

MATERIA V - Trabajo Final de Máster	
Nombre estudiante:	Sara Luna Florit González-Sandoval
Título del trabajo:	<i>Revivals</i> televisivos como segundas oportunidades para las representaciones LGTB+. Propuesta para un análisis de contenido de las series de <i>The L Word</i> y <i>Tales of the city</i>
<u>Modalidad:</u> <input type="checkbox"/> A (Aplicado)	
<hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <u>Tipología:</u> <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (cultural) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (artístico) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (de comisariado) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (de diseño) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (pedagógico) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación aplicado (obra)	
<input checked="" type="checkbox"/> B (Teórico)	
<hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <u>Tipología:</u> <input checked="" type="checkbox"/> Trabajo de investigación teórico (investigación teórica) <input type="checkbox"/> Trabajo de investigación teórico (revisión teórica)	
<u>Palabras clave (entre 4 y 8):</u> Ficción seriada, representación LGTB+, feminismo interseccional, revival, reculturización, <i>The L Word</i> , <i>Tales of the city</i>	
<u>Resumen (entre 200 y 300 palabras):</u> El principal objetivo de esta investigación reside en analizar la representación mediática del colectivo LGTB+, a partir de algunas de sus primeras imágenes en la ficción seriada. Se trata de la problemática <i>The L Word</i> y la pionera <i>Tales of the city</i> , adelantada a su tiempo y que, tras más de una década, vuelven a la pantalla pequeña en forma de revival. Para ello, se estudia este fenómeno adaptativo y su explotación actual originada especialmente en las nuevas plataformas en streaming como Netflix o Showtime, las productoras responsables de ambas producciones. Desde ahí, se ahonda en la influencia de los medios de comunicación en la emisión de discursos LGTB+, y su impacto en la identidad de cuerpos LGTB+. Pues se considera que ese colectivo habita subyugado en una jerarquía cisheterosexista que refuerza sus fronteras mediante una violencia	

sistemática. En esa cruzada se encuentran agentes sustentadores como la cultura visual y una legislación cuya intención es alegar ese odio. Por lo que, desde una epistemología feminista interseccional, se desenreda esa maraña para luego dar cuenta de su efecto en la creación de personajes ficticios. Concretamente en aquellos ya creados y que regresan adaptándose a un presente diferente. Es por ello que entran en consideración las protagonistas de ambas series. A partir de su estudio, se diseccionan los aspectos más nocivos de cara al colectivo LGTB+ y se proponen diferentes imaginarios que los revival podrían abordar con el fin de mostrar su compromiso social real, y aprovechar así una segunda oportunidad para hacer las paces con el amplio abanico de sujetos y narrativas LGTB+ infrarrepresentados.

* Los trabajos dentro de cualquier modalidad y tipología, deberán ajustarse a los estándares y guías facilitadas en la pestaña “evaluación”:

- trabajos aplicados (A): proyecto (preproducción) o memoria (producción-posproducción)
- trabajos teóricos (B): artículo de revista (exposición-argumentación)



REVIVALS TELEVISIVOS COMO SEGUNDAS OPORTUNIDADES
PARA LAS REPRESENTACIONES LGTB+.
Propuesta para un análisis de contenido de las series *The L Word* y *Tales of the city*.

Trabajo de Fin de Máster

Sara Luna Florit González-Sandoval

Tutora: Amparo Alonso Sanz

Trabajo de investigación teórico

Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales
(Perspectivas Feministas y Cuir/Queer)

Curso 2018/2019

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	2
1.1.	Statu quo y justificación	2
1.2.	Hipótesis	4
1.3.	Objetivos.....	4
1.4.	Marco teórico conceptual	5
1.4.1.	De la cultura visual hacia la cultura visual televisiva.....	5
1.4.1.1.	Producción: ¿Son los personajes LGTB+ nuevos?.....	11
1.4.1.2.	Circulación: ¿Cultura LGTB+ pop?	14
1.4.1.3.	Nueva distribución y nuevo consumo: irrumpen las nuevas televisiones (OTT).....	16
1.4.1.4.	Reproducción: Discursos adaptativos (Revival).....	19
1.4.2.	Identidad LGTB+	24
1.4.1.	Derechos LGTB+	28
1.5.	Metodología	32
2.	MARCO EMPÍRICO	34
2.1.	Análisis de contenido de <i>The L Word</i>	34
2.2.	Análisis de contenido de <i>Tales of the city</i>	63
2.3.	Discusión	71
3.	CONCLUSIONES.....	76
4.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
I.	ANEXOS	I
I.	Análisis interseccional de Tina:.....	i
II.	Análisis interseccional de Bette:.....	i
III.	Análisis interseccional de Alice:	i
IV.	Análisis interseccional de Jenny:.....	i
V.	Análisis interseccional de Jodi:	ii
VI.	Análisis interseccional de Tasha:	ii
VII.	Análisis interseccional de Carmen:	ii
VIII.	Análisis interseccional de Max:.....	iii
IX.	Análisis interseccional de Anna:	iii
X.	Análisis interseccional de Mona:.....	iii
XI.	Análisis interseccional de Michael:.....	iii
XII.	Diálogos traducidos	iv

Resumen

El principal objetivo de esta investigación reside en analizar la representación mediática del colectivo LGTB+, a partir de algunas de sus primeras imágenes en la ficción seriada. Se trata de la problemática *The L Word* y la pionera *Tales of the city*, adelantada a su tiempo y que, tras más de una década, vuelven a la pantalla pequeña en forma de revival. Para ello, se estudia este fenómeno adaptativo y su explotación actual originada especialmente en las nuevas plataformas en *streaming* como Netflix o Showtime, las productoras responsables de ambas producciones. Desde ahí, se ahonda en la influencia de los medios de comunicación en la emisión de discursos LGTB+, y su impacto en la identidad de cuerpos LGTB+. Pues se considera que ese colectivo habita subyugado en una jerarquía cisheterosexista que refuerza sus fronteras mediante una violencia sistemática. En esa cruzada se encuentran agentes sustentadores como la cultura visual y una legislación cuya intención es alegar ese odio. Por lo que, desde una epistemología feminista interseccional, se desenreda esa maraña para luego dar cuenta de su efecto en la creación de personajes ficticios. Concretamente en aquellos ya creados y que regresan adaptándose a un presente diferente. Es por ello que entran en consideración las protagonistas de ambas series. A partir de su estudio, se diseccionan los aspectos más nocivos de cara al colectivo LGTB+ y se proponen diferentes imaginarios que los *revival* podrían abordar con el fin de mostrar su compromiso social real, y aprovechar así una segunda oportunidad para hacer las paces con el amplio abanico de sujetos y narrativas LGTB+ infrarrepresentados.

Palabras clave: Ficción seriada, representación LGTB+, feminismo interseccional, revival, reculturización, *The L Word*, *Tales of the city*

Abstract

This investigation aims to assess media portrayal of the LGBT+ community as of its first images – being those the problematic *The L Word* and the trailblazing *Tales of the city*, ahead of its time. After a decade both series are coming back into the small screen as revivals. Therefore, this adaptative phenomenon is examined as well as its current exploitation mostly dwelling in new streaming services such as Netflix or Showtime – accountable for both productions. Thus, it is possible to delve into media's influence and its impact on LGBT+ identity. For this community is considered to be subdued by a cisheterosexist hierarchy which reinforces its boundaries through a systematic violence. Two social agents uphold this juncture: visual culture and legislation, its intention being to vindicate that hatred. And from an intersectional feminist epistemology it is plausible to grasp this nettle and acknowledge how it has an impact on fictional characters. Especially those already created that are now returning and adapting to a different present. And so the protagonists of both series are taken into consideration. By drawing on its research, the most harmful aspects to the LGBT+ community emerge. That creates a space to propose diverse imaginaries that the revivals could address in order to demonstrate their real social commitment. Thus, they can take advantage of this second opportunity and make peace with the broad range of subjects and narratives LGTB+ which were underrepresented.

Keywords: TV fiction, LGBT+ portrayal, intersectional feminism, revival, reculturization, *The L Word*, *Tales of the city*

1. Introducción

La ficción seriada, a pesar de estar en auge, es un género televisivo que lleva tiempo ocupando una parte importante de las parrillas de programación. Esto ha dado lugar a un amplio abanico de producciones de toda índole, siendo estas un producto que emerge de cierto contexto sociocultural. Mientras muchas series se proyectan hacia el futuro, otras optan por revivir una narrativa pretérita y adaptarla al presente.

Este es el caso de dos series que vuelven este año en forma de *revival*. La primera, *Tales of the city*, se emitió en el contexto norteamericano hace 25 años como una de las primeras series con temática LGTB+, dando así el primer paso hacia una visibilidad mediática que ahora está cobrando fuerza. Se trataba de *Tales of the city*, ubicada en San Francisco y avanzada a su tiempo con una protagonista trans, otro homosexual y otra bisexual, entre otros. No obstante, esa utopía se convirtió en una odisea: fue muy criticada por escándalo y, finalmente, cancelada. Aun así, se estableció como serie pionera que allanó el camino para más emisiones LGTB+. Llegó así, diez años más tarde, la segunda producción, *The L Word*, una serie centrada en un grupo de amigas lesbianas y bisexuales. Esta también fue juzgada, pero no por las mismas razones. La principal, la versión sáfica carecía de representaciones auténticas y fieles al colectivo.

A pesar de sus obstáculos particulares, ambas han decidido que sus protagonistas y narrativas son dignas de ser resucitadas. Lo que lleva a cuestionarse los motivos tras esa resolución, y a la creación de una serie de expectativas acerca de las nuevas propuestas. De este modo, se ponen sobre la mesa los productos originales para así inspeccionar detalladamente sus representaciones, discursos, temáticas y problemáticas LGTB+. De esta forma, se puede dar cuenta de todo aquello que los proyectos futuros pueden mejorar y así conseguir representar mejor a la comunidad protagonista.

A fin de llegar a ese punto, se realiza un recorrido teórico que gira en torno a tres ejes fundamentales: la cultura visual, conformada por una intertextualidad de imágenes, textos y sonidos que terminan configurando y moldeando nuestras realidades; la identidad LGTB+, marcada intrínsecamente por una presencia mediática que termina por definirles; y la legislación LGTB+ que ampara los sujetos LGTB+ mientras da cuenta de una lucha pasada que a día de hoy debe continuar, y exigir unas representaciones mediáticas dignas.

Desde una epistemología feminista interseccional, se realiza un análisis crítico de las dos series, así como de sus personajes. Se examinan así los discursos, narrativas, representaciones y conductas más dañinos hacia el colectivo. Y, a partir de esa disección, es posible entablar una posible base orientativa para un futuro, realista y mejor reflejo televisivo, a través de una ficción que se solapa con la realidad. De este modo, se establece un posible imaginario esperable de productos audiovisuales LGTB+ tan relevantes como estos.

1.1. Statu quo y justificación

A pesar de los análisis existentes que se pueden encontrar sobre las dos series – especialmente de *The L Word*– esta investigación propone como novedad un análisis con un impacto a corto-medio plazo. Es decir, lo que se plantea aquí presente consiste en coger dos elementos actuales populares en el paradigma audiovisual como son los discursos adaptativos (*revivals*, *reboots*, *remake*, etc.) y la representación LGTB+. Y en

su intersección se encuentran las dos series protagonistas, *The L Word* y *Tales of the city*, ya que ambas destacan por estar encabezadas por personajes LGTB+ y su futuro *revival*.

Centrados en el estudio de sus productos originales, es posible establecer un análisis que sirva como base para poder –en un futuro– comparar las producciones en su antes y después. Además, durante la realización de este trabajo todavía se conoce poco acerca de las series, lo que da pie a posibles reflexiones sobre el potencial del producto final en contraste con su original. Son precisamente estas especulaciones las que motivan la premisa de este estudio: definir y criticar los productos iniciales para así luego proponer un posible imaginario del qué serán –o podrían ser– las nuevas propuestas.

Para esto deviene necesario partir de la idea de que ha tenido lugar un progreso sociocultural que habilita el espacio esencial sobre el que volver a reconstruir esos discursos, a través de personajes ya conocidos y queridos. Y las nuevas televisiones intervienen como amplificadores de esos espacios, dando así más difusión a narrativas pretéritas y nuevas que son abocadas a un público más mediático y sediento que nunca.

Al tomar conciencia del paso del tiempo –y la evolución social que conlleva– se puede y debe examinar en qué medida el producto mediático se atañe a la realidad sociocultural del momento. Así es posible dar cuenta, en este caso, de la evolución de la representación LGTB+ en las pantallas como también en cuerpos y sociedades LGTB+ reales. Por esta razón, a través de esta investigación, se ponen de relieve las múltiples violencias a las que están sujetos los cuerpos LGTB+ y la importancia que adquiere así que al menos la ficción no sea un agente opresor más. A fin de cuentas, se dedica este estudio al colectivo LGTB+, poniendo también énfasis en otras encrucijadas alternas como pueden ser la raza o la diversidad funcional.

Para ello, se toman como referentes los trabajos de Delicia Aguado-Peláez (2015a, 2015b, 2016, 2017), centrados en el análisis interseccional de series audiovisuales populares. Además, habiéndome formado dentro del ambiente de la comunicación audiovisual, considero las series como un elemento actual muy relevante dentro de la cultura popular, puesto que dicen mucho sobre las sociedades actuales. Y es precisamente en la intersección entre la ficción seriada y la sociedad –concretamente en personas LGTB+– donde encuentro un gran valor digno de indagación.

Es necesario esclarecer que se trata de un estudio globalizado. Pues este análisis gira en torno a la producción audiovisual de origen estadounidense por dos principales motivos: el primero, se trata del contexto idiosincrático de las dos series protagonistas. Y, el segundo, Norteamérica en el momento es el epicentro de producción audiovisual más prolífico. En palabras de Aguado-Peláez (2016),

[d]esde el inicio del nuevo siglo, la televisión norteamericana vive una época de esplendor marcada por la calidad y la innovación de sus producciones dramáticas. [Sus] series [...], bajo la admiración de la crítica internacional, logran tutear a la gran pantalla extendiéndose sin entender de fronteras ante un público cada vez más ávido de estos contenidos.

Gracias a las nuevas tecnologías y servicios OTT, hoy en día es posible que productos lejanos lleguen hasta España. Se van desvaneciendo paulatinamente las fronteras mediáticas y los contenidos ya no van dirigidos a un solo país, sino a suscriptores homogéneos, de diferentes orígenes, orientaciones sexuales, identidades, entre otros. Y cuanto más diverso llegue a ser un elenco, más probabilidades puede tener de triunfar

en diferentes partes del mundo. Pues a accesibilidad que caracteriza ahora mismo al panorama mediático facilita el visionado de una manera que no se había visto hasta el momento. Además, promueve un “proceso intersticial a través del cual las culturas comparten e interactúan mutuamente” (Perkins y Verevis, 2015, p. 1). Por ese motivo, deviene crucial tratar la cuestión de la identidad, en especial la LGTB+, para así entender mejor el efecto de los medios en los cuerpos.

Este es el caso de *Tales of the city*, que estará disponible en la plataforma de Netflix. De la segunda serie todavía se desconocen sus plataformas de distribución hacia países como por ejemplo España. De esta forma, se debe destacar la posición de privilegio desde la cual se realiza esta investigación. Pues esto no sería posible sin tener el acceso necesario para poder visionar estos contenidos y conocer estas narrativas. Es por ello que considero necesaria definir mi posición como sujeto privilegiado en el que me ubican mi situación geográfica (España), mi ascendencia caucásica, mis estudios académicos, mi clase media, y mi condición como mujer cisgénero. Esta prerrogativa es cruzada por dos intersecciones consideradas menos privilegiadas como son pertenecer al colectivo LGTB+ y contar con diversidad funcional auditiva. Entonces, desde este emplazamiento, se propone una investigación centrada en las representaciones LGTB+, dando cuenta de la idiosincrasia interseccional de las protagonistas así como de las series originales.

1.2. Hipótesis

Para llevar a cabo todo lo anterior, se toman como referencia cuestiones como las siguientes:

- Las dos series originales cuentan con varias problemáticas, o bien en la producción o bien en la ejecución.
- Las nuevas versiones pueden ofrecer aspectos positivos en torno a la comunidad LGTB+.
- Resulta relevante la elección de estas dos series, por la importancia que tuvieron en su momento y el efecto beneficioso en la comunidad LGTB+.
- Las nuevas plataformas participan en la creación de personajes más complejos e interseccionales, especialmente LGTB+.
- Ha tenido lugar un progreso sociocultural que permite y da significado al retomo de ambas series.
- Los *revivals* ofrecen una ratificación y reafirmación de ese cambio sociocultural.
- Las representaciones mediáticas LGTB+ positivas son beneficiosas y necesarias para las sociedades.
- Un *revival* no es lo mismo que un *reboot*, o un *remake*.

1.3. Objetivos

El objetivo inicial de este trabajo reside en el análisis de las series y la calidad de sus contenidos con respecto a la representación LGTB+. Y, para desarrollar esta premisa, se dividen los objetivos entre generales y específicos. Los generales son los siguientes:

- (De)mostrar las problemáticas que tuvieron lugar en las dos series.
- Cuestionar sobre los aspectos positivos que pueden ofrecer las nuevas versiones.
- Reflexionar sobre la resucitación de estas dos series en concreto y, por lo tanto, indagar en el efecto que tuvieron en la comunidad LGTB+ en su momento.
- Argumentar la creación de personajes más auténticos y holísticos por parte de las nuevas televisiones

- Profundizar en el progreso sociocultural de los últimos años y su impacto en productos culturales mediáticos, como *Tales of the city* y *The L Word*.
- Desarrollar las posibles ventajas de revivir un producto como estas dos series para una corrección y adaptación adecuada hacia el colectivo que quieren representar.
- Conseguir diferenciar las diferentes estrategias adaptativas audiovisuales (*revival*, *reboot*, *remake*, entre otros).
- Justificar por qué son necesarias las representaciones LGTB+ positivas.

1.4. Marco teórico conceptual

1.4.1. De la cultura visual hacia la cultura visual televisiva

El siglo XXI se caracteriza por dejar atrás la época de las películas en blanco y negro, e irrumpir en el panorama artístico con una explosión de colores, píxeles y decibelios desplegados en múltiples pantallas. Junto con el desarrollo de las nuevas tecnologías, la cultura visual ha tomado un nuevo rumbo virando sobre la frontera entre el arte, el entretenimiento y el beneficio económico.

Según autores como Duncum (2001, 2004) la cultura visual aterrizó dejando a su paso un nuevo paradigma. Pues ésta se constituye como un paraguas que recoge cualquier artefacto –no exclusivamente– visual que tiene cierto significado cultural y social que se deja entrever a partir de su producción, distribución y uso. Esta cadena resulta en imágenes que se nutren de su contexto y devienen un discurso social (Duncum, 2001). De este modo, este paradigma tiene como raíz la importancia que han adquirido las imágenes en 1) la creación de la identidad y en 2) el conocimiento y su recolección y distribución (Chaplin, 1994; citado por Duncum, 2001).

La presente investigación se centra en el primer aspecto: el efecto de lo visual en las identidades. En este sentido, toma relevancia la definición de cultura visual que hace Rogoff (1998), comprendida en dos niveles (véase figura 1). Por un lado, habla de la importancia de “la visión y el mundo visual para producir significados, establecer y mantener valores estéticos, estereotipos de género y relaciones de poder dentro de la cultura” (p. 14). Y, en segundo nivel, el campo de la visión se constituye como un escenario en el que se forman los significados culturales y, seguidamente, los análisis e interpretaciones relacionados con audio, el espacio y la dinámica de los espectadores.

De esta forma, los ojos devienen el filtro mediante el cual vemos, interpretamos y concebimos la realidad. Un filtro que carece de protección y que necesita recibir una educación para poder destilar toda la información que recibe sin apenas ser consciente. Además, esa información visual normalmente suele ir acompañada de otros modos comunicativos como el lenguaje o el sonido. Es decir, en palabras de Duncum (2004): “Uno no lee el idioma y luego las imágenes y luego escucha los sonidos; más bien, uno los toma como un *gestalt*, un todo, todos a la vez”¹ (p. 259). Esto lo define como “multimodalidad”: “Todos los sitios culturales, especialmente los de televisión e Internet, incluyen una variedad de modalidades, especialmente el idioma, las imágenes y el sonido”² (2004, p. 253).

¹ Traducción: [O]ne does not read the language and then the pictures and then listen to the sounds; rather, one takes them in as a *gestalt*, a whole, all at once.

² Traducción: all cultural sites, but especially ones like television and the Internet, include a range of modalities, especially language, images and sound

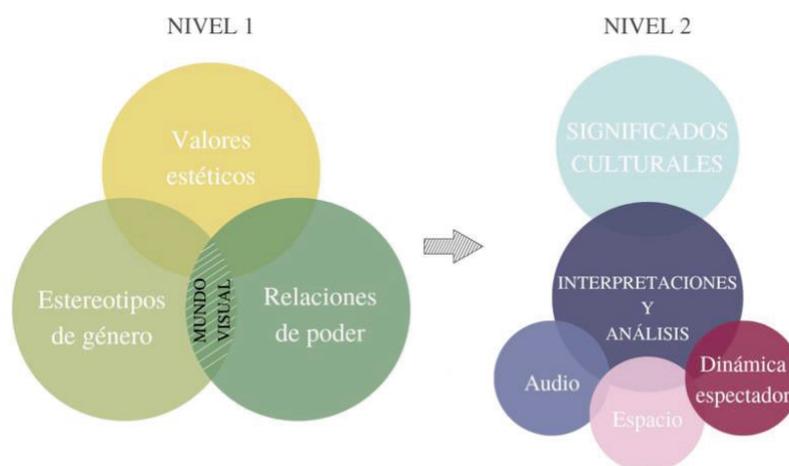


Figura 1. Esquema definición “Cultura visual” de Rogoff (1998), de elaboración propia.

Esta multimodalidad, a través de los medios de comunicación, permite dar forma a los significados culturales –o imaginarios– que conciben a las sociedades. Los imaginarios son definidos por Castoriadis (2006) como construcciones sociohistóricas que recogen una serie de conceptos y representaciones construidas por un grupo social y que justifican su razón y manera de ser. Los estereotipos de género, las desigualdades sociales, las relaciones de poder, el racismo sistemático y más encuentran su raíz en las producciones mediáticas, especialmente la televisión. Pues los medios se configuran como espejos de la realidad. No obstante, más que espejos, se deberían considerar como ventanas de la realidad, ya que sólo ofrecen una limitada perspectiva sobre el vasto y complejo mundo que nos rodea. Es de esta forma que algunos grupos se han erigido como privilegiados –erróneamente considerados “universales”–, como es el caso de las personas blancas, heterosexuales, de clase media/alta, sin diversidad funcional y de apariencia normativa.

Concretamente, dicho grupo privilegiado ha sido repetidamente liderado por el hombre masculino, blanco, fértil, esbelto, de clase media/alta, con cierta inteligencia y con dominio de la lengua franca. El foco sobre esta figura masculina ha arrojado cierta sombra sobre la femenina, quedando en un segundo plano desenfocado. Un claro ejemplo se encuentra en una práctica de la cultura visual como es el teatro, pues su historia cuenta con períodos en los que la representación de la mujer brilla por su ausencia, tanto entre bastidores como sobre el escenario (Case, 1985). Las pocas representaciones existentes eran creadas por hombres, por lo que esos personajes no resultaban ser más que ficciones fruto de una mirada masculina y del patriarcado. Lo que es más, estos personajes no eran representados por mujeres, sino por chicos³ en *drag*⁴. Como ocurría en el teatro griego (Giannis, et al., 2016; Case, 1985) o el teatro renacentista inglés, donde las compañías de teatro destacaban por estar formadas enteramente por hombres (Leigh, 2014). De hecho, este último es ampliamente conocido por el famoso Shakespeare y sus obras carecientes de alternativas de género o raciales (Callaghan, 1999). Y lo mismo podría decirse de los

³ Se utiliza la palabra “chico” para esclarecer que sólo ellos eran considerados adecuados –por el físico y por no ser todavía considerados “hombres”– para interpretar mujeres. Para más información véase Leigh (2014, p. 6).

⁴ “Drag” se utiliza para referirse al hecho de vestirse con ropa considerada del género opuesto: hombres que se ponen ropa considerada de mujeres y mujeres que se visten con ropa considerada de hombre. Además, también suelen adoptar ademanes estereotipados considerados del género opuesto, para una mayor interpretación.

protagonistas helénicos, immortalizados hoy en día con musculosas esculturas perfectas de mármol blanco.

La ausencia de mujeres en la cultura visual no es exclusiva de las culturas occidentales. En Asia también se encuentra una gran mayoría de repartos “*unigénero*”. Dos casos son: el teatro japonés kabuki—que irónicamente fue creado por una mujer— con sus actores en drag llamados *onnagata* (Leupp, 1997), y la ópera china con los *nandan* (Wu, 2013). Curiosamente, ambos cuentan con su contraparte femenina: la *takarazuka* japonesa y las *nixiaosheng* chinas (Tian, 2018). Otro caso relevante es otro teatro japonés llamado *noh* en el que los intérpretes deben representar una amplia gama de personajes a través del movimiento o las emociones, cubiertos con una máscara y vestidos (Suzumura, 2013). Aun así, se prohíbe la participación de mujeres. Y es que la creencia común misógina de los círculos artísticos queda resumida con las siguientes palabras: “[...] no había necesidad de contratar a mujeres para asumir los roles *dan* (roles femeninos) ya que el número de actores masculinos *nandan* eran más que suficientes para la tarea”⁵ (Zhou, 1992; citado por Wu, 2013). Esto constituye una clara demostración de las estructuras de dominación y sumisión que impone el patriarcado, teniendo como único motivo la simple diferencia de género.

Todo lo anterior sirve para exponer brevemente una parte de los antecedentes de una práctica arcaica que sigue teniendo lugar a día de hoy. Un ejemplo de ello se encuentra en producciones culturales más recientes y modernas como son los videojuegos.

Difícilmente se encuentran avatares femeninos protagonistas en los juegos más populares. Y, en el caso de que existan, las polémicas que se crean resultan preocupantes y desprenden cierto tinte misógino (Han y Song, 2014). Esto se torna visible en casos concretos como los de los videojuegos *Battlefield V* o *Assassin's Creed Odyssey*. Ambos son juegos recientes que cuentan con protagonistas femeninas. En el primero, ambientado en la Segunda Guerra Mundial, se generó la controversia cuando lanzaron el tráiler que mostraba un avatar femenino —y diversa funcional— entre los protagonistas. El vídeo⁶ se hizo viral por contar con un número muy alto de *dislikes* en YouTube, y de comentarios misóginos que también se desplazaron hasta Twitter, acompañados por la campaña encabezada por el *hashtag* “NotMyBattlefield” (Macías, 2018). En el caso del segundo juego, la protagonista sólo tiene lugar como alternativa al otro protagonista masculino.

Deviene así difícil concebir un protagonismo exclusivo de una mujer. Pues su lugar exclusivo en la pantalla se sitúa en la cocina; la cocina ficticia de los anuncios, donde están llenando el lavavajillas, preparando una nueva receta o limpiando los enseres. Esta imagen se traslada hasta las revistas genéricas (Schubert, 2012). Incluso en las revistas de cómics encontramos una disparidad de representaciones marcada simplemente por el género (Robbins, 2002). Las superheroínas, cuyo principal enemigo es el patriarcado, son todavía un personaje en construcción.

A pesar de que la representación de las mujeres sigue todavía unos patrones sexistas, es cierto que ha habido un progreso y un incremento a lo largo del tiempo. No obstante, se

⁵ Traducción: [...] there was no need to employ women to assume *dan* roles (female roles) since the number of qualified *nandan* actors was sufficient to serve the task.

⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fb1MR85XF0c>

ha delegado esa discriminación e invisibilización sistemática sobre otros grupos alternos. Grupos “minoritarios” –Otros– como los racializados, los diversos funcionales, los de clase baja o los LGTB+ aparecen entre las sombras. Pues el escenario entero está ocupado por los grupos privilegiados que no conciben siquiera compartir su foco. Un foco cuyo potencial podría arrojar luz sobre el resto de habitantes de un mundo blanqueado y desteñido; un foco que prefiere un plano contrapicado fijado en extraterrestres y personajes ficticios antes que mostrar la diversa realidad multicultural que caracteriza este planeta.

Aun así, han existido –y existen– artistas que sí están interesados en sacar en un primer plano a los sujetos no normativos (véase la figura 2). Por ejemplo, el pintor español Velázquez se fue ganando la admiración de muchos por mostrar otredades como los bufones de la Corte, retratándolos con respeto y autenticidad. Otra artista interesada en personas alejadas del imaginario normativo capacitista fue Diane Arbus. Esta fotógrafa, bautizada como “cronista de los *freaks*”, se sentía hipnotizada por una belleza singular y se propuso enseñarla al mundo. Andy Warhol es otro artista que se adentró en las subculturas para empezar a ofrecer 15 minutos de fama a personas consideradas del grupo Otro – principalmente *drag Queens*, estrellas porno, drogadictos y homosexuales–.



Figura 2. Obras de Velázquez (1644), Arbus (1970) y Warhol (1974) (de izquierda a derecha).

Lipovetsky y Serroy (2009) acuñaron el concepto de “imagen-multiplejidad” en el ámbito del cine, cuya intención era desafiar los mecanismos de exclusión e introducir las *Otredades* en nuevas narrativas, nuevos roles y nuevos personajes en la era del cine hipermoderno. Esto facilitó la creación de un nuevo rol femenino y la aparición de personajes invisibilizados como los cuerpos considerados feos o gordos, e incluso la puesta en pantalla de personajes LGTB+. Estas nuevas narrativas han trascendido hasta la pantalla pequeña y, precisamente, hasta la ficción seriada.

Actualmente existen numerosas producciones que han decidido apostar por introducir estos nuevos personajes en el centro de la trama (Aguado-Peláez, 2016). En *Juego de Tronos* (HBO, 2011), Tyrion Lannister (Peter Dinklage), uno de los personajes más influyentes y aclamados por el público tiene acondroplasia –enanismo–. En *American Horror Story* (FX Network, 2014) se han encontrado también subjetividades subalternas en varias temporadas, especialmente en la cuarta, llamada *Freak Show*. En ella destacan Paul (Mat Fraser), quien tiene una enfermedad congénita llamada focomelia; Amazon Eve (Erika Ervin), una actriz trans que fue considerada la modelo más alta del mundo con 2’03 metros; Legless Lucy (Rose Siggins), una mujer cuyas piernas fueron amputadas a sus 2 años, o Ma Petite (Jyoti Amge), la mujer más pequeña del mundo con 62’8 centímetros de altura. Y, en la reciente serie *Special* (Netflix, 2019), se pone al centro de la trama un joven gay que tiene una leve parálisis cerebral. Además, cabe remarcar que, en estos casos, se trata de actores y actrices que interpretan desde ese mismo lugar subalterno; pues no son intérpretes privilegiados dependientes de efectos especiales.

Estos distintos –aunque no excluyentes ni exclusivos– grupos marginados tienen como denominador común una estructura sistemática cuyo objetivo es imponer una normatividad exclusiva de privilegiados, inalcanzable para una gran mayoría. Pues proyecta una sombra opresiva sobre las personas no blancas –especialmente a todo aquel que no sea hombre cisgénero–, no heterosexuales, con diversidad funcional, no alfabetizadas, de edad avanzada, no consideradas atractivas según el canon de belleza o hablante de idiomas minoritarios. Dicha invisibilización es latente en los ejemplos anteriores y más. Por ello, la inclusión de individuos subalternos en la cultura popular –y no como mero chivo expiatorio– deviene sujeto de interés crucial para esta investigación.

Asimismo, la inclusión de sujetos alternativos no siempre lleva consigo una representación respetuosa y genuina, pues en parte se sigue valiendo de estereotipos. Todavía circulan ideas preconcebidas y juicios de valor alrededor de grupos marginados. En esta línea, Solá y Urko (2013) explican que “la introducción de nuevas imágenes o una alteración de las mismas en su orden simbólico, posibilita una transformación y enriquecimiento necesarios del imaginario colectivo” (p. 37). Es decir, una representación de los sujetos Otros –o no normativos– aporta a la sociedad un mayor conocimiento y entendimiento de la misma. Y, a partir del arte, se configuran y desconfiguran nuevos imaginarios, nuevos sujetos y nuevas sociedades. Pero esto no resulta posible sin antes dar cuenta de esta sociedad globalizada y digital donde el poder reside en manos de los medios de comunicación. Sus imágenes deben ser diseccionadas con el fin de “entender su naturaleza construida, su carácter de pseudonaturalidad” (Colaizzi, 2002, p. 42).

Una vez realizado ese análisis, se puede proceder a la construcción de narrativas o imágenes que den lugar a una representación más amplia, más respetuosa y más auténtica. En concreto, este trabajo toma como referencia el colectivo LGTB+, sin dejar de lado otras intersecciones identitarias discriminadas o discriminatorias, y sus representaciones y discursos en la televisión. El objetivo final reside en estudiar la calidad de dichas representaciones y establecer un marco que facilite la construcción de relatos que vayan más allá de los límites normativos privilegiados que acostumbramos a ver en la pantalla pequeña. Es así como se desemboca hasta la cultura visual televisiva, que es en adelante el foco de interés.

En la sociedad occidental apenas se concibe un hogar sin una televisión: existe una habitación destinada para ella, un horario, un catálogo, y una industria colosal tras todos los mensajes audiovisuales que emite. La televisión se ha convertido en un medio imprescindible de la cultura popular gracias a su accesibilidad, “por tratarse de una fuente de información cercana a todos los públicos, con independencia de la edad y la clase socioeconómica; debido a la gratuidad de algunos canales, su vigencia y emisión continua en el tiempo” (Huerta y Alonso Sanz, 2015, p. 126). Además, su repercusión en las personas es tal que nuestras vidas se definen por estar intrínsecamente mediatizadas, pues los medios de comunicación, Internet y las redes sociales tienen un gran rol en el desarrollo de “la construcción de las personalidades y la configuración de las identidades individuales, así como grupales” (Fernández, 2016, p. 333).

Precisamente los discursos en torno a grupos formados por mujeres, diferentes grupos raciales no caucásicos, o personas LGTB+, son construidos por los medios de comunicación (Collins, 2009). Y es que estos se configuran como instituciones culturales cuya función reside en la elaboración y transmisión de ideas que intervienen en la jerarquía social hacia estos colectivos “otros”. Así, se crea una estructura hegemónica que

se erige a partir de significados e imaginarios que son cultivados y reproducidos, a la par que responsables de establecer las relaciones de poder. En concreto, de Lauretis (1987) da cuenta del discurso mediático en torno al género y la sexualidad, y de la gran responsabilidad que adquiere el medio televisivo. Es así como introduce la noción de televisión como “tecnología del género”. Es decir, una tecnología que normativiza el género y la sexualidad a través de sus imágenes, y genera unas subjetividades – presentadas como “naturales”– que son producto y proceso de su (auto)representación impactando en la construcción del deseo, del género y de la sexualidad (Aguado-Peláez, 2016).

De esta forma, las pantallas se han adentrado incluso en nuestra esfera privada, además de la pública, el trabajo o el ocio; lo que se traduce en que nuestras experiencias personales paulatinamente se vuelven más mediatizadas y acaban definiendo nuestra mirada y nuestra propia percepción de la realidad (De Miguel, et al., 2004). Esto está directamente relacionado con el carácter polisémico de los productos culturales y la participación del público.

Stuart Hall (2001), desde los Estudios Culturales, profundiza sobre esta cuestión. Concretamente, sobre la codificación y decodificación de los mensajes construidos por los medios de comunicación. Él da cuenta de la polisemia de los significados en función de las circunstancias del mensaje y de los receptores, debido a la asimetría de condiciones entre la emisión y su recepción. Códigos variables como los medios de producción, las tecnologías, las relaciones sociales o el estatus social, hacen posible las diferentes interpretaciones de los mensajes. Surge así la posibilidad de los espectadores para negociar, reinterpretar y subvertir la información que reciben. De esta forma, Hall destruye el esquema lineal de transmisión de información “emisor-mensaje-receptor”, y, en contraste, propone una cadena estructurada de momentos distintivos: “producción, circulación, distribución/consumo, reproducción” (véase la figura 3) (Hall, 2001, p. 117).



Figura 3. Esquema codificación-decodificación de los mensajes de Stuart Hall (de elaboración propia).

Esta cadena (figura 3) resulta interesante para esta investigación puesto que pretende hacer un recorrido sobre este sistema en contraste con el público y contenidos LGTB+. A continuación, se desarrolla dicho proceso para así esclarecer el proceso intrínseco en la creación y elaboración de nuevos discursos en forma de *revival*, *remake* y *reboot* y más, que partirá del siguiente esquema readaptado (véase figura 4). Se contrasta esta cadena con la producción de mensajes en forma de ficción seriada emitida en la televisión –en abierto, por cable y en streaming–. Hall (2001) deja claro que, en el ámbito televisivo, este esquema “no constituye un sistema cerrado” (p. 119). Pues la audiencia se erige como

receptor y fuente al mismo tiempo. De esta forma, los procesos de circulación y recepción, así como el de producción se configuran como momentos del proceso de creación de un mensaje audiovisual. Estos momentos son diferenciados por las relaciones sociales que tienen lugar en cada proceso comunicativo. Por ese motivo, en la siguiente cadena adaptada (figura 4) se reflejan los cambios mediáticos de los últimos años gracias al nuevo modelo de distribución. Este va de la mano de un nuevo consumo inmediato (*binge-watch*) que se facilita con los sistemas *multidipositivo* y que al mismo tiempo acelera la cadena de producción de contenidos, debiendo recurrir a estrategias más seguras como son las adaptaciones televisivas (*reboot*, *remake*, *revival*, etc.).

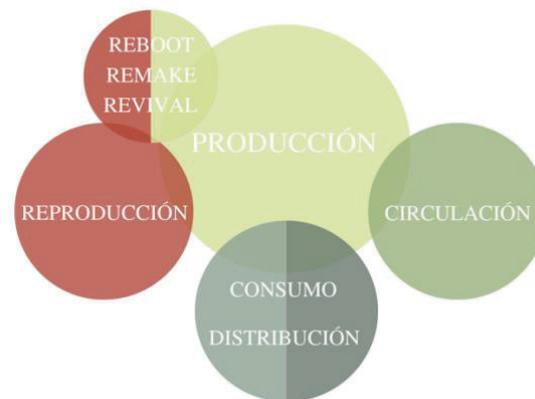


Figura 4. Esquema codificación-decodificación de los mensajes de Stuart Hall adaptado para comprender mejor el proceso de la creación de un discurso narrativo adaptativo como el *reboot*, *remake*, *revival*, entre otros. (Elaboración propia)

A continuación, se profundiza sobre los procesos que forman parte de esta cadena, informando sobre las características de cada uno de ellos en el ámbito televisivo. De manera concreta, se centra en el género de la ficción seriada, pues es actualmente uno de los más visionados (De Miguel, et al., 2004; GLAAD, 2017). Como defienden de Miguel et al. (2004), se trata del género por excelencia, ya que se emite en prime time y es de los más visualizados por los telespectadores. Se adapta al pensamiento posmoderno, sirviéndose de la fragmentación y la no clausura, y de la publicidad como elemento coherente. Esto facilita el espacio necesario para el desenvolvimiento de los imaginarios sociosexuales y cuestiones relacionadas con la sexualidad y el género –entre otras– que más adelante se cubrirán. No se quedan atrás tampoco los personajes de las series, y es que estos se convierten en un cuerpo sobre el que se atraviesan factores como el deseo, el género y la sexualidad (de Lauretis, 1987).

Puesto que se trata de una cadena circular, para una mejor comprensión global el análisis toma como punto de partida la Producción. De hecho, en palabras de Hall (2001), “[l]a producción, en la televisión, construye el mensaje. En cierto sentido, entonces, el circuito empieza aquí”⁷ (p. 118). Y, finalmente, se culmina con un apartado que pone sobre la mesa los diferentes discursos adaptativos narrativos –*revival*, *remake* o *reboot*– como ejemplo claro de producto final del proceso de reproducción.

