

De *La quinta Dayana a Cheila*, una casa pa' maíta:

Representaciones de la
transexualidad femenina

From *La quinta Dayana to Cheila*, una casa pa' maíta:

Representations of
Male-to-Female
Transsexuality

Wilfredo Hernández*
Allegheny College, Estados Unidos

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.22.2015.5>

* Doctor de la Universidad de Connecticut. Profesor Asociado de Español y Coordinador del Programa de Estudios Latinoamericanos y del Caribe en el Allegheny College en Meadville, Estados Unidos. Este artículo forma parte de *De un sexo al otro. La transexualidad en Venezuela (1990-2015)*, una monografía actualmente en curso. Correo electrónico: whernand@allegheny.edu



Recibido: 2 de marzo de 2015 * Aprobado: 17 de abril de 2015

Resumen

En este ensayo se analiza *Cheila, una casa pa' maíta* (2010), de Eduardo Barberena, el primer filme de ficción hecho en Venezuela que incluye a una protagonista transexual. La película fue hecha por la Villa del Cine, creada por el gobierno de Hugo Chávez en 2006. Se trata de una adaptación de *La quinta Dayana* (2009), obra teatral del dramaturgo venezolano Elio Palencia, estrenada en Caracas en 2007, quien también escribió el guión cinematográfico. El artículo se enfoca en algunos de los cambios más significativos de la adaptación y propone una explicación de sus significados prestando atención a la representación del sujeto transexual.

Palabras clave

Transexualidad femenina, Elio Palencia, Eduardo Barberena, Adaptación fílmica, Venezuela.

Abstract

This article analyzes *Cheila, una casa pa' maíta* [*Cheila, a House for Mom*] (2010), by Eduardo Barberena, the first Venezuelan movie including a female transsexual protagonist. The movie was made by Villa del Cine, the studio created by the government of President Hugo Chávez in 2006. *Cheila* is a film adaptation of *La quinta Dayana* [*The Dayana Mansion*] (2009), by Venezuelan playwright Elio Palencia, who also wrote the screenplay. The article focuses on some of the key changes in the movie adaptation and it proposes an interpretation of its meanings taking into account the depiction of the transsexual subject.

Keywords

M2F Transsexualism, Elio Palencia, Eduardo Barberena, Film adaptation, Venezuela.

Tamara Adrián, protagonista de la salida de la transexualidad del armario nacional

En las elecciones parlamentarias venezolanas efectuadas el 6 de diciembre de 2015, la activista transexual Tamara Adrián (Caracas, 1954) fue electa como suplente de Tomás Guanipa (Distrito Capital), uno de los 112 diputados logrados por la Mesa de la Unidad Democrática, la coalición de partidos políticos que recibió 56 % de los votos y obtuvo así la super mayoría legislativa¹. Se trata de la primera vez que un/a transexual forma parte del Congreso venezolano. Este significativo, pero aún simbólico éxito de la población transgénero en las elecciones legislativas de 2015 ha sido el logro político, hasta ahora más decisivo, de una conversación nacional en marcha desde comienzos del siglo XXI sobre el lugar que estos sujetos tienen en la Nación. La discusión comenzó en el ámbito letrado en 2004 cuando Adrián, doctora en Derecho y profesora de esta disciplina en la Universidad Católica Andrés Bello, luego de haber tenido en 2002 la operación de reasignación de sexo en Tailandia, solicitó, como ya era común en muchos países europeos y americanos, el cambio de nombre en la partida de nacimiento y la cédula de identidad. En Venezuela, este último documento es imprescindible para realizar cualquier actividad que requiera la corroboración de la identidad personal². Desde entonces la transexualidad comenzó a recibir una atención creciente en el ámbito periodístico, literario y cinematográfico. Antes, cuando murió Esdras Parra (Santa Cruz de Mora, 1939-Caracas, 2014), la primera literata venezolana transexual, la prensa y las revistas culturales publicaron numerosos artículos en donde se subrayó su cambio genital, ocurrido en Londres en 1978 (Gómez, 2008). Aunque esto era conocido en el circuito literario, del que Parra había formado parte destacada desde mediados de los años sesenta —era colaboradora regular de la muy influyente revista *Imagen* y ganó varios premios

-
- 1 En una de las múltiples entrevistas que le hicieron después del 7 de diciembre, Adrián afirmó que el político Leopoldo López “la invitó a unirse en la fundación de su partido Voluntad Popular” (Buitrago, 2015). Otro de los periodistas que habló con Adrián afirma que la postulación fue controversial por “[...] la propuesta que defiende, pues incluye el debate del Proyecto de matrimonio civil igualitario, una ley contra la discriminación, otra que avala la identidad de género para la comunidad trans, así como una norma que impida la mutilación de las personas intersexuales” (Rojas, 2015).
 - 2 La fuente más impactante e importante para entender el papel central de la cédula de identidad y sus repercusiones vitales para los sujetos transgéneros es la película *Yo, indocumentada* (2011), de Andrea Barenko, cuya realización contó con fondos de la CNAC y circuló tanto en Venezuela como en numerosos festivales de cine GLBTI. Aunque existe una Ley Orgánica de Registro Civil, de 2010, cuyo artículo 146 se cita en la película y parece garantizar el cambio de nombres que no correspondan al género de la persona afectada, es obvio que no se pone en práctica, ya sea por la ignorancia generalizada de los significados de las categorías sexo y género o por una política sexual claramente discriminadora de las minorías sexuales impuesta desde arriba. Vera-Rojas (2014) provee una explicación erudita, provocadora y convincente del heterosexismo prevaleciente en los dirigentes del Partido Socialista de Venezuela, incluyendo al presidente Nicolás Maduro.

literarios—, la autora nunca había recibido la atención extensa y pública que su fallecimiento produjo³. Una vez muerta, Parra se convirtió en motivo de fascinación para muchos escritores, mayormente dramaturgos (Vargas Llosa, 2008; Moreno Uribe, 2009).

En 2007 ocurrió en Caracas un hito central de una novedosa producción cultural (teatral, literaria y cinematográfica) centrada en sujetos transgéneros: se estrenó *La quinta de Dayana*, de Elio Palencia, la primera obra dramática nacional sobre transexualidad; cuando se editó por primera vez el texto el escritor eliminó la preposición “de” del título. Dicha obra es significativa no solamente por ser la pionera en incluir un/a protagonista transgénero en la literatura venezolana, sino porque su autor también escribió un guión cinematográfico basado en ella que, sometido el mismo año a un concurso en la recién estrenada Villa del Cine, ganó y fue filmado entre 2008 y 2009. *Cheila, una casa pa' maíta*, el largometraje resultante, se estrenó en festivales en 2009 con éxito crítico y comercial en 2010, obteniendo una apreciable circulación nacional e internacional⁴.

