J. J., & Ventura, R. (2023). ‘If you don’t “pass” as cis, you don’t exist’. The trans audience’s reproofs of ‘Cis Gaze’ and transnormativity in TV series. *European Journal of Communication*, 39(1), 22-36. <https://doi.org/10.1177/02673231231163704>

Ventura, R. (2019). *LGBT/Queer media studies: aportaciones para su consolidación como campo de estudio* [Tesis Doctoral]. Universitat Pompeu Fabra.

Ventura, R., Guerrero-Pico, M., & Establés, M. J. (2019). Ciberactivismo fan lesbiano: acciones de protesta no violenta frente a las representaciones heteronormativas de personajes LGBTQ en televisión. En A. Iranzo & A. Farné (Ed.), *Comunicación para el cambio social: propuestas para la acción* (pp.137-157). Tirant lo Blanch.



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org

How to cite this text:

Ventura, R., Blanco-Fernández, V., & Sánchez-Soriano, J.J. (2024). Temporalidades queer en la serie de televisión Veneno: rompiendo la espiral del silencio a través de la visibilidad trans, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). Vol. 15 (1), 75 to 92. DOI:10.21134/mhjournal.v15i.2091