1.4.1.1. Producción: ¿Son los personajes LGTB+ nuevos?

La producción de contenidos LGTB+ dentro de la cultura popular no ha sido

⁷ Traducción: [p]roduction, [in television], constructs the message. In one sense, then, the circuit begins here.

extensamente prolifera a lo largo de la historia. No obstante, esto no ha anulado la existencia de personas LGTB+, así como tampoco su constante búsqueda de referentes en los productos audiovisuales para reafirmarse como parte de la sociedad.

En este sentido, Doty (1993) en su libro *Making things perfectly queer* argumenta que, a pesar de no tener referentes LGTB+ anacrónicos, la audiencia LGTB+ ha recibido y reconocido discursos *queer*⁸ en textos de la cultura popular. Como respuesta a la ausencia de referentes, esta audiencia subvierte los textos hegemónicos y encuentra en personajes normativos una reafirmación identitaria. Es el caso de algunos hombres gays – mayoritariamente blancos y estadounidenses– con su fijación por las estrellas espectaculares como Madonna, Cher o Lady Gaga; o de las lesbianas –mayoritariamente blancas y estadounidenses– con Greta Garbo, Katherine Hepburn o Joan Crawford (Ibid.).

No es baladí que apenas hubiera representaciones LGTB+ en los medios audiovisuales, pues incluso en Estados Unidos existían dos códigos, *The Hollywood Production Code* (1930-1968) y el *Code of Practices for Television Broadcasters* (1952-1983), que prohibían las representaciones de la homosexualidad (Cook, 2018; Raley y Lucas, 2006). No obstante, como documenta Capsuto (2000) en su archivo de representación LGTB+ en televisión y radio, a partir del 1930 se encuentran ejemplos, aunque apenas positivos y basados mayoritariamente en estereotipos: la mayoría eran abusadores de niños, víctimas de violencia o *drag queens* (Raley y Lucas, 2006).

Según Capsuto (2000), en las décadas de 1940 y 1950, los hombres femeninos tenían fines exclusivamente cómicos. En la década siguiente seguían siendo producto de un efecto cómico al mismo tiempo que se les relegaba el papel de asesino o asesinado. En los 70, existían capítulos exclusivos cuyo desarrollo giraba en torno a la problemática “homosexual”. Es decir, se resolvía la interacción entre un personaje LG+ y uno heterosexual, pasando por la ignorancia, el miedo y finalmente la aceptación, tan sólo en el transcurso de un episodio. Finalmente, los 80 y 90, caracterizados por la crisis del VIH, conllevó una representación más significativa y respetuosa de gays y lesbianas. Entre ellos destaca la sitcom *Ellen*, cuyo punto de inflexión fue la convergencia de dos salidas del armario: la del personaje Ellen y la de la actriz Ellen DeGeneres (McCarthy, 2001). A partir de ahí, las audiencias empezaron a darse cuenta de que las vidas LGTB+ existían, que eran vivencias que iban más allá de capítulos esporádicos. Es más, se trataba de un aspecto que tenía lugar cada semana y cada día, de manera intrínseca en personas reales.

De esta forma, a finales de los años 90, se dio paso al aumento de productos audiovisuales –mayoritariamente series– que incluían personajes gays y lesbianas regulares y recurrentes (Cook, 2018). Algunos ejemplos son *Will y Grace* (NBC, 1998), *Dawson’s Creek* (WDTN, 1998), *Spin City* (ABC, 1996), *ER* (NBC, 1994), y *Buffy the Vampire Slayer* (BBC, 1997), *Queer As Folk* (Showtime, 2000) e incluso una de las series estrella de esta investigación: *Tales of the city*. No obstante, a pesar del incremento representativo, la mayoría de personajes caían constantemente en estereotipos.

Con el fin de contabilizar y evaluar la representación mediática LGTB+, la organización *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation* [GLAAD] emite, desde 2005 y de manera

⁸ Doty (1993) emplea dicho término como inclusión de la diversidad, como un terreno cultural común en el que se encuentran lesbianas, gays, bisexuales y demás otredades. Para más información consultar página 2 de su libro.

anual, un informe llamado *Where Are We On TV* que analiza y cuantifica los personajes LGTB+ en las series norteamericanas. Concretamente, toma como referencia los personajes LGTB+ en la televisión digital, televisión por cable y en *streaming* (véase figura 5).

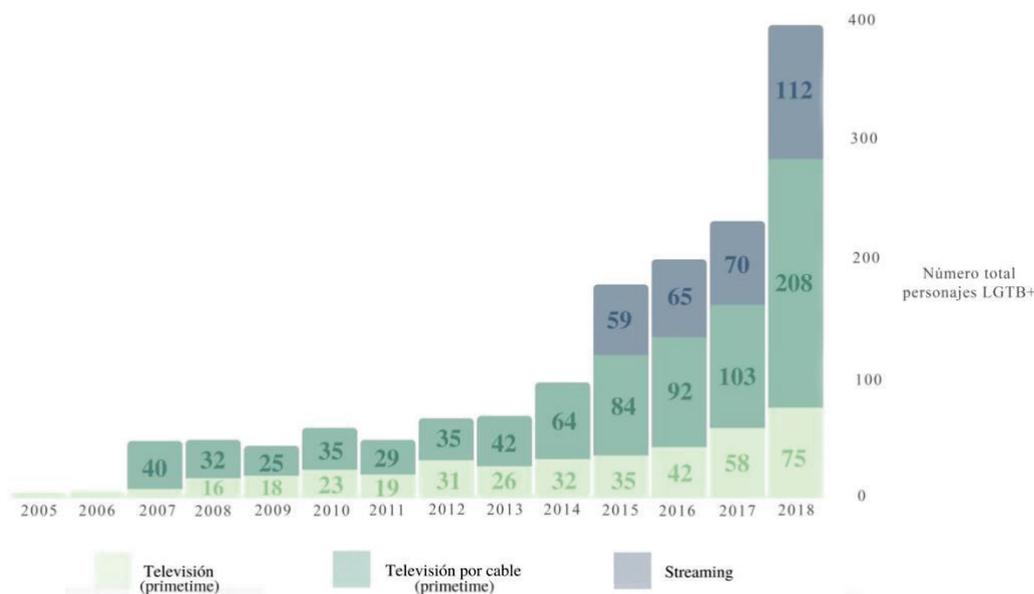


Figura 5. Relación personajes LGTB+ desde 2005 hasta 2018 en televisión, televisión por cable y *streaming* (GLAAD, 2005-2018) (Elaboración propia).

Cabe remarcar que, en la gráfica (figura 5), se tienen en cuenta tanto los personajes LGTB+ regulares como los recurrentes. Es interesante apreciar la evolución palpable desde 2015, marcada en gran parte por la incorporación de los servicios en *streaming* como Netflix, Hulu o Amazon; llegando actualmente a sumar casi un total de 400 personajes LGTB+. Además, GLAAD también tiene en cuenta otras intersecciones como la representación de las mujeres, la diversidad racial, los personajes asexuales o los personajes con diversidad funcional. De hecho, este último año ha sido rompedor en varios aspectos: por primera vez el número de personajes –y actores– de color superan al número de personajes blancos (51% frente al 49%); existe un total de dos personajes asexuales, y en total –en las tres plataformas– se encuentran siete personajes con diversidad funcional, cinco más que el año anterior (GLAAD, 2018). En cuanto a la representación total de las mujeres, en los últimos dos años se han visto infrarrepresentadas, con únicamente un 43% de representación total.

Este aumento de representación LGTB+ es posible por la confluencia de dos factores principales: el primero, la *agenda gay* y la intención política de personas LGTB+ para empezar a ser visibles en las esferas públicas (Olsson, 2016; Levina, et al., 2000); y el ingenio –impulsado en gran parte por el beneficio económico– para crear un nicho de mercado que tiene en el centro las historias LGTB+. Pues las identidades LGTB+ son un ejemplo de desarrollo, progreso y evolución dentro de un marco cisheteronormativo, y esto da pie a la construcción de una narrativa mediática. Al fin y al cabo, la mayoría de productos audiovisuales se centran en un aspecto atractivo novedoso –o poco cotidiano, como detectives, superhéroes, traficantes, príncipes y princesas, guerrer@s, cociner@s, y un largo etcétera– incrustado en el paradigma normativo reconocible y próximo, en el que se superan obstáculos para así dar pie a la catarsis de su audiencia. En el caso de los relatos LGTB+, esto se aprecia en las salidas de armario de personajes LG(B) y en las

transiciones de los personajes T(rans). Todos estos personajes se presentan con una problemática marcada por su orientación sexual o su identidad de género no-normativos, y el clímax de la película les concede el momento para empezar a “vivir de verdad” y poder tener un final –a ser posible– feliz.

Algunos ejemplos de películas claras de salida del armario LGB son *Beginners* (2010), *Pariah* (2011), *Fucking Åmål* (1998), *Sommersturm* (2004), *A mi madre le gustan las mujeres* (2001), *Imagine me and you* (2005); y los siguientes giran en torno a la transición de los personajes trans *Girl* (2018), *Laurence Anyways* (2012), *Transamerica* (2005), *Boys don't cry* (1999), *Tomboy* (2011) y *The Danish Girl* (2015).

No obstante, cabe remarcar que la pantalla grande encuentra ciertos límites temporales que su hermana más pequeña no tiene. De esta forma, es posible incluir más personajes LGTB+ en la televisión, ya sean en roles principales o secundarios. Además, en el caso de la ficción seriada, a menudo los personajes –LGBTB+ o no– son construidos y modelados a lo largo de varios capítulos o incluso temporadas. Esto, en personajes LGTB+, puede dar pie a una mayor profundización –e incluso comprensión– de las vivencias LGTB+ en entornos cisheteronormativos. Dos ejemplos claros son las series escogidas para este estudio, que precisamente se centran exclusivamente en personajes LGTB+ y sus relatos.

Todo lo anterior plantea cuestiones alrededor del aumento de representación LGTB+ y de cómo las industrias audiovisuales monetizan la responsabilidad social, como se expone a continuación.

1.4.1.2. Circulación: ¿Cultura LGTB+ pop?

La circulación de contenidos y temáticas LGTB+ ahora mismo tiene cabida en la corriente *mainstream* mediática. Según GLAAD (2018), este año hasta un total del 8'8% de los personajes de las series emitidas en *primetime* en televisión en abierto están recogidos bajo el paraguas LGTB+.

Este crecimiento suscita dudas acerca de si se debe a un esfuerzo de la agenda de responsabilidad social por parte de los medios, o bien únicamente por intereses económicos de los mismos. Pues el fin de la industria audiovisual siempre será el mismo: dinero e interés público. Por ese motivo, se puede alegar que la industria de la televisión monetiza la responsabilidad social (Olsson, 2016). Además, a menudo las empresas intermediarias –como las publicitarias– tienen la última palabra en la elección y producción del contenido e influyen negativamente; ya que la industria audiovisual está dominada por grandes magnates que controlan el mercado televisivo, filmico e incluso radiofónico.

Hasta ahora, esto suponía un obstáculo para producir narrativas alternativas, fuera del entorno cisheteronormativo blanco supremacista que se propaga en la mayoría de los contenidos audiovisuales. Y, como veremos en el siguiente apartado, estos obstáculos desaparecen en las nuevos servicios y plataformas online llamadas *Over The Top* (OTT en adelante), que se caracterizan por eliminar al distribuidor como intermediario. Pues se constituyen como medio propio a través del cual difunden sus contenidos.

Todo esto facilita el desarrollo y la puesta en escena de narrativas originales y novedosas altamente desconocidas para una parte de la sociedad. Además, en el marco

espaciotemporal del nacimiento de las tres series protagonistas (inicio del siglo XXI), tuvo lugar un acontecimiento estremecedor como el 11-S que dejaría luego marca para la posteridad. Aguado-Peláez y Martínez (2015) profundizan sobre este aspecto:

El siglo XXI se introduce con una apuesta por la calidad y la innovación en la pequeña pantalla. [...] [S]e produce una especie de reacción cultural ante el miedo reavivado durante el 11S que se concreta en el reforzamiento de las relaciones de género tradicionales y en la consecuente representación dual y jerárquica del patriarcado (p. 263).

Este provoca un efecto dominó: el marco sociocultural, junto al auge de las nuevas tecnologías y su papel crucial en la creación de productos mediáticos culminan en la construcción de un paradigma más inclusivo. Esta mezcla entre calidad, innovación y recursos logra que la caja tonta devenga crisálida, eclosionando en una maraña de contenidos audiovisuales en la que (se) destaca la ficción seriada.

Todo esto no sería posible sin la revolución del cable, pues el aumento de oferta satura las audiencias, por lo que éstas terminan fraccionándose y disipándose horizontalmente. Es así como la audiencia se ha ido ganando el respeto de las productoras. Contrariamente a la cultura de masas que analizaban los Estudios Culturales, resulta más difícil atraer y fidelizar a espectadores (Aguado-Peláez, 2015). De esta forma, emerge el concepto de “*narrowcasting*” alrededor de los años 90 en EE. UU., cuyo objetivo consiste en dividir las audiencias (*target*) principalmente por raza, clase, género y edad (Becker, 2006). Surge así la necesidad de seducir determinados nichos de mercado e incluso crear algunos nuevos. En palabras de Becker (2006),

ansiosos por descubrir nuevos mercados y construir una fidelización hacia su marca, los mercadólogos y los medios de difusión han intentado traducir las diferencias culturales en una serie de identidades de consumidores organizadas en nichos. En ese proceso, tales medios han trabajado para erosionar un sentido de unidad cultural⁹ (p. 5).

Es así como el colectivo LGTB+ ha sido configurado como nicho. Además, se caracteriza por ser un nicho famélico ya que apenas ha tenido representación y acepta cualquier ración en la parrilla de programación. La siguiente declaración es una clara evidencia de ello: “Estamos tan hambrientos que vamos a ver cualquier cosa porque algo es mejor que nada”¹⁰ (Whitaker, 1981, p. 34). En cierto modo, los medios ejercen cierto “chantaje” emocional sobre el nicho LGTB+, donde, a cambio de cierto grado de representación, compra el paquete entero. Por ese motivo, las cadenas y programas se constituyen como marcas cuyos productos tienen la finalidad de crear una conexión con un determinado grupo de consumidores (Himberg, 2018).

No obstante, a pesar de dirigir ciertos productos audiovisuales a determinados nichos, las productoras no se limitan a ellos. Como sucede en *The L Word*, sigue habiendo un patrón cisheteronormativo que apela a las audiencias también heterosexuales. En palabras de la creadora de *The L Word*, Ilene Chaiken,

⁹ Traducido de: [a]nxious to uncover new markets and more effectively build brand loyalty, marketers and commercial media outlets have tried to translate cultural differences into a panoply of consumer identities arranged into targetable niches. In the process, such media have worked to erode a sense of cultural unity.

¹⁰ Traducido de: we're so starved we go to see anything because something is better than nothing.

la investigación de la cadena mostró que la audiencia principal de *The L Word* eran mujeres, heterosexuales y lesbianas. [También] los hombres heterosexuales vieron la serie por el placer de ver sexo entre dos mujeres. [Y] no podemos darnos el lujo de renunciar a las audiencias¹¹ (Himberg, 2018, p. 91).

De esta forma, volviendo a la declaración principal anterior, esto justifica que los intereses económicos tienen un gran peso a la hora de producir contenido audiovisual. Y es que, aunque su objetivo sea contribuir en la agenda de responsabilidad social, esta sigue cobrándose a una tasa que muchos no están dispuestos a asumir: la escisión del patrón dominante patriarcal cisheteronormativo blanco capacitista. Incluso ahora la mayoría de productos audiovisuales LGTB+ siguen siendo una demostración de la negociación que tiene lugar entre lo cisheteronormativo blanco y lo *Otro*, las barreras que están permitidas romperse y las que no; un tira y afloja entre el “pánico hetero”(Becker, 2006, p. 4) y la “aniquilación simbólica” LGTB+ (Gerbner y Gross, 1976, p.182).

En resumen, la televisión, como una fábrica *fordista*¹², lleva desde sus inicios creando un molde que sirve como base para los productos audiovisuales venideros. No obstante, este molde sólo se ajusta a una parte de la población. Es por ello por lo que muchos productos LGTB+ se elaboran a partir de dicho molde y, más que un cambio, simplemente proponen un “complemento” que sigue girando en torno a un grupo privilegiado. Frente a esto, la emergencia de las nuevas televisiones propone la posibilidad de romper esos esquemas o producir de nuevos.

1.4.1.3. Nueva distribución y nuevo consumo: irrumpen las nuevas televisiones (OTT)

Netflix, HBO, Hulu, Amazon Prime Video y Rakuten TV son algunos de los ejemplos más destacados de nuevas televisiones. Estos servicios *Over The Top* –en español “de transmisión libre”– se caracterizan por ofrecer contenidos *online* que operan lejos del control de empresas intermediarias. De esta forma, las OTT han declarado la batalla tanto a los servicios de televisión abierta como a los de pago, puesto que actúan con más libertad y cuentan con un largo catálogo de contenidos a la carta, al abasto de cualquier suscriptor. Además, con los ingresos que perciben, muchas de estas nuevas televisiones deciden crear sus propios contenidos originales. Construyen así una plataforma con todo tipo de contenidos que atraen a una audiencia en masa.

No obstante, los nichos de audiencia no desaparecen. Cada suscriptor tiene la capacidad de elegir aquello que quiere ver, según sus intereses. Ya no es necesario adaptarse a una parrilla horaria, pues las OTT proponen un sinfín de contenidos accesibles con cualquier dispositivo actual con conexión a internet. Según Cumbicus (2016), este despliegue a múltiples dispositivos permite una mayor aproximación a los espectadores. Y es que, además de contenidos, proponen una disponibilidad que no se había visto hasta el momento. De hecho, incluso algunas plataformas permiten la descarga –temporal y limitada– de ciertos contenidos, facilitando todavía más su visionado.

¹¹ Traducido de: the network’s research showed that The L Word’s core audience was women, straight and lesbian. [Also] heterosexual men watched the show for the pleasure of seeing sex between two women. [And] we can’t afford to give up audiences

¹² Término que hace referencia al *fordismo*, el sistema de producción industrial en cadena característico de la época la Primera Guerra Mundial.

Estas características representativas de los medios y servicios OTT suponen una nueva experiencia para los usuarios. De hecho, ya no se habla de ellos como consumidores sino como “prosumidores”. Este acrónimo, contraído por las palabras “productor” y “consumidor”, define a los usuarios denominados “activos”, caracterizados por su participación –directa e indirecta– en los contenidos (Orihuela, 2000). Por lo tanto, su interacción evoluciona: ahora participan de manera interactiva con los contenidos y sus creadores desde un modo multiplataforma (televisión a la carta, páginas web, información adicional, redes sociales, aplicaciones, etc.) y desde varios dispositivos como el *Smartphone*, la *Smart TV* o la tableta.

Todo lo anterior deviene importante para espectadores LGTB+ y la creación de un espacio seguro que alivie la violencia cisheteronormativa cotidiana. En palabras de (Cavalcante, 2018):

Los nuevos medios son herramientas ideales para el trabajo de identidad queer porque se pueden consumir de forma secreta y confidencial, en espacios seguros y durante los tiempos que uno elija. Se pueden recopilar, guardar y archivar en bibliotecas de medios personales. Se pueden apreciar una y otra vez y se pueden compartir y distribuir fácilmente dentro de las comunidades (p. 17).¹³

El entretenimiento mediático se ha caracterizado por pertenecer, en gran parte, a lo público: salas de cine, conciertos, teatros, exposiciones, videoclubes, estadios, entre otros. Sus multitudes llegan a destacar por ser heterogéneas, pero no necesariamente heterodoxas. Y, en el caso de tratarse de audiencias homogéneas y homosexuales, pueden correr el riesgo de recibir violencia sistemática homofóbica o transfóbica. Un ejemplo de ello es el tiroteo masivo que hubo en una discoteca gay en Orlando, EE. UU. (Barry, 2016). De esta manera, la consolidación de una experiencia y espacio LGTB+ seguro llevado a lo personal resulta mucho más fácil y cómoda. Esto no significa que las personas LGTB+ deban esconderse de nuevo en su armario, simplemente esta nueva dinámica mediática relega la decisión de salir de ahí a los espectadores LGTB+ en cuestión.

Además, el visionado en solitario no implica necesariamente que se trate de una experiencia individual. Es decir, aunque los contenidos se disfruten de manera privada, Internet es una herramienta muy útil para la construcción de comunidades *online*. Gracias a su rol interactivo, encuentran en foros, redes sociales y aplicaciones, espacios afines en los que compartir sus experiencias de visionado. Esto resulta relevante en el colectivo LGTB+ puesto que, tras el anonimato, pueden comentar textos mediáticos e interactuar a partir de un primer elemento en común. En esta línea, Rosalind Hanmer (2010) explica que “los sitios de fans de los nuevos medios construyen espacios discursivos, donde las audiencias no sólo investigan el texto, sino que también pueden revelarse y explorarse los sentidos del yo, recodificando la vida sexual cotidiana”¹⁴ (p. 147). Por lo tanto, el efecto de los medios en la identidad es innegable, aunque sobre esta cuestión se profundizará más adelante. Además, estas nuevas identidades *online* suponen un nuevo modelo de consumo de los servicios en *streaming*.

¹³ Traducido de: [New] Media are ideal tools for queer identity work because they can be consumed secretly and confidentially, in safe spaces, and during times of one’s choosing. They can be collected, saved, and archived in personal media libraries. They can be appreciated over and over again and easily shared and circulated within communities.

¹⁴ Traducido de: new media fan sites construct discursive arenas, where audiences not only investigate the text but also senses of self may be revealed and explored, potentially re-coding everyday sexual life.

Este nuevo consumo va también de la mano del nuevo modelo distributivo de las distribuidoras-productoras como son Netflix y Showtime, las más relevantes para esta investigación. Ambas resultan un claro ejemplo de cómo los medios de comunicación han tenido que redefinirse y adaptarse a través de los cambios tecnológicos y sociales. Curiosamente, al mismo tiempo participan y alimentan a estos mismos cambios sociales a través de sus contenidos, encontrando así en los nichos jamás explorados un grupo hambriento de representación dispuesto a saltar a cuasi cualquier atisbo de espejismo audiovisual. Y un ejemplo claro de ello justifica el éxito que tuvieron en su día dos series sello de Showtime y, al mismo tiempo, las series protagonistas de esta investigación, *Tales of the city* y *The L Word*.

La primera tiene como protagonista a la joven Mary Ann Singleton, quien se muda a San Francisco. Mary Ann encuentra su hogar en 28 Barbary Lane, una residencia acogedora regentada por la peculiar y misteriosa Anna Madrigal. Y, además de ellas dos, ahí habitan también la bohemia Mona Ramsey, el ingenuo Michael Tolliver y el presuntuoso Brian Hawkins. Estos cinco personajes introducen numerosos relatos que giran en torno al colectivo LGTB+ y Mary Ann, pueblerina nueva en la ciudad, sirve como caballo de Troya que se inmiscuye en las vidas “alternativas” de sus nuevos amigos. De esta forma, aporta una nueva percepción a todos los espectadores ajenos al colectivo LGTB+. A través de sus verdes ojos, conocemos la vida sentimental y personal de la bisexual Mona; seguimos la búsqueda constante de Michael para encontrar novio; los múltiples ligues del mujeriego Brian, o el misterioso secreto que guarda Anna. Todo esto mientras Mary Ann intenta encontrar el hombre de su vida en una ciudad donde empiezan a escasear los heterosexuales.

The L Word tiene en el centro de su trama a un grupo de amigas sáficas que viven en Los Ángeles. En la misma línea que Mary Ann Singleton sirve como caballo de Troya, esta serie recurre a la misma táctica con Jennifer Shecter, una joven escritora que se muda a la ciudad con su futuro marido. Tras inspeccionar su nuevo hogar, cotillea desde la valla, a modo *voyeur*, la casa de sus vecinas y ve cómo dos chicas se besan apasionadamente en la piscina. De esta manera, Jennifer se introduce –junto al espectador– a un nuevo mundo que durará seis temporadas. Y la introducción formal con sus vecinas Bette Porter y Tina Kennard la tendrá en una fiesta en el capítulo piloto, en la que también asisten el resto de las amigas del grupo: Alice Pieszecki, periodista y la graciosa del grupo; Shane McCutcheon, peluquera y rompecorazones; Dana Fairbanks, deportista introvertida y encerrada en el armario; la encantadora Marina Ferrer, dueña de una cafetería frecuentada por lesbianas; y Kit Porter, la hermana hetero de Bette. A partir de aquí, Jenny empezará a cuestionarse su orientación sexual, pues sentirá una gran atracción hacia Marina. Sus nuevos sentimientos darán pie a una trama que los irá resolviendo y dará a conocer la evolución de un grupo de amigas cuyas vidas no se habían visto antes retratadas en la pantalla pequeña.

Cabe remarcar que nada de lo anterior seguramente sería posible –al menos de esta manera– sin la globalización (Lull, 2000; Kraidy, 2005). Esta hace posible que tenga lugar una “comunicación transcultural”, que Hepp define como “procesos de comunicación que trascienden culturas individuales”¹⁵ y que “generalmente se llevan a cabo a través de los medios”¹⁶ (2015, p. 3). Tanto Netflix como Showtime se postulan como agentes

¹⁵ Traducción: processes of communication that transcend individual cultures.

¹⁶ Traducción: typically takes place through media.

canalizadores de esa comunicación transcultural, especialmente la primera. Un ejemplo de ello es el caso de la serie catalana *Merlí* (TV3, 2015) y el gran éxito que tuvo en Latinoamérica tras ser accesible en la plataforma (Piñeiro, 2018). Y es que esta especie de mercado audiovisual de libre comercio da pie a establecer conversaciones y uniones con cualquier parte del mundo. Para que eso ocurra, deben cumplirse ciertas condiciones como poseer conexión a Internet, compartir códigos culturales o, al menos, el lenguaje. Y en el caso de productos audiovisuales esto es posible debido al doblaje y subtítulo facilitado. Así, los contenidos devienen accesibles tanto para usuarios de diversos orígenes y lenguas, como también para aquellos con diversidad funcional, como sería especialmente el caso de los diversos funcionales auditivos. No obstante, se profundiza en la “transducción cultural” en el siguiente apartado.

Así entonces, los servicios OTT se conforman como grandes almacenes online de contenidos audiovisuales disponibles a todo suscriptor y que, en función de su localización geográfica, pueden acceder a determinadas secciones. Esto último se debe en parte a la lucha de derechos de los productos audiovisuales que se halla en cada país, entre las productoras/distribuidoras interesadas en productos concretos. De esta forma, la marca tanto de Netflix como de Showtime se ha construido en torno a esa imagen de almacén o biblioteca, así como también por su característica más “atrevida”, como es el caso de producciones con temáticas LGTB+. Showtime, por ejemplo, está detrás de *The L Word* así como de las dos últimas temporadas de *Tales of the city* y también de *Queer as folk* (Showtime, 2000), una serie que trata las vidas de un grupo de amigos gays. Por su parte, Netflix cuenta con series originales como *Sense8* (2015), *Orange is the New Black* (2013), *One day at a time* (2017) y *Sex Education* (2019) (véase figura 6).

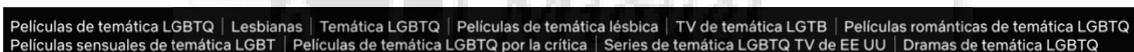


Figura 6. Captura de pantalla del resultado que aparece en pantalla tras escribir “LGTB” en el buscador de Netflix.

En el presente, ambos servicios OTT han apostado por sacar del trastero a dos de las tres series que se han configurado como pilares de la cultura LGTB+ para algunos: *Tales of the city*, *The L Word*, en forma de *revival*. Aunque *Queer as folk* también tiene a la vista un posible *reboot* con el canal Bravo (Swift, 2018). Pero ¿en qué consiste exactamente eso de *reboot* y *revival*?

1.4.1.4. Reproducción: Discursos adaptativos (Revival)

Walter Benjamin en su libro *Illustrations* decía que “la narración es siempre el arte de repetir historias, y este arte se pierde cuando las historias ya no se conservan”¹⁷ (1978, p. 91). Y actualmente muchas productoras siguen al pie de la letra su frase. Pues cada vez es más usual ver cómo productos audiovisuales supuestamente “muertos” resucitan y regresan a las pantallas. Aunque no sea una práctica precisamente nueva, es cierto que hoy en día adquieren cierto bombo mediático ya que han conquistado casi cualquier ámbito cultural: cine, televisión, literatura, teatro, y un largo etcétera (Proctor, 2012).

Esta investigación se centra en los discursos adaptativos que tienen lugar en la televisión, concretamente en la ficción seriada. Según Loock (2018), las series pueden resucitar de

¹⁷ Traducido de: For storytelling is always the art of repeating stories, and this art is lost when the stories are no longer retained.

tres formas diferentes (véase figura 7): “derivativa (*reboot*, *spin off*), repetitiva (*rerun*, *remake*) y renovada (reencuentro, *revival*)” (p. 32).

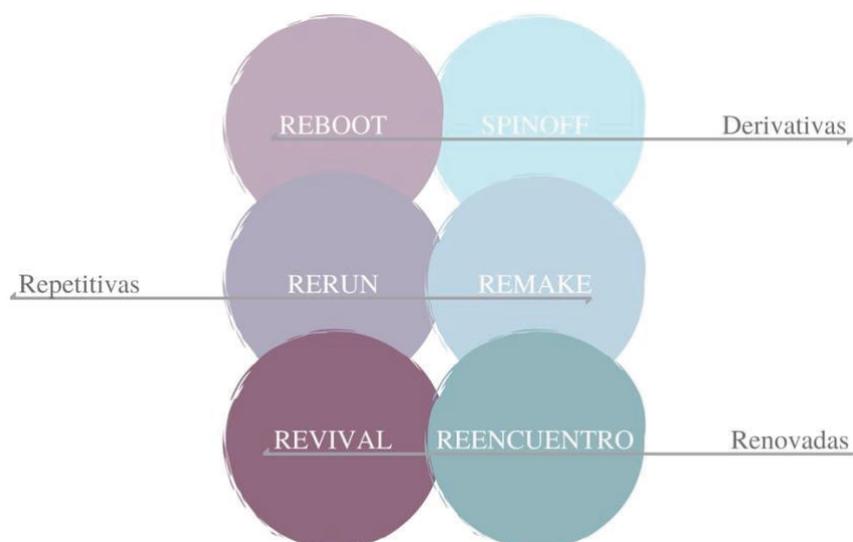


Figura 7. Discursos adaptativos según Looock (2018). (Elaboración propia)

Las derivativas se caracterizan por coger como referencia textos y narrativas antiguas que luego continúan en un tiempo futuro. La principal diferencia entre *reboot* y *spin off* reside en que el último requiere un elemento común –normalmente un personaje– que continúa su narrativa en el nuevo producto, respetando el mismo contexto espacial. Y aunque el *reboot* también respeta ese universo ya creado, no necesita otro elemento común para entablar su relato. Como su palabra indica en la jerga informática, supone un proceso de reiniciación donde se conserva el marco funcional pero no los documentos que contiene. Por otro lado, las repetitivas y las renovadas suelen fijar su perspectiva hacia el pasado, tomando fielmente como referencia textos, narrativas y personajes antiguos. Las repetitivas, por su parte, suelen ser fieles a su producto original. Pues, aunque lleguen a incorporar herramientas tecnológicas nuevas, el relato y los personajes siguen intactos. Y, por último, las renovadas se tratan de negociaciones complejas temporales entre el pasado, el presente y el futuro. Especialmente en el caso del discurso adaptativo relevante para este trabajo, el *revival*, puesto que, como el nombre indica, consiste en resucitar un texto narrativo considerado muerto. Recurren así a elementos pasados, los aplican al presente –diegético– y se dirigen hacia el futuro.

De esta forma, los *revivals* se configuran como textos intertextuales que dejan constancia del progreso social que ha tenido lugar diegética y extradiegéticamente. Aunque se reconozca la trama y el universo que se propone a modo reminiscencia, tiene como objetivo derribar los límites establecidos por una antigua obra e indagar más allá. Y eso lo consigue gracias al salto temporal que ha tenido lugar, dejando así espacio para un desarrollo sociocultural y tecnológico que puede dar pie a una profundización del producto ya conocido. Esto cobra especial relevancia en esta investigación, puesto que se parte de la premisa de que la temática LGTB+ cuenta con un notable progreso en las últimas décadas. Por eso es posible que las dos series protagonistas regresen a las pantallas y que lo hagan por la puerta grande.

Según Looock (2018) existen diferentes motivos por los que actualmente los *revivals* y las adaptaciones discursivas tienen un gran éxito. El principal, según ella, está relacionado con la “muerte del final” (p. 300), algo que emerge en la cuna de “un sistema capitalista

de producción cultural que favorece la reproducción innovadora así como la renovación, expansión y continuación potencialmente infinitas de los textos en serie” y culmina en series de televisión que nunca llegan a su fin (Kelleter, 2017; Mittell, 2015; citados por Loock, 2018, pp. 300-301). De hecho, esto lo podemos observar en series sonámbulas como *Friends*: aunque tuvo su fin 15 años atrás, ya no es raro ver camisetas suyas en varias tiendas como Mango, Zara, Primark (LaVanguardia, 2018), colecciones de Ikea inspiradas en su mítico salón (IKEA, 2019) o celebraciones de eventos *FriendsFest* (20minutos, 2019). Incluso Netflix se resiste a abandonar la mítica serie de su catálogo, llegando a pagar hasta 100 millones de dólares para mantenerla en su plataforma un año más (Lee, 2018). En pocas palabras, ahora es posible trascender la muerte narrativa.

A ojos de esa rentabilidad, la televisión –un instrumento comercial e industrial– no duda en recurrir a la recuperación de material usado, terminado, cancelado o caducado, exprimiendo así todo potencial narrativo. Esto no sería posible sin una audiencia dispuesta a consumirlo. En palabras de (Klein y Palmer, 2016),

[e]l entretenimiento ahora incluye la promesa de que el placer no tiene que terminar después de que se enciendan las luces de la sala o se emitan los finales de las series. Los límites siempre pueden ser superados por lo que traerá el futuro inmediato sólo si el espectador regresa (pp. 5-6).¹⁸

Es en estos discursos adaptativos donde las audiencias suelen aumentar, ya que visitar textos antiguos con un público consolidado supone una especie de apuesta segura para las productoras. Pues se crea una ilusión nostálgica en torno al posible retorno audiovisual que aumenta las expectativas y, por ende, las audiencias –aunque no necesariamente las críticas positivas–. No obstante, en el entorno mediático saturado vigente, conseguir que una serie destaque mínimamente supone un gran triunfo. Y esta garantía de un público inamovible constituye otro motivo de éxito, ya que el producto no debe pasar por un proceso de reconocimiento ni persuasión.

Reutilizar, reciclar y recuperar parece haberse convertido en una fórmula mágica, al mismo tiempo que un desafío inevitablemente abocado a un debate público crítico. De primeras parece una tarea sencilla, pero supone un reto que consiste en traer de vuelta un producto consistente con su pasado mientras consigue aterrizar y desembarcar en el presente, de manera coherente. Durante todo ese curso, también se debe complacer a un grupo de fans aferrados a “lo que fue” y que se han imaginado varias veces “lo que sería”. Conseguir un equilibrio entre ese producto y las expectativas de la audiencia –más aquello nuevo que consiguen ofrecer– puede prometer, a las productoras, un nuevo futuro o costarles un legado (Leyda, 2018). Así entonces, se puede tratar de una fórmula mágica pero sólo funciona si la negociación de la herencia con los sentimientos de pertenencia generacional supera las múltiples presiones y juicios de los fanáticos.

Loock y Leyda (2018; 2018) hacen hincapié en los motivos tras el auge de los discursos adaptativos, y creen que detrás de estas estrategias productivas se encuentra Netflix. Pues el servicio OTT cuenta con un catálogo extenso de ellos. Concretamente, algunos ejemplos de los *revivals* más populares de Netflix son: *Madres Forzadas* (2016), *Arrested*

¹⁸ Traducido de: Entertainment now includes the promise that pleasure does not have to end after the lights go up or the series finale airs, that limits can always be exceeded by what the immediate future will bring if only the viewer will return.

Development (2018), *The Killing* (2013), *Gilmore Girls: A year in the life* (2016), *Black Mirror* (2011), *Queer Eye* (2018), el *remake* de *One day at a time* (2017), y también *Tales of the city* (2019). En esta línea, Looock (2018) comenta lo siguiente:

El modelo de *revival* de Netflix puede ser único ya que reempaqueta y actualiza textos mediáticos pasados y experiencias televisivas pasadas para promover un modo de visualización nostálgico y posiblemente menos desafiante (tanto en términos de forma como de contenido) en el presente (p. 305).¹⁹

Además, en el caso de Netflix, atraer y atrapar audiencias a cambio de chantaje emocional se suele traducir en un incremento de suscriptores, que es lo que al fin y al cabo buscan. Por su parte, Showtime cuenta con *Twin Peaks: The return* (2017), *Tales of the city* (1998), *Penny Dreadful: City of angels* (2019), el *reboot* de *Queer as folk* (Swift, 2018) que cogió como referencia a la versión anglosajona, y, a partir de otoño, el *revival* de *The L Word*. Aunque su lista no sea tan larga como la de Netflix, resulta curioso apreciar cómo también se han sumado a la “tendencia”. Pues esta estrategia es menos arriesgada y –normalmente– más beneficiosa que producir contenido original nuevo.

En la línea de la última frase, cabe remarcar que Netflix parece encontrarse más cómodo en el ámbito del reciclaje audiovisual que en la producción de contenido original. Mientras resucita series –gran parte de ellas proLGTB+– como las antemencionadas, en los últimos dos años ha sido el protagonista de polémicas por cancelaciones de series LGTB+, como *Sense8* (Netflix, 2015), que tras la avalancha de quejas *online* sobre la mala noticia cedieron a producir un último capítulo (Solà, 2018); o la de *One day at a time* (Netflix, 2017), que según ellos “no contaban con suficientes seguidores de la serie” (Netflix US, 2019), quizás por su pobre o nula promoción. Algo incoherente en una OTT, donde no importa lo que veas sino tu aportación cada mes. Es más, se pone en duda ese argumento puesto que fueron muchos los usuarios que se revelaron a través de Twitter con el *hashtag* #SaveODAAT, llegando a ser *trending topic* (Villafañe, 2019). Pues Netflix tampoco revela los datos concernientes a sus seguidores, por lo que esa excusa se pone en tela de juicio. Aun así, esa campaña virtual posiblemente consiga encontrar un nuevo hogar para esa serie (Viswanath, 2019). Ahora más que nunca, los usuarios no tienen reparo en mostrar su descontento a través de medios sociales y exigir lo que quieren.

Así entonces, los *revivals* sirven también como deseo concedido a un grupo de fans que reclama volver a ver en pantalla a sus personajes favoritos. En el colectivo LGTB+, el anhelo de ser capaz de sentir pertenencia o de reconocerse se aprecia especialmente en las series. De esta forma, se reconoce la existencia de una dialéctica entre los magnates productivos y el público –en este caso– LGTB+. Este público exige contenido de calidad y cada vez de manera más crítica, pues ya no es suficiente con mostrar a dos chicos o dos chicas besándose o un actor cisgénero interpretando a alguien del género opuesto. Una vez conseguido lo superficial, el público indaga y demanda que esos personajes adquieran una forma 3D y resolución 4K.

Así, este modelo narrativo adquiere importancia en esta investigación, puesto que sirve como redención para las productoras para recuperar narrativas problemáticas que siguen

¹⁹ Traducción: Netflix’s revival model might be unique in that it repackages and updates past media texts and TV experiences to promote a nostalgic and arguably less challenging mode of viewing (in terms of both form and content) in the present.

siendo un referente. Esta oportunidad de adaptarse al nuevo marco sociocultural y tecnológico permite aprender de errores pasados y subsanarlos en la nueva entrega. En un paréntesis de más de 10 años –15 y 25 años desde *The L Word* y *Tales of the city* respectivamente– son muchos los factores sociales, culturales y políticos que evolucionan. Por eso, los *revivals* pueden ofrecer de manera casi palpable ese progreso, a diferencia del contenido original. Aunque estos últimos estén adaptados al presente, no les precede un producto similar para establecer dialécticas comparativas.