Después se han filmado otras dos películas sobre el tema. *Yo, indocumentada* (2011), de Andrea Barenenko, que formula las denuncias más convincentes conocidas sobre la transfobia del Estado venezolano; y también incluye la historia de Tamara Adrián, quien ya para entonces se había convertido en una activista conocida⁵. Al año siguiente se completó la filmación de *Tamara* (2014), de Elia

3 La otra perspectiva sobre sujetos transgéneros es menos conocida pero igualmente importante (aunque por razones de tiempo y espacio no podré dedicarle atención en este escrito, pero sí la discuto en un trabajo extenso actualmente en preparación). Me refiero a los sujetos denominados comúnmente transformistas y, sobre todo en los últimos años, con el polivalente apócope “trans” cuya experiencia vital es estadísticamente más numerosa que la de sujetos como Parra y Adrián cuya clase social y elevados niveles culturales las han convertido en sujetos emblemáticos para hablar de transexualidad en Venezuela. Creo que así se ha soslayado la distinción entre el “momento liberal” y “la nueva generación” que la historiadora Joanne Meyerowitz (2002, pp.208 y 255) propone para entender la historia de la transexualidad en Estados Unidos; según ella, a partir de los años noventa se creó una coalición entre activistas transexuales, “travestis, intersexuales y otros que cruzaban las fronteras de sexos y géneros”. A esta alianza contribuyeron decisivamente las nuevas tecnologías de comunicación digital. El resultado fue la emergencia de la categoría transgénero para englobar a todas estas subjetividades. Existen varios estudios importantes sobre los transformistas caraqueños. De ellos recomiendo comenzar con el imprescindible trabajo etnográfico de Marcia Ochoa (2014), de los más completos y extensos actualmente disponibles.

4 Por ejemplo, el autor de este artículo compró una copia pirata del video en Caracas en un puesto de venta callejera en 2011, y está disponible para descargas en Amazon.com.

5 Ejemplos de su participación en el ámbito internacional son la ponencia que leyó en una conferencia sobre la política GLBTI en América Latina que se organizó en la Universidad de Pittsburgh (Adrián, 2011) y su importante artículo publicado en Colombia (Adrián, 2008). Ambos testimonian, a mi manera de ver, la reflexión que como jurisperita y activista Adrián ha realizado desde que solicitara en 2004 el cambio de nombre en su documentación personal.

Schneider, inspirada en la vida de esta mujer transexual, prevista para ser estrenada en el 2016⁶.

Es crucial, entonces, que la salida del armario de esta poco conocida subjetividad, y para muchos aún controversial, haya ocurrido en el ámbito jurídico, con la solicitud del cambio de documentación legal requerida por Adrián y que aún después de más de una década no ha sido respondida por el Tribunal Supremo de Venezuela. Este silencio por parte del Estado revela un lado profundamente conservador de un gobierno que, desde sus comienzos, se ha autoidentificado como revolucionario, pero que con respecto a la política GLBTI está entre los más atrasados en las Américas y el Caribe. En esta área se han visto, desde aproximadamente 1998, avances importantes en casi todos los países, incluyendo Cuba y Argentina, por citar a dos ideológicamente muy cercanos al gobierno de Hugo Chávez (1999-2013).

De las tablas a la pantalla

En este ensayo analizo la película *Cheila, una casa pa' maíta* (2010), de Eduardo Barberena, prestando atención a algunos de los cambios más significativos ocurridos en el transvase de la escritura para ser representada en las tablas a la filmada para la pantalla. Se trata de la representación cinematográfica de transexualidad más importante producida en Venezuela, por dos razones. Primera, por la circulación de un texto pionero, la obra teatral *La quinta de Dayana* de Elio Palencia, montada en dos teatros de Caracas, un mes por cada temporada, entre julio de 2007 y enero de 2008. Palencia es un escritor comprometido desde sus inicios con los derechos de la población sexodiversa. La cinta se convirtió en una película vista por miles de personas. Segunda, es la primera vez que un medio de comunicación masivo local representa, extensa y honestamente, a un sujeto relativamente desconocido en Venezuela. Esto es significativo porque fue el Estado el que financió la obra, la hizo circular por todo el país, pero, paradójicamente también ha discriminado a los transgéneros de la vida nacional.

Mi análisis se concentra en dos aspectos divergentes con respecto a la obra dramática: primero, los cambios ocurridos en el título de la película, que pueden

6 Aunque es cierto que en el teatro y el cine han aparecido las imágenes transgenéricas más conocidas nacionalmente, la representación literaria pionera de transexualidad en la literatura venezolana se debe a Francisco Rivera, quien en *Voces al atardecer* (1990), su única novela publicada, construye un personaje obviamente inspirado en Esdras Parra. La obra recibió el premio de novela Miguel Otero Silva, organizado por la Editorial Planeta en 1990, y no se ha editado desde entonces.

leerse como prueba de un intento de llegar a una audiencia extensa, distinta de que la fue o iría a la representación teatral. Planteo que el nuevo título se creó para coincidir con los objetivos ideológicos de la Fundación Villa del Cine, la productora del filme, que desde sus inicios ha estado interesada en crear contenidos alternativos de las producciones independientes y comerciales que se hacen en Venezuela. Estos contenidos están mayoritariamente dirigidos a un público popular. El otro cambio que comentaré se produjo en la adaptación del texto dramático al lenguaje cinematográfico. Por un lado, la creación de personajes masculinos que, solo mencionados en el texto original, en la película aparecen encarnados con mayor relevancia dentro de la trama. Este añadido permitirá mostrar de forma más convincente la transfobia que la protagonista sufrirá mientras vive en Venezuela. Asimismo, analizaré la narración de eventos ocurridos en el pasado del personaje principal, en las que el director empleó la técnica de las retrospectivas intercaladas, recurriendo a tres actores de edades disímiles para representar a Cheila y comunicar así de manera más efectiva las tribulaciones que afrontó el sujeto transexual antes de mudarse a Canadá. Mostraré que la representación creada por Palencia y Barberena constituye uno de los aportes más importantes de los artistas venezolanos al conocimiento desprejuiciado del sujeto transexual, en un momento histórico que los líderes de la Nación (principalmente el Congreso y los jueces) se habían negado a examinar sus demandas, como vimos a propósito de la solicitud del cambio de documentación legal por parte de Tamara Adrián y el silencio transfóbico con que ha reaccionado el Estado desde 2004 hasta el presente. La denegación de justicia por parte del Estado sugiere que sus dirigentes legales no están interesados en reconocer la justicia de las peticiones formuladas por los activistas GLBTI.

La quinta (de) Dayana

Luego de una larga estancia en España, a donde se había mudado en 1991, Elio Palencia regresó a Venezuela en 2004, justamente en los inicios del proceso legal y cultural comenzado por Tamara Adrián. Desde sus inicios profesionales, Palencia ha creado sujetos de sexualidad no normativa⁷. El dramaturgo tuvo la oportunidad de asistir a un desfile gay en Montreal en 2000 donde conoció a una venezolana transgénero que había solicitado asilo en Canadá luego de que sus derechos humanos fueran violentados en los años noventa, es decir, antes de la

7 Ver por ejemplo su primera obra dramática, de fines de los ochenta, *Detrás de la avenida* (1991), y *Penitentes* (2007), ambas ampliamente conocidas en el país.

llegada de Hugo Chávez a la presidencia (Carreño, 2012). La obra resultante, la primera escrita después de vivir en Europa por casi tres lustros, fue estrenada en Caracas a mediados de 2007.