Para los espectadores de la obra inicial, los *revivals* suponen una nueva experiencia ya que los personajes que conoce, así como su particular universo, crecen y se desarrollan al mismo tiempo que ellos. Con esta sincronía se difuminan cada vez más los límites entre la ficción y la realidad, queriendo la primera imitar la segunda. Esto se consigue a través de representaciones realistas y dignas. Precisamente esa fue la mayor crítica hacia *The L Word*, su falta de realismo, que ya intentó corregir con su adaptación en forma de *reality show* llamado *The Real L Word* (Showtime, 2010). La diferencia residía básicamente en la contratación de personas reales que cumplieran exactamente el perfil representado en la versión ficticia, para así redimirse y justificarse ante una audiencia molesta y exigente. Por lo que a la tercera va la vencida. En el caso de *Tales of the city*, ha encontrado por fin la plataforma ideal que da alas a unas narrativas LGTB+ muy avanzadas a su tiempo. Es la hora de ajustar las agujas de productos erráticos o incompletos a un presente desarrollado que puede y debe continuar su evolución, amparada por realidades auténticas. Para corroborar algunos de los mayores cambios sociales y políticos que ha habido, más adelante se encuentra un apartado dedicado a los derechos LGTB+.

Con respecto a lo que se mencionaba en el anterior apartado acerca de la “transducción”, es importante remarcar cómo consiguen este tipo de discursos adaptativos derribar las fronteras físicas a partir de la “reculturización” (Uribe-Jongbloed y Espinosa-Medina, 2014). Esto ocurre especialmente en *remakes*, e incluso existe un término acuñado para ellos: los “*remakes* transculturales” (Perkins y Verevis, 2015). Son productos elaborados en un lugar determinado y que luego son rehechos en otro contexto con características sociopolíticas y culturalmente diferentes. Para que eso ocurra, debe haber un proceso de “remapeo específico sociocultural” (p. 4). En este, se debe remodelar el perfil social y cultural del producto en función de su región de destino.

Esto es relevante para responder incógnitas acerca del éxito o fracaso de determinados contenidos en función de su público geográfico. Por ejemplo, en el caso de *Queer as Folk* (Showtime, 2000), su primera versión anglosajona no tuvo apenas éxito mientras que su *reboot* americano es considerada de culto por parte de la comunidad LGTB+. Y es que todo producto audiovisual depende –en mayor o menor parte– de una audiencia y un contexto receptivo, algo inherente al marco sociopolítico y cultural.

De este modo, el *revival* puede promover un “proceso intersticial a través del cual las culturas comparten e interactúan mutuamente” (Perkins y Verevis, 2015, p.1). Por ese motivo, deviene crucial tratar la cuestión de la identidad, en especial la LGTB+, para así entender mejor el efecto de los medios en los cuerpos.

1.4.2. Identidad LGTB+

¿Quién necesita identidad? [...] Precisamente porque las identidades están construidas desde dentro –y no fuera– del discurso, tenemos que entenderlas como producidas en sitios históricos e institucionales específicos dentro de formaciones y prácticas discursivas específicas (Hall, 1996, p. 4).²⁰

La televisión es uno de esos discursos y sus narrativas son esos sitios históricos e institucionales donde se desarrollan las conversaciones sobre las identidades. Por ello, deviene necesario establecer cómo se construye la identidad y así entender el efecto que tienen actualmente los medios sobre ella.

Para empezar, en el período de la adolescencia, durante el desarrollo cognoscitivo que se experimenta, tiene lugar la búsqueda de la identidad. Esta se “[define] por Erikson como una concepción coherente del yo, compuesta por metas, valores y creencias” y establece las bases para enfrentarse a la edad adulta (Papalia, et al., 2012, p. 390). Según Erikson (1968; citado por Papalia, et al., 2012) la identidad se conforma mediante la resolución de tres ejes principales (véase la figura 8): la elección de una *ocupación*, la adopción de *valores* y el desarrollo de una *identidad sexual* satisfactoria. Y, además, también específica cómo intervienen las supuestas diferencias de género en la formación de la identidad. Pero actualmente algunos científicos del desarrollo ponen en duda esa diferencia y sugieren que las diferencias individuales pueden ser más determinantes que las de género (Archer, 1993; Marcia, 1993; citados por Papalia et al., 2012).



Figura 8. Esquema de las bases de la identidad según Erikson (1968; citado por Papalia, et al., 2012) (de elaboración propia).

No obstante, donde sí se encuentran diferencias cruciales en la construcción de la identidad es en los adolescentes pertenecientes a grupos minoritarios, en especial dos: los grupos étnicos desfavorecidos y las personas LGTB+. Para los primeros, su legado cultural deviene crucial para su identidad. Pues según su socialización cultural, es decir, si los niños son educados y conocen su herencia racial o étnica, se muestran más afines a una “identidad étnica más sólida” (Hughes et al., 2006; citado por Papalia et al., 2012, p. 395). Y, para los segundos, no hay establecido un camino único para el desarrollo de la identidad LGTB+. Y es que está directamente relacionado con el contexto inmediato –especialmente el ambiente familiar, así como también el contexto sociopolítico–, puesto que los cuerpos LGTB+ son propensos a recibir cierta hostilidad, discriminación o violencia. Esto resulta en una “carencia de formas socialmente aceptadas para explorar su sexualidad”, lo que puede resultar en una confusión de identidad (Sieving, et al., 2002,

²⁰ Traducido de: Who needs identity? [...] Precisely because identities are constructed within, not outside, discourse, we need to understand them as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices.

p. 408). Pues precisamente durante su desarrollo cognoscitivo, los adolescentes LGTB+

empiezan a entender la naturaleza de sus diferencias y las reacciones negativas de la sociedad hacia estas. Al identificar y aprender a manejar el estigma, las adolescentes lesbianas y gays se enfrentan a desafíos y tareas adicionales, altamente complejas. A diferencia de sus compañeros heterosexuales, las adolescentes lesbianas y gays son la única minoría social que debe aprender a manejar una identidad estigmatizada sin el apoyo activo y el modelo de los padres y la familia (Caitlin y Futterman, 1998, p. 9).²¹

Esto a menudo deriva en un fracaso para los adolescentes LGTB+ y su búsqueda de una identidad LGTB+ positiva, al mismo tiempo que revela la disparidad de experiencias y expectativas ofrecidas a los no heterosexuales (Pullen, 2012). Por eso, existe una multitud de sujetos LGTB+ que nunca llegan a aceptarse ni a formarse una identidad LGTB como tal, ya que no consiguen establecer o encontrar su comunidad. No obstante, esto varía con la inclusión de las redes sociales y las comunidades online, como se verá más adelante.

Retrocediendo a los grupos sociales, entra en cuestión la teoría de la identidad social formulada por Tajfel. Él define la identidad social como

[e]l conocimiento de su pertenencia a grupos sociales y al significado emocional y evaluativo que surge de esa pertenencia. Es evidente que, en cualquier sociedad compleja, una persona pertenece a un gran número de grupos sociales y que la pertenencia a ciertos grupos será muy importante para ella, mientras que la pertenencia a otros no lo será (1972; citado por Morales, et al., 2007, p. 10).

Esta definición subraya la pertenencia preferida de una persona hacia determinados grupos. En este caso, el punto de unión de este colectivo es sentirse LGTB+. Dentro, unos pueden sentirse más identificados y, por lo tanto, priorizar este grupo y empapar su identidad de él; mientras que otros se sienten parte de él, pero superponen otros grupos sociales como podría ser su grupo étnico, su grupo social, entre otros. Esto está relacionado con la complejidad de la identidad que señala el feminismo interseccional. Se entiende la identidad como un solapamiento de distintas capas interconectadas a partir de diferentes variables culturales como el género, la raza, la funcionalidad, entre otros. Estas capas son yuxtapuestas y priorizadas por cada sujeto, dando así pie a la conformación de cada identidad.

El proceso de elegir o priorizar un determinado grupo sobre otro está ligado a la comparación de grupos, lo que da pie a la “distintividad social positiva” con respecto a otros grupos (Morales, et al., 2007, p. 10). Este proceso grupal, que es la base de la identidad social, está avalado mediante la posición que ocupa el grupo dentro del contexto social inmediato. Así entonces, existe una cierta clasificación de grupos en un mismo marco sociopolítico y cultural. Ese orden está establecido principalmente por dos cuestiones: la estabilidad y la legitimidad que les corresponde. Para ejemplificarlo, el grupo del primer puesto puede ser uno constituido por hombres blancos heterosexuales de clase media-alta. Pues están legitimados gracias a una sociedad patriarcal que además

²¹ Traducido de: begin to understand the nature of their difference and society's negative reaction to it. In identifying and learning to manage stigma, lesbian and gay adolescents face additional, highly complex challenges and tasks. Unlike their heterosexual peers, lesbian and gay adolescents are the only social minority who must learn to manage a stigmatised identity without active support and modelling from parents and family.

les premia con un estatus fijo, totalmente impenetrable por parte de exogrupos. Siendo uno de éstos, precisamente, el colectivo LGTB+.

Esta noción de pertenencia es muy relevante puesto que da respuestas acerca de la gran conexión que sienten algunas personas con su identidad social, llegando incluso a sacrificar su vida por ello; así como los motivos de algunos que desean modificar esa identidad social o incluso cambiar de grupo. Esto último es posible mediante una serie de estrategias. La concerniente al colectivo LGTB+ sería la “*Competición con el otro grupo*”, donde las personas intentan colectivamente modificar la situación social que les perjudica a su favor (Morales, et al., 2007, p. 12). Esta estrategia es propia de aquellos grupos de bajo estatus social y que se sienten inseguros puesto que se consideran o bien ilegítimos o bien inestables. Aun así, el vínculo que sienten con el grupo es muy fuerte.

Todo esto no tendría sentido si el sistema social fuera uno justo, legítimo y justificable. Pero este no es el caso, ya que está ubicado dentro de un sistema patriarcal industrial capitalista, donde se generan grandes desigualdades. Mientras los privilegiados se niegan a ver los déficits que caracterizan a este sistema, los más desfavorecidos luchan constantemente para abrirles los ojos. Y, para mantener las distancias, los primeros utilizan los estereotipos y los prejuicios como herramientas para conservar la misma estructura social. Como ejemplo, la dominancia masculina ejerce sexismo contra sus subordinadas, las mujeres. Es así como tiene lugar la “Teoría del grupo enmudecido”, que establece que el sistema de comunicación está diseñado por el grupo dominante y todos los demás deben adaptar su discurso a él (Ardenner y Ardenner, 1975; 1978; citado por Morales et al., 2007). Como solución, Kramarae (1981; citado por Morales et al., 2007) propone o bien “crear un lenguaje descriptivo que retrate las experiencias de las mujeres, o valorar y celebrar el discurso de las mujeres” (p. 19). Esto último se puede aplicar también a otros grupos subalternos como el LGTB+ o las etnias “minoritarias”. Y precisamente los medios han devenido una plataforma idónea para enunciar y celebrar esos discursos.

Esta plataforma, al mismo tiempo, es la que ofrece un espejo para aquellas personas que no han encontrado su grupo social, ya sea por cuestión de oportunidades o por un rechazo inicial. De esta forma, los medios consiguen modelar algunos aspectos de la identidad social, por lo que en cierto modo sustituyen las funciones que cumplirían los grupos sociales. Todo esto es una consecuencia de la postmodernidad, donde la sociedad mediática permite poner sobre la mesa un despliegue del yo y de las posibilidades en las que manifestarse. Pullen (2010) en su libro *LGBT identity and online new media* fija precisamente el foco sobre el efecto que tienen los entornos virtuales en cuerpos LGTB. Pues esto puede dar pie a nuevas oportunidades para la investigación y afirmación de la identidad, ya que “la identidad LGBT está evolucionando de forma comunitaria, al mismo tiempo que se va distanciando de la necesidad de un espacio social físico, en la mediación y evocación de sus mensajes, políticas y texturas” (Pullen, 2010, p. xi). En palabras de Marcos Brito (2007, citado por Pullen, 2012),

Internet es maravilloso [para juventudes lesbianas y gays] ya que pueden encontrar información que yo no podía encontrar cuando era joven. Pueden encontrar otros jóvenes que pasan por experiencias similares y hablar con ellos. También pueden ligar, algo muy importante. Y es que cuando eres adolescente, todo el mundo se empareja. Forma parte

de crecer (p. 166).²²

Por eso Internet y sus redes sociales ofrecen nuevas oportunidades para experimentar y construir sus identidades LGTB+, lejos de las represiones y constricciones heteronormativas y en círculos virtuales formados por más adolescentes LGTB+.

Los usuarios más asiduos en la comunicación mediada pertenecen precisamente al colectivo juvenil, por lo que son más propensos a recibir una mayor saturación de información e imágenes. Según la última encuesta del Instituto Nacional de Estadística [INE] (2016), alrededor del 95% de los menores españoles de entre 10 y 15 años utilizan un ordenador e Internet; y casi un 70% de ellos dispone de teléfono móvil propio. En cuanto al tiempo de uso, pasan una media de entre 2 y 3 horas diarias (Muñoz-Miralles, et al., 2014), aumentando considerablemente los fines de semana (Díaz-Vicario, et al., 2019). De esta forma, pasan aproximadamente 20 horas a la semana bajo la influencia y sobresaturación de las imágenes mediáticas. Y, paradójicamente, es en la adolescencia cuando más autoconscientes son y más dañino les puede resultar el uso de las TIC (Pindado, 2006).

En esa línea, Arnett (1995), 24 años atrás, ya analizaba los usos principales de los medios de comunicación por parte de los adolescentes. Entre ellos, destacaba el entretenimiento; la formación de la identidad –de género, sexual y vocacional–; la búsqueda de sensaciones fuertes; el evasimismo catártico del estrés o preocupaciones y la identificación social dentro de la cultura adolescente (véase figura 9). Y, dentro de ellos, presta especial atención a los media como una influencia socializadora, característica de una sociedad de información libre. Pues existe una gran diversidad mediática “que ofrece un largo catálogo de diferencias individuales en los valores, creencias, intereses y características de la personalidad, porque los adolescentes pueden elegir entre diversas ofertas de medios las que resuenen más claramente con sus propias inclinaciones particulares” (p. 526). Además, el autor pone especial hincapié en la diferencia de los *mass media* como agente socializador para los adolescentes, con respecto a otros –familia, escuela, religión, etc.–. Los últimos tienen como objetivo fomentar valores, creencias y actitudes, mientras que los primeros son producidos por gente cuyo principal interés es el éxito económico. Por lo que, a fin de cuentas, el uso y aportación de los medios de comunicación acaban dependiendo en gran parte de la utilización del colectivo juvenil.



Figura 9. Esquema de los usos principales de los medios de comunicación por parte de adolescentes según Arnett (1995) (de elaboración propia).

²² Traducido de: The internet is amazing [for gay and lesbian youth] because they can find information that I couldn't find when I was young, they can find other teenagers going through similar experiences to them, and speak to them. They can find dates which is wholly important. When you are a teenager, everybody pairs off. Its part of growing up.

De entre los cinco usos establecidos por Arnett (1995), se presta especial atención al último, la identificación social dentro de la cultura adolescente. Y es que, como explica Matrix (2014), en los grupos adolescentes de esta era existe un fenómeno llamado *FOMO*, (*Fear Of Missing Out*). En español se puede traducir como “miedo a perderse algo o quedarse fuera”. Según ella, surge a partir de la presión social que existe actualmente por experimentar producciones culturales en masa. Esto ha ocurrido por ejemplo esta última década con la serie de *Juego de Tronos* (HBO, 2011), donde se da por hecho que todo el mundo la ha visto y el que no es una especie de bicho raro. De esta forma, las narrativas mediáticas han devenido un proceso social de interpretación y negociación creativa. Especialmente en el caso de los jóvenes, ya que a partir de esta conversación desempeñan un papel crucial en la dinámica social de su grupo (Fiske, 2010).

Así entonces, hoy en día los *mass media* se constituyen en una herramienta crucial para la creación de la identidad, especialmente en cuerpos adolescentes. Y la televisión tiene un gran papel en el desarrollo de actitudes culturales hacia el género, pues quienes más televisión ven más suelen imitar los modelos que ven en pantalla (Papalia, et al., 2012). Por ende, como se tratan –en gran parte– de representaciones estereotipadas, los menores más asiduos muestran más tarde visiones más tradicionales con respecto al género (Kimball, 1986; citado por Papalia, et al., 2012). En esta misma línea se encuentra el trabajo realizado por Judith Butler acerca de la performatividad de género. Según ella, se articula en torno una “metalepsis”: no se trata de un acto único, sino de una repetición –incluso un rito– que se manifiesta en el cuerpo a través de una naturalización prolongada culturalmente en el tiempo (*cf.* 2007).

Es por ello que resulta imprescindible dar cuenta del peso que adquieren las imágenes mediáticas para los cuerpos más influenciados, los menores y, en especial, adolescentes, quienes pasan muchas horas frente a ellas. Pues ambos grupos infantiles son propensos a recibir violencia física y simbólica simplemente por ser o “actuar” LGBTQ+ (Platero y Gómez, 2008), como resultado de algunas imitaciones mediáticas.

De este modo, representaciones más dignas y menos estereotipadas pueden conseguir eliminar cierto estigma alrededor de la cuestión LGBTQ+, al mismo tiempo que pueden suponer una ayuda a la construcción de las identidades LGBTQ+. Ya sea para los mismos sujetos LGBTQ+ o incluso para quienes no forman parte del colectivo pero que pueden aprender que la hegemonía no es la norma exclusiva a seguir. Esto se puede conseguir a través de valores como el respeto, así como la deconstrucción de modelos patriarcales, ofreciendo nuevas propuestas identitarias para todo tipo de personas, independientemente de motivos de género, sexuales, de clase, etnia y diversidad funcional, entre otros. Asimismo, sobretodo, se debe empezar a aprehender el poder del lenguaje. Pues en línea de lo que proponían anteriormente Kramarae y Ardener y Ardener (1981; 1975, 1978; citados por Morales, et al., 2007) se deben celebrar discursos enunciados por sujetos alternos. Y es que, en palabras de Butler (1997), el lenguaje es “una estructura que está ya ahí, y que va a ser determinante en la producción de la subjetividad” (p. 11) y explica que “devenir sujeto significa estar sujeto a un conjunto de normas explícitas que regulan el tipo de habla que será interpretado como el habla de un sujeto” (p. 220). Es decir, da cuenta de la importancia del lenguaje en tanto que somos, (nos) pensamos y nos entendemos gracias a él.

1.4.1. Derechos LGBTQ+

Como se comentaba previamente, la identidad también requiere una cierta legitimación para ser reconocido legalmente ante los ojos de la sociedad, independientemente de sus

“posturas” o pensamientos acerca del colectivo LGTB+. Por ese motivo, la legislación que toma en consideración el colectivo LGTB+ deviene imprescindible. En la figura 10 se realiza un recorrido por aquellas leyes más relevantes a nivel europeo e internacional.

Aunque la cultura visual, en concreto la televisiva, pueda servir como agente social del cambio, es necesario un marco legal que ampare y legitime todos esos cuerpos LGTB+ propensos a ejemplos de violencia. Todas las propuestas establecidas para una mayor educación en torno al colectivo son debilitadas si no se cuenta con un apoyo del sistema jurídico. De este modo, el espacio seguro que ha creado la comunidad LGTB+ a lo largo de los años se respalda en una infraestructura legítima que protege y constituye un lugar lícito en esta sociedad. Y desde ahí es posible señalar aquellas conductas de odio como la homofobia o la transfobia, así como cualquier otro intento de subyugación sistemática. Lo que es más, es posible así quitar potestad a esa parte de la sociedad que pretende convertir las vidas LGTB+ en un debate. Pues precisamente se acogen a un sistema legal que les ha favorecido desde siempre. Sin ese mismo recurso, los grupos privilegiados y opresores no se encontrarían en el pedestal moralizante erguido a partir de estatutos.



Figura 10. Línea del tiempo de legislaciones destacadas concernientes al colectivo LGTB+ en el ámbito europeo e internacional (Asamblea General de la ONU, 1948; Consejo de Europa, 1950; Asamblea General de la ONU, 1966; APA, 1973; OMS, 1990; Consejo UE, 2000; Principios Yogyakarta, 2006; Unión Europea, 2007, 2013; Consejo de Europa, 2015; OMS, 2018) (de elaboración propia).

Con respecto al marco jurídico español, se destacan las siguientes leyes que surgieron a partir de la Constitución democrática de 1978 y la entrada a la Comunidad Europea en 1986 (véase figura 11). Se presta especial atención a las leyes que ofrecen la posibilidad legal de la homoparentalidad (leyes 21/1987 y 35/1988); y la Ley 13/2005, que convierte a España en el tercer país mundial en reconocer el derecho a contraer matrimonio entre “personas del mismo ~~sexo~~” (género) así como la adopción homoparental. De esta forma, las personas LGTB+ españolas, en el ámbito del matrimonio y la adopción, pasan a contar con los mismos derechos que las personas heterosexuales. Por último, en 2007 también se hace historia con la ley de Identidad de género (LO 3/2007 CE), que procede a la rectificación registral del sexo y al cambio de nombre. Esto permite a las personas trans obtener un nuevo documento nacional de identidad, aunque para ello deben entregar un diagnóstico de disforia de género emitido por un informe de médico o psicólogo clínico.

LEGISLACIÓN LGTB+ ESPAÑOLA





Figura 11. Línea del tiempo de legislaciones destacadas concernientes al colectivo LGTB+ en el Estado Español (CE 1978; LRJSP 10/1986, de 17 de noviembre; LRJSP 35/1988, de 22 de noviembre; LRJSP 10/1995, de 23 de noviembre; LRJSP 35/1995, de 11 de diciembre; Directiva 2000/43/CE del Consejo, de 29 de junio; Directiva 2000/78/CE del Consejo, de 27 de noviembre; LRJSP 62/2003, de 30 de diciembre; LRJSP 13/2005, de 1 de julio; LRJSP 3/2007, de 22 de marzo; LRJSP 2/2010, de 3 de marzo; LRJSP 5/2010, de 22 de junio; LRJSP 1/2015, de 30 de marzo; LRJSP 14/2015, de 21 de julio; LRJSP 4/2015, de 30 de marzo; LRJSP 8/2015, de 21 de marzo) (de elaboración propia).



Figura 12. Línea del tiempo de legislaciones destacadas concernientes al colectivo LGTB+ en diferentes comunidades autónomas españolas (BOJA nº10, 2018; BOJA nº139, 2014; BOJA nº96, 2014; DOGV 2016/10425; BOCM nº190, 2016; BORM nº125, 2016; BOIB nº69, 2016; DOGC nº6730, 2014; BOA nº86, 2018) (de elaboración propia).

Por último, cabe hacer mención especial a algunas leyes concretas de diferentes comunidades autónomas (véase la figura 12).

En primer lugar, en Andalucía están: la ley 8/2017 que propone la garantía de los derechos, la igualdad de trato y la no discriminación de las personas LGTB+ y sus familiares (BOJA nº10, 2018); y la ley integral 2/2014 para la no discriminación por motivos de identidad de género y reconocimiento de los derechos de las personas trans* en Andalucía (BOJA nº139, 2014). Además, en 2015 se aprueba el protocolo de actuación sobre identidad de género en el sistema educativo andaluz (BOJA nº96, 2014). Algo en la misma línea de lo que propone el protocolo de acompañamiento para garantizar el derecho a la identidad de género, la expresión de género y la intersexualidad, aplicado a contextos escolares de la Comunidad Valenciana (DOGV 2016/10425). En ese mismo año, se crea el Consejo LGTBI en la capital española (BOCM nº190, 2016). Mientras tanto, en comunidades como Murcia (BORM nº125, 2016), las Islas Baleares (BOIB nº69, 2016), o Cataluña (DOGC nº6730, 2014), se refuerza la igualdad social legal, con el fin de erradicar conductas homofóbicas, bifóbicas o transfóbicas. Aragón, por su parte, consigue en 2018 aprobar la ley de Identidad y Expresión de Género e Igualdad Social y no Discriminación (BOA nº86, 2018).

Esto demuestra las disparidades existentes entre las diferentes comunidades autónomas, así como la importancia que adquiere el emplazamiento físico en cuerpos LGTB+. Si ya ocurre dentro del mismo territorio español, se deben ampliar las miras y observar cómo esto ocurre en otros lugares. Lo que es más, debe servir para dar cuenta del lugar desde el que se analiza y contempla el resto de ubicaciones geográficas, ya sea a través de periódicos o ficción seriada.

1.5. Metodología

Un factor común que tienen la representación mediática y el campo de investigación académico es el rastro de “un fuerte sexismo normativo acompañado de visiones y prácticas androcéntricas” (Martínez, et al., 2014, p. 6). Aunque ese androcentrismo lucha soberanamente por conseguir una perspectiva “universal”, las epistemologías feministas se oponen a una exclusión sistemática de todo aquello no considerado hombre blanco heteronormativo capacitista. Surge así una “objetividad feminista [que] significa, sencillamente, *conocimientos situados*” (Haraway, 1988, p. 581). Es decir, el conocimiento “está condicionado por el sujeto y su situación particular (espacio temporal, histórica, cultural y social)” (Guzmán y Pérez, 2005, párr. 2). Así el sujeto del conocimiento se configura como un individuo histórico particular cuyo contexto histórico nutre y enriquece la epistemología.

Las autoras negras y chicanas antirracistas aportaron las variables contextuales necesarias para dar cuenta de la maraña intertextual de sistemas complejos de opresión sobre cuerpos alternos (Davis, 1983; Lorde, 1984; The Combahee River Collective, 2014; Collins, 2002; hooks, 1981; Anzaldúa, 1987; Moraga, 2000). Introdujeron, junto al concepto de género ya establecido por las feministas blancas, el de raza, seguido de la orientación sexual, la clase social y la funcionalidad, entre otros (véase figura 13). Y Kimberlé Crenshaw (1989) acuñó el término para ello: interseccionalidad.

Por lo tanto, esta investigación se sirve del feminismo interseccional, cuya naturaleza crítica define y moldea toda observación, discusión y análisis. Esto implica un compromiso político propio de esta epistemología feminista, en el que su fin reside en defender los derechos de estos colectivos, así como arrojar luz sobre ellos.



Figura 13. Esquema gráfico del conocimiento situado (de elaboración propia).

Con respecto a la metodología, este trabajo se empapa de la Teoría Fundamentada (TF; en inglés *Grounded Theory*, GT) (Páramo, 2015) y de la Investigación Basada en las Artes (IBA) (Hernández, 2008), por lo que se trata de una investigación mixta de carácter cualitativo y artístico.

En la línea de lo que ofrece la TF, se parte de “una aproximación inductiva mediante la cual se han incorporado datos empíricos que sirven de punto de partida para el desarrollo de una teoría sobre un fenómeno”²³ (Guillemette, 2006, pp. 32-33), para así observar la realidad empírica. En este estudio, el “fenómeno” está relacionado con el *revival* televisivo, en su intersección con el colectivo LGTB+; y la realidad empírica se considera como una construcción social (Goulding, 1998; Riley, 1996) que se debe interpretar a partir de los significados continuos producidos por individuos (Suddaby, 2006). De este modo, la TF se propone como “una manera de aproximarse a la realidad social de una forma diferente” (Páramo, 2015, p. 7), con unas herramientas flexibles que se ajustan a las necesidades del estudio. Y, en este caso, éstas son los procedimientos artísticos.

Por ello, esta investigación se encuentra a caballo con la IBA. Dentro de sus tres tendencias (literaria, artística y performativa), este trabajo se sitúa en la artística puesto que se considera necesaria la “relación entre las formas artísticas y textuales” (Hernández, 2008, p. 104). Sólo así es posible dar cuenta de experiencias e interpretaciones para así construir y proyectar representaciones sobre la realidad, puesto que hay muchas maneras de mirar y de mirarse. La finalidad, entonces, reside en intentar hacer más accesible y visual la mediación de una teoría, intentando evocar complejidades que difícilmente pueden ser transmitidas únicamente por el medio escrito. Concretamente, en este trabajo, esto se refleja en la fase de análisis y exposición de resultados mediante el uso de esquemas visuales. Estos se nutren de las tipografías, colores y elementos propios característicos de las series con el fin de intentar sintetizar el contenido de un modo más simbólico y gráfico.

El método empleado para el análisis de las series es el de análisis de contenido, propio de las metodologías cualitativas. Es una herramienta que facilita el conocimiento de los mensajes explícitos e implícitos que se encuentran en productos culturales y así relacionarlos con su contexto (Piñuel, 2002). De manera específica, para el análisis de contenido de las series, se parte de cinco ejes principales: 1) *Descripción del personaje*; 2) *Relevancia de ser LGTB+* en la trama; 3) *Importancia del lenguaje* desde el que enuncian sus discursos o el que es dirigido hacia ellos y cómo afecta a la construcción de

²³ Traducido de: [...] une approche inductive par laquelle l’immersion dans les données empiriques sert de point de départ au développement d’une théorie sur un phénomène.

su identidad LGTB+; 4) *Evolución del personaje* a lo largo de la serie y 5) *Análisis interseccional* de las desigualdades que se proyectan sobre sus cuerpos desde una perspectiva interseccional. Asimismo, para facilitar el análisis, se hace uso del etiquetaje de los personajes como un sistema de simplificación. A través de él, se diseccionan los protagonistas en su complejidad y así más tarde se puede dar cuenta del puzzle identitario que configuran. Esto es posible gracias al carácter ficticio de estos, y, mediante esta simulación, se realiza una aproximación a la comprensión de experiencias verídicas.

2. Marco empírico

En el presente apartado se procede a realizar un análisis de las dos series y sus respectivos protagonistas. Para ello, se va a seguir la estructura de los cinco ejes explicitada anteriormente en el apartado de metodología. Resulta necesario especificar que a continuación se expondrá la trama de manera explícita.

2.1. Análisis de contenido de *The L Word*

Este peculiar grupo de amigas lesbianas y bisexuales supuso, para muchos, una representación rompedora. Era la primera vez que se emitía en horario *primetime* un grupo de chicas lesbianas, lo que atrajo a muchos espectadores de perfiles muy diferentes. Esto permitió que la serie se mantuviera en el aire durante 5 años, aportando cierta multitud y diversidad de personajes. Puesto que van apareciendo muchos personajes, para este estudio se ha decidido seleccionar a las siguientes (véase figura 14). Esta figura sirve para ponerle cara a las protagonistas junto a una breve descripción relacionada con su trabajo y sus características principales, al mismo tiempo que se muestran las relaciones interpersonales entre ellos. De esta forma, se pretende facilitar la comprensión del análisis para los que no hayan visionado la serie.

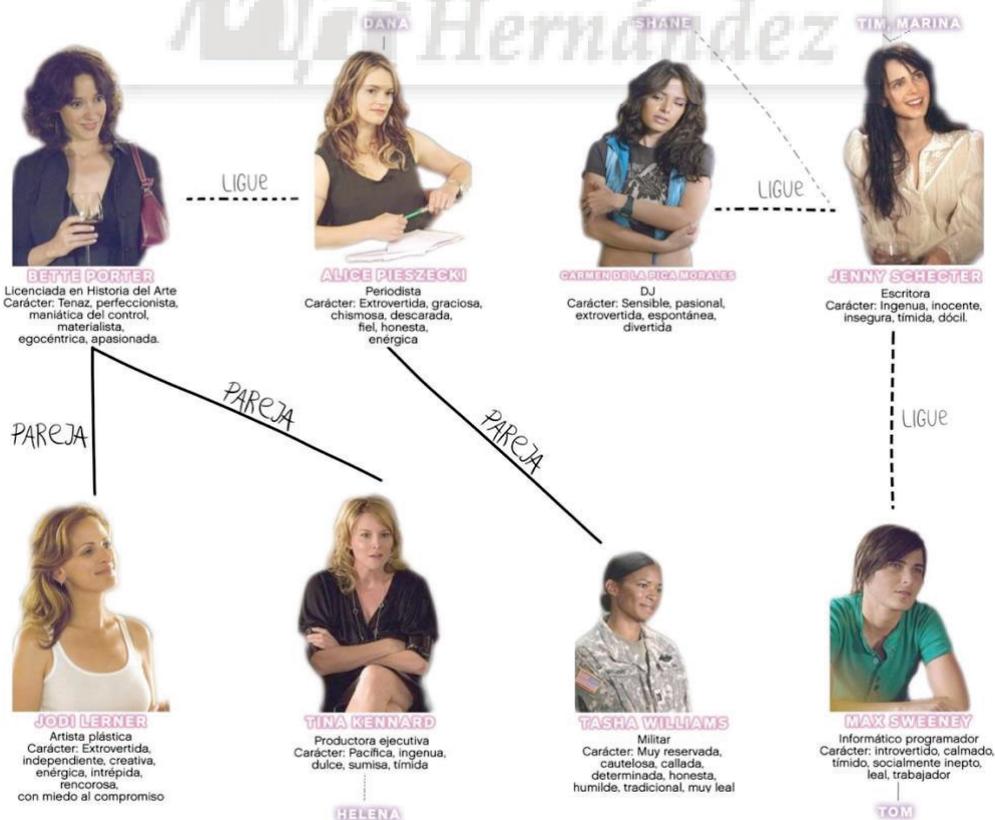


Figura 14. Esquema de relaciones entre las protagonistas analizadas.

Como se comenta en la siguiente figura (véase figura 15), las temáticas principales planteadas en esta serie están relacionadas con cuestiones LGTB+ como la homo/bi/transfobia, el sexismo o el racismo, entre otros. No obstante, es precisamente en estas cuestiones donde la serie se encuentra con más debilidades, como se muestra a continuación en los análisis individuales. Pero, antes, se procede a un esquema visual acerca de las características más relevantes de la producción de la serie (véase figura 15).

Para la introducción de los personajes se realiza una descripción mediante etiquetas coloridas que tienen sentido en una sociedad patriarcal heteronormativa. A través del color se pretende aportar una primera imagen acerca de sus rasgos identitarios, siendo los verdes positivos y los rojos negativos. Además, las categorías acompañadas de asteriscos se explican posteriormente. Y, por último, deviene necesario esclarecer las etiquetas “apariencia normativa” y “atea”. La primera hace referencia a una apariencia que no suscita ninguna reacción por parte de una mayoría integrada en esa sociedad patriarcal, y se recoge el aspecto físico, desde el cuerpo hasta la vestimenta, pasando por la higiene o presentación física. Y, finalmente, la variante relacionada con la religión (ateísmo) se utiliza en aquellos personajes que no contemplan la religión en sus vidas y no hacen mención de ello.

	CREADORA Ilene Chaiken	TEMPORADAS 6 (71 episodios)	PREMIOS 5 Outstanding Drama Series (GLAAD) 24 nominaciones: Image Awards, Primetime Emmy Awards, Leo Awards, NAMIC Vision Awards, Satellite Awards
	PRODUCTORA Showtime	AÑO EMISIÓN 2004-2009	TEMÁTICAS PLANTEADAS Lesbianismo, Bisexualidad, Transexualidad, sexismo, racialidad, salida del armario, visibilidad LBT+ en el trabajo, drag king, diversidad funcional auditiva, abuso sexual, salud mental
	REVIVAL Dirección Ilene Chaiken Marja-Lewis Ryan Reparto Jennifer Beals Leisha Hailey Kate Moennig	CARACTERÍSTICAS PRODUCCIÓN El proyecto fue rechazado la 1ª vez. Una vez la serie <i>Queer as folk</i> –de la misma productora– tuvo éxito, le dieron luz verde.	

Figura 15. Ficha técnica de *The L Word* e imágenes extraídas de un póster oficial y la entradilla de la serie (Elaboración propia).

a) Tina Kennard

Descripción del personaje

Tina es una **mujer cisgénero**, **femenina**, **blanca**, **bisexual***, **adinerada** –aunque desempleada–, de **apariencia normativa**, **atractiva**, **joven** (aproximadamente 30 años), **atea**, y **sin diversidad funcional** (véase figura 16).

Sus relaciones más relevantes son la de siete años con **Bette**, con quien tendrá una hija; Helena y Henry. Con respecto a su empleo, empieza la serie desocupada para así poder centrarse en su embarazo. Desgraciadamente, sufre un aborto espontáneo, aunque eso le anima a realizar trabajo social sin ánimo de lucro. Más tarde, decide volver a su ámbito profesional: la industria cinematográfica, como productora ejecutiva.

Tina se caracteriza por tener un carácter pacífico, ingenuo y sumiso que a menudo choca con la impulsividad y el control dominador que caracterizan a Bette. Y es que, desde un principio, esta relación sigue un patrón heteronormativo sexista, donde Bette es la que trabaja y aporta dinero mientras Tina se queda en casa ejecutando su función como madre. De hecho, Tina es definida varias veces como “esposa pequeña”²⁴ o “mujer pequeña”²⁵ (TLW, 2004h; 2005b).

Relevancia de ser LGTB+

Como ocurre en todos los personajes en esta serie, es crucial ser LGTB+, o de lo contrario no existirían en esta serie. No obstante, el personaje de Tina –junto al de Alice y Jenny– plantea una discusión importante acerca de la erosión de la bisexualidad. Pues en la tercera temporada se descubre que Tina está sexualmente interesada en hombres (TLW, 2006b; 2006e). De hecho, se besa con uno (TLW, 2006g) y más tarde se empareja con otro (TLW, 2006i). Y, por otro lado, también invita a analizar la cuestión de la maternidad en parejas sáficas. Concretamente la maternidad desde un punto de vista biológico, ya que da a luz a su hija.

Por eso y más –como veremos a continuación–, la representación bisexual en esta serie resulta problemática, ya que se polariza y, en este caso, parece relegada a cierto deseo masculino. Además, Tina también reniega de la etiqueta “bisexual” y esconde su “faceta lesbiana” mientras se define como heterosexual (TLW, 2006e, min. 8:37; 2006f, min. 34), aunque se sigue identificando como “lesbiana política” (TLW, 2007d, min. 40). No obstante, todo esto se derrumba a partir de otro estereotipo sexista: su pareja masculina termina siendo presentada al espectador como un tío gorrino que apenas sabe cocinar un huevo, y finalmente ella le deja. Él, ante esta situación, le suelta enfadado “Lesbiana por un día, lesbiana por siempre”²⁶ (TLW, 2007i, min. 31:49).

De esta manera, Tina está claramente marcada por una dualidad erosionada –incluso prohibida– en el espectro sexual de esta serie. Además, es rechazada y ninguneada por ello, incluso por su grupo de amigas, como se aprecia a continuación.

Uso del lenguaje

Algunos ejemplos de uso de lenguaje opresivo hacia Tina y su sexualidad son los siguientes. El primero es enunciado por Josh, el primer ligue masculino tras siete años de pareja con Bette. Sirve como demostración del estereotipo impregnado de que las mujeres lesbianas no pueden ser guapas ni atractivas, aunque irónicamente este elenco esté formado por todo lo contrario.

JOSH: ¿Sabes? Nunca pensé que fueras *queer*. [...] Estás demasiado buena para eso. No eres para nada lesbiana.

TINA: ¡Josh! ¿De verdad eres tan ignorante? ¡No tienes ni idea de quién soy o cómo me siento!

JOSH: Sé que no te has sentido como una lesbiana ahora.

TINA: Esto iba a ser tan fácil para ti... Estaba tan preparada para meterme en la cama contigo. Ahora resulta que eres un asno ignoranteⁱ (TLW, 2006g, min. 31:30).

²⁴ Traducción: Little wife.

²⁵ Traducción: Little woman.

²⁶ Traducción: Once a lesbian, always a lesbian.

Los dos siguientes demuestran ciertas incongruencias y descuidos con la construcción del personaje de Tina y su bisexualidad disfrazada de lesbiana hetero-curiosa. Algo que también pasa con Alice y Jenny.

1) Conversación entre Tina y Alice (TLW, 2004c)

TINA [a Alice]: ¿Estás segura de que quieres volver con hombres?

ALICE: Segura. He tenido suficiente drama y dolores de cabeza, y las mujeres están completamente locas.

TINA: Sí, y los hombres son aburridos.

ALICE: Bueno, ¡adelante! Podría servirme un poco de sexo hetero bueno, sin complicaciones y aburrido, disfrazándose como amor. Por mí bien ⁱⁱ (min. 5:54).

2) Conversación entre Tina y Alice (TLW, 2007b)

TINA: Creo que te recuerdo a ti acechando por [“heterolandia”] hace un par de años.

ALICE: Pero al final entré en razón. Esa es la diferencia entre tú y yo ⁱⁱⁱ (min. 10:05).

El próximo diálogo tiene lugar sin la presencia de Tina, pues son sus amigas y expareja hablando despectivamente sobre ella (TLW, 2006l):

JENNY [a Bette]: ¿Por qué no os casasteis [Tina y tú]?

BETTE: Tina creía que sería demasiado convencional. No quería aferrarse al paradigma heterosexual.

ALICE: Ahora se le aferra por toda ella.

CARMEN: ¡Oh, Dios! Vuelve a nosotras, Tina. Vuelve a nuestro lado.

BETTE: A la mierda con eso. Se pueden quedar con ella ^{iv} (min. 09:15).

No obstante, existe un diálogo entre un personaje secundario –Papi– y Alice que parece arrojar un poco de luz y perspectiva sobre la situación (TLW, 2007e)

PAPI: Hey, ¿por qué sois tan duras con Tina?

ALICE: Se hizo hetero, y se siente como una traición.

PAPI: Nosotras luchamos toda la vida para no ser juzgadas según con quien nos acostamos y es precisamente lo que estáis haciendo con Tina ^v (min. 26:14).

Por último, se muestra un diálogo que tiene lugar entre Tina y Bette cuando deciden con qué donante llevar a cabo su proyecto para ser madres y Bette opina que debe ser un donante afroamericano, a lo que Tina principalmente se opone:

TINA: No sé qué significa ser negro.

BETTE: Creo que puedo contribuir en ese departamento.

TINA: ¿Y no crees que, encima de todo, tener también dos mamás... no es demasiada alteridad para poner sobre un niño? ^{vi} (TLW, 2004a, min. 69:01).

Este diálogo refleja la autoconciencia en parejas homoparentales de la carga que supone educar un niño en una sociedad patriarcal que regula y juzga todo sujeto que no se ataña a la normatividad impuesta. Por otro lado, también da cuenta de cómo funcionan las sumas de *otredades*, impactando de manera exponencial en sujetos no normativos. No obstante, a pesar del tinte ignorante y racista que este extracto muestra, Tina entra en razón y al final utilizan el esperma de un afroamericano y tienen una hija birracial.

Evolución del personaje

A medida que avanzan los capítulos, Tina se redefine constantemente –tanto de sexualidad como de carácter–. Esto se debe a los cambios que su personaje sufre: tiene una hija, le ponen los cuernos, mantiene relaciones sexuales –por segunda y última vez– con otra mujer (Helena), encuentra dos trabajos importantes, se empareja con un hombre tras siete años de pareja lésbica y es despedida en el trabajo de sus sueños. Durante ese proceso, Tina se va fortaleciendo como personaje y coge más autoconfianza, lo que al final le permite volver a intentar su relación con Bette y parece una estrategia para corroborar la erosión de su sexualidad dual.

Análisis interseccional

A continuación, en la figura 16 se plasma el análisis interseccional de Tina. Las flechas verdes representan ejes privilegiados mientras que las rojas demuestran obstáculos, y las líneas discontinuas muestran relaciones menos directas que las continuas. Por otro lado, las flechas rojas representan los sistemas de opresión que se ejercen sobre la identidad. Además, para remarcar esto último, se rodea la intersección con mayor peso de alteridad. Cabe resaltar que todas las matrices están interconectadas. Es decir, las vertientes etnia/raza/religión/nacionalidad/idioma facilitan una clase económica alta. Al mismo tiempo, esta posición social abre la puerta a la profesión y, de manera circular, impacta en la clase. Además, se encuentran otros binomios como etnia/apariencia, clase/apariencia, clase/independencia o apariencia/independencia. Es decir, aunque se encuentran conexiones no necesariamente decisivas, a menudo se halla un impacto directo o indirecto. El [análisis detallado](#) se puede consultar en anexos.

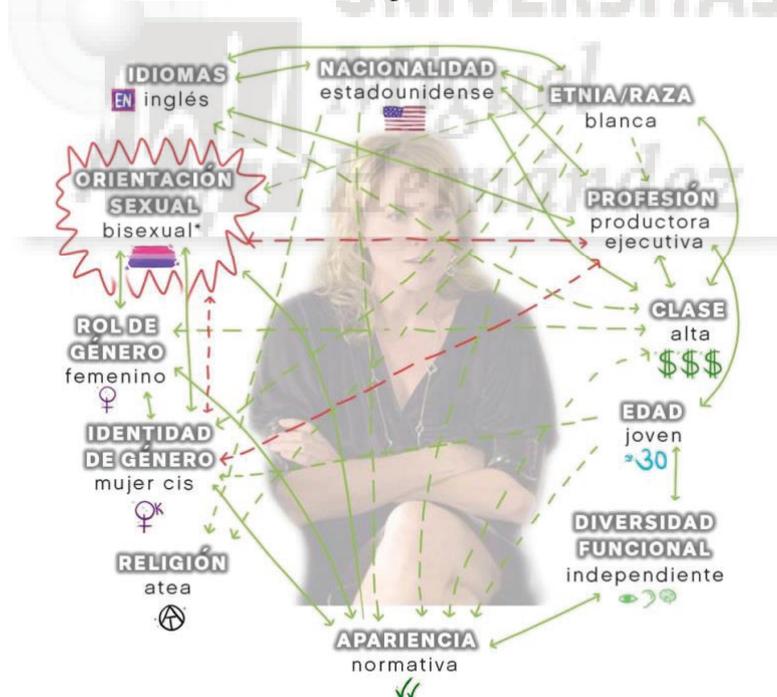


Figura 16. [Análisis interseccional de Tina](#) (de elaboración propia).

b) Bette Porter

Descripción del personaje

Bette es una **mujer cisgénero**, **femenina**, **de herencia birracial (afroamericana y caucásica)**, **lesbiana**, **adinerada** gracias a su exitosa carrera, **de apariencia normativa**, **atractiva**, **joven** (aproximadamente 30 años), **atea**, y **sin diversidad funcional** (véase figura 17).

Sus principales parejas son [Tina](#) y [Jodi](#). Aunque su amor es su trabajo, que tiene lugar en el ámbito artístico. Empieza la serie trabajando como directora de un museo pequeño, luego encuentra trabajo en la Universidad de California como decana de la Escuela de Artes y finalmente cumple su sueño, poseer una galería de arte.

Aunque cualidades necesarias como su tenacidad u obstinación le auguran un futuro próspero, Bette debe conocer y trabajar otros aspectos suyos que le impiden prosperar en el ámbito amoroso y personal. Es a partir de cuando su arco narrativo cobra forma mediante su introspección psicológica, sus relaciones sentimentales y su trabajo. Concretamente, algunas características tuyas son, por ejemplo, su obsesión por el control, su perfeccionismo, su materialismo y su egocentrismo. Además, su carácter más bien frío y distante parece dispuesto a rememorar roles heteronormativos, donde su papel se aproxima hacia el masculino que “lleva los pantalones”.

Relevancia de ser LGTB+

El personaje de Bette pone sobre la mesa la infidelidad en el colectivo lésbico, así como la homoparentalidad –desde su punto de vista como madre no biológica–, y la homofobia que sufre por parte de su padre.

Bette es la primera del grupo que pone los cuernos a su pareja, por lo que es juzgada por ello e incluso comparada con hombres por ese comportamiento –actitud sexista que se analizará en el siguiente apartado–. A lo largo de la serie, Bette es infiel a dos parejas tuyas, a [Tina](#) y a [Jodi Lerner](#). Curiosamente, engaña a esta última con Tina, con la que terminará volviendo ya que cree que es el amor de su vida. No obstante, el amor de su vida también se torna –a ratos– su pesadilla, pues salen a la luz asuntos conflictivos con la adopción de su hija. Esto suscitará inseguridades de Bette, por tener que endurar sentimientos de inferioridad por la falta de genética compartida con su hija. Resulta interesante cómo todo lo anterior comparte un denominador común: la heteronormatividad obligatoria y la violencia que desprende sobre cuerpos alternos.

Uso del lenguaje

En primer lugar, se toman como referencia dos comentarios concretos que refuerzan la noción heteronormativa dentro de la relación entre Bette y Tina.

- 1) Pensamientos en voz alta de un hombre que está observando a Bette y a Tina:
HOMBRE 1: Me pregunto cómo sabrán las lesbianas cuándo han acabado de tener sexo, porque las mujeres pueden seguir y seguir. Seguro que Bette es el hombre^{vii} (TLW, 2004e, min. 45:16).
- 2) Conversación grupal sobre la ruptura de Tina y Bette:
DANA: [...] ¿por qué no pueden arreglarlo?
SHANE: Por el tema del sexo, y Bette no puede evitarlo.
DANA: Entonces si sólo es algo sexual se puede controlar, ¿verdad?
TONYA: Las mujeres pueden controlarlo. Los hombres a veces no porque están controlados por sus pitos.
ALICE: No hay ninguna diferencia entre hombres y mujeres... y esto es un ejemplo perfecto o Bette lo habría cancelado.
[...] TONYA: Bueno, ¡mejor que Bette controle su pito! ^{viii} (TLW, 2005a, min. 10:12)

Esto llega a derivar en violencia simbólica, que mayoritariamente proviene de familiares homofóbicos de Bette. Primero, el padre (llamado Melvin) rechaza la idea de que la hija de Tina y Bette sea su nieta por razones supuestamente biológicas:

MELVIN: Eso es biológicamente imposible. A menos que haya aparecido un avance médico que desconozco, la posibilidad de que este niño sea mi nieto... no existe. Por lo tanto, estoy feliz si eso es lo que quieres en tu amistad con la señorita Kennard. Pero, no me puedes pedir que participe en esta ficción de tu creación ^{ix} (TLW, 2004d, min. 31:10).

Y después el sobrino (llamado David), quien no reconoce a su prima como tal; pues no la considera “hija de Bette”, sino “hija de Tina” (TLW, 2006a, min. 13:39). Y, además, no quiere ser partícipe en la adopción de Bette de su hija.

DAVID: No creo en la adopción gay. Creo que es mejor criar a un niño con una madre y un padre. Y creo que más adelante sufrirá la ausencia de valores familiares tradicionales. Así que me temo que sería hipócrita por mi parte estar aquí y apoyarte ^x (TLW, 2006b, min. 33:26).

También existen ejemplos de violencia simbólica más sutiles, en forma de heterosexualidad obligatoria, como el siguiente:

HOMBRE 2: ¿Estás rompiendo con tu marido... novio?

BETTE: [se lo piensa durante unos segundos] Sí ^{xi} (TLW, 2006j, min. 17:54).

Y es que esto tiene sus secuelas en cuerpos LGTB+ puesto que son constantemente recordados que sus vidas, sentimientos y relaciones son “menos que” en relación con las de los cuerpos heteronormativos. Por ende, no es extraño apreciar esta sensación de inferioridad –ni la asimilación de ello– en identidades alternas, como también se ve a continuación. Este ejemplo tiene lugar en el proceso de adopción de su hija.

BETTE [a Tina]: Si fuéramos marido y mujer este sería mi bebé ^{xii} (TLW, 2005d, min. 12:30).

En el siguiente ejemplo tiene lugar un interrogatorio despectivo por parte de personas heteronormativas, el cual es enunciado desde un lugar soberbio y altivo:

MUJER 1 [a Bette y a Tina]: ¿Qué haríais si un día [vuestro bebé] decidiera que quiere vivir con su padre?

TINA: No lo llamamos “padre”. Lo llamamos “el donante”.

BETTE: Yo no creo que eso suceda.

HOMBRE 1: Perdonadme, pero... Sé que no queréis que eso pase, pero ya sabéis que los niños piensan por ellos mismos y... Quiero decir, estoy seguro de que vuestros padres preferirían que no fuerais lesbianas, ¿sabéis?

BETTE: Mis padres están muertos.

[...] HOMBRE 1: Mira, no soy homófobo, ¿vale? Pero... Verás, si mi hijo viniera a casa y me dijera que es gay... A ver, estoy seguro de que al final me haría a la idea. Pero, ya sabes, primero habría una reacción. Lo siento, sólo estoy tratando de ser sincero.

BETTE: Un homófobo sincero. Qué bien. [...] Lo entiendo. Es decir, el sexo gay te resulta repulsivo y no te importa la felicidad de tu hijo tanto como lo hace tu propio nivel de comodidad.

HOMBRE 2: ¿Sabes? Personalmente... Estoy totalmente a favor de eso, entre mujeres. Sólo que la idea de dos tíos... Bueno, tú me entiendes, ¿verdad? ^{xiii} (TLW, 2007c, min. 19:10)

A continuación, un ejemplo de uso de lenguaje opresivo utilizando la religión como arma. Este diálogo tiene lugar en un debate entre Bette y la presidenta de una asociación católica, quien está en contra del arte provocativo expuesto en el centro cultural de Bette.

MUJER: La biblia condena la homosexualidad. Es por eso que Dios quitó tu hijo nonato de la barriga de tu amante lésbica. Y eso fue una bendición. Ese bebé está con Él ahora. Así no

tiene que sufrir la degradación a la que habría estado sujeto si hubiera nacido en tu depravada vida ^{xiv} (TLW, 2004g, min. 44:40).

Por otro lado, Bette, junto con otras protagonistas, a menudo es objeto de la mirada masculina (TLW, 2004b: 2007c) por parte de hombres heterosexuales que desean apoderarse de cuerpos lésbicos para satisfacer una fantasía sexual.

SLIM DADDY [Asombrado]: ¿Tú eres la hermana de Kit?

BETTE: Su media hermana.

SLIM DADDY: Hm. La mitad hermosa, supongo.

BETTE: Hm, más bien la mitad gay.

SLIM DADDY: ¿En serio? Hm, eso es sexy. Muy sexy ^{xv} (TLW, 2004f, min. 10:23).

No obstante, como ocurre a menudo en esta serie, todo lo anterior no impide que sea Bette la que también ejerza violencia simbólica sobre otros personajes. Y un ejemplo es el siguiente discurso capacitista que hace sobre Jenny acerca de su salud mental.

TINA: [...] Creo que sus intenciones son buenas.

BETTE: Sí, sus intenciones son buenas. Sus pastillas aparentemente no ^{xvi} (TLW, 2009e, min. 23:44).

Evolución del personaje

Bette es uno de los personajes que más evoluciona, ya que es el más pulido y completo. Es la protagonista con más profundidad, pues los espectadores conocen más facetas de ella que de cualquier otra. De hecho, es prácticamente a la única que vemos trabajando. Por ejemplo, se aprecia cómo progresa su evolución con su padre homofóbico, quien en su lecho de muerte termina aceptándola a ella y a su pareja; también se muestran los distintos eslabones que va superando en su carrera profesional, hasta conseguir su sueño [ser (co)propietaria de una galería de arte]; y, finalmente, su arco narrativo culmina con un desarrollo emocional que le permite una segunda oportunidad con Tina e incluso deciden ampliar su familia y adoptar un niño.

Análisis interseccional

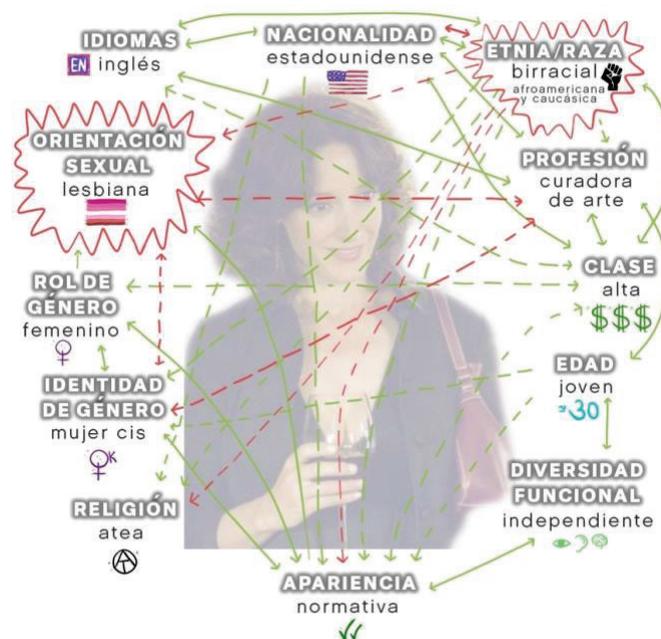


Figura 17. [Análisis interseccional de Bette Porter](#) (de elaboración propia).

c) Alice Piezsecki

Descripción del personaje

Alice es una **mujer blanca**, **cisgénero**, **femenina**, **bisexual**, de **clase media-alta** gracias a su trabajo como **periodista**, de **apariciencia normativa**, **atractiva**, **joven** (aproximadamente 30 años), **atea**, y **sin diversidad funcional**, aunque sufre **depresión** tras romper con Dana (véase figura 20).

Sus parejas importantes a lo largo de las seis temporadas son Lisa, el hombre lesbian@; Dana (protagonista que muere en la tercera temporada) y **Tasha**. Y, con respecto a su experiencia laboral, al principio empieza trabajando como periodista en una revista, luego la contratan en un programa de radio y, finalmente, en un programa de televisión de tertulia como presentadora.

Alice es la amiga extrovertida, descarada, graciosa y fiel del grupo. Además, es la que unió inicialmente al grupo original: **Bette**, su ex; Dana, a quien entrevista para su trabajo; y Marina, la jefa del café que frecuentan. No obstante, en el ámbito amoroso no consigue retener a nadie. Pues, aunque su faceta chismosa le beneficia en su trabajo, también le juega malas pasadas y le dificulta la búsqueda de su relación perfecta. Aunque eso no le impide entrometerse en las de los demás –especialmente las relaciones sáficas–, e incluso plasmarlas en un esquema general que da cuenta de cada relación romántica o sexual que ha tenido la comunidad lésbica en Los Ángeles. Alice, con el paso de los capítulos, desarrolla este concepto y al final crea una red –y comunidad– social en la que las *bloglleras*²⁷ pueden registrarse e ir ampliando la maraña sáfica.

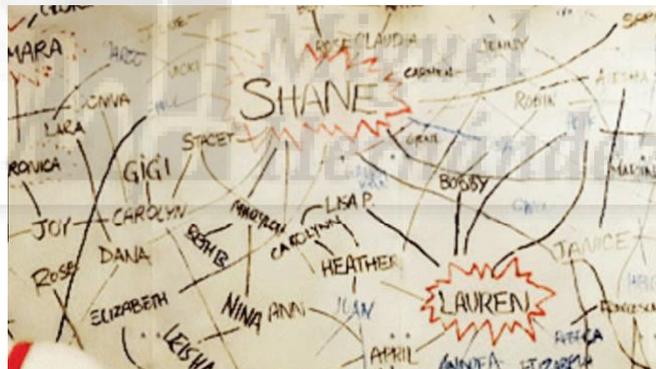


Figura 18. Captura de pantalla de la tabla llamada *OurChart* que crea Alice y mediante la cual acaba consiguiendo su éxito profesional.

Relevancia de ser LGTB+

Alice desde el primer capítulo se define como bisexual, y especifica que busca “las mismas cualidades en un hombre que en una mujer” (TLW, 2004a, min. 13:55). De hecho, en la primera temporada, sale con un hombre. No obstante, como ocurre también con el personaje de **Tina**, paulatinamente su bisexualidad termina siendo erosionada. De forma, que a partir de la tercera temporada, Alice incluso reniega de ella e incluso la critica. Esto se analiza en profundidad en el apartado siguiente.

Uso del lenguaje

Como se ha comentado, Alice es bisexual. De hecho, en el inicio de la serie mantiene una relación con un hombre. Curiosamente, éste se define como “un hombre que se identifica

²⁷ Traducción propia de la palabra *guestbian* que utiliza Alice, acrónimo de *guest + lesbian*.

como lesbian@”^{xvii} (TLW, 2004c, min. 15:58). Esto conlleva una representación con ciertos tintes problemáticos y sexistas y misóginos, puesto que esta etiqueta parece tener como objetivo distinguir y excluir a este personaje masculino del resto de hombres blancos heterosexuales. Y es que al final Alice rompe con él porque no le gustan sus facetas más consideradas como femeninas (la sensibilidad, la vulnerabilidad y la ternura, entre otras). Ella busca “algo simple y sencillo”^{xviii} (TLW, 2004f, min. 44:56), cualidades que se asocian con los hombres heterosexuales –de manera estereotipada–, y le espeta que él es “mejor lesbiana que cualquier lesbiana que conoce”^{xix} (min. 45:08). Finalmente, culmina en un argumento conflictivo que se reduce a una noción binaria y sexista: “Quiero un novio que sea hetero o una lesbiana que sea una chica”^{xx} (min. 45:14).

Esto último, contrastado con su principal introducción, esclarece desde un primer momento un gran lapso narrativo dentro de la construcción de su personaje. Como ocurre con Tina, su bisexualidad es erosionada en esta serie y, en el caso de Alice, esto ocurre gradualmente. Tras su fallido lígüe masculino en la primera temporada, en la segunda Dana le prepara una cita a ciegas con un chico, lo que parece molestar a Alice. De hecho, ella, Dana y su novia van a un *sex shop* y la última coge un juguete sexual que simula un pene y le dice a Alice que es “más de tu estilo” (TLW, 2005c, min. 10:10). Ante eso, Alice coge una piruleta con forma de seno y, antes de pegarle un mordisco, le dice “de hecho, Tonya, esto sería más de mi gusto” (véase figura 18) (TLW, 2005c, min. 10:13).



Figura 19. Captura de pantalla (TLW, 2005c, min. 10:15).

Y, curiosamente, ocho capítulos más tarde, en una conversación grupal Alice comenta lo siguiente:

ALICE: A ver, como persona que a veces le gusta el ya-tú-sabes... [...] No quería ofenderos, pero... Me gusta el pene!

MUJER: No, no, no. No me ofendes. Me gusta el sexo con los hombres también. Digamos que simplemente estoy predispuesta.

ALICE: Yo no. Sigo el corazón, no la anatomía ^{xxi} (TLW, 2005i, min. 21:47).

De esta forma, se puede afirmar que su personaje resulta desconcertante y problemático, pues emite varios mensajes incongruentes que bailan entre la heteronormatividad y la androfobia. Finalmente, en la tercera temporada, acude a terapia grupal y explica que los hombres le parecen fáciles y que salió con el hombre lesbiano porque no se podría enganchar a un tío (TLW, 2006b, min. 5:56). Este podría ser un discurso válido para tratar la cuestión del homorromanticismo en personas bisexuales, pero aun así sus argumentos tienen cierto trasfondo sexista.

A partir de esa temporada, este personaje abandona su bisexualidad y deja constancia de ello. Por ejemplo, cuando Tina empieza su relación con un hombre, Alice declara que: “Teníais razón. La bisexualidad es asquerosa. Ahora lo veo claro”^{xxii} (TLW, 2006j, min.

5:34).

Aparte de la bisexualidad, esta protagonista rechaza también la transexualidad. A menudo utiliza un lenguaje represivo hacia Max, un chico trans que se incorpora en la tercera temporada. Desde el principio, Alice adopta una posición condescendiente y altiva, desde donde emite un discurso privilegiado e ignorante hacia el último eslabón de la pirámide LGTB+: las personas trans. Para empezar, no puede resignarse a utilizar los pronombres preferidos por Max, pues se sigue refiriendo a él en femenino (TLW, 2006g; 2006l; 2008e; 2009c; 2009d). Además, también se refiere al colectivo trans como “trannies” (TLW, 2008a, min. 15:00), lo que podría ser traducido como “travestis” y que ha adquirido cierta connotación peyorativa. Por último, tampoco (re)conoce la diferencia entre “sexo” y “género” (TLW, 2009d). El siguiente extracto de diálogo pretende ser una muestra de su posicionamiento superior:

ALICE: Creo que ser bisexual es más natural, y creo que ser trans es más difícil de asimilar para la gente. Creo que son muy diferentes (TLW, 2008h, min. 29:56).

Resulta curioso cómo Alice utiliza los mismos argumentos que emplea la jerarquía heteropatriarcal como herramienta reguladora de cuerpos principalmente lésbicos, gays y bisexuales. Parece que el discurso del odio deviene un virus que a menudo infecta el colectivo LGTB+ y éste se vuelve inmunodeficiente.

Evolución del personaje

A raíz de todo lo anterior, es evidente que el progreso narrativo de Alice está fuertemente ligado a su erosión y aparente “corrección” de orientación sexual. Y, al mismo tiempo, va feminizando su aspecto –mediante vestidos, maquillaje y pelo largo– como para aliviar su monosexualidad. Por otro lado, su carrera profesional también mejora y, con ella, sus ingresos. Esto, junto a la muerte de su ex Dana, causa un punto de inflexión en Alice. Pues, tras un periodo de depresión, Alice crece tanto en el ámbito personal como en el profesional, donde pasa de ser una periodista más a personaje público en un programa televisivo de tertulia. Esto provoca que Alice se torne más escéptica y fría, así como más *snob* y vanidosa, lo que va de la mano con la actitud condescendiente que encarna hacia Tina por ser bisexual o hacia Max por ser trans.

Análisis interseccional

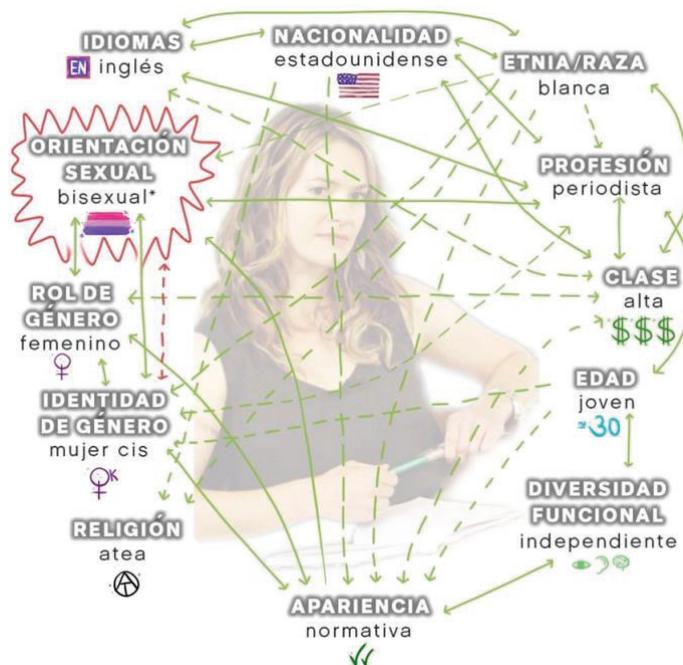


Figura 20. Análisis interseccional de Alice (de elaboración propia).

d) Jenny Schecter

Descripción del personaje

Jenny es una **mujer blanca**, **cisgénero**, **femenina**, **bisexual***, de **clase media** (aunque luego asciende), de **apariencia normativa**, **atractiva**, **joven** (aproximadamente 30 años), **judía**, y **con diversidad funcional**: tiene un trastorno mental que no se especifica –ni se trata de manera sensitiva– (véase figura 21).

Su pasión es escribir, aunque no encuentra el éxito en ello. Por eso, decide trabajar en un supermercado como cajera e incluso en un bar como camarera. No obstante, deja atrás su vida precaria cuando encuentra la fama tras publicar sus memorias y, seguidamente, escribe una (meta)historia basada en el grupo de amigas para el periódico *The New Yorker*. Esta más tarde se convierte en una película llamada *Lez girls*, de la que será la directora por un tiempo, junto a Tina como su productora ejecutiva.

Sus principales intereses amorosos son Tim, su marido; Marina, su primera relación lésbica; **Carmen**; **Max**, a quien conoce antes de la transición; Nikki, la protagonista de su película y, finalmente, Shane.

Jenny es el personaje más controversial de la serie, pues empieza siendo heterosexual, ingenua, inocente, insegura, tímida y dócil. No obstante, a medida que avanzan los capítulos, se muestra su parte más descarada, narcisista, excéntrica, pedante y cruda.

Relevancia de ser LGTB+

Junto a **Tina** y a **Alice**, Jenny también empieza definiéndose como bisexual (TLW, 2004d). Pues, aunque es infiel a su marido con Marina, dice que sigue sintiendo atracción tanto por hombres como por mujeres. No obstante, unos capítulos más tarde se define como lesbiana (TLW, 2005f; 2007a). Esto va a la par con su punto de inflexión, cuando se descubre que fue violada de adolescente por un grupo de cuatro chicos. Se suscita así en ella una conciencia que le permite y exige apoderarse de su cuerpo y tener el control absoluto sobre a quien le da acceso a mirarlo y a tocarlo. Por eso incluso decide hacerse

stripper por un día (TLW, 2005i). Desgraciadamente, esto tiene lugar mientras su salud mental va empeorando y, al final de ese mismo capítulo, se autolesiona. A partir de ahí, Jenny ya no muestra interés por ningún hombre.

Esto último ha sido criticado puesto que emite un mensaje erróneo sobre los cuerpos víctimas de violencia machista y sexista que resultan ser LGTB+. No obstante, existen algunos ejemplos de diálogo donde Jenny declara que no tiene relación alguna, como se ve a continuación.

Uso del lenguaje

Tras autolesionarse, Jenny acude a rehabilitación en un centro cerca de su casa de la infancia, donde vive su madre con su pareja. Una vez le dan el alta, mantiene una conversación con ella para pedirle que deje de emparejarla con chicos.

MADRE: ¿Cuál es el problema con Marshall? Es un genio matemático.

JENNY: Nada. Excepto por el hecho de que es un hombre y...

MADRE: No empieces, Jenny. Todos sabemos que estabas enferma.

JENNY: Esto no es parte de mi "enfermedad".

MADRE: ¡Oh! ¿Es eso lo que te ha dicho el Doctor Peretz?

JENNY: El Doctor Peretz no tiene ningún problema con mi orientación sexual, mamá.

MADRE: Bueno, entonces tengo que decirte que creo que el Doctor Peretz está tan enfermo como tú ^{xxiii} (TLW, 2006a, min. 33:07).

Aunque en este diálogo Jenny deja claro que su enfermedad mental no tiene nada que ver con su orientación sexual, en el final del capítulo tiene lugar otra conversación más desconcertante:

MADRE: ¿Estás intentando castigarme?

JENNY: No. Estoy agradecida. Contigo. Hiciste un buen trabajo conmigo. Y no estoy intentando castigarte.

MADRE: ¿Es esto debido a lo que te pasó cuando eras una niña pequeña? ¿Es por eso que has terminado así?

JENNY: ¿Por qué no me protegiste? ^{xxiv} (TLW, 2006a, min. 50:22).

No obstante, esta vacilación no tiene lugar cuando Shane le pregunta por qué actúa en un club de *striptease*. Pues Jenny tiene una respuesta muy clara:

Porque, cuando estoy ahí, es mi puta decisión cuándo quiero quitarme el sujetador y enseñar mis pechos. Y es mi puta decisión cuando me quito los pantalones y enseño mi coño, y luego paro cuando quiero parar y me hace sentir bien porque estoy en control, y me ayuda a recordar toda la mierda que me pasó de pequeña ^{xxv} (TLW, 2005i, min. 3:41).

Otros ejemplos de réplicas directas y concisas son los siguientes:

- 1) Este comentario sale de la boca de un amigo de Tim, el exmarido de Jenny, cuando la ven con una chica. A pesar de ser ignorante, apela a la idea del lesbianismo como producto de la negligencia masculina.

AMIGO: Supongo que no eras lo suficientemente hombre para ella ^{xxvi} (TLW, 2004h, min. 37:30).

- 2) El siguiente se lo dice Tim a Jenny, cuando se pone celoso de un chico que ve salir de su casa; algo que no pasa cuando se trata de ligues femeninos.

TIM: Jenny, esta es mi casa. ¡Creo que es asunto mío si estás follándote a otro tío en mi casa!
JENNY: ¿Qué más da si estoy quedando con un hombre o con una mujer, Tim?
TIM: ¡Estábamos comprometidos! ¡Estabas supuestamente enamorada de mí! Juraste que si volvías a estar con un hombre yo sería el hombre con el que ibas a estar. ¡El único hombre!^{xxvii}
(TLW, 2004h, min. 30:39)

3) Este último lo dice ese mismo chico con el que queda –Gene– tras un par de citas fallidas con Jenny, de manera despectiva.

GENE: Eres una lesbiana completa cien por cien ^{xxviii} (TLW, 2005a, min. 12:24)

Jenny es también objeto de homofobia por parte, curiosamente, de un gay (Burr).

JENNY: ¿Me estás despidiendo porque soy lesbiana?

BURR: Bueno, no era consciente de que te había contratado pero sí que prefiero no tener ciertas cosas exhibidas delante de mí ^{xxix} (TLW, 2005f, min. 40:37).

No obstante, tras una charla, este hombre deja a un lado su homofobia internalizada.

BURR: Entonces supongo que estoy siendo arrastrado a un lugar de tolerancia, entre patadas y gritos.

JENNY: No me gusta nada la idea de ser tolerada... Porque eso implica que hay algo inaceptable sobre el hecho de ser gay.

BURR: Sinceramente, creo que es perfectamente aceptable para una chica hoy en día. Los hombres realmente lo ven excitante ^{xxx} (TLW, 2005g, min. 14:57).

Esa mirada masculina a la que hace referencia Burr es explorada más a fondo con el compañero de piso de Jenny y Shane, Mark. Él es documentalista y se le ocurre la idea de poner cámaras por toda la casa –incluso habitaciones– para ver cómo viven sus dos compañeras lesbianas. Desde su habitación, él observa todo lo que sucede e incluso vemos cómo se excita por ello. No obstante, Jenny termina descubriéndole y debe enfrentarse a ella y a Shane:

MARK: Me habéis hecho un hombre mejor.

JENNY: Vete a la mierda, Mark. No es mi trabajo hacerte un hombre mejor y no me importa una mierda si te he hecho un hombre mejor. No es el puto problema de una mujer tener que ser consumida e invadida y escupida, todo para que algún puto hombre pueda evolucionar.

MARK: He cometido un gran error. Pero así he aprendido lo difícil que es ser una mujer. ^{xxxi}

JENNY: Todo lo que quiero es que te escribas “Fóllame” en tu pecho. Escríbelo, hazlo. Y luego quiero que salgas por esa puerta y quiero que camines por la calle. Y cualquiera que quiera follarte le dices “Claro, claro, ningún problema”. Y cuando lo hagan, tienes que decir “Muchas, muchas gracias”. Y asegúrate de que tienes una sonrisa en tu cara. Y ahora, puto cobarde, vas a saber qué es sentirse mujer. (TLW, 2005h, Min. 23:30)

Este es otro ejemplo de mirada masculina que pretende apoderarse de cuerpos lésbicos. En este caso se trata de un posible director para la película de Jenny, quien ofrece sus ideas para poder optar al puesto.

DIRECTOR: Estaba pensando... ¿No sería interesante si [las actrices] tuvieran sexo de verdad?

[...] TINA: ¿Eso no es pornografía?

DIRECTOR: ¿Por qué? Pornografía es cuando no hay historia. Esto tiene una buena historia.

Sólo estoy intentando encontrar una manera de hacerlo diferente, de destacarlo. Creo que el MPAA nos permitiría salirnos con la nuestra porque no hay penetración. Bueno, hay penetración pero no... Ya sabes, no hay consumación. Es decir, no hay... inseminación, no hay fornicación ^{xxxii} (TLW, 2007g, min. 4:41).

Aunque Jenny no interpela a este director, sí planta cara a un compañero suyo del curso de escritura, tras escuchar su relato con ciertos tintes misóginos. Y, a propósito de su evolución como personaje, resulta interesante esta respuesta puesto que tiene lugar dos temporadas atrás. Pues su egocentrismo todavía no le había nublado su capacidad de razonamiento y, además, se cuestionaba las injusticias sociales y sexistas derivadas del heteropatriarcado. Desgraciadamente esto desaparece de manera paulatina.

JENNY: [...] En tu historia todas las mujeres básicamente las tornas en estas putas desmembradas anónimas.

ESCRITOR: Eso no es cierto. Yo... honro a mis personajes femeninos. Les imbuyo con una agencia sexual.

JENNY: Tu protagonista, Jasmine, le abre el mundo a Madeleine dándole el mejor puto orgasmo que ha tenido nunca. Esto, si no lo sabes, ¡es realmente el acto sexual primario que dos mujeres pueden tener! Y tú encima vas y lo menosprecias convirtiéndolo en pornografía. Y creo que la razón por la que lo haces es porque los hombres no podéis soportarlo, el hecho de que estas mujeres puedan tener este increíble, hermoso orgasmo alucinante, ¡sin una puta polla! ^{xxxiii} (TLW, 2005e, min. 45:00)

Lo anterior sirve para ejemplificar la supremacía heteronormativa y masculina, donde queda claro que el ingrediente esencial para todas las relaciones sociales –aun más las sexuales– es el órgano donde supuestamente reside la hombría. Sin él, se deslegitima cualquier acto social, político o personal. No obstante, esto no sólo perjudica a sujetos sáficos, sino que va en ambos sentidos e incluso estos mismos sujetos coaccionan a otredades como los trans. En concreto, en este caso, se aplica esa violencia sistemática sobre el cuerpo de Max, un personaje trans masculino. Pues Jenny no reconoce en él un hombre, básicamente por no tener ese miembro. De esta forma, esta protagonista adquiere una actitud ciertamente transfóbica. Un ejemplo claro es el siguiente, cuando se entera de que Max está embarazado tras mantener relaciones sexuales sin protección con su novio:

JENNY [a Max]: ¿Cómo está la futura madre?

MAX responde con un corte de mangas.

JENNY: ¿A qué ha venido eso?

TOM: No le gusta que se refieran a él como madre.

JENNY: ¿Por qué? Tendrías que estar orgullosa de que eres una madre.

MAX: No soy una madre, ¿vale, Jenny? ¿Lo pillas?

JENNY: [...] Simplemente estoy diciendo que eres preciosa. Tienes estos pechos ahora. Ya sabes, tienes caderas y eres voluptuosa y te estás convirtiendo en mujer ahora. No estoy intentando ser ofensiva. Simplemente estoy diciendo que deberías estar orgullosa de ser una madre, una preciosa madre. El hecho del asunto es que la mayoría de mujeres tienen un aspecto terrible cuando están embarazadas.

MAX se va.

JENNY: ¿Por qué es tan sensible, ella? ^{xxxiv} (TLW, 2009c, min. 00:35)

Cabe remarcar que, previamente, durante la transición de Max, Jenny era más respetuosa y comprensiva, pues incluso le ayuda a administrarse la testosterona y a empezar a cambiar su aspecto físico. Aunque todo parece quedarse en un fetiche que satisface hasta que Max empieza a volverse agresivo a causa del exceso de testosterona que se ha inyectado sin supervisión profesional. No obstante, Max busca ayuda médica y sus

niveles hormonales se estabilizan y con ellos sus cambios de humor. Aun así, el personaje de Jenny adquiere un rumbo transfóbico que se acentúa con el embarazo inesperado.

Evolución del personaje

El arco narrativo de Jenny Schecter es el más polémico y comentado dentro de este grupo de amigas lesbianas. Pues empieza siendo una chica ingenua y muy inocente y acaba con un gran éxito profesional entre sus manos que tarda poco en subírsele a la cabeza. Tras su proceso de rehabilitación y de enfrentamiento con sus monstruos pasados, Jenny se redefine y empieza a tomar una actitud más asertiva con su vida. Sin embargo, esto toma un efecto de bola de nieve y su rasgo neurótico deviene más y más grande. Al final, no sólo termina por rechazar a los hombres, sino que termina por aislarse cada vez más de todos y refugiándose en su egocentrismo. Esto le pasa factura y finalmente muere, aunque todavía no se concreta si por accidente o asesinato.