Debido a que *La quinta Dayana* constituye el inicio de una incipiente y muy original producción cultural en la que el texto teatral dio origen al cinematográfico, es pertinente analizarlos en conjunto para comprender mejor los aportes de Palencia y Barberena en la representación de la sexodiversidad en Venezuela durante la primera década del siglo XXI. Los especialistas clasifican el trabajo teatral de Palencia como parte de un grupo significativo de dramaturgos venezolanos que ha tematizado “la diversidad sexual” en todas sus variantes y en múltiples ocasiones (Rosas, 2013, pp.262-265). Según la primera edición impresa de *La quinta Dayana*, Palencia concluyó su escritura en 2005 y la obra se estrenó en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas (hoy Universidad de las Artes), un pequeño espacio teatral, el 19 de julio de 2007 y estuvo en cartelera por un mes. En enero de 2008, la misma producción se repuso, esta vez en un teatro más grande y también en una institución cultural prestigiosa: la Casa de Rómulo Gallegos. Esta segunda temporada también duró un mes.

Dayana, transexual radicada en Montreal, regresa a Venezuela acompañada de Katy, su novia canadiense, para visitar por una semana a su madre y abuela, a quienes no ha visto en dos años. Desde su última estancia en Venezuela, Dayana ha estado en tratamiento preoperatorio para la reasignación genital, para el que “tuv[o] que someterse a muchos exámenes” (Palencia, 2009, p.63). Pronto tendrá la operación de confirmación de sexo, estará desempleada por muchos meses y no podrá pagar las mensualidades de la vivienda que compró para su abuela hace quince años. Viene, no obstante, con la esperanza de que su familia “se haga cargo de los tres años que quedan por pagar la casa, porque con lo de mi crédito no voy a seguir pagándola” (p.64). Ya en Venezuela, constata que cuatro de sus seis hermanos varones y sus familias se han mudado a la quinta donde conviven con la abuela y la madre. Además, se revela que hace dos años se la hipotecó y con el dinero se hicieron varias inversiones, todas fallidas, como la compra de un camión de transporte y el alquiler de un local comercial. Lo peor es que la familia tiene solo dos meses para pagar todas las deudas. Cuando Dayana informa que no podrá pagar las mensualidades, casi todos sus familiares la acusan de ser egoísta. Decepcionada, ella y su novia adelantan el regreso a Montreal. En el epílogo, los eventos anteriores se recuentan como ocurridos cuatro años antes, se informa que Dayana completó su transición, que la dos mujeres se casaron y adoptaron

a una niña y, debido a que la familia de Cheila no pudo pagar la deuda, “la casa se perdió” (p.95).

Todavía no existe un trabajo que explore cómo un texto escrito para el teatro, uno de los géneros literarios de más limitado acceso por su circulación restringida (la mayoría de las obras no se imprimen, son vistas por un reducido número de espectadores y no se montan después de la primera temporada), pasó a convertirse en la primera y más vista representación cinematográfica ficticia de transexualidad en Venezuela. Sin embargo, de la información disponible se puede inferir que tuvo un gran impacto en la audiencia que asistió a las representaciones iniciales, en la que hubo sujetos que se sintieron interperlados (probablemente muchos de la población GLBTI) así como líderes culturales con poder de decisión. En este sentido, es importante tener en cuenta que, como anoté, seis meses después de este primer montaje, la obra se repuso en uno de los dos teatros de la Casa de Rómulo Gallegos, también en Caracas. El impacto inicial de la pieza en algunos de los espectadores más informados lo testimonia los tres Premios Municipales de Teatro que recibió en 2008: mejor texto dramático (Elio Palencia), mejor actriz principal (Elaiza Gil, que representó a Dayana) y mejor actriz de reparto (para Francis Romero por hacer el papel de la madre de Dayana).

El año en que se estrenó la obra coincidió con la creación y la inauguración de la Fundación Villa del Cine, “el esfuerzo gubernamental más importante para el desarrollo de la industria del cine” (Valladares-Ruiz, 2013, p.57), emprendido por el presidente Hugo Chávez en 2006. En efecto, en 2007, la Villa abrió una competencia de guiones originales. Palencia partió del texto de *La quinta de Dayana* y sometió el guión al concurso, del cual resultó ganador. Los directivos de la institución cultural decidieron entonces contratar a un director y llamaron a Eduardo Barberena⁸, quien había sido contratado anteriormente, en 2006, para dirigir una de las primeras películas filmadas en los estudios de la Villa, *Alias Bambi C-4, el último complot de Posada Carriles* (2007)⁹. Es patente que el guión de Palencia apareció en un momento propicio en que la Villa, cuya “función principal es la producción cinematográfica de películas de ficción y documentales, que promuevan y reivindiquen la diversidad y valores culturales de identidad nacional y universal” (Fundación Villa del Cine, 2015), estaba a la búsqueda de materiales que

8 Cubano de nacimiento, estudió Cine en Inglaterra, Rusia y Venezuela. Fue asistente de varios directores internacionales, entre ellos el venezolano Román Chalbaud y el chileno Miguel Littin. Tuvo una extensa carrera en la televisión local. Falleció en 2015.

9 Esta película aún no ha sido estrenada comercialmente.

fomentaran “la pluriculturalidad del pueblo venezolano y los valores de libertad, solidaridad, justicia y paz” (Fundación Villa del Cine, 2015)¹⁰.

Cheila, una casa pa' maíta

Aunque el argumento del filme es muy similar al texto escrito, contiene múltiples diferencias que son significativas para comprender los aportes de Elio Palencia y Eduardo Barberena a la discusión nacional iniciada por Tamara Adrián y que, como ya he anunciado, está relacionada con el lugar del sujeto transexual –y sexodiverso en general– en una sociedad cuyos dirigentes políticos la presentaban como “socialista del siglo XXI” y “revolucionaria”. Cuando la obra teatral se estrenó se titulaba *La quinta de Dayana*. A partir de su primera publicación en libro, en 2009, se conoce como *La quinta Dayana* (hay una segunda edición, esta vez individual de la pieza, en 2011). Cuando Palencia escribió el nuevo texto para la competencia de guiones patrocinada por la Villa del Cine, volvió a cambiar el título: *Cheila, una casa pa' maíta*. El nombre legal de la protagonista de la pieza teatral es Daniel José Guanipa, y el escogido por ella es Cheila Mercedes. En la película, a José Antonio Iriarte, cuando era niño, lo conocían familiarmente como Cheíto; a partir de la graduación de maestra, el personaje escoge su propio nombre: Cheila Mercedes. Si bien Dayana y Daniel comparten ciertas similitudes formales, Cheila y Cheíto coinciden en la tres letras iniciales; son disímiles en las últimas sílabas, pero el nuevo nombre también era menos común en Venezuela que Dayana¹¹. Es llamativo que Palencia también haya modificado el matronímico original, de Guanipa a Iriarte. Me parece que la razón principal es que el apellido Guanipa suena femenino, así que el guionista optó, en cambio, por Iriarte, cuya combinación vocálica es más diversa.