Además, existe una laguna importante en su caso y es que utilizan su salud mental como herramienta narrativa para crear una reacción en el espectador. Por lo que no es abordada debidamente e incluso termina ignorándose. De hecho, resulta incluso problemático puesto que se relaciona su salud mental con su evolución ampliamente acogida como mala y conflictiva.

Análisis interseccional

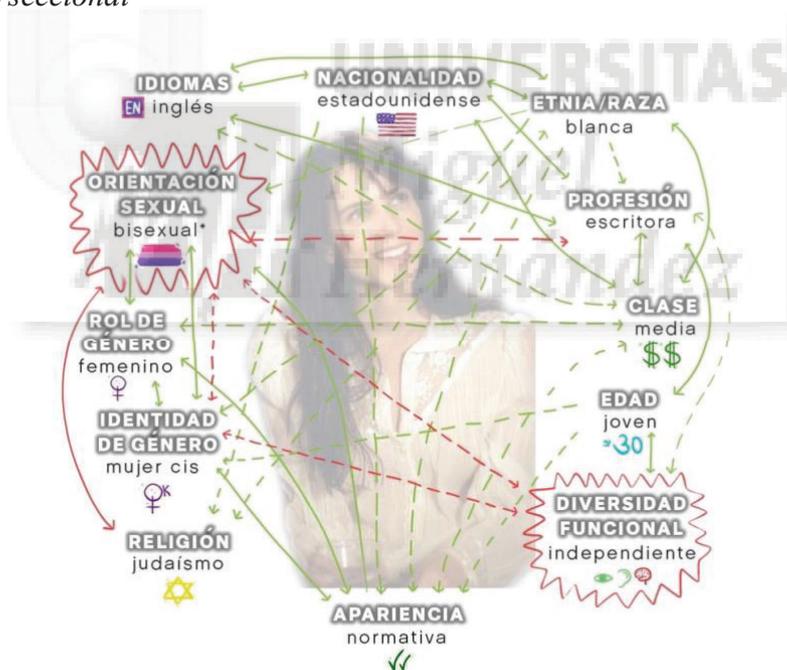


Figura 21. Análisis interseccional de Jenny (de elaboración propia).

e) Jodi Lerner

Descripción del personaje

Jodi es una **mujer** **blanca**, **cisgénero**, **femenina**, **lesbiana**, de **clase media-alta**, de **apariencia normativa**, **atractiva**, **joven** (aproximadamente 30 años), **atea**, y **con diversidad funcional auditiva** (véase figura 22).

Jodi se introduce a partir de la cuarta temporada, como interés amoroso de **Bette**. Se conocen en la universidad, donde Jodi se traslada una temporada como artista escultora residente, bajo el mandato de Bette. Su trabajo artístico se complementa perfectamente

con sus rasgos psicológicos. Pues es extrovertida, independiente, creativa, enérgica, intrépida, determinada y divertida, aunque también es rencorosa y tiene cierto rechazo y miedo al compromiso. De hecho, todo lo anterior culminará en una gran obra de arte cuando Bette le rompe el corazón.

Relevancia de ser LGTB+

El personaje de Jodi resulta interesante puesto que es una intersección de un cuerpo lésbico al mismo tiempo que diverso funcional. Esto pone sobre la mesa una dinámica alternativa, aunque es cierto que podría haber sido más explorada. Aun así, resulta refrescante la representación de una protagonista con pérdida auditiva siendo recibida positivamente. De hecho, Bette, sin dudarle por un segundo, aprende enseguida lengua de signos para poder comunicarse mejor con ella. Algo que también hacen el resto de personajes.

Además, Jodi plantea nuevas dinámicas de relación no normativas, pues no se considera monógama. No obstante, por petición de Bette, intenta tener con ella una relación exclusiva.

Uso del lenguaje

Debido a que Jodi cuenta con poco tiempo de pantalla –de hecho, sólo aparece en 29 capítulos de un total de 71– no cuenta con una larga extensión de ejemplos de uso del lenguaje. No obstante, es necesario señalar que su personaje a menudo sirve para corregir ciertas presunciones de personajes normativos (siendo en este caso Bette) hacia el colectivo sordo. Además, la actriz tiene diversidad funcional auditiva y habla lengua de signos, lo que resulta en una mejor representación. Algunos ejemplos son los siguientes.

- 1) En su capítulo introductorio, Bette se refiere a su intérprete como “asistente”, por lo que es corregida por ello (TLW, 2007d, min. 21:59). Además, cabe mencionar que el actor que hace de intérprete (Jon Wolfe Nelson) es intérprete profesional en la vida real (Eng, 2008). Y es que rara vez se ve en una serie una relación entre una persona sorda y su intérprete, por lo que resulta muy reconfortante.
- 2) Tras un par de citas con Bette, ésta le susurra al oído que “creo que me podría enamorar de ti”^{xxxv} (TLW, 2007e, min. 05:22) y aunque parece que en el momento no lo escucha más tarde Jodi le confesará por mensaje que “creo que yo me podría enamorar de ti también”^{xxxvi} (TLW, 2007e, min 47).
- 3) Bette da por hecho que Jodi sólo tiene amigos sordos (TLW, 2007h, min. 30:54) y Jodi le dice que no todos lo son.
- 4) Y, por último, Bette intenta controlar que Jodi no pierda información alguna en las conversaciones con sus amigas. No obstante, como le explica ella, “me voy a perder cosas. Es lo que pasa cuando estoy con gente oyente”^{xxxvii} (TLW, 2007h, min. 30:19). De esta forma, Jodi le deja claro que “la comunicación es diferente” con ella (min. 42:59).

Evolución del personaje

La evolución de Jodi tiene como eje principal su relación con Bette. Pues deja atrás su miedo al compromiso con Bette, aunque también ciertas convicciones suyas contra presiones heteronormativas como la monogamia. Sin embargo, a raíz de esta experiencia fallida con Bette, Jodi prospera en el ámbito profesional y produce obras de arte que son ampliamente elogiadas.

Análisis interseccional

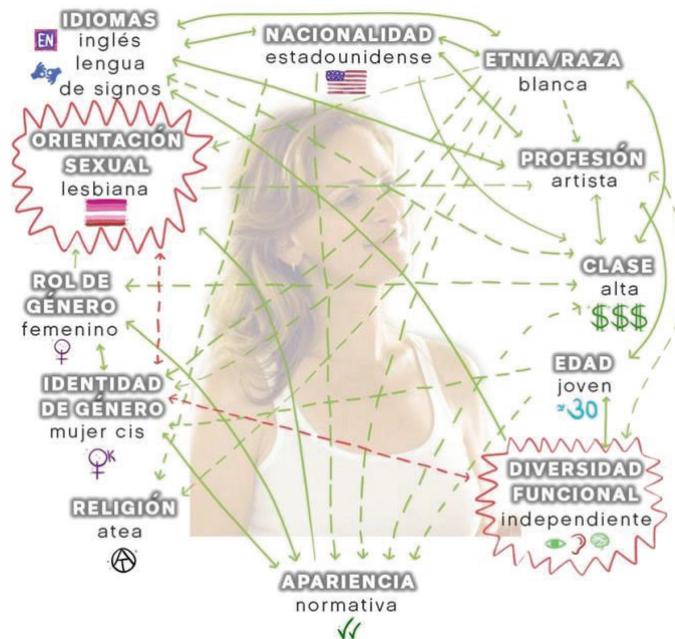


Figura 22. [Análisis interseccional de Jodi](#) (de elaboración propia).

f) Tasha Williams

Descripción del personaje

Tasha es una **mujer** **cisgénero**, más bien **masculina**, **afroamericana**, **lesbiana**, de clase **media**, de **apariencia normativa**, **atractiva**, **joven** (aproximadamente 30 años), **atea**, y **sin diversidad funcional** (véase figura 23).

Igual que [Jodi](#), esta protagonista se introduce a partir de la cuarta temporada, como el interés amoroso de [Alice](#). Y es que, tras terminar su servicio militar en Iraq, regresa a Los Ángeles mientras espera nuevas condiciones óptimas para que su tropa pueda volver a desplegarse. No obstante, en ese período conoce a Alice, de quien se termina enamorando. Y, sus superiores, tras conocer su orientación sexual, pondrán su futuro profesional en duda ya que ser homosexual supone una ruptura de los códigos militares. Esto provoca un conflicto en la relación de Alice y Tasha, ya que Tasha es una persona muy reservada, cautelosa, tranquila y callada, especialmente con respecto a su orientación sexual. Por otro lado, es una persona decidida, humilde, tradicional y muy leal, por lo que al final deja de esconderse y decide ser fiel a sus principios y a su amor hacia Alice.

Relevancia de ser LGTB+

Esta protagonista plantea la cuestión de la orientación sexual en el ámbito de trabajo. Este, además, cobra especial relevancia puesto que se trata de un espacio dominado por la presencia masculina. Por otro lado, este personaje también supone una aportación a la –cuasi nula– diversidad del elenco, puesto que la gran mayoría de protagonistas son blancas.

Uso del lenguaje

Tasha debe enfrentarse a la homofobia integrada en el ejército, su puesto de trabajo. Cuando su jefe empieza a sospechar sobre su posible homosexualidad, éste le espeta lo siguiente:

JEFE: A ver, tu estilo de vida es tu estilo de vida. Pero no quiero verlo o escuchar sobre ello

otra vez. [...] Otros soldados te admiran, Williams, y ellos tampoco necesitan verlo o escucharlo. [...] Tienes que ser más cuidadosa. Si esto pasa otra vez, estaré obligado a tomar medidas ^{xxxviii} (TLW, 2007i, min. 10:03).

Sorprende cómo la heteronormatividad consigue que la heterosexualidad devenga un requisito incluso para el desempeño de cualquier trabajo. Y, seguidamente, en aras de no perder su trabajo, Tasha acude a un compañero que ejemplifica perfectamente la creencia ciega en valores aparentemente incuestionables.

TASHA: Estoy buscando asesoramiento. [...] Creo que estoy siendo investigada por conducta homosexual.

COMPAÑERO: Siento oír eso. [...] Alegaciones como esta son casi imposibles de desmentir. En gran parte porque terminan siendo verdad. Y una vez están fuera, el Ejército ya no te quiere. Lo que es comprensible, ¿no crees? ^{xxxix} (TLW, 2008b, min. 12:43)

De hecho, incluso Tasha tiene esa lucha interna contra esos mismos valores incuestionables. Y es Alice quien intenta abrirle los ojos, aunque Tasha principalmente se opone:

ALICE: Ni siquiera sé por qué el Ejército intenta mantener fuera a los gays.

TASHA: No estoy luchando para permitir que los gays puedan militar abiertamente en el Ejército. Tampoco estoy intentando revocar el “No preguntes, no cuentes”²⁸. Eso no va a pasar.

ALICE: ¿Entonces para qué estás luchando?

TASHA: Para quedarme en el Ejército ^{xl} (TLW, 2008b, min. 25:43).

No obstante, al final Tasha abre los ojos y comprende que esa supuesta incompatibilidad es incongruente, pues sus relaciones sentimentales quedan lejos de determinar su esfuerzo invertido en su carrera profesional.

TASHA: Quiero quedarme en el Ejército.

COMPAÑERO: Deberías haber pensado en eso antes de decidir ser lesbiana.

[...] TASHA: Nunca decidí convertirme en lesbiana, pero sí alistarme en el Ejército. Me gradué segunda en mi cuerpo de entrenamiento de oficiales. Tengo una estrella de bronce con una V de Valor por salvar vidas [...] ¿De verdad crees que no pertenezco en este ejército? ^{xli} (TLW, 2008c, min. 18:35)

Finalmente, en el juicio, aunque parece tomar un rumbo favorable para Tasha y su trabajo, decide liberarse de las presiones heteronormativas y contar la verdad.

FISCAL: ¿Representa el Ejército los ideales y la moral mediante los cuales vives tu vida?

TASHA: Absolutamente, señora.

[...] FISCAL: ¿Está de acuerdo en que se cumplan estrictamente los códigos de conducta militares en todo momento?

TASHA: Siempre lo he estado. Hasta ahora. [...] Una de las cosas que nos piden cuando vamos al frente es que estemos preparados para separarnos de los que amamos, y se lo pedimos a ellos también. Les pedimos que se vayan y nos dejen luchar por su libertad, tal vez para nunca volver a casa. Y cuando volvemos a casa, nos sentimos bendecidos. Ahora me parece muy erróneo que me nieguen mi libertad personal dentro de mi propio país. Me parece erróneo ver a la persona que amo ser interrogada como una criminal cuando no ha hecho nada malo ^{xlii} (TLW, 2008h, min. 48:11).

²⁸ Traducido de “Don’t ask, don’t tell”, un mantra gay conocido en el ámbito anglosajón y americano.

A partir de ahí, Tasha deja atrás un entorno opresivo y restrictivo, por lo que empieza – literalmente– a soltarse la melena. Eso le ayuda a estar mejor consigo misma, así como con Alice, con quien empieza a confiar más. Tanto que incluso le planta cara cuando está siendo irrespetuosa con elementos culturales de una amiga común de ascendencia latina.

TASHA: ¿Tienes un problema con eso?

ALICE: Tienes que admitir que es un poco hortera.

TASHA: Es su cultura, no es hortera ^{xliii} (TLW, 2009a, min. 37:20).

Este comentario se considera relevante puesto que sirve para plasmar la facilidad de las personas caucásicas para criticar y menospreciar culturas ajenas. Y tiene que ser Tasha, una mujer afroamericana, quien debe pararle los pies a Alice.

Evolución del personaje

El desarrollo de Tasha está estrechamente ligado con su salida oficial del armario, ya que empieza dentro de él y termina encontrando la salida y siendo una persona más libre. Esto es una demostración clara de los efectos represivos que puede tener estar en el armario en la identidad de una persona. Y es que una vez se dejan atrás las intersecciones opresivas es cuando uno empieza a vivir de manera más holística.

Análisis interseccional

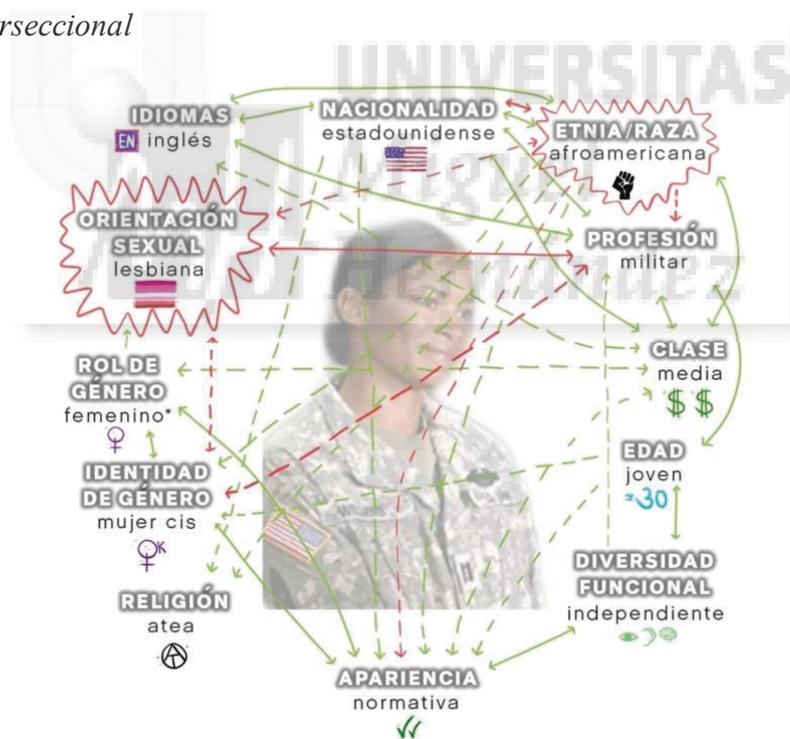


Figura 23. Análisis interseccional de Tasha (de elaboración propia).

g) Carmen de la Pica Morales

Descripción del personaje

Carmen es una **mujer cisgénero**, **femenina***, de ascendencia **latinoamericana**, **lesbiana**, de clase **media**, de **apariencia normativa**, **atractiva**, **joven** (aproximadamente menos de 30 años), **atea**, y **sin diversidad funcional** (véase figura 24).

Su principal pareja es Shane, aunque tiene previamente una relación amorosa con [Jenny](#). A la primera la conoce mientras trabaja precariamente como asistente personal. No obstante, su verdadera pasión es ser DJ. Y, con respeto a su carácter, Carmen es una persona sensible, pasional, extrovertida, espontánea, leal, honesta y divertida. Sus debilidades son Shane y sus celos supuestamente incontrolables. Por último, se remarca su feminidad puesto que el personaje pretende ser *butch* pero se queda en una interpretación muy performativa.

Relevancia de ser LGTB+

Este personaje, igual que [Tasha](#), contribuye a la diversidad del elenco, añadiendo un personaje latinoamericano. No obstante, deviene imprescindible remarcar que la actriz es de ascendencia iraní y española. Resulta interesante así la elección de esta actriz, así como la decisión de seguir con una trama latinoamericana cuando se podría haber aprovechado esta trayectoria. A pesar de ello, es cierto que así la serie tiene la posibilidad de introducir una cultura tan presente en Estados Unidos como la latinoamericana. Y, en el caso de Carmen, se aprovecha para mostrar uno de los escenarios posibles dentro de lo que supone salir del armario en una familia latinoamericana.

Uso del lenguaje

Carmen introduce a su pareja Shane –así como al espectador– a su familia latinoamericana y a sus tradiciones particulares. De hecho, en la tercera temporada, tiene lugar una fiesta tradicional como es la quinceañera, donde Carmen asiste junto a Shane, como amiga. Pues la familia de Carmen no sabe que es lesbiana. Por eso, cuando Carmen intenta bailar con Shane, Shane se resiste puesto que no quiere que los familiares de su pareja se escandalicen. No obstante, Carmen le responde:

CARMEN: En la cultura latina, está bien visto que dos mujeres bailen juntas ^{xliv} (TLW, 2006b, min. 42:54).

Sin embargo, siete capítulos más tarde, Carmen decide salir del armario y contarle la verdad a su familia sobre ella y Shane.

CARMEN: Soy su novia.

MADRE: No sabes lo que dices.

CARMEN: Sí, sí lo sé. Shane es mi novia y yo soy la suya. Vivimos en la misma casa y dormimos en la misma cama, madre.

MADRE: Sólo quieres herirme porque te avergüenzas de mí, porque no fui a la universidad ni soy mujer elegante ni puedo hablar bien el inglés, pues te diré qué sé decir en inglés: *Get out. Both of you, get out of my house.*

ABUELA: Mercedes, ¿qué estás diciendo? A la familia no se le echa a la calle.

MADRE: Mejor puta que lesbiana. *Get out.* Ya me oyeron, se van.

HERMANA: Eres tan egoísta.

CARMEN: ¿La egoísta soy yo? Cuando vosotros os quedáis aquí sentados y esperáis que viva una especie de mentira para que podáis vivir cómodamente? ¿Y tú me estás llamando egoísta? ^{xlv} (TLW, 2006i, min. 36:54)

A pesar de esta conversación, Carmen y Shane planean casarse tres capítulos más tarde y la familia decide aparecer y mostrar su apoyo. No sin proponer que se establezcan ciertas tradiciones como una despedida de soltero para Shane. De hecho, un personaje secundario les espetará que: “Oh, Dios mío. No tenía ni idea de que erais lesbianas partidarias de roles de género”^{xlvi} (TLW, 2006l, min. 25:54).

Este respeto por las tradiciones es algo que parece hereditario en la familia De la Pica Morales –rasgo algo estereotipado–, pues Carmen a menudo cae en un discurso normativo. Por ejemplo, discute con Shane sobre la monogamia.

CARMEN: Oh, mira, escucha esto, Shane. La monogamia es común entre pájaros.
 SHANE: Estoy dispuesta a intentarlo. ¿No es suficiente el hecho de intentar algo que no me viene de manera natural? ¿Algo que no entiendo pero que estoy dispuesta a intentar?
 CARMEN: Ya. Pájaros, Shane... Te estoy pidiendo ser tan civilizada como un maldito pájaro (TLW, 2006f, min. 22:56).

Independientemente de las preferencias sobre las relaciones personales de cada uno, resulta conflictivo comparar la monogamia con estar “civilizado”. Y más desde una posición LGTB+, donde precisamente se lucha contra las nociones “normales”, “civilizadas” y “naturales”. Por otro lado, esta faceta normativa de Carmen también aparece cuando al principio conoce que Max va a pasar por una transición. Pues Carmen adopta una actitud condescendiente y arrogante, al mismo tiempo que ignorante. E incluso se muestra reticente a utilizar los pronombres adecuados para él (TLW, 2006g).

Evolución del personaje

El personaje de Carmen parece simplemente tener como objetivo conseguir la atención de la promiscua –y estereotipadamente masculina– Shane, hasta el punto de conseguir “atraparla”. Pues parece que Carmen es la protagonista que terminará por conseguir, por fin, comprometer a Shane en una relación cerrada y casada. No obstante, cuando Carmen es abandonada en el altar, se va para no regresar.

Análisis interseccional

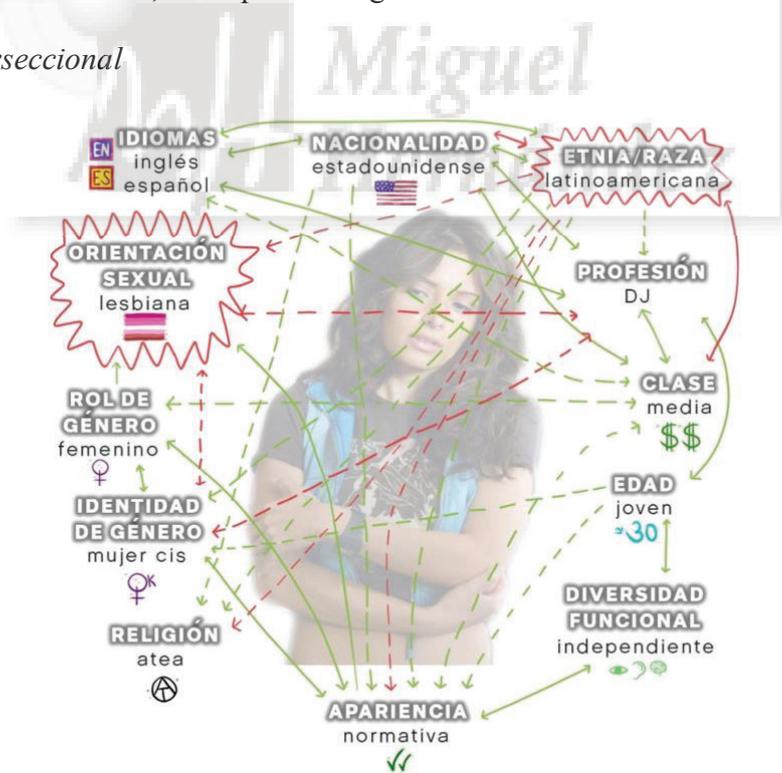


Figura 24. [Análisis interseccional de Carmen](#) (de elaboración propia).

h) Max Sweeney

Descripción del personaje

Max es un **hombre trans**, **blanco**, **masculino**, **bisexual***, de **clase baja-media**, de apariencia **cispassing**, **atractivo**, **joven** (aproximadamente 30 años), **creyente** y **sin diversidad funcional** (véase figura 25).

Sus principales parejas son **Jenny** –antes de transicionar hasta que toma la decisión– y Tom, el intérprete de Jodi, que se identifica como gay.

Max, desde el principio, destaca por su apariencia *butch* y masculina y por ser más pobre que el resto del grupo. Este sentimiento de forastero extraño es algo perpetuo y constante en su personaje. Pues es el núcleo de sus inseguridades, algo que va en aumento e intenta paliar a medida que su transición va madurando. A raíz de eso, Max puede ser definido como introvertido, calmado, tímido, y un poco socialmente inepto. No obstante, es muy leal, cumplidor y trabajador. En consecuencia, destaca en su trabajo como informático programador.

Relevancia de ser LGTB+

El personaje de Max es uno de los más cruciales puesto que es de las primeras representaciones trans en un programa *primetime*. Su arco narrativo está definido intrínsecamente por el de su transición, pues veremos cómo Max lucha contra las opresiones de una sociedad cisheteronormativa patriarcal al mismo tiempo que cree necesitar adherirse a esas mismas estructuras para así autovalidarse.

Por otro lado, con respecto a su orientación sexual, se pone sobre la mesa la redefinición de su sexualidad, ya que pasa de definirse como lesbiana a identificarse como hetero aunque luego termina descubriendo que siente atracción también por hombres. Cabe remarcar que esto no es algo representativo de todas las personas trans, pero sí su caso individual. Como no se aborda esta cuestión de manera detallada, se pone un asterisco a la etiqueta bisexual* puesto que no se puede asegurar con certeza su orientación sexual.

Uso del lenguaje

En primer lugar, se analiza el uso del lenguaje durante el período precedente a la transición. El primer ejemplo tiene lugar en una de las primeras escenas donde se introduce este protagonista, junto a Jenny. Los dos se encuentran en Illinois –donde Jenny ha pasado su proceso de rehabilitación– y deciden ir juntos a Los Ángeles en coche. A medio camino, deciden parar en una gasolinera y Max va al aseo. En ese momento todavía no se identifica ni se expresa como hombre, por lo que va a los baños femeninos. Ahí dentro se encuentra con una chica que quiere echarle fuera por ser un chico. No obstante, le aclara que –en ese momento– es “una chica” (TLW, 2006b, min. 15:31). La chica sale y regresa con su grupo de amigos y les cuenta lo sucedido:

CHICA: ¿Veis el *freak* ese? Esa cosa estaba en el baño de chicas.

CHICO 1: Eso debe ser un maricón.

CHICA, CHICO 1 Y CHICO 2 [dirigiéndose a Max]: ¡Hey, maricón!

[...] CHICO 2: Te he llamado maricón.

MAX: Mira tío, no quiero problemas, ¿vale?

[...] CHICO 2: Que te den, maricón. [Y agarra a Max y empiezan a forcejear]

JENNY: Déjala ir.

CHICO 2: Cállate, puta. ¿Te folla como un hombre? [...] ¿Por qué no te metes en la camioneta? Te enseñaré cómo follan los hombres de verdad.

[Jenny saca una pistola eléctrica y el chico suelta a Max]

CHICO 2: Bueno, ahí tienes a tu maricón. ¿Por qué no me pegas un toque cuando estés lista para un hombre de verdad y así nos lo pasamos bien?^{xlvii} (TLW, 2006b, min. 15: 56)

Resulta llamativa la imperiosa necesidad de esos chicos por ejercer tal violencia sistemática que incluso le interpelan con una etiqueta que lejos queda de definirle. No obstante, parece que, mediante ese uso del lenguaje, se resguardan ante la amenaza que les supone una “otredad” como Max –una chica masculina, en ese momento–. Por eso, contraatacan con otra “otredad”. De esta forma, da la sensación de que una otredad al cuadrado erige un discurso más opresivo y exclusivo que subyuga la identidad de Max.

Jenny y Max llegan a Los Ángeles y van a la casa de Jenny, donde también habitan Carmen y Shane. Por eso, son las primeras en conocer a la nueva pareja de Jenny. En esta situación, Max empieza a mostrar su lado más tradicional y arcaico:

MAX: Chicas, vosotras relajaos. Y dejadnos a nosotras las *butches* descargando el camión. Vamos, Shane^{xlviii} (TLW, 2006c, min. 13:27).

Por la noche, Jenny y Max van a cenar a un restaurante caro con el grupo de amigas de Jenny. Max se siente fuera de lugar e incómodo, por lo que le dice a Jenny que se vayan. Cuando lo hacen, el grupo de amigas se quedan hablando a espaldas de la pareja:

DANA: No sé, a lo mejor ella es el tipo de Jenny.

ALICE: ¡Sí, venga! Porque Carmen es también así de marimacho.

SHANE: Yo no llamaría a Moira marimacho.

CARMEN: Vale, ¿y con qué palabra la describirías? ¿Señorita-dejadnos-a-nosotras-las-butches-descargando-el-camión?

BETTE: Ella viene de un sitio donde... ya sabéis, tienes que definirte como blanco o negro. Ese es probablemente el otro idioma que tiene para describirse.

ALICE: Tiene el lenguaje de marimacho y ese andar de leñadora.

TINA: Sólo me sorprende que quiera adoptar ese rol [de género]. Especialmente después de todo por lo que Jenny ha pasado.

LARA: Bueno, a lo mejor es completamente diferente en la cama.

DANA: A lo mejor es marimacho en la calle y femenina en la cama.

[...] SHANE: ¿Sabéis qué? ¿Qué más da si alguien es marimacho o femenina? Dejad las etiquetas, y dejad a las personas ser quienes son^{xlix} (TLW, 2006c, min. 40:28).

Max, a raíz de una serie de conversaciones con el mánager del bar que frecuentan todas (The Planet), empieza a descubrir que su identidad existe y es validada por muchas personas. Es así como empieza a reconocerse dentro del espectro de género más inclusivo y realístico, dándose cuenta de que puede vivir tal y cómo se había imaginado desde pequeño. Pues gracias a esa persona conoce a otro chico trans, con el que mantiene esta conversación:

MAX: ¿De qué va tu guion?

CHICO TRANS: De la vida. De una chica que se convierte en chico, de todo por lo que pasa, ya sabes... De cómo se da cuenta de que “él” no es realmente “ella”. Y de novias, mierdas familiares, T[estosterona], mastectomía...

MAX: Entonces, ¿es sobre tu vida?

MÁNAGER: O... a lo mejor es sobre la tuya, Max. Sólo si estoy presumiendo bien, o dime que me calle.

MAX: No, quiero decir, sin duda he pensado sobre ello.

JENNY: ¿Cuándo has pensado sobre eso?

MAX: Desde que era un niño^l (TLW, 2006d, min. 21:31).

A partir de ahí, Max encuentra su identidad y empieza a encontrarse cómodo consigo mismo. Incluso decide empezar a tomar testosterona –aunque de manera casera, sin supervisión médica–. Lo que sí hace es mandar un correo electrónico a familiares y conocidos:

MAX: Este correo es para informar a todos mis amigos y conocidos de que, a partir de ahora, responderé al nombre de Max. Por favor usad solamente el pronombre masculino cuando os refiráis a mí. Sinceramente vuestro, [...] Max, el transgénero antes conocido como Moira ^{li} (TLW, 2006h, min. 11:53).

Y, poco después, Max empieza a considerar las operaciones de reasignación, por lo que decide ir al médico. Allí conoce que la mastectomía es un procedimiento médico considerado “electivo”, por lo que no está cubierto por su seguro (TLW, 2006h, min. 22:52). Paradójicamente, al mismo tiempo Dana –otra protagonista– descubre que debe someterse a una mastectomía por un bulto cancerígeno, dando lugar a esta conversación:

MAX: Siento todo esto por lo que estás pasando. [...] Y quiero que sepas que entendería que no quisieras estar cerca de mí. Quiero decir, has trabajado muy duro para crear el cuerpo que tienes [de tenista]. Tu vida entera ha sido eso. [...] Y quiero que sepas que no tienes que aceptar [mi operación]. Quizás no debería decir esto pero... Es vida o muerte para mí también ^{lii} (TLW, 2006h, min. 48:20).

[...] DANA: ¿Qué querías decir con eso de vida o muerte para ti?

MAX: La primera vez que intenté suicidarme tenía 10 años. Y luché contra ello porque creía de verdad que era un pecado. Pero sabía que esta no era mi vida. [...] Y pensé que quizás si moría y regresaba... Dios me pondría en el cuerpo adecuado ^{liii} (TLW, 2006h, min. 52:28).

Aunque Dana acaba por entender y respetar a Max, hay otros personajes que rechazan su transición, como es el caso de Kit, la media hermana afroamericana de Bette.

KIT: Entiendo algo de tu lucha interna. Y respeto la decisión que estás tomando en tu vida. [...] No tengo problemas con ello, sólo estoy preocupada por ti.

MAX: ¿No puedes entenderlo? Nunca me he sentido cómodo en un cuerpo de chica.

KIT: ¿Entonces quitándote los pechos y cambiarte a hombre va a solucionar todos tus problemas?

MAX: No, sé que eso no va a ocurrir. La gente empezará a verme tal y como soy.

KIT: ¿Sabes? Sólo me entristece ver cómo muchas de nuestras fuertes *butch* están renunciando a su condición de mujer para ser un hombre. Estamos perdiendo a nuestras guerreras... a nuestras mejores mujeres. Y no quiero perderte.

MAX: No estoy siguiendo ninguna tendencia.

KIT: ¿Y si yo viviera mi vida sintiéndome blanca? ¿Y al día siguiente me levantara y pudiera cambiar el color de mi piel y mis rasgos de la cara para convertirme en blanca? ¿Me animarías a hacer eso?

MAX: No sé, es decir, ¿te sientes blanca por dentro?

KIT: ¿Qué es blanca por dentro? ¿Qué es hombre por dentro? ¿Qué es mujer por dentro? ¿Por qué no puedes ser la más *butch* del mundo y conservas tu cuerpo?

MAX: Porque me quiero sentir entero. Quiero que mi exterior concorde con mi interior.

KIT: Estarás renunciando a la cosa más preciada del mundo.

MAX: ¿El qué? ¿Mis tetas?

KIT: No, ser una mujer ^{liiv} (TLW, 2006i, min. 8:29).

Este diálogo resulta bastante problemático e incluso incoherente. En primer lugar, en términos de guion y construcción de personaje, resulta curioso que estas palabras salgan de la boca de Kit. Pues en las primeras temporadas demuestra ser de las más abiertas y

comprendidas, defendiendo a Lisa el hombre lesbiano o saliendo en un par de citas con un *drag king* que terminará identificándose como hombre. Por eso, resulta discordante y fuera de lugar. A fin de cuentas, parece que simplemente han escogido a este personaje por su procedencia afroamericana y así suscitar el debate de raza vs género.

De esta forma, como segundo punto, esta cuestión es pobremente tratada. Pues parece que la intención de los guionistas es arrojar brevemente esta disputa, sin ni tan sólo ofrecer al personaje de Max los medios necesarios para al menos argüir esas declaraciones. Así, aunque tanto la raza como el género surgen de un constructo social, se considera necesario remarcar la diferencia entre una idiosincrasia cultural y una identificación personal. Además, la polémica de cambiar de raza –“transracialidad”– suele aspirar a intereses sociales y económicos, relacionados con el –aumento de– privilegio; mientras que transicionar, más veces que no, conlleva un sinnúmero de obstáculos y represiones que nadie busca sobrellevar.

Pero las incongruencias narrativas no terminan aquí. Los guionistas parecen empeñados en mostrar una identidad trans simplista cuyo objetivo precisamente parece aferrarse a los privilegios de un hombre blanco, actuando exactamente como un hombre cisgénero blanco. Y la realidad es que muchos de ellos aprenden y maduran a partir de experiencias sexistas que inevitablemente conforman sus identidades y discursos más deconstruidos. Algunos ejemplos de Max comportándose así son los siguientes.

El primero tiene lugar justo después de que Max comparta con Jenny las buenas noticias sobre su nuevo contrato de trabajo. Curiosamente, tiempo atrás, cuando Max todavía no había iniciado su transición, había intentado conseguir trabajo ahí pero no lo logró:

JENNY: ¿Y qué dijeron los chicos cuándo les dijiste que te ignoraron como Moira para un puesto inferior con exactamente el mismo currículum y las mismas cualificaciones?

MAX: ¿Sabes cuánto me están ofreciendo pagar, Jenny? ¡6 figuras!

[...] JENNY: Creo que tienes que volver. Tienes que confrontar su puta hipocresía, esa mierda de “igualdad de oportunidades”. [...] ¿Te vas a vender? ¿Vas a empezar a dormir con el enemigo?

MAX: Si crees que los hombres son el enemigo... Entonces tú y yo tenemos un problema (TLW, 2006k, min. 17:33).

El siguiente sucede cuando Jenny –tras dejarlo con Max– se lía con una chica y se ponen a bailar en un establecimiento. Max, cuando lo ve, dice lo siguiente:

MAX: Chicas, esto es un club hetero. Vais a hacer sentir incómoda a la gente.

CHICA: Entonces merecen estar incómodos, ¿no crees?

MAX: No, creo que nadie merece sentirse incómodo.

CHICA: Max, no entiendo por qué quieres ser como esta gente.

[...] JENNY: Siempre vas a ser uno de los “otros”. Eres como nosotros.

MAX: Eso no lo sabes ^{lv} (TLW, 2006l, min. 51:38).

De esta manera, Max muestra cierto rechazo a ser considerado como “otro” y pretende directamente formar parte de las personas cisnormativas, algo que cree conseguir mediante su comportamiento cisheteronormativo patriarcal. No obstante, ese rechazo va en dos sentidos y se lo encuentra por parte de una chica con la que ha estado saliendo:

MAX: Tengo algo que decirte sobre mí, y quiero explicártelo porque siento que eres muy especial. Y no quiero que haya ningún secreto entre nosotros. Todo esto es nuevo para mí, sólo quiero que lo sepas. [...] Siempre me he sentido con un hombre, dentro, durante toda mi

vida. Y ahora que sé qué es ese sentimiento, estoy convirtiéndome físicamente en uno.

CHICA: No estoy segura de entender lo que me estás diciendo.

MAX: Estoy pasando por una transición. Llevo un año inyectándome testosterona y estoy bajo cuidados médicos. Y he estado viviendo como un hombre, y pronto me voy a convertir físicamente en uno también. Nací como una niña y... bueno, todavía tengo cuerpo de mujer aunque soy un hombre.

CHICA: ¡Dios mío! [...] Eres un monstruo. Yo no salgo con monstruos. ¿Cómo te atreves? Mentiroso. ¿Qué te crees que soy yo? ^{lvi} (TLW, 2007d, min.19:55).

Aun así, la próxima mujer con la que mantendrá un romance sí es consciente de la existencia de personas trans, por lo que con ella no recibe ese odio. Lo que es más, incluso le ayudará a superar un poco su disforia de género (TLW, 2007i, min. 27:27).

MUJER: Echo de menos San Francisco. No hay casi chicas *butch* en Los Ángeles.

MAX: ¿Eso crees?

MUJER: Bueno, no hay cultura, no hay comunidad. Todo el mundo está interesado en la alta moda. La masculinidad femenina no es celebrada aquí.

MAX: Ya, supongo que no, en verdad.

MUJER: ¿Es por eso que te convertiste en un hombre?

MAX: [...] No, soy un hombre, intrínsecamente, ¿sabes?

MUJER: No pretendía ofenderte. Hay muchas razones por la que la gente transiciona, y son todas legítimas, hasta donde yo sé ^{lvii} (TLW, 2007f, min.12:03).

Con respecto a las familias, estas también tienen un papel bastante importante en todas las transiciones, pues aunque sea un proceso ajeno a ellos, es el núcleo principal para cualquier persona. Y en esta serie también muestran cómo es la relación entre Max y su familia, principalmente su padre y sus hermanas. De hecho, este reencuentro tendrá lugar durante la muerte y enterramiento de la madre.

PADRE: ¿Has perdido la cabeza? Huyes y luego te presentas, cuando ya está muerta, así?

HERMANA 1: ¡Papá, para!

HERMANA 2: Eres jodidamente repugnante.

HERMANA 1: ¡Cállate!

PADRE: Me avergüenzas. Avergüenzas la memoria de tu madre.

[...] HERMANA 2: Mamá me dijo en su lecho de muerte que creía que tendrías que haber nacido chico. Pero mírate. Eres un monstruo ahora. Me alegro de que no esté viva para verlo ^{lviii} (TLW, 2007h, min. 9:42).

No obstante, poco después su padre entra en razón y empieza a aceptarle –aunque no en público– y le llama por su nombre e incluso por “hijo” (TLW, 2007h, min. 23:19). Algo con lo que ciertos círculos cercanos a Max se muestran reticentes. Por ejemplo, cuando sus compañeros de trabajo conocen que Max es trans, se refieren a él como “her” o “it” (TLW, 2007g, min. 30:05). O Bette se refiere a él como “novia de”, en femenino (TLW, 2008d, min. 43:29); o Alice le espeta que pretende ser algo que no es (TLW, 2008e, min. 13:10). Aunque alguno pretende ser gracioso, este tipo de comentarios caen dentro de un discurso y lenguaje opresivo. Pues las representaciones de identidades trans no deben tener como objetivo ser el blanco de las bromas, y menos si provienen de personas también recogidas por el paraguas LGTB+.

Por último, a pesar de resultar una representación bastante turbia, es cierto que existen ciertos diálogos que pueden llegar a aportar conceptos y pensamientos positivos acerca de los cuerpos trans.

MUJER [a Alice]: No estoy segura qué significa la T... Lesbianas, Gays, Bisexuales, eh... ¿Tentativos?

[...] ALICE: La “T” es para travestis. Como Max.

MAX: Transgenérico²⁹. Gente que cambia su sexo de hombre a mujer o de mujer a hombre.

MUJER: Eso es muy interesante. ¿Has tenido la operación de cambio de sexo?

MAX: Pensé mucho sobre eso, y es una decisión muy personal. Y el hecho es que puedes perder sensación en tus pezones, por lo que decidí que no quería arriesgarme a eso. Hay algunos tíos que no se sienten enteramente hombres a menos que tengan un pecho contorneado masculino y puedan quitarse sus camisetas y tal. Pero yo al final decidí que me sentía suficientemente tío sin la cirugía.

MUJER: Eso es fascinante. No tenía ni idea.

ALICE: Sabéis, creo que nos estamos saliendo del tema para *OurChart*. [...] *OurChart* es para lesbianas.

MAX: Creía que *OurChart* era para todos. ¿No sugiere el propio nombre que es inclusivo? ^{lix} (TLW, 2008a, min. 14:51)

[...] ALICE: Es una página web para lesbianas, Max, y simplemente no quiero ser bombardeada por una grupo de bolleras alucinando sobre lo transgenérico.

MAX: No puedes segregarse a las personas trans fuera de la comunidad lesbiana. ^{lx} (TLW, 2008d, min. 9:05)

ALICE: Sólo creo que son muy diferentes. Creo que ser bisexual es más natural, y creo que ser trans es más difícil de asimilar para la gente.

MAX: Bueno, el principal argumento en contra de la homosexualidad es que no es natural, y que no es lo que los hombres y mujeres reales hacen, ¿verdad? Y si vas a hablar [en el blog] sobre sexismo y homofobia y derechos reproductivos y demás, entonces tienes que aceptarnos. Tienes que parar de marginalizar a tus hermanos y hermanas trans ^{lxi} (TLW, 2008h, min. 29:56).

Por último, esta serie termina por poner sobre la mesa la cuestión del embarazo en hombres trans. Max empieza a salir con el intérprete de Jodi y, aunque mantienen sexo seguro (TLW, 2008h, min. 52:15), en la última temporada se descubre que se ha quedado embarazado (TLW, 2009b). Esto sirve también para educar sobre la falta de información disponible acerca de las relaciones sexuales que no sean heteronormativas, así como para mostrar una realidad como es esta. Y es que, como le dice la doctora a Max, “tomar testosterona no cierra el sistema reproductivo”^{lxii} (TLW, 2009b, min. 15:56). Ante esa situación, Max decide tener un aborto, lo que da pie a una situación y conversación muy incómoda y conflictiva con el personal de la clínica puesto que se creen que les está tomando el pelo. No obstante, una vez ha pasado por ese proceso burocrático violento, es tratado por un profesional que le dice que es demasiado tarde, pues está de cuatro meses. Tom, cuando todo esto ha pasado, consigue acudir a Max y le pregunta qué ha pasado:

MAX: No lo van a hacer. Estoy en un estado demasiado avanzado.

[...] TOM: ¿Cómo ha pasado esto?

MAX: ¿Cómo coño crees que ha pasado?

TOM: Bueno, creía que no podías, has estado...

MAX: Sí, pensaba que si tomaba testosterona no me podía quedar preñado, ¿vale? Estaba equivocado.

TOM: Bueno, ¿por qué no te dijo tu doctor algo de eso?

²⁹ Cabe anotar que, originalmente, se utiliza erróneamente la palabra “transgendered”, en lugar de “transgender”. Por eso se acude a una traducción desacertada. Pues esa terminación -ed implica una adjetivación, que a su vez tiene lugar sobre un sustantivo que ya se usa como adjetivo. Por eso, de algún modo, con esa palabra equivocada se sugiere que ser trans es algo que le sucede a alguien, más que referirse a una identidad intrínseca.

MAX: No lo sé. A lo mejor porque no creía que era lo suficientemente estúpido como para dejar que un maricón me follara. [...] ¡Me has preñado, maricón! ¡Has sido tú! ^{lxiii} (TLW, 2009b, min. 26:08)

Este arrebato emocional, aunque pueda llegar a ser comprensible dadas las circunstancias, resulta injusto y poco adecuado para el discurso de una persona trans. Esto no significa que no pueda pasar en la realidad, pero escoger y representar esta narrativa para Max es desolador. Pues su personaje tiene las dos caras de la moneda: por un lado es un personaje trans que sufre a menudo violencia sistemática, mientras que por la otra se convierte en una persona que hace precisamente eso. De esta manera, se desperdicia una ocasión perfecta para utilizar esa plataforma como un espacio para la reflexión sobre el paradigma cisheterosexual patriarcal, y para profundizar en las problemáticas que experimentan los cuerpos trans.

Evolución del personaje

Max evoluciona al mismo tiempo que transiciona. Junto a la búsqueda de su identidad real, pasa por una serie de cambios hormonales que dificultan la construcción de su personaje. Pues empieza a ser muy agresivo debido al exceso de testosterona por no tratarse profesionalmente, hasta que termina buscando ayuda médica y agenciándose de su progreso. No obstante, para validar su experiencia a menudo adopta roles y posturas de género tradicionales, despreciando incluso el colectivo LGTB+.

Además, el hecho de finalizar la serie con su embarazo, a pesar de poder ofrecer una nueva visión, transmite un mensaje con un trasfondo binario que reduce su identidad a una noción genética y socialmente construida. Pues el embarazo parece una posdata para recordarle –tanto a Max como al espectador– que la genética manda y que un útero fértil equivale a ser una mujer (y uno infértil equivale a no serlo, irónicamente).

Análisis interseccional

En este personaje se recurre al uso de líneas naranjas para plasmar las relaciones que han cambiado tras su transición. Y es que las identidades trans son las que mejor pueden dar cuenta del sexismo y las secuelas patriarcales impregnadas en cuerpos clasificados por género. Así, las líneas naranjas demuestran las opresiones que Max experimentaba antes de transicionar, cuando se expresaba como “mujer” masculina. En su caso individual como hombre, se reafirman privilegios aparentemente exclusivos a sujetos masculinos (como ser contratado inmediatamente sólo por ser un hombre blanco masculino normativo, o el mismo hecho de ser masculino). En anexos el [análisis detallado](#).

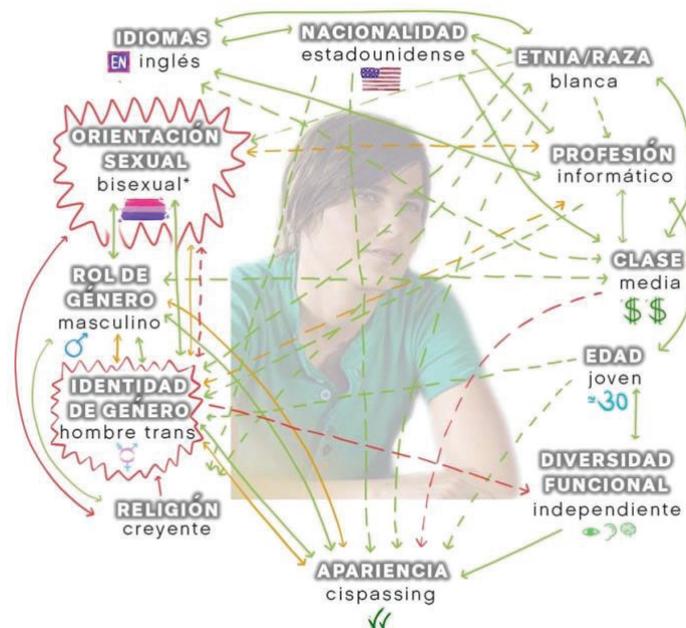


Figura 25. Análisis interseccional de Max (de elaboración propia).

2.2. Análisis de contenido de *Tales of the city*

Esta serie resulta muy interesante para esta investigación puesto que se basa en un conjunto de novelas de Armistead Maupin, la primera de ellas homónima a la serie. De esta forma, se trata de una adaptación que además ha conseguido ser revivida tras 26 años. Fue aclamada por muchos norteamericanos –seguramente LGTB+ o proLGTB– que seguían las historietas y libros de Maupin. Pues, siendo el autor abiertamente gay, fue de los primeros que tuvo y consiguió un impacto gracias a sus narrativas y discursos con temáticas claramente LGTB+. De hecho, los libros y la serie cuentan con una protagonista trans de 56 años, Anna Madrigal; Mona Ramsey, una chica bisexual y Michael Tolliver, un chico joven gay. Existen más personajes secundarios también LGTB+, además de dos otros protagonistas heterosexuales. Aunque, por motivos de extensión, se opta por escoger únicamente los personajes principales cubiertos por el paraguas LGTB+.

Aunque todo esto actualmente pueda parecer algo más normalizado, se debe tener en cuenta que Maupin empezó a publicar estas historietas a partir del 1976 en el San Francisco Chronicle. Por este motivo, se aprecia que vuelva a salir a la luz en un marco sociocultural que permite y celebra discursos como este, algo que anteriormente no pasaba –a tal escala–. Para conocer más detalles acerca de la producción de esta serie véase la figura 26.

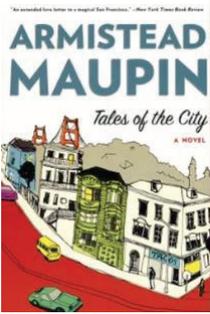
	CREADOR (Y ESCRITOR LIBROS) Armistead Maupin	TEMPORADAS 3 (16 episodios)	PREMIOS 8 nominaciones a Emmy 1 nominación BAFTA 1 nominación SAG
	PRODUCTORA 1ª Temp. PBS 2ª Temp. Showtime	AÑO EMISIÓN 1993 1998 2001	CARACTERÍSTICAS PRODUCCIÓN Fue cancelada en PBS por escándalo. Retomada por Showtime para 2 temporadas más
REVIVAL Dirección Armistead Maupin Productora Netflix Reparto Laura Linney Olympia Dukakis Paul Gross	TEMÁTICAS PLANTEADAS Homo/bi/transsexualidad, homo/transfobia, sexismo, drogas, pornografía infantil		

Figura 26. Ficha técnica de la serie *Tales of the city* junto a las carátulas originales respectivas al primer libro y a la primera miniserie (Elaboración propia).

a) Anna Madrigal

Anna es una **mujer trans**³⁰, **femenina**, **blanca**, **heterosexual**, **adinerada**, de apariencia **cispassing**, **mayor** (56 años), **atea** y **sin diversidad funcional** (véase figura 27).

Es una persona muy alegre, simpática, irónica y divertida, aunque también se presenta ante el espectador como misteriosa, intrigante. Pues el autor decide esconder que Anna es trans hasta el final del primer libro y de la primera temporada. No obstante, esto lo conoce la audiencia mientras que al resto de personajes –menos Mona, que ya lo sabía– se lo explica ella en una reunión (TOTC, 1998b). Con respecto a su trabajo, está jubilada y anteriormente era la dueña de una librería.

Su pareja principal es Edgar Halcyon, un hombre mayor que se enamora de ella y asimila sin apenas problemas que Anna sea trans. Aunque desgraciadamente fallece poco después debido a su pobre estado de salud. Y en la última temporada se ennovia con otro hombre.

Relevancia de ser LGTB+

La representación del personaje de Anna Madrigal resulta muy positiva y avanzada a su tiempo. Es refrescante ver una mujer trans que no es sexualizada ni necesita serlo para establecer una relación amorosa con un hombre cuyo amor es correspondido. Además, no la discrimina ni rechaza cuando conoce que es trans. Y lo mismo ocurre con su familia, pues Anna incluso se reencontrará con su madre, con quien no se ve desde que era adolescente y también termina aceptándola (TOTC, 1998). Y Mona, quien en la última temporada se revela que es su hija, la acoge con los brazos abiertos desde el principio.

Aunque pueda parecer una utopía, existen suficientes discriminaciones en el mundo real como para despreciar una representación tan positiva en unos años tan turbios para muchos.

Importancia del lenguaje

³⁰ Se opta por escoger este término con intención inclusiva para abarcar tanto a transexuales como transgéneros, puesto que hay un debate vigente sobre las definiciones y diferencias.

El primer ejemplo tiene lugar cuando Mary Ann Singleton, la protagonista heterosexual, visita por primera vez la casa de Anna y ve una fotografía de un chico vestido en uniforme militar.

MARY ANN: ¿Es ese el señor Madrigal?

ANNA: Nunca hubo un señor Madrigal.

MARY ANN: Entiendo.

ANNA: No, no lo entiendes. ¿Cómo podrías? Madrigal es un nombre falso, como dicen en las películas gánster. Hice limpieza hace dos docenas de años y el nombre fue lo primero que se fue.

MARY ANN: ¿Cuál era?

ANNA: Chica mala. Si quisiera que lo supieras no me lo habría cambiado.

MARY ANN: ¿Pero entonces...?

ANNA: ¿De dónde viene el “Señora” Madrigal? Las viudas y divorciadas no son tan molestadas como las solteras. Pero ya debes saber eso ^{lxiv} (TOTC, 1994a, min. 32).

A lo largo de la primera temporada los diálogos de Anna dejan entrever el supuesto secreto que nadie sabe a partir de dobles sentidos. Resulta curioso porque a menudo se tratan de situaciones donde Anna se agencia y aprovecha de su situación para vacilar – desde el humor– a todo aquel ingenuo de mente simplista. Otro ejemplo de ello es el siguiente:

ANNA: Espero que te gusten los huevos rellenos y te reto a que descubras mi ingrediente secreto ^{lxv} (TOTC, 1994b, min. 38:03).

Y es que, desde el humor, Anna –y su escritor– encuentra el lugar para soltar verdades muy ciertas, como las siguientes:

MADRE ANNA: A veces creo que te he fallado.

ANNA: ¿Por mi cambio de sexo?

MADRE ANNA: No, no, claro que no. Te ves muy guapa así. Me refiero a criarte y educarte en un burdel... Sin padre... Sin nada.

ANNA: Mamá, eras todo lo que necesitaba. [...] De hecho, me ha costado mucho trabajo y dinero llegar a parecerme a ti ^{lxvi} (TOTC, 2001a, min. 35:24).

EDGAR (interés amoroso de Anna): Creo que te estás estupenda para tener 56 años.

ANNA: Oye, es exactamente así como se debe ver una mujer de 56 años ^{lxvii} (TOTC, 1994b, min. 16:51)

ANNA [hablando sobre Mona]: Se cree muy bohemia, así que creo que le encanta y disfruta de la idea de tener una trans como casera ^{lxviii} (TOTC, 1998a, min. 12:02).

E incluso se descubre en la segunda temporada (TOTC, 1998c) que su apellido es un anagrama de *A man and a girl* (traducido: un hombre y una chica), y se lo dice a su hija Mona:

MONA: ¿Es... es esto? [...] Dios, es muy sexista.

ANNA: ¿Perdona, jovencita?

MONA: ¡¿Chica?! ¡La palabra es mujer!

ANNA: Y tú eres una mujer, querida. Y yo una chica. Y orgullosa de ello.

MONA [sonriendo]: Mi propi@ padre... ¡sexista!

ANNA [riéndose]: Mi querida hija, los transexuales nunca podemos ser sexistas ^{lxix} (TOTC, 1998c, min. 40:23)

No obstante, también existen ejemplos de uso del lenguaje negativo, y el siguiente, que tiene lugar entre ella y su expareja, la madre de Mona, es uno de ellos:

MADRE DE MONA: ¡Estás usando [a Mona] para satisfacer un deseo maternal enfermizo que te hará sentir como una mujer de verdad!³¹ (TOTC, 1998c, min. 17:48)

Además de eso, también le llama por su *deadname*³¹ y utiliza pronombres masculinos con ella (TOTC, 1998c, min. 17).

Evolución del personaje

El arco narrativo de Anna Madrigal está marcado por su salida del armario frente a sus amigos y a su amado, así como el reencuentro con su madre y con Mona. Se trata de una evolución muy positiva y cargada de ironía y humor. En la última temporada incluso consigue el amor de otro hombre (TOTC, 2001). Y, por otro lado, Además, recuperar la relación con su madre sirve como redención a inseguridades suyas y plasma también un paralelo entre las dos: ambas se configuran como dirigentes de negocios centrados en intereses humanos: una tiene a su cargo un burdel y la otra un conjunto habitacional.

Análisis interseccional

Cabe mencionar que, aunque Anna es trans como Max, no se muestran flechas de color naranja puesto que la serie nos introduce al personaje muchos años después de su transición y desconocemos su pasado.



Figura 27. [Análisis interseccional de Anna](#) (de elaboración propia).

b) Mona Ramsey

Mona es una **mujer cisgénero**, **femenina**, **blanca**, **bisexual**, de **clase media**, de apariencia **normativa**, **joven** (aproximadamente 25 años), **atea** y **sin diversidad funcional** (véase figura 28).

³¹ Traducido literalmente como “nombre muerto”. Es el nombre asignado al nacer y que a menudo es sustituido por otro más acorde con el género sentido.

Bohemia, hippie, excéntrica, dulce, determinada y dogmática son algunas de las palabras claves para definir a esta personaje. Las últimas dos facetas suyas le cuestan su trabajo en una empresa de publicidad tras plantar cara a un cliente machista, como se verá en la importancia del lenguaje. Tras ser despedida y tener una crisis identitaria por empezar de nuevo una relación lésbica, se marcha sin rumbo concreto y termina trabajando en un burdel regentado por la madre de Anna Madrigal, que al mismo tiempo es su abuela.

Mona, al inicio de la serie, se queja por estar soltera y por la ausencia de hombres heterosexuales en San Francisco. Y, al final de la primera temporada, el espectador es introducido a una nueva personaje –blanca, aunque toma pastillas para ser negra y “exótica” y así encontrar trabajo– llamada D’orothea, la expareja de Mona (TOTC, 1994e, min. 30). Esto pone sobre la mesa el debate acerca de la sexualidad de Mona, que es discutida también en la serie, como se aprecia en el uso del lenguaje.

Relevancia de ser LGTB+

Mona inicialmente supone un desafío a la monosexualidad impuesta y asimilada, puesto que la sociedad sólo parece reconocer la heterosexualidad o la homosexualidad. Como pasa con Anna, la representación de esta personaje resulta rompedora puesto que en el momento apenas se ven personajes bisexuales en la ficción seriada y esta serie del 1994 lo hizo con Mona. No obstante, en el siguiente apartado se aprecia cómo Mona a veces siente la presión de ubicarse en un extremo de ese espectro dual. Lo que desgraciadamente desemboca en una ubicación precisamente monosexual.

Importancia del lenguaje

En primer lugar, se muestra el diálogo entre Mona y su cliente durante una reunión en la que le enseña la propuesta de publicidad para el producto del cliente, quien muestra claro descontento ante la falta de provocación sexual.

CLIENTE: No estamos vendiendo sutileza, cariño.

MONA: ¿Qué estamos vendiendo, “cariño”?

COMPAÑERO DE MONA: Lo arreglaremos como usted quiere.

CLIENTE: A la señorita no le gusta eso.

MONA. “Mujer”, señor. Por favor, no me llame “señorita”. Yo no le llamaría “caballero”.

COMPAÑERO DE MONA: Yo me encargaré de esto personalmente. Mona, hablaremos.

MONA: No me trates con condescendencia, capullo. No estoy casada con mi trabajo.

COMPAÑERO DE MONA: Eh, estás fuera de lugar.

MONA: Gracias a Dios. ¿Quién querría estar en el mismo lugar que este gordo capitalista sexista? ^{lxxi} (TOTC, 1994b, min. 23: 06)

Con respecto a su sexualidad, en la primera temporada Mona se reencuentra con su exnovia. A raíz de ahí, se encuentra por segunda vez en una relación lésbica y eso parece exigirle un replanteamiento acerca de su orientación sexual. Pues en una conversación con D’orothea dejan claro que no mantienen relaciones sexuales, y Mona dice lo siguiente:

MONA: No estoy segura ni de necesitar un amante, sea femenino o masculino. A veces creo que me conformaría con cinco buenos amigos ^{lxxii} (TOTC, 1994d, min. 24:44).

Esto podría tener una lectura asexual, que no aromántica, puesto que sí está en una relación con D’Orothea y le gusta. No obstante, en la siguiente temporada le dice esto a una de sus compañeras en el burdel, tras haberse acostado con un cliente por primera vez:

AMIGA: ¿Y? ¿Qué te ha parecido?
 MONA: Ni fu ni fa.
 AMIGA: Yo creo que es muy guapo.
 MONA: No quiero hablar de esto, ¿vale?
 [...] AMIGA: ¿Podría quedarme a dormir contigo esta noche?
 MONA: ¿Aquí?
 AMIGA [asintiendo]: Sería como una fiesta de pijamas o así.
 MONA: No creo que...
 AMIGA: No soy lesbi, Mona.
 MONA [sonriendo]: ¿Y si yo sí lo soy?
 AMIGA [riéndose]: ¿Tú? Ni de coña^{lxxiii} (TOTC, 1998a, min. 38:29).

Debido a que esta personaje cada vez aparece menos en pantalla, esta es la última referencia que se hace a su sexualidad. Se intuye así que se erosiona la bisexualidad en Mona. Además esto aborda la incredulidad por parte de

Evolución del personaje

El desarrollo de Mona tiene como punto de inflexión su despido, así como el reencuentro con su exnovia. A partir de ahí, realiza una introspección que le llevará hasta sus raíces familiares, pues descubrirá que Anna Madrigal es su “padre” (TOTC, 1998a, min. 6:24), además de conocer a su abuela y ahondar en su legado familiar desde el burdel. Este se configura como un espacio íntimo y de memoria que le aporta cierta plenitud.

Análisis interseccional

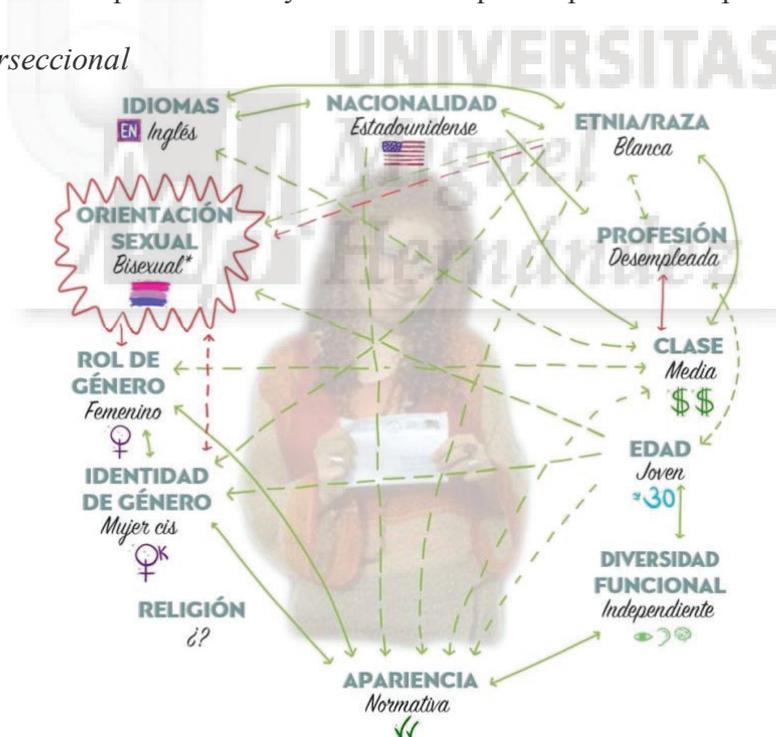


Figura 28. Análisis interseccional de Mona (de elaboración propia).

c) Michael Tolliver

Michael es un **hombre cisgénero**, **no muy masculino**, **blanco**, **homosexual**, de **clase media**, de **apariencia normativa**, **joven**, **ateo** y sin diversidad funcional (véase figura 29). No obstante, se debe remarcar que en la segunda temporada se queda paralizado a causa del trastorno Guillain-Barré (TOTC, 1998b, min. 18:29). Aunque más tarde recupera completamente su movilidad (TOTC, 1998c). Y en el sexto libro escrito por Maupin, se especifica que su pareja más relevante, Jon, muere por VIH y que Michael también tiene

el virus, por lo que se espera que en la próxima entrega de Netflix se trate este tema (Maupin, 2000).

Michael se define como carismático, divertido, extrovertido, sincero, leal y dulce. No obstante, no consigue tener suerte ni en el amor ni en el trabajo. Pues, junto a Jon, tienen una larga relación intermitente hasta que al final deciden estar juntos.

Relevancia de ser LGTB+

Michael es un ejemplo claro de persona gay que migra a los núcleos urbanizados –en este caso San Francisco– con el fin de pasar desapercibido y así dejar de esconderse. De hecho, en su casa no ha salido del armario, tema que deviene importante en la trama. Pues, ante comentarios homófobos de sus padres, Michael les contará la verdad sobre él.

Uso del lenguaje

A pesar de ser una serie con una encomiable representación LGTB+, cuenta con matices sexistas. Un ejemplo es el siguiente, que tiene lugar entre Michael y su expareja Jon, cuando se caen en una pista de hielo y deben reincorporarse:

JON: ¿Eres lo suficientemente hombre para eso? ^{lxxiv} (TOTC, 1994b, min. 42:36).

Parece que ser un hombre –cisgénero, por supuesto– supone una variable para medir la valentía, como una escala del 1 al 10, donde 10 es hombre y 0, colateralmente, mujer. Otro ejemplo de comparaciones polares como autovalidación y reafirmación dentro del colectivo pertinente, hombre o gay, es el siguiente:

MICHAEL: Soy más *queer* que un billete de tres dólares. [...] Soy virgen con las mujeres. Un perfecto seis en la escala Kinsey ^{lxxv} (TOTC, 1994b, min. 44:35).

No es extraño ver esto en personas acostumbradas a sentirse inferiores y erróneas en una sociedad que les recuerda constantemente que están fuera de la norma. Como víctimas del síndrome del impostor que deben justificar repetidamente su existencia, esta estrategia de posicionamiento extremo sirve como evidencia de una identidad más sólida e incuestionable. Lo que es más, la unión de las dos “variables” anteriores –hombre y gay– en sus extremos parece desembocar en misoginia, como se aprecia aquí:

HOMBRE GAY 1: Cuántos maricones creéis que hay ahí fuera?

MICHAEL: ¿Contando a las lesbianas?

HOMBRE GAY 2: Nadie cuenta a las lesbianas, Mike ^{lxxvi} (TOTC, 1994c, min. 24:28).

Este personaje sirve también para introducir jerga conocida dentro de la comunidad gay de San Francisco, como es “*chicken queen*”, dicho de hombres gays que prefieren a jóvenes), o “*fruit*”, refiriéndose a gays con pluma.

Por último, se aborda su salida del armario con sus padres. Tras recibir una carta de su madre donde comenta su apoyo a la campaña homofóbica y religiosa llamada *Salvad a nuestros hijos*³², decide confesarles su verdad mediante otra carta:

³² *Save Our Children* surgió en 1977 en EE. UU. como respuesta al movimiento gay que suscitó tras los disturbios de Stonewall en 1969, teniendo al frente a la cantante Anita Bryant (Polaski, 2017).

MICHAEL: Supongo que no habría escrito si no me hubieses contado sobre tu colaboración en la campaña *Salvad a nuestros hijos*. Eso me dejó muy en claro que mi responsabilidad era contaros la verdad, que tu propio hijo es homosexual y que nunca he necesitado que me salven excepto de la crueldad e ignorancia de personas como Anita Bryant. Y no, mamá, no he sido reclutado. Ningún homosexual experimentado ha sido mi mentor. ¿Pero sabes qué? Desearía que alguien lo hubiera sido. Ojalá alguien mayor y más sabio hubiera cogido y me hubiera dicho: “Eres un buen chico. No estás loco ni enfermo ni eres malvado, puedes amar y ser amado sin odiarte por ello”^{lxxvii} (TOTC, 1998b, min. 37:33).

Evolución del personaje

Con esta carta Michael empieza a dejar atrás inseguridades y a estar más seguro de sí mismo. Pues su salida del armario define su punto álgido en su arco narrativo, que culmina volviendo a retomar la relación amorosa con su ex Jon. En el proceso, Michael se enfría y muestra cierto desencanto hacia las relaciones amorosas y decide pasar por una etapa promiscua. Al final se reencuentra con Jon y deciden ser pareja de nuevo, en una relación abierta. Esto tiene sentido puesto que Michael ha realizado una introspección que le ha hecho madurar y apreciar el esfuerzo que requiere una relación seria.

Análisis interseccional

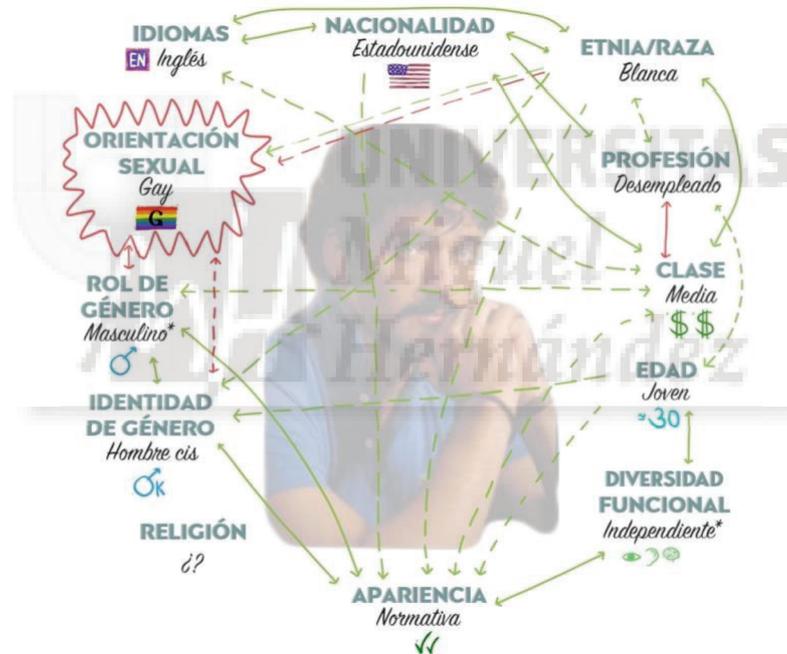


Figura 29. [Análisis interseccional de Michael](#) (de elaboración propia).

2.3. Discusión

Tras el análisis de los 11 personajes, se procede a la interpretación de los resultados extraídos. Para una mayor síntesis, se plasman en la figura 30 los temas destacados a raíz del estudio.



Figura 30. Esquema gráfico de las cuestiones más relevantes derivadas del análisis (de elaboración propia).

En primer lugar, por orden de aparición, se pone sobre la mesa la problemática de la **representación bisexual**. Un total de cinco personajes ([Tina](#), [Alice](#), [Jenny](#), [Max](#) y [Mona](#)) en algún momento se autodefinen como bisexuales, aunque progresivamente se erosiona este aspecto. Al final, adoptan una monosexualidad cuya intención parece corregir una dualidad prohibida. Se impone así una “homonormatividad” con tintes sexistas y androfóbicos. Esto se aprecia en las tres primeras protagonistas, con el rechazo que acaban mostrando hacia los hombres (pp. 37, 38, 44 y 47 del trabajo). Max y Mona no se manifiestan al respecto, lo que se puede considerar como una orientación sexual más fluida, especialmente en el caso de Mona. No obstante, Max sigue el mismo camino homonormativo establecido en *The L Word*. Pues empieza mostrando sólo atracción por mujeres y, después de transicionar, se fija en otros hombres. De esta manera, la representación bisexual es bastante pobre y defectuosa, pues el mensaje es reducir la idea de la bisexualidad a un mero puente transicional identitario. Y esto perjudica directamente a la audiencia bisexual ya que sus reflejos mediáticos aquí son fruto de una identidad líquida y poco estable.

Seguidamente, [Bette](#) y [Tina](#)– aportan la cuestión de la **homoparentalidad** (pp. 37-38 y 40-41). Se observa así una posible dinámica en una pareja homoparental: desde la elección de un donante, la violencia recibida por la ausencia de una figura masculina, el proceso de adopción que debe pasar Bette para ser oficialmente madre, una separación, un juicio para la custodia de la hija, la búsqueda de un colegio que les acepte, el trato inferior que reciben en un hospital cuando acuden con su hija, hasta la adopción de un segundo hijo. Por otro lado, también se introduce la monoparentalidad homosexual ya que Bette y Tina se separan y se conoce así cómo se enfrentan a ella. Pues esta supone una mayor carga ya que desafían un sistema patriarcal, declarando que no sólo no necesitan un padre para su hija, sino que tampoco lo quieren. Por otro lado, con Anna se trata también la maternidad, desde su perspectiva como mujer trans. Sirve como respuesta a la creencia sexista sobre la maternidad como ingrediente esencial en la construcción de una identidad femenina (p. 67). Algo a lo que *The L Word* recurre malintencionadamente con Max, puesto que su embarazo parece un recordatorio esencialista de género (pp. 49 y 63).

A continuación, otro patrón heteronormativo sexista que esta serie sigue en sus **relaciones amorosas**. El primer ejemplo: Tina y Bette, adoptando la primera un rol más “femenino” (p. 37) y la segunda “masculino” (p. 40). Entre [Alice](#) y [Tasha](#) ocurre lo mismo (pp. 43, 46 y 53), así como también en la relación entre [Carmen](#) y la semi-*butch* Shane (p. 55), y entre [Jenny](#) y [Max](#). Los últimos tienen un noviazgo complicado puesto que tiene lugar durante la transición de Max, y esto le supone una redefinición individual y social que se entromete entre los dos de manera tóxica (pp. 57-60). Por otro lado, en *Tales of the city* las relaciones homorrománticas no siguen ese molde, a pesar de algunas actitudes sexistas de [Michael](#) (pp. 70-71). Incluso en la relación hetero de [Anna](#) se muestra una equidad de género entrañable en las ficciones (pp. 66-67).

De este modo, tiene lugar también una **cisnormatividad** que vemos incluso grabada en cuerpos trans. Es decir, sus representaciones son dos bastante binarias, especialmente en el caso de Max, que incluso cae en un binarismo muy sexista (pp. 57-64). Aunque existen muchos cuerpos trans ajustados al género binario, muchos otros optan por deconstruir la idea dual de género y huir de esa cisnorma. Y esto podría ser tratable en las próximas entregas.

Otros temas destacados son **la infidelidad y la promiscuidad en el colectivo lésbico**. Ambos adquieren cierto tono sexista puesto que Bette es juzgada duramente por ello y comparada con hombres (p. 40). El romance entre Carmen y Shane suma a esta temática, pues Shane es conocida por su promiscuidad y rechazo al compromiso (p. 55). De hecho, durante su relación, ambas son infieles. Aun así, Carmen interviene como personaje que casi consigue atarla con un anillo, por lo que, en línea de lo anterior, esta pareja manda un mensaje erróneo acerca de aquellas personas que no tienen interés en relaciones convencionales. En contraste, Michael y Jon cuando retoman su noviazgo deciden ser pareja abierta (p. 71). A pesar de mostrar una relación no normativa, es cierto que esto lleva consigo estereotipos con raíces sexistas arraigados en la comunidad LGTB+: las parejas lésbicas se declaran y mudan a la segunda cita y las gays son muy promiscuas y poco románticas.

Esto último conduce a **la homofobia**, pues no se aporta una correcta representación del colectivo y da pie a malentendidos o ideas preconcebidas que no siempre se ajustan a la realidad. Los protagonistas propensos a ese odio sistemático son Bette (pp. 40 y 42), Jenny (p. 48), Tasha (p. 53), Max (p. 59, 61 y 63) y Michael (p. 71). Aunque también se muestra de manera más sutil en Mona (p. 69), cuando su amiga no se cree que sea lesbiana, algo muy en línea de la plumofobia que se tratará después. No obstante, la violencia que Bette y Michael por parte de sus padres no es sutil, pues incluso tiene un efecto en sus identidades y estado psicológico: se sienten inferiores, inseguros e insuficientes. Por otro lado, Jenny, Tasha e inicialmente Max son objeto de violencia homofóbica en sus puestos de trabajo. Además, en el caso de Tasha se trata de un odio institucional y regulado a manos del servicio militar. Se aprecia también otro ejemplo de odio institucional en la religión. Por su parte, Bette sufre violencia simbólica por parte de una mujer cuyos argumentos y principios religiosos dejan completamente a un lado los humanos (pp.41-42). Y Max (pp. 59-60) y Michael (p. 71) también son definidos por sus familias religiosas y el impacto negativo en la construcción de sus identidades LGTB+.

Asimismo, se presta atención a la **transfobia** que recibe Max (pp. 49-50, 60-63). A menudo, tiene lugar por desconocimiento e ignorancia, por lo que la serie podría haberse centrado más en educar y aportar antes que regodearse en todos los aspectos negativos.

Esto lo hace bastante bien *Tales of the city* con Anna, pues a pesar de sufrir transfobia por parte de su exmujer (p. 67), se le da la oportunidad de instruir acerca del tema y establecer un diálogo con todos sus allegados. Y, la última fobia a tratar es la plumofobia, que afecta especialmente a Michael (p. 70-71) y a Max (pp. 58-60), aunque éste también la ejerce con su pareja Tom (p. 63). Asimismo, resulta curioso como Max antes de transicionar es criticado por su aspecto masculino y, tras anunciar su decisión, le reclaman que apenas hay mujeres masculinas. Queda evidente así la poca señalización y rectificación de conductas que incitan al odio, incluso dentro del colectivo LGTB+.

Estas fobias tienen un efecto directo en la decisión de personas LGTB+ a la hora de salir del armario. Michael tiene miedo a salir ante su familia (pp. 70-71), igual que Carmen (pp. 55-56 y 88). Jenny lo hace con su madre (pp. 47-48), Tasha en su trabajo (p. 54) y Anna con sus amistades (p. 67).

Otro elemento intrínseco del colectivo LGTB+ es la creación su propia **jerga**, sus sistemas comunicativos. Michael aporta palabras de la comunidad gay (p. 71) y en *The L Word* también se conocen expresiones, mitos o hechos (pp. 54, 58-62) propios de lesbianas, bisexuales y trans.

Como se ha visto con Tasha, la **vinculación entre el trabajo y ser LGTB+** es relevante en su caso y también el de Carmen, puesto que se sirven de ideas asimiladas de doble rasero. Es decir, se da por hecho que una mujer militar debe ser lesbiana mientras que de un hombre militar se presupone todo lo contrario. Lo mismo ocurre con bailarines o peluqueros –que no barberos–, ellas son heteros y ellos deben ser gays –y afeminados–. Pues a menudo la asociación de las características estereotipadas del género opuesto –feminidad, masculinidad– se relaciona con una orientación sexual no normativa. Y eso suele ocurrir por el rechazo que los cuerpos LGTB+ sienten por parte de su contraparte cisheteronormativa y homofóbica, ya que se recurre a una expresión de género marcada socialmente en función del género deseado. En otras palabras, una sociedad patriarcal determina que la unión “natural” y “establecida” es aquella entre un sujeto masculino y uno femenino. Y parte del colectivo LGTB+ se subvierte en esa encrucijada.