Hay otros dos cambios en el título, más significativos: la quinta, venezolanismo que hace referencia a un tipo de construcción falsamente colonial que se volvió común en Caracas desde fines de los años cuarenta (Almandoz Marte, 2010), se convirtió en casa, y “maíta” (la abuela de Cheila) en una de sus propietarias. El filme transcurre mayormente en ella, y para la audiencia es obvio que no es

10 Desde el estreno de la película, *La quinta Dayana* se ha montado en varios teatros de la provincia venezolana. Palencia tiene casi todas sus obras disponibles en su sitio de la red, lo que sin duda ha contribuido a que se lo lea, especialmente las obras que no han sido editadas, algunas de las cuales han comenzado a reponerse en Caracas. Múltiple ganador de premios y autor de una treintena de piezas, es un autor que está adquiriendo, merecidamente, el sitial de un clásico vivo.

11 Por ejemplo, la ganadora del concurso de belleza Señorita Venezuela en 2007 y Señorita Universo 2008 fue Dayana Sabrina Mendoza Moncada.

lujosa. El texto dramático indicaba que: “La acción transcurre principalmente en una quinta en franco deterioro ubicada en la costa venezolana” (p.55). En general, este tipo de casas comenzó a construirse en urbanizaciones privadas de la capital venezolana (Almandoz Marte, 2010). Un especialista en el tema afirma que a partir de los años noventa del siglo XX, “en las urbanizaciones [de Caracas] ya no se construían quintas, sino altos edificios residenciales de clase media que aparecieron en valles y colinas de las zonas caras” (González Téllez, 2012, p.199). Tómese en cuenta, además, que en el país suramericano no es común hablar de “quinta de playa”, sino de “casa de playa”, precisamente porque la primera implica una construcción residencial urbana (Almandoz Marte, 2010). En este sentido, el guionista y el director han debido haber concluido que usar el sustantivo quinta en el título implicaría sugerir un ascenso social imposible de lograr por un personaje que, como Cheila, trabaja como peluquera desde los quince años.

No deja de ser elocuente, sin embargo, que en el minuto 37 del video, al mostrarse la fachada de la morada, se observe que tiene el nombre de “Quinta Cheila”. Es posible que en la negociación del título los dos artistas se hayan decidido por casa, ya que en un ambiente políticamente polarizado, quinta, que hace referencia metonímicamente a familias de clase alta (residenciadas mayormente en el este de Caracas y la sede simbólica de la oposición política), pudiera haber tenido algún impacto negativo en el público para el que mayoritariamente son hechas las producciones de la Villa del Cine. En este sentido es pertinente recordar que uno de los objetivos de la mencionada institución es “propiciar el desarrollo de cine de bajo presupuesto, en el marco de un proceso de transformación social” (Fundación Villa del Cine, 2015). Además, como ha planteado Patricia Valladares-Ruiz (2013, p.57), una de las dos tendencias de los primeros filmes de la Villa “introduce conflictos contemporáneos marcados por la lucha de clase y la búsqueda de la superación personal y/o colectiva”.

Finalmente, es imprescindible conocer que en la segunda parte del título, la frase “Una casa pa' maíta”, que tanto en la película como en la carátula del video aparece con una mayúscula y sin coma después del nombre Cheila, es una cita textual de la declaración del boxeador venezolano Jesús Rafael Oronó (Pantoño, Estado de Sucre, 1958) quien, luego de haber ganado el Campeonato Super Mosca del mundo en 1980, afirmara en una entrevista televisada que lo primero que quería hacer con el dinero de la recompensa, era comprar una casa para su “maíta”. El deportista llamaba así a su abuela, la señora Lucrecia Oronó, quien lo había criado en extrema pobreza antes de que, ya adolescente, se mudara a Caracas,

donde se reunió y vivió con su madre, y comenzó su significativa carrera como boxeador. La cita aparece mencionada en el primer parlamento de Dayana en la obra teatral: “cuando era niña, a un campeón mundial de boxeo le preguntaron: ¿qué vas a hacer con tu premio? Él no dudó un instante: ¡Cumplir un sueño: una casa pa’ maíta!” (p.57). En la película, por su parte, se incluye al comienzo una escena de la entrevista original a Oronó. Mediante el uso del apócope “pa” de la preposición para y la apelación familiar de la abuela como “maíta” (acortamiento típico del diminutivo *mamaíta*, por mamá, en el este de Venezuela), la película enfatiza el uso del español coloquial venezolano. De esta forma ilustra, por una parte, la aspiración de movilidad social en enormes segmentos de la población nacional y, por la otra, la casi imposibilidad de lograrla. De hecho, el deportista solo pudo adquirir la propiedad luego de haber ganado un campeonato internacional de boxeo, algo excepcionalmente difícil. Al convertir la famosa frase en parte del título del largometraje y asignarle la propiedad de la casa a maíta (la abuela de Cheila), la obra muestra la generosidad del personaje, a diferencia de la vanidad que indicaban los títulos de la obra dramática.

En suma, no deja de llamar la atención que las dos protagonistas tengan nombres provenientes del inglés que se han castellanizado y vuelto comunes en Venezuela. Además, el cambio de quinta a casa tiene que ver con que el primer vocablo evoca la construcción falsamente colonial que se volvió la aspiración de las clases altas después de los años cuarenta, especialmente en Caracas; con la palabra “casa” se dio paso a una más genérica, que es lo que la mayoría sueña con llegar a poseer¹². Finalmente, la cita de una frase de un deportista famoso en la Venezuela finisecular, ampliamente conocida por una parte de la audiencia, también apunta a mostrar el impacto de la cultura televisiva en la propagación de valores e ideales, especialmente en los sectores populares.

El segundo aspecto de la adaptación que merece comentario es la reorganización y ampliación del argumento original del texto teatral. Como Palencia le dijo a Víctor Carreño (2012, p.4): “Tuve que negociar conmigo mismo. Tomar la esencia de la historia y contar con los estupendos recursos del cine”. A manera de

12 En este sentido es ilustrativo considerar lo afirmado por Bolívar (1995, p.110), investigadora de la arquitectura contemporánea en Caracas, quien indica que el 90 % de los barrios de Caracas “se asientan en 10 % de la superficie de la ciudad y en ellos habita el 41 % del total de la población de la ciudad. La densidad en los barrios de ranchos [las viviendas más precarias en el español de Venezuela] llega hasta 5.730 habitantes por kilómetro cuadrado”.

ilustración, y por razones argumentales y espaciales, analizaré solo dos de estos numerosos e importantes cambios: primero, los relacionados con la creación de los personajes masculinos heterosexuales; y segundo, la reconstrucción de la biografía de Cheila en tanto sujeto transexual.

La obra teatral tiene seis personajes y un coro que, en su primera producción estuvo conformado por cuatro actores y tres actrices. Además de Cheila y su novia Katy, está la abuela, la mamá, Rey (abreviación de Reinaldo), uno de los seis hermanos de Cheila, y Monche, un primo que se crió con ellos. Si se lee el texto teatral y luego se mira la película, es llamativo observar que Palencia crea cuatro personajes masculinos adicionales, todos heterosexuales. Reinaldo (el actor Rubén León), el único que aparece desarrollado en el texto escrito, mantiene algunos de sus rasgos originales en el filme: es el mayor de los hermanos, ejerce dominio sobre la madre y sobre el resto de la familia, está casado y tiene numerosa progenie, incluyendo a una hija de aproximadamente dieciocho años, estudiante universitaria. Pero algunas de las acciones que realiza en el texto escrito las lleva a cabo en el filme otro personaje, Bachaco (interpretado por Luke Grande), el hermano de Cheila que más atención recibe después de Reinaldo, y que es un poco más joven que ella. En *La quinta Dayana*, Rey tiene un accidente con un camión mientras maneja embriagado y, a pesar de que vive con la esposa e hijos en la casa, se muestra interesado, erótica y explícitamente, en Katy. En la película, Bachaco, que también está casado y tiene hijos, es el que ejecuta estas acciones. Es cierto que en el texto escrito hay referencia a tres hermanos: Wilson, Cheché y Chichi, pero ninguno se llama así en la película.