Por otro lado, también se destaca la existencia de profesiones en las que socialmente sí se acepta una sexualidad transparente, como es el caso de Bette y Jodi en el ámbito artístico, así como Alice como periodista/tertuliana. Con respecto a las protagonistas de *Tales of the city*, por su situación de desempleo o jubilación no se trata esta cuestión.

Otra cuestión relacionada con el empleo es el **sexismo**. Esto se aprecia con Mona y su cliente condescendiente (p. 69), y la brecha salarial de género, reflejado en Max (p. 61). Pues, para el mismo puesto de trabajo, es rechazado como mujer y aceptado inmediatamente como hombre y con un mayor sueldo. Este sexismo se manifiesta también de otras maneras: 1) en su máxima expresión y junto a la violencia, puede resultar en una violación, como ocurre con Jenny (p. 47); 2) esta apropiación por parte de hombres heterosexuales de cuerpos femeninos se extrapola en cuerpos lésbicos, para así satisfacerse sexualmente a través de la dominación de mujeres que no les desean (pp. 42, 48 y 49); 3) una creencia social de que las mujeres lesbianas son resultado de una negligencia masculina (p. 48), lo que se ve sustentado por la androfobia que se comenta previamente; y 4) las cuestiones hormonales como labilidad emocional en mujeres, como se muestra especialmente en Jenny (pp. 42, 47-50), o la justificación de comportamientos violentos y opresivos en hombres, como ocurre con Max tras administrarse testosterona (pp. 50, 60-63). Esto alimenta una creencia cultural que dicta que, en una misma

conducta, los hombres son impulsivos y pasionales y las mujeres histéricas e inestables – y probablemente menstruando–.

Todos estos puntos confluyen directamente en la creación del personaje de Jenny, pues es violada antes de definir su sexualidad, años más tarde se casa con un hombre al que renunciará por una mujer, dejando así de lado una heterosexualidad aparentemente tan dañina en su identidad que termina por afectar su salud mental. Jenny entonces es construida a partir de clichés todavía latentes en la industria audiovisual. En cambio, en *Tales of the city* no se patologiza ni la transexualidad ni la homosexualidad. De hecho, en la carta a su madre vemos como Michael le espeta que no es una enfermedad (p. 71).

Por otra parte, mientras la salud mental de Jenny se condensa en una simple estrategia narrativa maltratada, existe una representación bienintencionada en la **diversidad funcional** de Jodi. Pues la actriz –que comparte esa escucha limitada– declaró haber participado en la creación de su papel, por lo que se ajusta a su experiencia y visión de persona con diferencias auditivas (Ransom y Heller, 2009). Es más, incluso existe un cariz didáctico en su personaje (pp. 51-52), puesto que la interpretación se lleva a cabo desde una misma posición, y resulta más auténtica y respetuosa. Otra representación que resulta didáctica es el trastorno raro (Guillain-Barré) que sufre Michael, que aunque no sea actuada verídicamente, se educa sobre él y le da visibilidad (p. 70). No obstante, eso no sucede con la mayoría de representaciones, como en el caso de Max, Jenny, Anna o Carmen. Mia Kirshner (Jenny) no tiene diversidad funcional y Sarah Shahi (Carmen) no tiene raíces latinoamericanas. Y, por su parte, Max y Anna están interpretados por mujeres cisgénero. Esto suscita un debate acerca de la contratación de actores cisgénero en papeles trans. La actriz trans Laverne Cox reflexiona al respecto: “Como actriz quiero tener la oportunidad de interpretar una amplia variedad de roles, por lo que nunca diría que los actores cis nunca deberían interpretar a trans. Sólo que los trans necesitamos trabajo” (2014, min. 86:27). Conviene así dar cuenta de la posición de privilegio de los actores cis y de la –actualmente prácticamente única– oportunidad que privan a actores y actrices trans. Lo mismo ocurre con algunos intérpretes abiertamente homosexuales, puesto que han sido históricamente rechazados para roles de cualquier tipo mientras sus compañeros heteros cobraban por papeles homosexuales –o trans–. Y es lo que ocurre con el elenco de ambas series, ya que la única abiertamente lesbiana durante la producción, irónicamente, era la actriz de la bisexual Alice. Más tarde algunas protagonistas declararon públicamente ser lesbianas o bisexuales, como fue el caso de Tina (Laurel Holloman), Shane (Kate Moennig), Max (Daniela Sea), así como otras personajes secundarias (Bernard, 2016).

La audiencia ha criticado este aspecto ya que tiene en mente que ambos creadores (Ilene Chaiken y Armistead Maupin) son homosexuales. Pues esto contribuye a la idea de las personas heterosexuales como exclusivas de un talento interpretativo innato. Es por lo que se aboga por al menos ofrecer la posibilidad de dichos papeles al colectivo LGTB+, aunque luego la decisión más virtuosa y realmente justificada sea otra. Y es que tampoco se niega las aportaciones genuinas que puedan aportar las representaciones cisheteros – respetuosas–.

Volviendo al personaje de Carmen, se destaca también la pobre **diversidad racial** en ambas series. En *Tales of the city* todos los protagonistas son blancos, incluso la novia de Mona, que se medica para tener aspecto más exótico. Aunque parece problemático, el objetivo cómico es ridiculizar a un personaje blanco que no sabe cómo llamar la atención en un entorno tan diverso como es San Francisco (p. 67-68). Por otro lado, aparte de

Carmen, existe sólo otra personaje latinoamericana (Papi) que es interpretada por una actriz de ascendencia india y neerlandesa (Janina Gavankar). Se remarca así la infortunada representación latina en un país tan habitado por ellos. Y la ironía culmina en la intención de la serie de inmiscuirse en su cultura a través de la puesta en pantalla de su idioma y tradiciones. Al menos en las protagonistas afroamericanas no lucharon contra la tarea de simular sus rasgos en actrices no negras.

Se puede afirmar que estas decisiones, más que por veracidad representativa, estuvieron motivadas por la búsqueda de actrices cumplidoras de un canon de belleza determinado: delgadas, altas, atractivas y femeninas. De esta manera, con esta apariencia normativa y bella, la cadena apelaba a una audiencia más allá del colectivo lésbico, seduciendo así a las miradas masculinas. De hecho, la mayoría de los pósteres promocionales son una prueba de ello, ya que las protagonistas salen prácticamente desnudas, es decir, “provocadoras” (véase de nuevo la figura 15). Conforman así un caballo troyano inteligente pero que termina pecando de exagerada complacencia masculina.

Por último, para visualizar mejor el lugar de privilegio de las protagonistas, se elabora una nube de palabras que pretende evidenciar sus características comunes (véase la figura 31). Se corrobora así una presencia mayor de sujetos favorecidos normativos cisgéneros y capacitados.



Figura 31. Nube de palabras extraídas a partir de las definiciones de los personajes (de elaboración propia).

En *The L Word*, desde esa superioridad, se emiten ideas simplistas acerca de la comunidad LGTB+ y se evita una deconstrucción instructiva de cara al público –LGBTB+ o no–. En otras palabras, las protagonistas no dan cuenta de sus privilegios y se adaptan al sistema patriarcal establecido sin apenas ponerlo en duda. Esto resulta en un conjunto de representaciones cuyos mensajes se bifurcan en dos modalidades: 1) Positiva: es una estrategia para normalizar e introducir el colectivo LGTB+ sin hacer mucho ruido, y 2) Negativa: no se llegan a cuestionar la mayoría de los aspectos mencionados (véase figura 30), pues son normalizados y asimilados, sin ser diseccionados. Lo que no aporta al espectador mucho más allá que satisfacción visual y diálogos que a menudo comprometen las identidades LGTB+. Esto suscita un odio especialmente confinado en los márgenes alternos que incluso traspasa las pantallas televisivas. Por ende, se trata de una serie con personajes LGTB+ al frente cuya misión parece reducirse a un entretenimiento hetero, a su propia costa.

Por su parte, *Tales of the city* recurre a la técnica del secreto de Anna Madrigal para así presentarla ante una audiencia libre de prejuicios que termina apegándose a ella. Cuando

conocen su verdad, ya se ha establecido una relación que invita a una comprensión que se apoya en la que demuestran sus compañeros. Lo mismo ocurre en el caso de Mona, ya que se desconoce su bisexualidad y cuando se introduce en la trama no recibe violencia por ello. Subvierten así estereotipos, además de hacerlo también a través del humor. Pues estos personajes se agencian y dejan de ser objeto del chiste para convertirse en el sujeto que los emite. La mejor prueba de ello es Anna (p. 66-67). No obstante, la serie no escapa de problemáticas sexistas, como se ha demostrado con Michael (p. 70-71).

De cara a los siguientes productos, se espera una intención clara por parte de los creadores para no sólo corregir las cuestiones más conflictivas, sino para ajustarse al nuevo marco sociocultural. Pues muchas de las problemáticas tuvieron lugar por el contexto espaciotemporal concreto, así como por la falta de información y diálogo entre y hacia el colectivo LGTB+. No obstante, una década después, se puede afirmar un progreso existente que, en definitiva, es responsable de ofrecerles la oportunidad de revivir las series originales. Aparte de una representación más verídica y respetuosa, introducir elementos contemporáneos puede dar pie a nuevas narrativas propias del colectivo. En el siguiente apartado se ahonda en ideas y supuestos que podrían beneficiar a las nuevas producciones.

3. Conclusiones

La pretensión final de esta investigación residía en evaluar los dos revivals protagonistas así como sus discursos emitidos a través de protagonistas LGTB+. Para ello, se ha elaborado antes un marco teórico fundamentado en tres ejes principales: la importancia de la cultura visual, centrándose en la televisiva y los *revivals*; su impacto en las identidades LGTB+ y la legislación que regula sus cuerpos.

Los medios en las sociedades modernas, especialmente la televisión, adquieren importancia y poder mediante sus contenidos. Con el fin de apelar a un mayor público, recurren a nuevas narrativas y nichos caracterizados por su falta de representación. Así, a modo anzuelo, atraen a colectivos como el LGTB+, algo que les supone un riesgo económico que intentan amortizar recurriendo a estrategias garantes de un mínimo éxito, como son las adaptaciones discursivas. Se pone el foco concretamente en el *revival*, desde el estudio de dos series que regresan a las pantallas: *The L Word* y *Tales of the city*, gracias a un avance sociocultural y político que avala su reanimación.

Respecto a la creación de la identidad (especialmente LGTB+), la constante exposición mediática a la que son sometidos los cuerpos jóvenes termina por definir y modular sus personalidades. Crecen a través de dinámicas mediatizadas que influyen en su vida pública y privada, lo que es ventajoso en cuerpos LGTB+ ya que no requieren un espacio físico para florecer, y están más informadas que nunca en cuestiones pertinentes a sus identidades no normativas. Y una de esas fuentes de información más accesible es la televisión, configurada como una tecnología del género y sexualidad.

La legislación LGTB+ corrobora el avance social presente mediante las leyes vigentes centradas en identidades LGTB+. Internacionalmente, y en cuestión de 25 años, la OMS ha despatologizado la homosexualidad y la transexualidad, y en el último año más países se han sumado a la legalidad del matrimonio homosexual, contando hasta 30 (La República, 2019). Y nacionalmente, a causa de la estabilidad legal entorno a las personas homosexuales, los últimos progresos se centran más en la lucha trans. Esto se traduce en unas productos audiovisuales como *revivals*, que podrían incorporar miradas no

patologizantes así como apostar por el talento de aquellos que son intérpretes.

Desde la epistemología feminista interseccional ha sido posible analizar a personajes de las series protagonistas, considerando un número abundante de variables como conformadoras de la identidad y su complejidad. Este tipo de análisis con personajes de ficción, basado en etiquetas, no habría sido ético si se tratase de personas reales. Sin embargo, nos permite extrapolar las problemáticas detectadas a entornos no ficticios y considerar las posibles respuestas. Una vez diseccionadas esas contrariedades halladas en ambas producciones podemos concluir que, en *The L Word*, se originan en las representaciones, discursos y narrativas de los personajes; mientras en *Tales of the city* la problemática se ubica en el contexto sociocultural y político del momento. La primera fue celebrada incluso por una audiencia heterosexual y la segunda se enfrentó a su rechazo. No obstante, los tiempos han cambiado y las nuevas entregas pueden aprender de sus errores entretanto se adaptan al nuevo paradigma. Esta sanación de defectos se ve facilitada por el aumento del colectivo LGTB+, gracias a la visibilidad de hoy en día; así como al acceso de personas LGTB+ tras la elaboración de contenidos.

Ambas series se consideran muy relevantes puesto que cuentan con una buena base fanática y pueden tener un mayor impacto. Si aprenden de sus errores y complacen a una audiencia crítica con los medios para revelarse y boicotear los productos, se aseguran una mayor lealtad. Así como también pueden educar a otros públicos no LGTB+ y forman un círculo vicioso: se empieza por interpretaciones verídicas; las reciben y asimilan todo tipo de públicos; se cuestionan hechos que ni se habían planteado; aprenden y siguen el ejemplo, impactan positivamente en sujetos LGTB+, activamente mediante celebración, o pasivamente, a través de su “aceptación” y reconocimiento como parte inherente de las sociedades; y, con suerte, señalan y critican la propagación de ideas nocivas.

Todo lo anterior lleva a la contemplación de posibilidades que podrían abordar las siguientes series para así demostrar su compromiso social:

Primero, plasmar la facilidad actual para ligar mediante redes sociales y así dejar de recurrir a la idea de que hay personas solteras LGTB+ en todos lados. Esto es posible gracias a las nuevas aplicaciones geosociales para conocerse desde un espacio más seguro y libre de violencia. Esto da pie a la creación de comunidades online LGTB+ existentes, reunidas mediante intereses comunes, como los foros de noticias, ocio y cultura. Estas aportan información relacionada con aspectos relevantes como la práctica de sexo seguro. Se puede subsanar así la falta de información de protección sexual, como en las posibles enfermedades de transmisión sexual, puesto que no son exclusivas a hombres homosexuales. De hecho, en ninguna de las dos series se hace mención de ello. Por otro lado, se puede educar en un uso concienzudo de enemas por parte de hombres gays; o evitar confundir medicamentos como PrEP como protector de enfermedades venéreas. Esto también puede dar pie a la puesta en común de consejos de gente experimentada acerca de la salida del armario, así como posibles procesos a seguir en identidades trans dependiendo de si quieren hormonarse, operarse o simplemente encontrar *binders* o demás elementos auxiliares y saber cómo utilizarlos correctamente sin perjudicar su salud. Pues la información que reciben las personas LGTB+ al respecto, en general es distribuida a cuentagotas y todavía rechazada en instituciones, por lo que es difícil hallar espacios seguros y fiables. De este modo, ambas series se verían beneficiadas si trataran estas cuestiones.

Segundo, otro aspecto que les favorecería, especialmente a *The L Word*, es la inclusión de debates globales sobre el aumento de aceptación social —especialmente en Occidente— hacia el colectivo, partiendo de la despenalización homo/transsexual, el matrimonio o adopción homosexual. Se debe dar cuenta de los privilegios y disparidades de derechos y vivencias delimitados por la ubicación geográfica. Pues mientras en unos países se celebra el Desfile del Orgullo, en otros se asesinan a personas por un “crimen homosexual”. De esta manera, se puede continuar la lucha hacia un mundo más libre de odio, con la implicación de personas más privilegiadas que exigen y reclaman ese cambio. Pues se debe continuar el camino que los primeros cuerpos LGTB+ labraron y que permiten el goce de derechos vigentes, para así ofrecer lo mismo al resto de sujetos presentes y futuros propensos a la violencia sistemática. Y esto se consigue concienciando y sensibilizando las sociedades, y ejerciendo así presión en aquellas que se oponen. Empero, es necesario que la conversación incluya todo tipo de sujetos dentro del paraguas LGTB+, lo que conduce al siguiente punto.

Tercero, mostrar el amplio y diverso abanico que caracteriza al colectivo concede una mayor ubicación horizontal de las identidades LGTB+. Es decir, se corrige la idea de la comunidad como un nicho reducido a un perfil (mujer cis lesbiana blanca rica u hombre cis masculino blanco rico) o espacio concreto (mayoritariamente urbes). Existen todo tipo de sujetos LGTB+ que no son blancos ni ricos, o desafían las normas sociales de género e incluso viven en pueblos. Desde estas perspectivas mayoritariamente ignoradas, se pueden conocer más aspectos cruzados que no entienden de fronteras. Y esto incluye identidades LGTB+ racializadas, con diversidad funcional, de diferentes clases sociales, formaciones académicas, apariencias y demás “minorías”. Se incluirían así nuevos personajes y narrativas enriquecedoras. Y, ante las posibles excusas de la alienación que eso podría suscitar, se expone la presencia de un denominador común en el colectivo LGTB+: la opresión sistemática en mayor o menor grado, y que son personas que viven, son y sienten. Partiendo de esa base, la representación cae en manos de creadores e intérpretes y el mensaje que quieren emitir. Una estrategia para apelar a hechos compartidos y así conseguir la identificación de la audiencia es la inclusión de experiencias características de la comunidad, como la jerga o incluso la deconstrucción grupal de mitos o estereotipos como subversión. Como ejemplos: el “*lesbian bed death*”, los “*bollodramas*”, el catálogo explícitamente sexual que se construye en aplicaciones como *Grindr*, las saunas *gay*, el *cruising*, los cuartos oscuros, o el uso de *binders*, y lencería “*translingerie*” y más. Así se puede examinar los diferentes modos en los que se definen los perfiles LGTB+ según el género: las sáficas según sus relaciones íntimas con otras y los gays con sus actividades más públicas y sexuales; así como también se disecciona el uso normalizado —y celebrado—, por ejemplo, de relleno en sujetadores por parte de mujeres cis, mientras se critica a los trans por decidir qué llevar. Todo esto sería muy provechoso en ambas entregas.

Cuarto, evitar la inclusión de personajes alternos con el único fin de explotar su alteridad como recurso narrativo. Es decir, los individuos racializados no existen únicamente por su idiosincrasia en calidad exótica —es decir, poco representada—, así como tampoco las personas con diversidad funcional son definidas exclusivamente por ello. La inclusión de estas cuestiones interseccionales debe implicar una responsabilidad que manifieste un interés más allá del económico. Si eso además desencadena en una retribución dirigida a intérpretes privilegiados se alimenta su noción como sujetos menos válidos. Además, en la intersección entre estas alteridades y la LGTB+, se termina perjudicando ambas partes

ya que se patologizan como un todo. De esta forma, se sugiere una inclusión respetuosa de esas narrativas que se pueden conseguir: 1) dando paso a creadores con los mismos rasgos y que puedan narrar desde la experiencia, y si eso no es posible, 2) contar al menos con expertos que puedan ofrecer sus visiones, ya sean guionistas o actores o más. Los discursos adquieren así una autenticidad que no les reduce a una sola dimensión.

Cinco, se insiste en la apuesta por talento más allá de personas altamente privilegiadas. En ambas series los personajes trans estaban interpretados por mujeres cis, y en *Tales of the city* apenas existía diversidad racial, igual que en *The L Word*. Lo que es más, estaban interpretadas por actrices de otras etnias y muy normativas. Además, eran estereotipos vivos. Así entonces, se espera la incorporación de personajes diversos que ofrezcan la oportunidad de beneficiar a alguien con esas mismas características, y que puedan ofrecer perspectivas que sólo ellos pueden conseguir. Pues también ambas series están ubicadas en contextos culturalmente muy ricos, lo que se facilita esta tarea. Concretamente, se reclama la puesta en pantalla de identidades racializadas, trans, desafiantes del género binario, diversas funcionales, así como de diferentes clases sociales. Y se podría conversar críticamente acerca de estas cuestiones como una construcción social. Sin caer en un diálogo escrito por Butler, se podría, al menos, a través de sus protagonistas dejar clara la diferencia entre sexo y género; tratar la visión de las razas que se ha impuesto desde un punto de vista blanco; la mirada capacitista dirigida a cuerpos diversos funcionales, o comentar como una clase alta ha creado la más baja. Esto podría tener lugar, por ejemplo, mediante el uso del humor subversivo, un recurso que ambas series utilizaron esporádicamente y que pueden explotar en su beneficio.

Séptimo, la diferenciación entre sexo y género puede conseguir una menor patologización de sus cuerpos, y una disolución de las marcadas diferencias entre géneros definidas por genitales. Esto converge en la creación de relaciones sociales alejados de patrones cissexistas. Pues las relaciones LGTB+ plantean nuevos modelos y dinámicas que dan cuenta de conductas sexistas, ya que las viven desde otra perspectiva. Aunque eso no significa que desaparezcan, por lo que deviene necesario seguir deconstruyendo una sociedad que sigue dividiendo primordialmente a sus habitantes por su género –y luego por demás sistemas excluyentes–. Esto podría corregir el sexismo inherente en todas las relaciones en *The L Word*, aunque resultaría muy interesante también en *Tales of the city* ya que su producto original es más antiguo y puede ofrecer una perspectiva curiosa.

Octavo, y quizás el más importante, construir identidades LGTB+ que no sean líquidas. Se debe evitar repetir aspectos como la erosión bisexual, la heterocuriosidad que sirve solo para complacer espectadores masculinos, o cuerpos trans que se reducen a una lucha contra el binarismo de género que están destinados concienzudamente a perder. Si son series hechas por y para el colectivo, no deberían terminar volviéndose en su contra.

Estos posibles imaginarios, además de a la audiencia, bonificarían a las series ya que los públicos actuales cuentan con más experiencia y opciones mediáticas. Por lo tanto, son mucho más críticos y ya no aceptan cualquier producto. Y menos de una empresa que monetiza su humillación mientras en los meses de junio publica su logo multicolor.

Por último, de cara a futuros estudios y una investigación más completa, se podría complementar este estudio con un análisis de las nuevas entregas, y así contrastar lo aquí planteado. Otra posibilidad sería también incluir más series, y más diversas, que no se limiten al contexto estadounidense.

En suma, una representación auténtica aporta también un reflejo real de la diversidad que caracteriza a este planeta. Lo que es una oportunidad para enriquecer los discursos, dejando a un lado a todos los que ya rotan alrededor de una figura establecida falsamente como universal. Y es que a día de hoy no nos concebimos fuera del imaginario común audiovisual, puesto que se han configurado como espejos de la realidad. Por ese motivo, parece que se omite todo aquello que queda fuera de la representación mediática. Para resumir esa idea y la conclusión final de esta investigación, se parafrasea el famoso cogito ergo sum del filósofo Descartes: me represento, luego existo.



4. Referencias bibliográficas

- 20 MINUTOS. *El FriendsFest regresa a Madrid y Barcelona y celebra los 25 años de Friends* [En línea] [fecha de consulta: 2 junio 2019]. Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/3630365/0/friendsfest-regresa-madrid-barcelona-celebra-25-anos-friends/>
- A mi madre le gustan las mujeres*. 2001. [Película] Dirigido por I. París, D Féjerman. España: Fernando Colomo P.C..
- ACHOUCHE, M. y MOULIN, J. *TV Remakes, Revivals, Updates, and continuations: Making sense of the reboot on television*. Tesis doctoral inédita, Université Lyon 3 Jean Moulin, 2015.
- AGUADO-PELÁEZ, D. *Cuando el miedo invade la ficción. Análisis de Perdidos (Lost, ABC, 2004-2010) y de otros Quality Dramas de la era Post 11S* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, 2015a. [Consultado 15 abril 2019]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10810/17613>
- AGUADO-PELÁEZ, D. Los cuerpos como cartografía de resistencias: análisis interseccional de Sense8. *Arte y Políticas de Identidad* [en línea]. 2016, **15** (15). 39-58 [fecha de consulta 9 abril 2019]. ISSN 1889-979X. DOI 10.6018/284401
- AGUADO-PELÁEZ, D. y MARTÍNEZ, P. Otro arquetipo femenino es posible: Interseccionalidad en Orange is the New Black. *Miguel Hernández Communication Journal* [en línea]. 2015b, **6**. 261-280. ISSN 1989-8681. DOI 10.21134/mhcj.v0i6.93
- AGUADO-PELÁEZ, D. y MARTÍNEZ, P. La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. Análisis de Orange is the New Black. *Revista de Investigaciones Feministas* [en línea]. 2017, **8** (2). 401-413. ISSN 2171-6080. DOI 10.5209/INFE.54974
- American Horror Story* [serie]. Creada por R. Murphy y B. Falchuk. EE.UU.: FX Network, 2014.
- ANZALDÚA, G. *Borderlands: Fronteras*. 2ª ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987. ISBN 978-0933216259
- ARNETT, J. Adolescents' uses of media for self-socialization. *Journal of youth and adolescence*. [en línea]. 1995. **24** (5). 519-533. ISSN 1573-6601. DOI 10.1007/BF01537054
- Arrested Development* [serie]. Creada por M. Hurwitz. EE. UU.: FOX, 2003.
- AVIS, I. G. La «glocalización» como rasgo definitorio del remake transcultural en televisión. *Fonseca, Journal of Communication*. [en línea]. 2017, **14** (14). 91-111. ISSN 2172-9077. DOI 10.14201/fjc20171491111

- BARRY, D. 2016. *Orlando Shooting* [en línea] [fecha de consulta: 5 mayo 2019]. Disponible en <https://www.nytimes.com/news-event/2016-orlando-shooting>
- BECKER, R. *Gay TV and straight America*. New Jersey: Rutgers University Press, 2006. ISBN 978-0813536897
- Beginners* [película]. Dirigida por M. Mille. Estados Unidos: Focus Features International, Olympus Pictures, Parts and Labor. 2010
- BENJAMIN, W. y ARENDT, H. *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1978. ISBN 978-0006331698
- BERNARD, M. *Here's Basically Everybody Who Was In "The L Word" And Also Is Gay Now* [en línea]. 2016. [fecha de consulta: 10 junio 2019]. Disponible en <https://www.autostraddle.com/so-basically-everybody-who-was-in-the-l-word-is-gay-now-319810/>
- Black Mirror* [serie]. Creada por C. Brooker. EE. UU.: Netflix, 2011.
- BORRAZ, M. *La OMS deja de considerar la transexualidad un trastorno mental* [en línea]. 2018. [fecha de consulta: 26 mayo 2019]. Disponible en: https://www.eldiario.es/sociedad/OMS-considerar-transexualidad-enfermedad-incongruencia_0_783572396.html
- BORRAZ, M. *España deja de estar por primera vez entre los 10 países europeos con más derechos LGTBI, según un informe* [en línea]. 2019. [fecha de consulta: 1 junio 2019]. Disponible en: https://www.eldiario.es/sociedad/desigualdad-comunidades-ausencia-Espana-LGTBI_0_899060337.html
- BOURDAA, M. This is not marketing. This is HBO: Branding HBO with transmedia storytelling. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network* [en línea]. 2014, 7 (1). 18-25 [fecha de consulta: 20 mayo 2019]. ISSN 1755-944. DOI 10.31165/nk.2014.71.328
- Boys don't cry* [película]. Dirigida por K Peirce. Estados Unidos: Fox Searchlight, 1999.
- BRUNET, M. *Le Figaro* [en línea]. 2010. [fecha de consulta: 27 mayo 2019]. Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2010/02/12/01016-20100212ARTFIG00756-le-transsexualisme-n-est-plus-une-maladie-mentale-.php>
- Buffy the Vampire Slayer* [serie]. Creada por J. Whedon. EE.UU.: BBC, 1997.
- BUTLER, J. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 1997. ISBN 9788497561778 (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CAITLIN, R. y FUTTERMAN, D. *Lesbian and Gay Youth: Care and Counseling*. Nueva York: Columbia University Press, 1998. ISBN 978-0231111911

- CALLAGHAN, D. *Shakespeare without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*. New York: Routledge, 1999. ISBN 9781134633128
- CAPSUTO, S. *Alternate Channels: the Uncensored Story of Gay and Lesbian Images*. Nueva York: Ballantine Books, 2000. ISBN 0-345-41243-5
- CASCAJOSA, C. La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias: Revistas de historia del cine* [en línea]. 2009, **29**. 7-31. ISSN 2529-9913
- CASE, S. E. Classic drag: The Greek creation of female parts. *Theatre Journal* [en línea]. 1985, **37** (3). 317-327. ISSN 1086-332X. DOI 10.2307/3206851
- CASTORIADIS, C. *L'institution imaginaire de la société*. París: Éditions du Seuil, 2006. ISBN 9782020365628
- CAVALCANTE, A. *Struggling for Ordinary: Media and Transgender Belonging in Everyday Life*. New York: New York University Press, 2018. ISBN 9781479841318
- COLAIZZI, G. Cine e imaginario sociosexual. En: M. SELVA y A. SOLÀ, edits. *Diez años de la Muestra Internacional de filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*. Barcelona: Paidós, 2002, 41-56. ISBN 9788449312571
- COLLINS, P. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. 2ª ed. New York: Routledge, 2002. ISBN 978-0415964722
- COLLINS, P. *Another kind of public education: Race, schools, the media, and democratic possibilities*. Beacon Press, 2009. ISBN 978-0807000182
- COOK, C. *A content analysis of LGBT representation on broadcast and streaming television*. Tesis doctoral inédita, University of Tennessee at Chattanooga, 2018.
- COX, L. *Bell Hooks and Laverne Cox in a Public Dialogue at The New School* [Archivo de vídeo]. 2014. Disponible en: <https://youtu.be/9oMmZIJjgY>
- CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex. A black feminist critique of ant discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum* [en línea]. 1989, Vol. 1989, **1** (8). 139-167. Disponible en: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>.
- CUMBICUS, S. C. *Estudio comparativo entre las plataformas tecnológicas de transmisión IPTV y OTT TV (Over The Top-TV) para brindar servicios de televisión*. Tesis doctoral inédita, Escuela Politécnica Nacional de Quito, 2016.
- DAVIS, A. *Women, race & class*. Nueva York: Random House USA Inc, 1983. ISBN 978-0394713519
- Dawson's Creek* [serie]. Creada por K. Williamson. EE. UU: WB Television Network, 1998.

- DE LAURETIS, T. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. ISBN 978-0253204417
- DE MIGUEL, C., ITUARTE, L., OLÁBARRI, E. y SILAS, B. *La identidad de género en la imagen televisiva*. Madrid: Instituto de la mujer, 2004. ISBN 9788477999898
- DÍAZ-VICARIO, A., MERCADER, C. y GAIRÍN, J. Uso problemático de las TIC en adolescentes. *Revista Electrónica de Investigación Educativa* [en línea] 2019, **21** (7). 1-11. ISSN 1607-4041. DOI 10.24320/redie.2019.21.e07.1882
- DOTY, A. *Making things perfectly queer: Interpreting mass culture*. Minneapolis: University of Minnesota, 1993. ISBN 978-0-8166-2245-0
- DUNCUM, P. Visual Culture: Developments, definitions and directions for art education. *Studies in Art Education* [en línea]. 2001, **42** (2). 101-112. ISSN 0039-3541. DOI 10.2307/1321027
- DUNCUM, P. Visual culture isn't just visual: Multiliteracy, multimodality and meaning. *Studies in Art Education* [en línea]. 2004, **45** (3). 252-264. ISSN 0039-3541. DOI 10.2307/1320972
- ENG, J. *Jon Wolfe Nelson Readies for L Word's Final Sign-off* [en línea]. 2008. [fecha de consulta: 2 junio 2019]. Disponible en: <https://www.tvguide.com/news/jon-wolfe-nelson-1001200/>
- ER [serie]. Creada por M. Crichton. EE. UU.: NBC, 1994.
- Instituto Nacional de Estadística [INE]. *Encuesta sobre Equipamiento y Uso de Tecnologías de Información y Comunicación en los Hogares* [en línea] [fecha de consulta: 19 mayo 2019]. Disponible en: <http://www.ine.es/prensa/np991.pdf>
- FERNÁNDEZ, A. R., Género, cultura y territorio en la didáctica de las ciencias sociales. La deconstrucción de los estereotipos sexuales en la serie Sense8. En: C. GARCÍA y A. A. B. ARROYO, eds. *Deconstruir la alteridad desde la didáctica de las ciencias sociales: educar para una ciudadanía global*. Las palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas y UUPDCS, 331-342, 2016. ISBN 978-84-8198-946-5
- FISKE, J. *Television Culture*. 2ª ed. Routledge Classics, 2010. ISBN 978-0415596473
- Fucking Åmål* [película]. Dirigida por L Moodysson. Suecia: Memphis Films, Zentropa Entertainments4, Film I Väst, SVT Drama Göteborg, Sveriges Television, Svenska Filminstitutet, Det Danske Filminstitut, 1998.
- Game of Thrones* [serie]. Creada por D. Benioff y D. B. Weiss. EE.UU.: HBO, 2011.
- GERBNER, G. y GROSS, L. Living with Television: The Violence Profile. *Journal of Communication* [en línea]. 1976, **26** (2). 172-199. ISSN 1460-2466. DOI 10.1111/j.1460-2466.1976.tb01397.x

- GIANNIS, T., EVANGELOS, C. y DIMITRIS, G. *Traditional Noh theatre and ancient Greek Tragedy: Comparative study towards a common performance*. En 4ª International Conference, Nishinomiya, Mukogawa Women's University, 2016.
- Gilmore Girls: A year in the life* [serie]. Creada por A. Sherman.Palladino. EE. UU.: Netflix, 2016.
- Girl* [película]. Dirigida por Lukas Dhont. Bélgica: Menuet bvba, Frakas Productions, Topkapi Films, 2018.
- GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2018. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/whereweareontv18>
- GOULDING, C. Grounded theory: the missing methodology on the interpretivist agenda. *Qualitative Market Research: An International Journal* [en línea]. 1998, **1** (1). 50-57. ISSN 1352-2752. DOI 10.1108/13522759810197587
- GUILLEMETTE, F. L'approche de la Grounded Theory; pour innover?. *Recherches Qualitatives* [en línea]. 2006, **26** (1). 32-50. ISSN 1715-8705. DOI 10.4074/S0003503306003058
- GUZMÁN, M. y PÉREZ, A. Las epistemologías feministas y la teoría de género. *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales* [en línea]. 2005, Vol. 22. ISSN 0717-554X
- HALL, S. Who needs identity?. En: P. DU GAY, ed. *Questions of cultural identity*. California: SAGE Publications, 1996, 1-17. ISBN 978-0803978836
- HALL, S. Encoding/Decoding. En: M. G. Durham & D. M. Kellner, edits. *Media and cultural studies: keywords*. Oxford: Blackwell publishing, 2001, 163-173. ISBN 978-0470658086
- HAN, H. W. y SONG, S. J. Characterization of female protagonists in video games: a focus on Lara Croft. *Asian Journal of Women's Studies* [en línea]. 2014, **20** (3). 27-49. DOI 10.1080/12259276.2014.11666189
- HANMER, R. Internet Fandom, Queer Discourse, and Identities. En: C. Pullen & M. Cooper, edits. *LGBT Identity and Online new media*. Nueva York: Routledge, 2010, 147-158. ISBN 978-0415998673
- HARAWAY, D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* [en línea]. 1988, **14** (3). 575-599. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3178066?origin=JSTOR-pdf>
- HEPP, A. *Transcultural communication*. Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 2015. ISBN 978-0470673935

- HERNÁNDEZ, F. La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI* [en línea]. 2008, Vol. 26. 85-118. ISSN 1989-466X. DOI 10.6018/j/286251
- HIMBERG, J. *The new gay for pay: The sexual politics of American television production*. Texas: University of Texas Press, 2018. ISBN 978-1477313602
- HOOKS, B. *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981. ISBN 9780896081284
- HUERTA, R. y ALONSO-SANZ, A. *Educación artística y diversidad sexual*. Vol. 220 ed. València: Universitat de València, 2015. ISBN 9788437097077
- IKEA. *Room for mates* [en línea]. 2019. [fecha de acceso: 1 junio 2019]. Disponible en: <https://www.ikea.com/ae/en/rooms/room-for-mates-pubbd187d9d>
- Imagine me and you* [película]. Dirigida por O Parker. Reino Unido: Cougar Films, X Filme Creative Pool, Ealing Studios, BBC Films, Focus Features, Minotaur Film Partnership No. 3, 2005.
- KEATING, G. *Netflixed: The epic battle for America's eyeballs*. Londres: Portfolio, 2012. ISBN 978-1591846598
- KLEIN, A. y PALMER, R. *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Austin: University of Texas, 2016. ISBN 978-1477308172
- KRAIDY, M. *Hybridity, or the cultural logic of globalization*. Filadelfia: Temple University Press, 2005. ISBN 9781592131433
- Laurence Anyways* [película]. Dirigida por X Dolan. Canadá: Lyla Films, MK2 Production, 2012.
- La República* [en línea] [fecha de consulta: 13 junio 2019]. Disponible en: <https://larepublica.pe/mundo/1489978-30-paises-han-legalizado-matrimonio-personas-sexo>
- LA VANGUARDIA. *Si eres fan de 'Friends' estas son las camisetas que debes buscar en Zara* [en línea]. 2018. [fecha de consulta: 29 abril 2019]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/de-moda/moda/20180710/45815611344/camisetas-serie-friends-zara-primark.html>
- LAVIGNE, C. *Remake Television: Reboot, Re-use, Recycle*. Plymouth: Lexington Books, 2014. ISBN 978-0739183335
- LEE, E. *Netflix Will Keep 'Friends' Through Next Year in a \$100 Million Agreement* [en línea]. 2018. [fecha de consulta: 27 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2018/12/04/business/media/netflix-friends.html>

- LEIGH, L. *Shakespeare and the Embodied Heroine: Staging Female Characters in the Late Plays and Early Adaptations*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2014. ISBN 978-1137465986
- LEUPP, G. *Male colors: The construction of male homosexuality in Tokugawa Japan*. California: University of California Press, 1997. ISBN 978-0520209008
- LEVINA, M., WALDO, C. y FITZGERALD, L. We're here, we're queer, we're on TV: The effects of visual media on heterosexuals' attitudes toward gay men and lesbians. *Journal of Applied Social Psychology* [en línea]. 2000, **30** (4). 738-758. DOI 10.1111/j.1559-1816.2000.tb02821.x
- LEYDA, J. Financial Times: Economic and Industrial Temporalities in Netflix's Arrested Development. *Television & New Media* [en línea]. 2018, **19** (4). 345-360. ISSN 1552-8316. DOI 10.1177/1527476417742973
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009. ISBN 978-8433962904
- LITTLE, C. *Variety* [en línea]. 2015. [fecha de consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <https://variety.com/2015/digital/news/cbs-showtime-ott-apple-tv-1201511351/>
- LOOCK, K. American TV Series Revivals: Introduction. *Television & New Media* [en línea]. 2018, **19** (4). 299-309. ISSN 1552-8316. DOI 10.1177/1527476417742971
- LORDE, A. *Sister Outsider*. Nueva York: The Crossing Press, 1984. ISBN 9781580911863
- LULL, J. *Media, communication, culture: A global approach*. Nueva York: Columbia University Press, 2000. ISBN 978-0231102643
- MACÍAS, Á. *20 minutos* [en línea]. 2018. [fecha de consulta: 12 abril 2019]. Disponible en: <https://www.20minutos.es/videojuegos/noticia/mujer-iigm-absurda-polemica-battlefield-v-3351027/0/>
- Madres Forzosas* [serie]. Creada por M. Cendrowski. EE. UU.: Netflix, 2016.
- MARTÍNEZ, L., BIGLIA, B., LUXÁN, M., FERNÁNDEZ, C., AZPIAZU, J. y BONET, J. Experiencias de investigación feminista: propuestas y reflexiones metodológicas. *Athenea digital: Revista de pensamiento e investigación social* [en línea]. 2014, **14** (4). 3-16. ISSN 1578-8946. DOI 10.5565/rev/athenea.1513
- MATRIX, S. The Netflix Effect: Teens, bingewatching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* [en línea]. 2014, **6** (1). 119-138. ISSN 1920-261X. DOI 10.1353/jeu.2014.0002
- MAUPIN, A. *Sure of you*. San Francisco: Random House, 2000. ISBN 978-0552998819

- MCCARTHY, A. Ellen: Making queer television history. *A Journal of Lesbian and Gay Studies* [en línea]. 2001, 7 (4). 593-620. ISSN 1527-9375. DOI 10.1215/10642684-7-4-593
- Merlí* [serie]. Creada por H. Lozano. España: TV3, 2015.
- MORAGA, C. *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por sus labios*. Brooklyn: South End Press, 2000. ISBN 978-0896081963
- MORALES, F., MOYA, M., GAVIRIA, E. y CUADRADO, I. *Psicología social*. 3ª ed. Madrid: McGraw Hill, 2007. ISBN 9788448156084
- MUÑOZ-MIRALLES, R., ORTEGA, R., BATALLA, C., LÓPEZ, M. R., MANRESA, J. y TORÁN, P. Acceso y uso de nuevas tecnologías entre los jóvenes de educación secundaria, implicaciones de salud. Estudio JOITIC. *Atención primaria* [en línea]. 2014, 46 (2). 77-88. ISSN 0212-6567. DOI 10.1016/j.aprim.2013.06.001
- NETZLEY, S. Visibility that demystifies: gays, gender, and sex on television. *Journal of Homosexuality* [en línea]. 2010, 57 (8). 968-986. DOI 10.1080/00918369.2010.503505
- OLSSON, D. *Transnormative Television: Does social responsibility benefit the TV industry?*. Tesis doctoral inédita, Hofstra University, 2016.
- One day at a time* [serie]. Creada por G. Calderon. EE. UU.: Netflix, 2017.
- Orange is the New Black* [serie]. Creada por J. Kohan. EE.UU.: Netflix, 2013.
- ORIHUELA, J. Sociedad de la información y nuevos medios de comunicación pública: claves para el debate. *Nueva Revista* [en línea]. 2000, Vol. 70. 44-50. [fecha de acceso: 13 abril 2019]. Disponible en: http://tecnologiaedu.us.es/rromero/pdf/nntt_activ_t1_3.pdf
- PÁRAMO, D. La teoría fundamentada (Grounded Theory), metodología cualitativa de la investigación científica. *Pensamiento y gestión* [en línea]. 2015, Vol. 39.1-7. ISSN 2145-941X. DOI 10.14482/pege.39.8439
- PAPALIA, D., FELDMAN, R. y MARTORELL, G. *Desarrollo humano*. 12ª ed. México D. F.: McGraw Hill Education, 2012. ISBN 978-6071509338
- Pariah* [película]. Dirigida por D Rees. Estados Unidos: Northstar Pictures, Sundial Pictures, 2011.
- PARSONS, P. *Blue skies: A history of cable television*. Philadelphia: Temple University Press, 2008. ISBN 978-1592132874
- Penny Dreadful: City of angels* [serie]. Creada por J. Logan. EE. UU.: Showtime, 2019.