Los otros hermanos que aparecen en el filme son Güicho (Nelson Acosta), Dayán (Freddy Aquino) y Kevin (Moisés Berroterán), los tres también creaciones originales del guión filmico. El primero, que parece ser mayor que Cheila, tiene una discapacidad física y es drogadicto. Dayán, cuyo nombre guarda cierta similitud en el nombre con la Dayana original, es el único de los cinco hermanos que no vive en la casa. Kevin es el más joven y, excepto por la visita que hace a Monche, acompañando a Cheila, la abuela y Katy, no tiene mucha importancia en la fábula; después de todo es un adolescente y no está casado. En el texto escrito, Dayana dice que su abuela y su madre “criaron la multicolor y difícil fraternidad de siete muchachos” (p.57). En la película, de los cinco hermanos de la protagonista, dos son de piel oscura, dos de piel clara y uno de piel mestiza, como Cheila. De esta forma la representación étnica evita los estereotipos y explicita el claro propósito de los creadores de la obra de dirigirse a una audiencia nacional.

Para el espectador del largometraje es un poco difícil imaginar una casa real donde vivan cinco hermanos –de los cuales cuatro ya han creado sus respectivas familias–, además de una abuela, una madre y su hijo menor. Esto era mucho más complicado de representar en una obra teatral, especialmente cuando fue montada inicialmente en un pequeño teatro creado para obras de cámara. En la vivienda de la película viven, además de los personajes que he mencionado, una larga lista de niños (hijos de Reinaldo, Bachaco, Güicho y Dayán) que ni siquiera aparece en los créditos oficiales del filme.

En todo caso, en el texto teatral predominan los personajes femeninos. Esto sufrió un importante cambio en el filme debido a la creación de tantos personajes varones, todos heterosexuales¹³. Aunque en la película hay, numéricamente, más mujeres –por la presencia de las esposas de los hermanos–, estas tienen limitada relevancia. La creación de nuevos personajes masculinos le permiten a Palencia y Barberena enfatizar tres elementos. Primero, la agencia de Cheila que, desde niña, además de lidiar con el rechazo de la madre, tiene que enfrentar la transformación de sus hermanos cotidianamente. Segundo, hace más efectiva la diferencia entre los hermanos de Cheila y Monche, el único personaje masculino de la familia que es responsable y se relaciona balanceada, afectuosa y respetuosamente con Cheila. Finalmente, hace explícita una comunidad entre seres que, a pesar de sus diferencias de educación, sexualidad y nacionalidad, comparten afectos genuinos con Cheila.

Veamos, aunque sea muy someramente, las implicaciones del añadido de más personajes masculinos de sexualidad normativa. Desde que Cheito comienza a mostrar un comportamiento transgénico, el espectador observa que sus hermanos se burlan de él llamándolo “mujercita” e irrespetándolo verbalmente. Pero también desde entonces el niño comienza a destacarse académicamente: en una escena se lo ve entregándole a la madre el reporte de calificaciones finales del año escolar, aprobado con 19 (la nota máxima en Venezuela es 20). La cantidad de hermanos (Reinaldo, Güicho y Bachaco) sugiere, por una parte, la enorme presión que sufre en casa y, simbólicamente, la que experimenta fuera, especialmente en la escuela. Esto se observa en una secuencia de enorme importancia para el tema: aparecen, sucesiva y rápidamente, numerosos compañeros de la madre. Uno de ellos resume lo que se ha escuchado varias veces: Cheito es un

13 La orientación erótica de Kevin, el hermano más joven, se hace explícita en la visita a la casa de Moche, donde coquetea con la hijastra de este, también adolescente.

“rolo de marico” y nadie quiere estar cerca de él. El insulto es particularmente relevante porque coincide tanto con los calificativos que la madre como los hermanos le hacen con regularidad al personaje. Este hecho sugiere que son los hombres los que muestran más rechazo a los sujetos transgéneros¹⁴.

De todos los personajes masculinos heterosexuales, solo Monche es capaz de aceptar sin condiciones a Cheito. Aunque los vemos en numerosas escenas, algunas de las cuales comento en el próximo apartado, la manera en que se narra la historia crea suspenso sobre el destino de este personaje. Lo observamos cuando era niño, luego como adolescente, y en todos estos momentos es obvio el afecto entre los dos primos. Pero pasan más de cuarenta y cinco minutos para que el personaje adulto aparezca. Esto no es coincidencia. Al igual que Cheila, Monche es el otro de los siete niños de la familia Iriarte que terminó la escuela secundaria y fue a la universidad. Junto con Dayán, es el otro varón que no vive en la casa que Cheila compró. Cuando se deja ver, la audiencia observa que Cheila, Katy, la abuela y Kevin se trasladan al campo, a casa de Monche, quien vive con su familia (está casado con una mujer divorciada, tiene un hijo de dos años y varios hijastros, uno de ellos una adolescente de la edad de Kevin). Lo primero que llama la atención de esta larga secuencia es el tipo de casa en la que vive Monche y la interacción que se produce entre él y Cheila. Es una residencia campestre típica de una granja de los llanos venezolanos: no es una quinta, pero es obvio el cuidado que sus propietarios tienen para conservarla óptimamente. Para decirlo en español venezolano: no es un “rancho”.

La secuencia que transcurre en la granja de Monche tiene el efecto de que los espectadores comparen su casa con la de la familia de Cheila. Algo parecido ocurre con los intercambios entre Cheila y Monche: comprobamos que se trata de dos personas que se quieren y se respetan. Este hombre heterosexual, el único con una educación formal en la familia Iriarte, no experimenta ningún tipo de ansiedad con su prima. Por el contrario, hay una escena en que canta para mostrarle la felicidad de volver a hablar con ella y darle la bienvenida a su novia. Al final de la película, una vez que las dos mujeres regresan a Canadá, lo vemos hablando por Skype con ambas e informándole a Cheila que la abuela completó un programa

14 Hay una coincidencia extraordinaria en la percepción que tienen la mayoría de los personajes masculinos de *Cheila, una casa pa' maíta* y *Yo, indocumentada* sobre los sujetos sexodiversos. En ambas películas se trata de hombres de limitada educación, aunque el documental muestra una diferencia fundamental con respecto a la obra de ficción: el poder hegemónico del discurso religioso cristiano en sujetos que apoyan a un gobierno que se caracteriza como socialista y revolucionario.

de alfabetización que el Gobierno Federal había puesto en marcha hacia 2007. El significado es claro: ha pasado el tiempo y la protagonista solo mantiene contacto regular con su primo y su abuela (que ahora vive en la casa de Monche), es decir con las únicas personas en su familia que desde que era pequeña la aceptaron tal como era. Es, en síntesis, una alianza entre la abuela, Katy y Monche, un grupo de sujetos mayoritariamente de sexualidad normativa, que logran, gracias al afecto y al respecto mutuo, crear una coalición que ayuda a que Cheila pueda sobrevivir en medio de las más duras condiciones de discriminación (en Venezuela) y, en el caso de Katy, como inmigrante en Montreal.

La última diferencia entre el texto escrito y la película, y también la más extensa e importante, es la reconstrucción de la historia vital de Cheila desde que era niña, época en que aparecieron los primeros rasgos del rechazo de la identidad masculina, hasta el ataque violento transfóbico que la llevó a huir de Venezuela. Gracias a la técnica de escenas retrospectivas intercaladas, los espectadores acceden a una versión más completa de la biografía de la protagonista. De hecho, se necesitaron tres actores para representar a Cheila. Las imágenes cronológicamente más tempranas son las de un niño de aproximadamente seis años que se adhiere a una identidad de género femenino. Reveladoramente, la primera vez que aparece, lo vemos después de bañarse y, mientras se seca, le dice a su abuela que no tiene pene, el cual ha escondido entre las piernas. Este niño actor aparece en otras escenas que ilustran en diversas formas su insatisfacción con el género asignado. Por ejemplo, en una está orinando sentado y como dejó la puerta del baño abierta, uno de sus hermanos le avisa a la madre que Cheito está comportándose como niña. Desde luego, lo anterior revela que la conducta se había hecho antes y que la madre la reprime. En otro momento, Cheito viste ropas femeninas mientras cuida a un hermanito (Dayán). En la escena aparece Monche, el primo que vive con la familia, de la misma edad que Cheito, disfrazado del Zorro. Cheito lo recibe como si fuera su esposa, se acuesta con él en la cama y se abrazan. Es obvio que los niños han representado estos papeles en otras ocasiones porque se escucha la voz molesta de la madre preguntándole a Cheito qué está haciendo con su primo en la recámara, que esta vez sí está cerrada. Las imágenes infantiles que he resumido prueban que la incomodidad genérica que el niño experimenta es temprana y que, aunque la madre y los hermanos la rechazan, su abuela y su primo la aceptan incondicionalmente.

La segunda etapa de la vida del personaje que recibe más atención es la adolescencia y la adultez temprana. La película se inicia con una larga secuencia donde el personaje se está graduando de maestro y, debido a que fue uno de los mejores

de su promoción, da un discurso, que es una revelación pública de su identidad transexual, y anuncia entonces su decisión de ejercer el derecho de decidir el género al que realmente pertenece. El discurso es, además importante, porque separa la época en que el personaje vistió ropas convencionalmente masculinas y usó el nombre que se le asignó al nacer (José Antonio, Cheito), de la época de transición en que dará los primeros pasos para asumir una identidad diversa, que se evidencia en la adopción completa del comportamiento femenino, incluyendo un nuevo nombre: Cheila. Sin embargo, este periodo también está marcado por la violencia y la discriminación. El ejemplo de exclusión más importante ocurre en el ámbito laboral: cuando tiene su primera entrevista de trabajo en una escuela, la directora la rechaza por la disonancia entre el nombre legal masculino y las convenciones del género femenino, a pesar de que Cheila ha entregado documentación profesional que indica que tiene “disforia de género”.

El motivo recurrente de la educación (niña estudiosa, excelencia académica, una de los tres mejores graduados de la cohorte) muestra la profunda discriminación que el sujeto tuvo que sufrir. Como les explicó una persona transgénero española a Antar Martínez Guzmán y Marisela Montenegro (2010): “el hecho de que una persona sea homosexual, heterosexual o transexual no nos dice nada sobre la capacidad para un trabajo” (p.237). Irónicamente, una de las maestras con mejor rendimiento académico no puede enseñar por los prejuicios generalizados según los cuales una persona que rechaza su género asignado, especialmente si nació con genitales masculinos, sufre de alguna patología mental (Baldiz, 2010).

Poco después de verse inhabilitada de trabajar en la carrera que estudió y en la que fue una estudiante sobresaliente, hay una escena en que Cheila pone un aviso en el frente de la casa familiar para publicitar su nuevo trabajo como peluquera. Cuando sus hermanos protestan, esta les pregunta si trabajan para ayudar a la familia. Gradualmente aprendemos que Cheila es la que aporta la mayor cantidad de dinero para las finanzas familiares. De hecho, desde este momento es evidente que toda su familia depende económicamente de ella; irónicamente, la mujer trans de esta familia actúa como padre proveedor. Y, como hemos visto, a pesar de que sus hermanos ya son adultos, todos aún dependen de ella: viven en la casa que Cheila ha estado pagando por los últimos quince años.

Finalmente, la tercera etapa es particularmente significativa porque la interpreta una actriz transgénero, la colombiana Endry Cardeño. Cuando *La quinta Dayana* se estrenó en 2007 el papel de Dayana estuvo a cargo de Elaiza Gil, cuya actua-

ción fue reconocida con un Premio Municipal de Teatro como mejor actriz del año 2007¹⁵. La decisión tomada por Eduardo Barberena de contratar a Cardeño para representar a Cheila adulta fue valiente, y es la primera vez que en la historia del cine venezolano, y posiblemente del latinoamericano en general, que un sujeto trans se desempeña como protagonista de una película de ficción¹⁶.

Varias escenas reconstruyen la vida de Cheila antes de inmigrar a Canadá; solo me referiré a tres que pueden servir de ilustración. En la primera observamos a Cheila con una amiga *drag queen* antes de una presentación en una discoteca. A esta escena la sigue una secuencia muy larga, y de profundo impacto en la vida de Cheila. En la barra, mientras la *drag queen* actúa, hay un grupo de hombres ebrios y actuando de manera muy agresiva con la cantante. Luego de la actuación, Cheila y su amiga salen del establecimiento nocturno. Abruptamente aparece el grupo de hombres del bar en una camioneta, las secuestran y las llevan a una playa; unos comienzan a golpear a la cantante y, al final, uno la mata; al mismo tiempo, otros violan y luego golpean a Cheila. Después de que los criminales huyen, se observa a Cheila tratando de ayudar a su amiga, que está muerta. Incluida casi al final del largometraje, esta secuencia, una de las más largas, tiene el efecto de que la audiencia concluya que la mudanza de Cheila a Canadá ocurrió porque temía por su seguridad en Venezuela. No solamente no pudo trabajar en la carrera que había estudiado sino que su seguridad física corría peligro si seguía viviendo allí.

Mientras que los cambios del título del filme lo acercaron al contenido de muchas obras de la Villa del Cine, la creación de nuevos personajes masculinos y el relato de la biografía de Cheila cumplen otros propósitos; particularmente, sugieren un impase entre la ideología del Estado con respecto a la sexodiversidad, y el aporte que los artistas y los activistas hicieron entre 2004 y 2010. Como indiqué al comienzo, desde que Tamara Adrián introdujera le demanda de que su nuevo sexo y género fueran reconocidos legalmente, la producción de obras literarias y cinematográficas sobre este tema creció exponencialmente en Venezuela. Tanto *La quinta Dayana* y *Cheila, una casa pa' maíta* manifiestan que un sujeto transexual, a diferencia de lo que dice la psiquiatría y muchos Estados (mediante

15 Estos galardones los concede el Cabildo de Caracas y son los más importantes del país en todos los géneros literarios.

16 Aunque es cierto que varias películas argentinas han presentado al sujeto intersexual como protagonista: *XXY* de Lucía Puenzo (2007) y *El último verano de la boyita* de Julia Solomonoff (2009), solo conozco el documental cubano *En el cuerpo equivocado* (2010), de Marilyn Solaya sobre Mavi Susel, la primera transexual cubana, en donde un sujeto de este tipo es el centro de la representación.

sus leyes), no sufre de un desorden mental, sino que está entre las personas más cuerdas y sanas del país. *Cheila, una casa pa' maíta* muestra esto recurriendo a la representación sórdida de una extensa familia cuyos miembros se caracterizan por la irresponsabilidad, el irrespeto y el abuso. Esta familia, una metáfora de la Venezuela chavista, es incapaz de aceptar a los diferentes y los obliga a que se exilien, figurativa o literalmente, porque la intolerancia es la característica de una sociedad que se niega a crecer, a formar parte del siglo XXI¹⁷.

A la retaguardia en políticas de la sexodiversidad

Tanto *La quinta Dayana* como *Cheila, una casa pa' maíta* metaforizan las dificultades que el sujeto trans afronta en Venezuela hoy en día. A partir de lo que la obra teatral y la película representan, Venezuela –cuyo Gobierno desde 1999 se autoproclama como revolucionario– está a la retaguardia en el tratamiento que le da a la comunidad transexual. En este sentido es revelador hacer una comparación, aunque sea muy breve, entre Venezuela, Cuba y Argentina, países con los que el Gobierno chavista tiene importantes lazos ideológicos. En Cuba no está prohibida la cirugía de reasignación sexual (Fernández Martínez, 2008). De hecho, la primera operación de este tipo ocurrió en 1988 pero, debido a la controversia resultante, no se volvió a repetir (Castro Espín, 2008). Sin embargo, en un caso legal muy parecido al de Tamara Adrián, entre 1996 y 1998 se ventiló en un tribunal habanero la situación de un sujeto que había tenido la operación genital en el exterior y deseaba obtener documentos legales que reflejaren su cambio de sexo (de masculino a femenino). En 1998 un juez decidió a favor del sujeto transexual; casi simultáneamente, entre 1997 y 1998, trece personas transgéneros que estaban siendo atendidas en el Centro Nacional de Educación Sexual, el organismo de investigación y educación sexuales dirigido por Mariela Castro Espín, hija del presidente Raúl Castro, lograron “cambiar el carné de identidad por otro nuevo con nombre femenino y foto actualizada” (Fernández Martínez, 2008). Aunque Cuba aún no cuenta con una ley que regule el cambio de sexo, es indudable que tiene una política sexodiversa más humana que la puesta en práctica en Venezuela, a todas luces transfóbica.

17 *Cheila, una casa pa' maíta*, el guión, fue escrito el mismo año que en España se aprobó la Ley 3/2007, “reguladora de la rectificación de la mención relativa al sexo de las personas”; y cinco años antes de la aprobación de la Ley 26.743 en Argentina, que reconoció el derecho de toda persona a ser “tratada con su identidad de género y, en particular, a ser identificada de ese modo en los instrumentos que acreditan su identidad respecto a el/los nombre(s) de pila, imagen y sexo con los que allí es registrada”. Como los lectores recordarán, Palencia residió en España desde 1991 hasta 2004, así que con toda seguridad estaba al tanto de las discusiones que ocurrieron en este país y que llevarían a la aprobación de una ley que, con cinco años de diferencia de la argentina, ha sido sometida a serias críticas y que a todas luces debería ser reformada. La compilación que Miquel Missé y Gerard Coll-Planas editaron contiene numerosos ensayos que muestran el estado de las discusiones hacia 2010.

El contraste, no obstante, es mayor con Argentina, que, en 2012, bajo el gobierno de la presidenta Cristina Fernández, aprobó la Ley 26.743, conocida como Ley de Identidad de Género para los sujetos travestis, transexuales e intersexuales. Esta es la legislación sobre cambio de sexo más progresista actualmente en las Américas y el Caribe (y posiblemente en todo el planeta) porque no se consideran patológicas (a diferencia de Cuba) estas identidades ni se requiere autorización judicial para las operaciones de reasignación de sexo o para adecuar la documentación personal (como ocurre, por ejemplo, en España). Además, de todas las existentes en el continente, es la que más se acerca a la Declaración de Yogyakarta, que fomenta la reducción de la iniquidad en la salud y el respeto de los derechos humanos.

Aunque la Constitución venezolana de 1999 incluyó numerosas reformas de los derechos humanos, obvió reconocer, deliberadamente según todos los investigadores que se han acercado a esta materia, los de la comunidad GLBTI. Cuando se estaba redactando la nueva Constitución, la Asamblea consideró provisiones que prohibían la discriminación sexista; sin embargo, diferentes organizaciones religiosas se reunieron con el presidente de la Comisión Constitucional y le convencieron de soslayarlas (Merentes, 2010). De esta forma la Asamblea evitó aprobar leyes que protegieran a la comunidad sexodiversa de la discriminación. Desde entonces el Gobierno no ha considerado nuevas propuestas para avanzar los derechos de este colectivo y tampoco ha permitido que se debatieran en el Parlamento otros instrumentos legales que los apoyen (Merentes, 2010).

A pesar de esta reveladora negligencia machista y sexista del Gobierno, en estos mismos años surgieron numerosas organizaciones de apoyo a los grupos de la diversidad sexual. Por ejemplo, en 2005, una de ellas, Unión Afirmativa, presentó un proyecto de ley sobre la igualdad y equidad de género que trató de eliminar la discriminación basada en el género y la sexualidad, incluyendo un artículo que legalizaba las operaciones de reasignación de sexo. Al cabo de haber sido ignorado por tres años, se produjo una discusión y el proyecto fue rechazado (Macmillan, 2015). Un argumento adicional que muestra el profundo rechazo que los políticos chavistas tuvieron hacia la comunidad GLBTI se encuentra en el documental *Yo, indocumentada* (2011) de Andrea Barenenko, que se focaliza en la vida de tres mujeres transgéneros. La historia de Victoria, la más joven de ellas, se cuenta recurriendo a la experiencia fallida del cambio del nombre masculino en 2010, precisamente la misma experiencia por la que pasó Tamara Adrián en 2004. En otras palabras, un poco más de un lustro después (y, para ser exactos, a 11 años de haber estado Chávez en el poder), la situación de discriminación

transfóbica seguía siendo la misma que había obligado a huir de Venezuela a la mujer transexual que Elio Palencia había conocido en Montreal en 2000 y cuya historia dio origen a *La quinta Dayana* y *Cheila, una casa pa' maíta*.

La llegada de la primera persona transexual al Congreso venezolano augura que los aires de cambios están cerca. De hecho, el día en que finalicé este ensayo los medios de comunicación venezolanos informaron que el presidente Nicolás Maduro había juramentado el martes 15 de diciembre de 2015 un “Consejo de Gobierno Popular de la Sexodiversidad”. No me queda duda de que la elección de Tamara Adrián como diputada a la Asamblea ha contribuido a que los que no sabían, ahora aprenden que Venezuela es uno de los países más atrasados con respecto a la situación legal de las minorías sexuales, ya que, como bien escribió María Teresa Vera-Rojas (2014, p.61): “la homofobia institucional (y social) en Venezuela, especialmente desde hace por lo menos una década, debe comprenderse como el correlato del discurso del amor a partir del cual se han fundado las ideas del socialismo bolivariano en cuyos vínculos solo se reconocen como legítimas, productivas y éticas las formas del afecto y filiación heteresexuales”.

Referencias bibliográficas

- Adrián, T. (2008). Bases conceptuales de una normativa que asegure la igualdad de derechos a las lesbianas, homosexuales, transexuales y transgéneros en Venezuela. En C.R. Millán de Benavides (Ed.). *Cuerpos y diversidad sexual: Aportes para la igualdad y el reconocimiento* (17-32). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Adrián, T. (2011). Estereotipos de género, discriminación y protección legal en América Latina: Análisis comparativo. En D. Balderston y A. M. Castro (Eds.). *Cartografías queer: Sexualidades y activismo LGBT en América Latina* (19-58). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Almandoz Marte, A. (2010, 19 de enero). Quinta en La Lagunita. Crónica sobre la evolución de Caracas. *ProDavinci. Analítica*. Recuperado de <http://prodavinci.com/2010/01/19/artes/cronicas-desde-san-bernardino/quinta-en-la-lagunita/>
- Baldiz, M. (2010). El psicoanálisis contemporáneo frente a las transexualidades. En G. Coll-Planas y M. Missé (Eds.). *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad* (141-156). Barcelona: Egales.
- Barberena, E. (2007). *Alias Bambi C-4, el último complot de Posada Carriles* [Cinta cinematográfica]. Venezuela: Fundación Villa del Cine.

- Barberena, E. (2010). *Cheila, una casa pa' maíta* [Cinta cinematográfica]. Venezuela: Fundación Villa del Cine.
- Barenenko, A. (Directora) (2011). *Yo, indocumentada* [Cinta cinematográfica]. Venezuela: BAJO LA MANGA Laboratorio Audiovisual.
- Bolívar, T. (1995). Densificación y tipología de agrupaciones en los barrios caqueños. En G. Imbesi y E. Vila (Eds.). *Caracas. Memorias para el futuro* (103-118). Roma: Gangemi Editore.
- Buitrago, D. (2015, 9 de diciembre). Diputada electa, Tamara Adrián luchará por igualdad para minorías sexuales. En *Informe 21*. Recuperado de <http://informe21.com/politica/diputada-electa-tamara-adrian-luchara-por-igualdad-para-minorias-sexuales>
- Carreño, V. (2012, 25 de agosto). La escena del desarraigo. Entrevista a Elio Palencia. En *País portátil*. Recuperado de <http://paisportatil.me/2012/08/25/la-escena-del-desarraigo/#more-7130>
- Castro Espín, M. (2008). *La transexualidad en Cuba*. La Habana: Editorial Cenesex.
- Fernández Martínez, M. y González Ferrer, Y. (2008). Una mirada jurídica de la transexualidad en Cuba. En M. Castro Espín (Ed.). *La transexualidad en Cuba* (149-182). La Habana: Editorial Cenesex.
- Fundación Villa del Cine (2015). La Villa. En *La villa del cine*. Recuperado de <http://villadelcine.gob.ve/la-villa/>
- Gómez, Á. R. (2008, 10 de agosto). Encerrada en un artista. *El Universal*. Recuperado de www.eluniversal.com/QuéHay
- González Téllez, S. (2012). Espacio y dinámica de la ciudad violenta. En A. Almandoz (Ed.). *Caracas, de la metrópolis súbita a la meca roja* (199-212). Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos.
- Ley 26.743. Establécese el derecho a la identidad de género de las personas. *Boletín Oficial de la República Argentina*, 32.404. Gobierno de Argentina, Buenos Aires, Argentina, 24 de mayo de 2012.
- Ley 3/2007. Reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas. *Boletín Oficial de Estado*, 65, 11251-11253. Gobierno de España, Madrid, España, 6 de marzo de 2007.
- MacMillan, C. (2015). *Sin derechos: La comunidad GLBTI en el cine venezolano (1999-2015)* [Tesis de pregrado]. Pensilvania: Allegheny College.
- Martínez Guzmán, A. y Montenegro, M. (2010). Producciones narrativas: Transitando conocimientos encarnados. En M. Missé y G. Coll-Planas (Eds.). *El género desordenado* (229-264). Barcelona: Egales.
- Merentes, J.R. (2010). Gay Rights in Venezuela under Hugo Chavez. En J. Corrales y M. Pecheny (Eds.). *The Politics of Sexuality in Latin America. A Reader*

- on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Rights* (220-223). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Meyerowitz, J. (2002). *How Sex Changed. A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge: Harvard University Press.
- Missé, M. y Coll-Planas G. (Eds.) (2010). *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. Barcelona: Egales.
- Moreno Uribe, E.A. (2009). *Novia en rojo* [Obra teatral]. Documento inédito.
- Ochoa, M. (2014). *Queen for a Day. Transformistas, Beauty Queens, and the Performance of Femininity in Venezuela*. Durham: Duke University Press.
- Palencia, E. (1991). *Detrás de la avenida*. Caracas: Fundación Celarg.
- Palencia, E. (2009). *Penitentes. La quinta Dayana. Escindida*. Caracas: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.
- Palencia, E. (2011). *La quinta Dayana*. Caracas: Fundación El Perro y la Rana.
- Puenzo, L. (Directora) (2007). *XXY* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Historias Cinematográficas, Cinemanía, Wanda Visión S.A., Pyramide Films.
- Rivera, F. (1990). *Voces al atardecer*. Caracas: Editorial Planeta Venezolana.
- Rojas, Daniel (2015, 7 de diciembre). Tamara Adrián ya es la primera diputada transsexual en la historia de Venezuela. En *Contrapunto*. Recuperado de <http://contrapunto.com/noticia/tamara-adrian-ya-es-la-primer-diputada-transsexual-en-la-historia-de-venezuela-51499/>
- Rosas, L. A. (2013, julio). El teatro en Venezuela en tiempos de revolución. *Te-londefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 17, 249-270.
- Schneider, E. (Director) (2014). *Tamara* [Cinta cinematográfica]. Venezuela: José Ramón Novoa.
- Solaya, M. (Director) (2010). *En el cuerpo equivocado* [Cinta cinematográfica]. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.
- Solomonoff, J. (Director) (2009). *El último verano de la boyita* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Travesía Productions, Domenica Films, El Deseo S.A., Epicentre Films.
- Valladares-Ruiz, P. (2013). Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano. *Revista Hispánica Moderna*, 66(1), 57-72.
- Vargas Llosa, M. (2008). *Al pie del Támesis*. Lima: Alfaguara.
- Vera-Rojas, M.T. (2014). En nombre del amor: Políticas de sexualidad en el proyecto socialista bolivariano. *Cuadernos de Literatura*, XVIII(36), 58-85.