- PERKINS, C. y VEREVIS, C., Transnational television remakes. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* [en línea]. 2015, **29** (5). 1-7. DOI 10.1080/10304312.2015.1068729
- PETSKI, D. 2019. *'The L Word' Sequel Gets Official Title; Showtime Set Fall Premiere* [en línea] [fecha de acceso: 1 junio 2019]. Disponible en: <https://deadline.com/2019/05/the-l-word-sequel-official-title-fall-premiere-showtime-1202620795/>
- PINDADO, J. Los medios de comunicación y la construcción de la identidad adolescente. *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria* [en línea]. 2006, **11** (21). 11-22. ISSN 1137-1102
- PIÑEIRO, G. «Merlí», el nuevo fenómeno español en Latinoamérica [En línea]. 2018. [fecha de acceso: 3 mayo 2019]. Disponible en: https://www.abc.es/play/series/noticias/abci-merli-nuevo-fenomeno-espanol-latinoamerica-201808130111_noticia.html
- PIÑUEL, J. Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística* [en línea]. 2002, **3** (1). 1-42. [fecha de acceso: 5 mayo 2019]. Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Pinuel_Raigada_AnalisisContenido_2002_EstudiosSociolingüísticaUVigo.pdf
- PLATERO, L. y GÓMEZ, E. *Herramientas para combatir el bullying homofóbico*. 2ª ed. Madrid: Talasa Ediciones, 2008. ISBN 978-84-96266-23-0
- POLASKI, A. *How the National Conversation on LGBT Non-Discrimination Has Evolved 40 Years After Anita Bryant Campaign* [en línea]. 2017. [fecha de acceso: 2 junio 2019]. Disponible en: <https://www.freedomforallamericans.org/40-years-ago-today-anita-bryants-hateful-save-our-children-campaign-herded-miami-voters-to-the-ballot/>
- PROCTOR, W. Regeneration & rebirth: Anatomy of the franchise reboot. *Scope: An online journal of film and television studies* [en línea]. 2012, Vol. 22. 1-19. [fecha de acceso: 29 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2012/february-2012/proctor.pdf>
- PULLEN, C. *LGBT identity and online new media*. Londres: Routledge, 2010. ISBN 9781136997488
- PULLEN, C. *Gay identity, New storytelling and The Media*. 2ª ed. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 978-0230553439
- Queer As Folk* [serie]. Creada por R. T. Davies. EE. UU.: Showtime, 2000.
- Queer Eye* [serie]. Creada por D. Collins. EE. UU.: Netflix, 2018.
- Queer youth and media cultures*. Bournemouth: Palgrave MacMillan, 2014. ISBN 978-1137383549

- RALEY, A. y LUCAS, J. Stereotype or success? Prime-time television's portrayals of gay male, lesbian, and bisexual characters. *Journal of Homosexuality* [en línea]. 2006, **51** (2). 19-38. DOI 10.1300/J082v51n02_02
- RANSOM, L. y HALLER, B. *Accessing new deaf representations on TV: A case study of Marlee Matlin on 'The L Word'*. Tesis doctoral inédita, San Diego, National Communication Association, 2009.
- RILEY, R. Revealing Socially Constructed Knowledge Through Quasi-Structured Interviews and Grounded Theory Analysis. *Journal of Travel & Tourism Marketing* [en línea]. 1996, **5** (1-2). 21-40. ISSN 1054-8408. DOI 10.1300/J073v05n01_03
- ROBBINS, T. Gender differences in comics. *Image & Narrative* [en línea]. 2002, Vol. 4. ISSN 1780-678X
- ROGOFF, I. Studying Visual Culture. En: *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 1998, 24-36. ISBN 978-0415782623
- SCHUBERT, K. Analyzing Gender and Sexuality in Magazine Advertisements. *American Journal of Sexuality Education* [en línea]. 2012, **7** (3). 212-218. DOI 10.1080/15546128.2012.707444
- Sense8* [serie]. Creada por L. Wachowski y L. Wachowski. EE. UU.: Netflix, 2015.
- Sex Education* [serie]. Creada por L. Nunn. Reino Unido: Netflix, 2019.
- SIEVING, R., OLIPHANT, J. y BLUM, R. Adolescent sexual behavior and sexual health. *Pediatrics in review* [en línea]. 2002, **23** (12). 407-416. DOI 10.1542/pir.23-12-407
- SOLÁ, M. y URKO, E. *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Editorial Txalaparta, 2013. ISBN 978-84-1531-366-3
- SOLÁ, P. '*Sense8*' vuelve a Netflix con el merecido final que estuvo a punto de no tener [en línea]. 2018. [fecha de acceso: 3 junio 2019]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/series/20180608/444200999590/sense8-netflix-final.html>
- Sommersturm* [película]. Dirigida por M Kreuzpaintner. Alemania: Claussen & Wöbke Filmproduktion GmbH, ProSieben Entertainment, Seven Pictures, 2004.
- Special* [serie]. Creada por R. O'Connell. EE.UU.: Netflix, 2019.
- Spin City* [serie]. Creada por G. D. Goldberg y B. Lawrence. EE. UU.: ABC, 1996.
- SPITZER, R. The diagnostic status of homosexuality in DSM-III: A reformulation of the issues. *The American Journal of Psychiatry* [en línea]. 1981, **138** (2). 210-215. DOI 10.1176/ajp.138.2.210

- SUDDABY, R. From the editors: What grounded theory is not. *The Academy of Management Journal* [en línea]. 2006, **49** (4). 633-642. ISSN 0001-4273. DOI 10.5465/amj.2006.22083020
- SUZUMURA, Y. Players, Performances and Existence of Women's Noh: Focusing on the Articles Run in the Japanese General Newspapers. *Journal of International Japan Studies* [en línea]. 2013, Vol. 10, 41-52. ISSN 1349-1954
- SWIFT, A. *Queer as Folk Reboot in the Works at Bravo From Original Series' Creator* [en línea] 2018. [fecha de acceso: 5 mayo 2019]. Disponible en: <https://tvline.com/2018/12/18/queer-as-folk-reboot-bravo-new-characters/>
- TEDESCO, M. *Take it from the top: los reboots como complejización narrativa de la repetición*. Trabajo Fin de Máster inédito, Universitat Pompeu Fabra, 2017.
- Reiniciar para reconstruir: un acercamiento histórico-teórico al reboot cinematográfico* [en línea] [fecha de acceso: 15 mayo 2019]. Universitat Pompeu Fabra, 2018. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10230/34462>
- THE COMBAHEE RIVER COLLECTIVE. A Black Feminist Statement. *Women's Studies Quarterly* [en línea]. 2014, **42** (3/4). 271-280. DOI 10.1353/wsq.2014.0052
- The Danish Girl* [película]. Dirigida por T Hooper. Reino Unido: Focus Features, Working Title Films, 2015.
- The Killing* [serie]. Creada por V. Sud. EE. UU.: Netflix, 2013.
- The Real L Word* [serie]. Creada por I. Chaiken. EE.UU.: Showtime, 2010.
- TIAN, C. *Sixth Tone* [en línea] [fecha de acceso: 4 abril 2019]. 2018. Disponible en: <https://www.sixthtone.com/news/1002838/what-chinese-opera-can-teach-us-about-gender>
- Tomboy* [película]. Dirigida por C Sciamma. Francia: Hold Up Films, Arte France Cinéma, 2011.
- Transamerica* [película]. Dirigida por D Tucker. Estados Unidos: Bac Films, 2005.
- Twin Peaks: The return* [serie]. Creada por D. Lynch. EE. UU.: Showtime, 2017.
- Twitter Netflix US* [en línea] [fecha de acceso: 3 junio 2019]. Disponible en: <https://twitter.com/netflix/status/1106246147771764736>
- URIBE-JONGBLOED, E.y ESPINOSA-MEDINA. H. A clearer picture: Towards a new framework for the study of cultural transduction in audiovisual market trades. *Observatorio (OBS*) Journal* [en línea]. 2014, **8** (1). 23-48. ISSN 1646-5954. DOI 10.15847/obsOBS812014707

VILLAFANE, V. *Netflix Cancels 'One Day At A Time,' Prompts #SAVEODAAAT Campaign* [en línea] [fecha de acceso: 5 junio 2019]. Disponible en: <https://www.forbes.com/sites/veronicavillafane/2019/03/14/netflix-cancels-one-day-at-a-time-prompts-saveodaat-campaign/>

VISWANATH, J., 2019. *'One Day At A Time' Could Be Saved From Cancellation With Some Help From Lin-Manuel Miranda* [en línea] [fecha de acceso: 3 junio 2019]. Disponible en: <https://www.bustle.com/p/one-day-at-a-time-could-be-saved-from-cancellation-with-some-help-from-lin-manuel-miranda-16957676>

WAGGONER, E. Bury your gays and social media fan response: Television, LGBTQ representation, and communitarian ethics. *Journal of homosexuality* [en línea]. 2018, **65** (13).1877-1891. DOI 10.1080/00918369.2017.1391015

Will y Grace [serie]. Creada por D. Kohan. EE.UU.: NBC, 1998.

WHITAKER, J. Hollywood Transformed. *Jump Cut* [en línea]. 1981, **24** (25), 33-35. [fecha de acceso: 28 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/index2.html>

WU, G. Should Nandan be abolished?: The debate over female impersonation in early Republican China and its underlying cultural logic. *Asian Theatre Journal* [en línea]. 2013, **30** (1).189-206. DOI 10.1353/atj.2013.0008

Series

The L Word (TLW)

Temporada 1

TLW, Episodio 1 y 2, Temporada 1, Pilot. Showtime. 19 de enero. 2004a.

TLW, Episodio 3, Temporada 1, Let's do it. Showtime. 26 de enero. 2004b.

TLW, Episodio 5, Temporada 1, Lies, lies lies. Showtime. 9 de febrero. 2004c.

TLW, Episodio 6, Temporada 1, Lawfully. Showtime. 16 de febrero. 2004d.

TLW, Episodio 9, Temporada 1, Listen Up. Showtime. 8 de marzo. 2004e.

TLW, Episodio 10, Temporada 1, Luck, next time. Showtime. 15 de marzo. 2004f.

TLW, Episodio 11, Temporada 1, Liberally. Showtime. 22 de marzo. 2004g.

TLW, Episodio 13, Temporada 1, Locked Up. Showtime. 4 de abril. 2004h.

TLW, Episodio 14, Temporada 1, Limb from Limb. Showtime. 12 de abril. 2004h.

Temporada 2

TLW, Episodio 1, Temporada 2, Life, Loss, Leaving. Showtime. 21 de febrero. 2005a.

TLW, Episodio 2, Temporada 2, Lap Dance. Showtime. 28 de febrero. 2005b.

TLW, Episodio 5, Temporada 2, Labyrinth. Showtime. 21 de marzo. 2005c.

TLW, Episodio 6, Temporada 2, Lágrimas de Oro. Showtime. 28 de marzo. 2005d.

TLW, Episodio 7, Temporada 2, Luminous. Showtime. 4 de abril. 2005e.

TLW, Episodio 8, Temporada 2, Loyal. Showtime. 11 de abril. 2005f.

TLW, Episodio 9, Temporada 2, Late, Later, Latent. Showtime. 18 de abril. 2005g.

TLW, Episodio 11, Temporada 2, Loud & Proud. Showtime. 2 de mayo. 2005h.

TLW, Episodio 13, Temporada 2, Lacuna. Showtime. 16 de mayo. 2005i.

Temporada 3

TLW, Episodio 1, Temporada 3, Labia Majora. Showtime. 9 de enero. 2006a.
TLW, Episodio 2, Temporada 3, Lost Weekend. Showtime. 16 de enero. 2006b.
TLW, Episodio 3, Temporada 3, Lobsters. Showtime. 23 de enero. 2006c.
TLW, Episodio 4, Temporada 3, Light My Fire. Showtime. 30 de enero. 2006d.
TLW, Episodio 5, Temporada 3, Lifeline. Showtime. 6 de febrero. 2006e.
TLW, Episodio 6, Temporada 3, Lifesize. Showtime. 13 de febrero. 2006f.
TLW, Episodio 7, Temporada 3, Lone Star. Showtime. 20 de febrero. 2006g.
TLW, Episodio 8, Temporada 3, Latecomer. Showtime. 27 de febrero. 2006h.
TLW, Episodio 9, Temporada 3, Lead, Follow, or Get Out of the Way. Showtime. 6 de marzo. 2006i.
TLW, Episodio 10, Temporada 3, Losing the Light. Showtime. 13 de marzo. 2006j.
TLW, Episodio 11, Temporada 3, Last Dance. Showtime. 20 de marzo. 2006k.
TLW, Episodio 12, Temporada 3, Left Hand of the Goddess. Showtime. 27 de marzo. 2006l.

Temporada 4

TLW, Episodio 1, Temporada 4, Legend in the Making. Showtime. 8 de enero. 2007a.
TLW, Episodio 2, Temporada 4, Livin' La Vida Loca. Showtime. 15 de enero. 2007b.
TLW, Episodio 3, Temporada 4, Lassoed. Showtime. 22 de enero. 2007c.
TLW, Episodio 4, Temporada 4, Layup. Showtime. 29 de enero. 2007d.
TLW, Episodio 7, Temporada 4, Lesson Number One. Showtime. 19 de febrero. 2007e.
TLW, Episodio 8, Temporada 4, Lexington and Concord. Showtime. 26 de febrero. 2007f.
TLW, Episodio 9, Temporada 4, Lacy Liltin' Lyrics. Showtime. 5 de marzo. 2007g.
TLW, Episodio 10, Temporada 4, Little Boy Blue. Showtime. 12 de marzo. 2007h.

Temporada 5

TLW, Episodio 1, Temporada 5, LGB Tease. Showtime. 7 de enero. 2008a.
TLW, Episodio 2, Temporada 5, Look Out, Here They Come!. Showtime. 14 de enero. 2008b.
TLW, Episodio 3, Temporada 5, Lady of the Lake. Showtime. 21 de enero. 2008c.
TLW, Episodio 4, Temporada 5, Let's Get This Party Started. Showtime. 28 de enero. 2008d.
TLW, Episodio 5, Temporada 5, Lookin' at You, Kid. Showtime. 4 de febrero. 2008e.
TLW, Episodio 7, Temporada 5, Lesbians Gone Wild. Showtime. 18 de febrero. 2008f.
TLW, Episodio 8, Temporada 5, Lay Down the Law. Showtime. 25 de febrero. 2008g.
TLW, Episodio 9, Temporada 5, Liquid Heat. Showtime. 3 de marzo. 2008h.

Temporada 6

TLW, Episodio 1, Temporada 6, Long Nights Journey Into Day. Showtime. 19 de enero. 2009a.
TLW, Episodio 2, Temporada 6, Least Likely. Showtime. 26 de enero. 2009b.
TLW, Episodio 4, Temporada 6, Leaving Los Angeles. Showtime. 9 de febrero. 2009c.
TLW, Episodio 6, Temporada 6, Lactose Intolerant. Showtime. 23 de febrero. 2009d.
TLW, Episodio 8, Temporada 6, Last Word. Showtime. 9 de marzo. 2009e.

Tales of the city

Temporada 1

TOTC, Episodio 1, Temporada 1, Episode 1. PBS. 10 de enero. 1994a.
TOTC, Episodio 2, Temporada 1, Episode 2. PBS. 10 de enero. 1994b.

TOTC, Episodio 3, Temporada 1, Episode 3. PBS. 11 de enero. 1994c.
TOTC, Episodio 5, Temporada 1, Episode 5. PBS. 12 de enero 1994d.
TOTC, Episodio 6, Temporada 1, Episode 6. PBS. 12 de enero 1994e.

Temporada 2

TOTC, Episodio 2, Temporada 2, Episode 2. Showtime. 7 de junio. 1998a.
TOTC, Episodio 4, Temporada 2, Episode 4. Showtime. 8 de junio. 1998b.
TOTC, Episodio 6, Temporada 2, Episode 6. Showtime. 8 de junio. 1998c.

Temporada 3

TOTC, Episodio 1, Temporada 3, Episode 1. Showtime. 6 de mayo. 2001.

Listado de imágenes

Figura 2

ARBUS, Diane. Girl in a swimming cap. 1970 [imagen digital en línea]. RoGallery. Long Island City. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-untitled-girl-in-swimming-cap-11>

VELÁZQUEZ, Diego. Bufón El Primo. 1644 [imagen digital en línea]. Museo Nacional del Prado. Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-bufon-el-primo/cc7a8493-e2ff-4d33-a0d0-91d7dc210d5a>

WARHOL, Andy. Helen/Harry Morales. 1974 [imagen digital en línea]. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Nueva York. Disponible en: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/125798/andy-warhol-helenharry-morales-drag-queen-american-1974/>

Figura 5.

GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2005. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/publications/tvreport05>

GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2006. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/publications/tvreport07>

GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2007. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/publications/tvreport08>

GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2008. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: http://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2008-2009.pdf

GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2009. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/publications/tvreport09>

GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2010. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/publications/tvreport10>

GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2011. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/publications/whereweareontv11>

- GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2012. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/whereweareontv12>
- GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2013. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/whereweareontv13>
- GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2014. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/whereweareontv14>
- GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2015. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/whereweareontv15>
- GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2016. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/whereweareontv16>
- GLAAD. *Where We Are On TV Report* [en línea]. 2017. [fecha de consulta: 14 abril 2019]. Disponible en: <https://www.glaad.org/whereweareontv17>

Figura 10

- Asociación Americana de Psicología. Orientación sexual e identidad de género. Disponible en: <https://www.apa.org/centrodeapoyo/sexual>
- Consejo de Europa. Convenio Europeo de Derechos Humanos, 4 de noviembre de 1950. Disponible en: https://www.echr.coe.int/Documents/Convention_SPA.pdf
- Consejo de Europa. Resolución 2048 sobre la Discriminación de las Personas Trans en Europa, 22 de abril de 2015. Disponible en: <http://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-en.asp?fileid=21736&lang=EN>
- Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans y Bisexuales. La publicación de la CIE-11 salda una deuda histórica con las personas trans, 19 de junio de 2018. Disponible en: <http://www.felgtb.org/realidadestrans/noticias/i/14713/239/la-publicacion-de-la-cie-11-salda-una-deuda-historica-con-las-personas-trans>
- Organización de las Naciones Unidas. Declaración Universal de Derechos Humanos, 10 de diciembre de 1948. Disponible en: <https://www.refworld.org/es/docid/47a080e32.html>
- Organización de las Naciones Unidas. Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, 16 de diciembre de 1966. Disponible en: https://www.ohchr.org/Documents/ProfessionalInterest/ccpr_SP.pdf
- Principios de Yogyakarta: sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos con relación a la orientación sexual y la identidad de género, 2006. Disponible en: http://yogyakartaprinciples.org/wp-content/uploads/2016/08/principles_sp.pdf
- Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea, 2013. Disponible en: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012E/TXT&from=es>

Unión Europea. Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea, 12 de diciembre de 2007. Disponible en: <http://www.derechoshumanos.net/normativa/normas/europa/CDFUE/CartaDerechosFundamentalesUnionEuropea-v2007.htm>

Unión Europea. Directiva 2000/78/CE del Consejo, de 27 de noviembre de 2000, relativa al establecimiento de un marco general para la igualdad de trato en el empleo y la ocupación. Disponible en: <https://www.boe.es/doue/2000/303/L00016-00022.pdf>

Figura 11

Constitución Española. Boletín Oficial del Estado, 29 de diciembre de 1978.

España. Ley 1/2015, de 30 de marzo, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 2015, núm. 77, de 30 de marzo. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-3439

España. Ley 2/2010, de 3 de marzo, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 2010, núm. 55, de 3 de marzo. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2010-3514>

España. Ley 3/2007, de 22 de marzo, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 2007, núm. 71, de 22 de marzo. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-6115>

España. Ley 4/2015, de 30 de marzo, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 2015, núm. 77, de 30 de marzo. Disponible en: <https://boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2015-3442>

España. Ley 5/2010, de 22 de junio, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 2010, núm. 152, de 22 de junio. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2010-9953

España. Ley 8/2015, de 21 de marzo, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 2015, núm. 175, de 21 de marzo. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-8222

España. Ley 10/1995, de 23 de noviembre, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 1995, núm. 281, de 23 de noviembre. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1995-25444>

España. Ley 13/2005, de 1 de julio, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 2005, núm. 157, de 1 de julio. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2005-11364>

España. Ley 14/2015, de 21 de julio, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 2015, núm. 247, de 21 de julio. Disponible en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-11070

España. Ley 35/1988, de 22 de noviembre, de Régimen Jurídico del Sector Público.

Boletín Oficial del Estado, 1988, núm. 282, de 22 de noviembre. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1988-27108>

España. Ley 35/1995, de 11 de diciembre, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 1995, núm. 296, de 11 de diciembre. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-26714>

España. Ley 62/2003, de 30 de diciembre, de Régimen Jurídico del Sector Público. Boletín Oficial del Estado, 2004, núm. 313, de 30 de diciembre. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2003-23936>

Unión Europea. Directiva (UE) 2000/43/CE del Consejo, de 29 de junio de 2000, relativa a la aplicación del principio de igualdad de trato de las personas independientemente de su origen racial o étnico. Diario Oficial de la Unión Europea L 180.

Unión Europea. Directiva (UE) 2000/78/CE del Consejo, de 27 de noviembre de 2000, relativa al establecimiento de un marco general para la igualdad de trato en el empleo y la ocupación. Diario Oficial de la Unión Europea L 303.

Figura 12

Andalucía. Ley 2/2014, de 8 de julio, integral para la no discriminación por motivos de identidad de género y reconocimiento de los derechos de las personas transexuales de Andalucía. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, 18 de julio de 2014, núm. 139. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/boja/2014/139/BOJA14-139-00010-12568-01_00051976.pdf

Andalucía. Ley 8/2017, de 28 de diciembre, para garantizar los derechos, la igualdad de trato y no discriminación de las personas LGTBI y sus familiares en Andalucía. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, 15 de enero de 2018, núm. 10. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/boja/2018/10/BOJA18-010-00030-245-01_00127784.pdf

Andalucía. Orden de 28 de abril de 2015, por la que se modifica la Orden de 20 de junio de 2011, por la que se adoptan medidas para la promoción de la convivencia en los centros docentes sostenidos con fondos públicos y se regula el derecho de las familias a participar en el proceso educativo de sus hijos e hijas. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, 21 de mayo de 2015, núm. 96. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/boja/2015/96/BOJA15-096-00005-8939-01_00070046.pdf

Aragón. Ley 4/2018, de 19 de abril, de Identidad y Expresión de Género e Igualdad Social y no Discriminación de la Comunidad Autónoma de Aragón. Boletín Oficial de Aragón, 7 de mayo de 2018, núm. 86. Disponible en: https://www.aragon.es/documents/20127/674325/ley_identidad_expresion_genero.pdf/ac261f3f-f7d6-9554-20ab-15dafaeb42a

Cataluña. Ley 11/2014, de 10 de octubre, para garantizar los derechos de lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros e intersexuales y para erradicar la homofobia, la bifobia y la transfobia. Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, 17 de octubre de 2014,

núm. 6730. Disponible en:
<https://portaldogc.gencat.cat/utillsEADOP/PDF/6730/1376346.pdf>

Comunidad de Madrid. Ley 3/2016, de 22 de julio, de Protección Integral contra la LGTBifobia y la Discriminación por Razón de Orientación e Identidad Sexual en la Comunidad de Madrid. Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid, 10 de agosto de 2016, núm. 190. Disponible en:
https://www.bocm.es/boletin/CM_Orden_BOCM/2016/08/10/BOCM-20160810-1.PDF

Comunidad Valenciana. Instrucción del 15 de diciembre de 2016, del director general de Política Educativa, por la que se establece el protocolo de acompañamiento para garantizar el derecho a la identidad de género, la expresión de género y la intersexualidad. Diari Oficial de la Generalitat Valenciana, 27 de diciembre de 2016, núm. 7944. Disponible en:
https://www.dogv.gva.es/datos/2016/12/27/pdf/2016_10425.pdf

Islas Baleares. Ley 8/2016, de 30 de mayo, para garantizar los derechos de lesbianas, gays, trans, bisexuales e intersexuales y para erradicar la LGTBI fobia. Butlletí Oficial de les Illes Balears, 2 de junio de 2016, núm. 69. Disponible en:
<https://www.caib.es/eboibfront/pdf/es/2016/69/952090>

Región de Murcia. Ley 8/2016, de 27 de mayo, de igualdad social de lesbianas, gais, bisexuales, transexuales, transgénero e intersexuales, y de políticas públicas contra la discriminación por orientación sexual e identidad de género en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Boletín Oficial de la Región de Murcia, 31 de mayo de 2016, núm. 125. Disponible en:
<https://www.boe.es/ccaaborm/2016/125/s17539-17571.pdf>

I. Anexos

I. Análisis interseccional de [Tina](#):

A simple vista, gracias al color dominante de las flechas, se intuye que se trata de un personaje privilegiado. Pues es una mujer cisgénero estadounidense blanca, normativa y femenina, joven, adinerada, sin diversidad funcional alguna, atea y hablante del inglés. Sólo cuenta con un eje de exclusión principal: su orientación sexual. Esta no se corresponde a la heterosexualidad obligatoria y es objeto de violencia simbólica, tanto por personas ajenas como su grupo de amigas, como se analiza en el uso del lenguaje. No obstante, como se aprecia en la mayoría de personajes, su rol femenino, su identidad de género, su raza caucásica y su apariencia normativa impactan positivamente sobre su orientación sexual. Ante una fachada bonita que se adapta en gran parte a las exigencias de una sociedad patriarcal, la bisexualidad parece quedar relegada a un pequeño “error de fábrica”.

II. Análisis interseccional de [Bette](#):

Bette es bastante privilegiada gracias a su profesión, su clase alta, su nacionalidad y su idioma. Todo esto se ve beneficiado por su condición de mujer femenina joven de apariencia normativa sin diversidad funcional. No obstante, tiene dos ejes de opresión fundamentales en la construcción de su identidad: su orientación sexual y su etnia, que juntas suponen una otredad al cuadrado. Aunque sufre más violencia simbólica por ser lesbiana –especialmente de su padre–, su legado afroamericano también es objeto de represión. Por un lado, su piel morena supone un rasgo identitario distintivo a ojos de un supremacismo blanco. Y, por otro, implica una opresión por parte de su padre afroamericano, ya que se opone rotundamente a que su hija sea lesbiana y se apoya en argumentos religiosos y esencialistas de género.

III. Análisis interseccional de [Alice](#):

Se trata de un personaje muy privilegiado, pues gran parte de sus características identitarias son normativas y ampliamente aceptadas dentro de una sociedad occidental capitalista. Su único sistema de opresión es su bisexualidad. Aun así, en su caso, ser bisexual le beneficia puesto que gracias a eso crea *OurChart*, y luego consigue trabajo en el programa de tertulia ya que quieren incluir una perspectiva “*queer*” (TLW, 2008g). Además, a diferencia de otras protagonistas, en su trabajo hay mucha presencia femenina, en gran parte por estereotipos e ideas preconcebidas de “habilidades sociales femeninas” aparentemente inherentes a las mujeres.

A pesar de sus numerosos privilegios, su orientación sexual resulta bastante problemática y conflictiva, ya que se trata de manera bastante pobre y confusa a lo largo de la serie. Esto puede emitir un mensaje erróneo a los espectadores e infligir cierto daño en algunas identidades bisexuales reales.

IV. Análisis interseccional de [Jenny](#):

Jenny es otro personaje privilegiado. No obstante, su salud mental y su orientación sexual constituyen dos intersecciones nocivas en su identidad. Por un lado, es asiduamente cuestionada por definirse como bisexual hasta que decide autodenominarse como lesbiana. Esto le supondrá problemas en su trabajo, donde es despedida por ello. Aunque gracias a su orientación sexual, es capaz de crear *Lez Girls*, puesto que está basada en las vivencias de su grupo de amigas sáficas y suyas. Por otro lado, debido a su trastorno mental –no especificado–, surgen debates sensibles acerca de su orientación sexual no normativa siendo un efecto secundario; así como también se menciona la posible relación entre la violación que sufrió de niña y su posterior salud mental. Es por ello que se resaltan

los nexos perjudiciales entre la orientación sexual-diversidad funcional, e identidad de género-diversidad funcional.

A pesar de todo lo anterior, su carrera profesional empieza a despegar cuando sale de rehabilitación y recibe tratamiento profesional, ya que a partir de ahí relata sus experiencias y memorias en el que será su primer *bestseller*.

V. Análisis interseccional de [Jodi](#):

En general, Jodi se configura como una protagonista privilegiada. No obstante, en la misma línea que Jenny, Jodi destaca por su marcada intersección entre su orientación sexual y su diversidad funcional. No obstante, contrario a lo que ocurre con Jenny, no existe una discusión acerca de una posible relación entre ambas, pues se entiende que son independientes y que ninguna “influye” a la otra. Además, el caso de Jodi resulta bastante interesante puesto que se profundiza en su sordera y se muestran aspectos positivos como es el hecho de contar con una lengua más (lengua de signos americana, en su caso) y contar con una sensibilidad especial que le beneficia en su ámbito laboral. Además, la libertad que encuentra en su profesión le da pie a poder vivir sin tapujos su sexualidad.

VI. Análisis interseccional de [Tasha](#):

Tasha, junto a Bette y a Carmen, añade diversidad al elenco, así como también una narrativa –breve– acerca de la cuestión de la racialidad. Como pasa con Bette, su etnia se ve claramente indicada mediante su color de piel, por lo que está impregnada en su apariencia. Y, además, ser afroamericana en su contexto geográfico supone una otredad más sumada a su orientación sexual. De hecho, al inicio de su relación con Alice, Tasha cree que sólo se ha fijado en ella por ser “diferente” (TLW, 2007e). Lo que es más, ser lesbiana también le supone un conflicto tanto en su identidad como en su profesión, puesto que existe una normativa reguladora de cuerpos no heterosexuales. Ante la presión que inflige en ella, Tasha decide renunciar a su profesión y priorizar su verdad y su relación con Alice.

Asimismo, se señala con un asterisco su “feminidad” puesto que se ven las intenciones – por parte de los creadores– para añadir a una protagonista más masculina. Para sustentar esto, su profesión se ubica en un entorno considerado altamente masculino y su expresión de género –concretamente mediante vestuario y ademanes considerados “masculinos– pretende ser masculina aunque no llega a conseguirlo.

VII. Análisis interseccional de [Carmen](#):

Otro personaje que suma a la –limitada– diversidad racial es Carmen. A pesar de contar con una variedad de privilegios, tiene también dos ejes principales de exclusión: su ascendencia latinoamericana y su orientación sexual. No obstante, este personaje no es objeto de violencia racista por ser latina, pues su narrativa se centra en su salida del armario dentro de una familia tradicional. Aunque es cierto que se remarca la relación negativa entre su nacionalidad y su etnia, ya que EE. UU. cuenta con cierto historial racista hacia latinoamericanos, afroamericanos y más grupos raciales no blancos. A pesar de ello, se destacan aspectos positivos como su conocimiento de la lengua española y el doble impacto (negativo y positivo) que tiene en su apariencia, puesto que a pesar de constituir un rasgo claramente distintivo, Carmen es admirada por cumplir el estereotipo de chica latina atractiva y sexual (TLW, 2006h).

De esta forma, su eje negativo más marcado es su sexualidad. Además, como ocurre con Tasha, también se intenta “masculinizar” a este personaje, apelándolo con la etiqueta

“tomboy” (chica poco femenina) junto con un trabajo relacionado –de manera estereotipada– con los hombres. Aun así, tampoco se consigue este propósito.

VIII. Análisis interseccional de [Max](#):

A pesar de ser trans y bisexual*, Max cuenta con varios privilegios como ser blanco, *cispassing*, y residir en un país mínimamente avanzado en cuestiones LGTB+. Aun así, se hace especial hincapié en sus intersecciones más peculiares. Las relaciones que se destacan son las siguientes: La primera, la que tiene lugar entre la clase media y su apariencia, que hace referencia a su imposibilidad de afrontar las operaciones a las que quiere someterse. Otra conexión muy importante es la que existe entre su identidad de género y su diversidad funcional, pues se patologiza su identidad trans. Esta última tiene impacto en la profesión ya que, presentada como mujer [masculina, e incluso el entrevistador le vacila por eso (TLW, 2006e)], es denegada la misma posición que consigue como hombre (líneas naranja y verde). Otra cuestión importante de su identidad se encuentra en su religión –que viene de familia y entorno religiosos– y en el efecto negativo que tuvo en su disforia de pequeño, planteándose incluso suicidarse por no identificarse como niña; así como en su orientación sexual no normativa. Y, por último, se une su etnia con su identidad de género ya que una persona trans blanca normalmente sufre menos violencia que una no blanca.

IX. Análisis interseccional de [Anna](#):

En líneas generales, Anna cuenta con muchos privilegios, como ser femenina y *cispassing*, blanca, de clase media-alta, heterosexual y estadounidense. Su mayor eje de exclusión es su identidad de género, aunque como es algo desconocido por parte de muchos, tampoco le inflige un gran daño en su identidad. Por otro lado, su edad también podría considerarse como otra intersección peyorativa, pero Anna no es objeto de violencia por ello. Además, se toma como aspecto positivo el hecho de mostrar un personaje mayor que incluso tiene intereses románticos.

Es necesario remarcar que en el caso de los personajes de *Tales of the city* existe un nexo común en los tres, la relación conflictiva entre su etnia y su orientación sexual. Pues, a diferencia de los personajes de *The L Word*, los últimos están ubicados en un espacio temporal previo donde formar parte del colectivo LGTB+ no estaba aceptado abiertamente. Aun así, se ha conservado la flecha verde puesto que siguen siendo personas blancas, y esto les da carta del mismo color. En el presente las personas blancas LGTB+ sí cuentan con un mayor privilegio y aceptación social.

Por último, Anna no hace ninguna mención a su religión.

X. Análisis interseccional de [Mona](#):

Mona es otro personaje privilegiado, pues sus únicos sistemas de opresión son su bisexualidad y su desempleo. No obstante, con respecto a su bisexualidad, apenas se menciona y, además, es bien recibido por parte de sus personas más allegadas. Y su desempleo tampoco le supone problemas puesto que igualmente puede permitirse su alojamiento así como incluso viajar.

Por último, no se especifica su religión puesto que no se aborda como temática pero sí asiste a una misa (TOTC, 1994d), por lo que se desconoce su postura.

XI. Análisis interseccional de [Michael](#):

Por el color de las flechas ya se aprecia que Michael es un protagonista bastante privilegiado. Su único eje opresivo es su orientación sexual y esto es visible especialmente en su relación con sus padres homófobos. Además, su rol de género se

pone en duda puesto que tiene pluma, aunque se reprime para no ser juzgado por los demás. Con respecto a su diversidad funcional, se marca con un asterisco para recordar que durante un período Michael se queda paralítico, aunque finalmente recupera su funcionalidad. Por último, como ocurre con Mona, su condición de desempleado le perjudica en su clase social. El resto de facetas suyas confluyen de manera positiva en su identidad.

XII. Diálogos traducidos

ⁱ JOSH: You know, I've never thought that you were queer. [...] You're way too hot for that. You're so not a lesbian.

TINA: Josh! Are you really that clueless? You have no idea who I am or how I feel!

JOSH: I know that you didn't feel like a lesbian just now.

TINA: It was gonna be so easy for you: I was so ready to jump into bed with you. Now it turns out you're an ignorant ass.

ⁱⁱ TINA: Are you sure you want to go back to men?

ALICE: I'm positive. I've had enough drama and mind-fucks, and women are fucking crazy.

TINA: Yeah, men are boring.

ALICE: Yeah, well, bring it on, because I could use a Little nice, uncomplicated, boring, boy-girl sex masquerading as love. It's fine with me.

ⁱⁱⁱ TINA: I think I remember you lurking around there[hetero-ville] a couple of years ago.

ALICE: But I did come to my senses. See, that's the difference between you and me.

^{iv} JENNY [a Bette]: How come you guys didn't get married?

BETTE: Tina thought it would be too conventional. She didn't wanna cleave to the heterosexual paradigm.

ALICE: Now it's cleaving all over her.

CARMEN: Oh, god! Come back to us, Tina. Come back on our side.

BETTE: Fuck that. They can have her.

^v PAPI: Hey, why do you give that girl Tina such a hard time?

ALICE: She went straight, and it feels like a betrayal.

PAPI: We fight our whole lives not to get judged by who we sleep with, and that is exactly what you guys are doing to Tina.

^{vi} TINA: I don't know what it means to be black

BETTE: I think I can make a contribution in that department.

TINA: And don't you think, on top of everything else, to also have two moms... that is a lot of otherness to put on one child.

^{vii} MAN: I wonder how lesbians know when they're done having sex 'cause women can just go on and on. I bet Bette's the man.

^{viii} DANA: [...] why can't they work it out?

SHANE: 'Cause of the sex thing, and Bette can't help it

DANA: So if it's just a sex thing then, you can, get it under control, right?

TONYA: Women can control it. Men sometimes can't because they're controlled by their peckers.

ALICE: There is no difference between men and women... and this is a perfect example or Bette would've called it off.

[...] TONYA: Well, Bette better get her pecker under control!

^{ix} That is biologically imposible. Unless there's been a medical breakthrough that I don't know anything about, the possibility that this child... will be my grandchild... does not exist. Therefore, I am happy if that's what you want in your friendship with Miss Kennard. But, I cannot realistically be asked to participate in this fiction of your creation.

^x DAVID: I don't believe in gay adoption. I think that a child is best raised having both a... mother and a father. And I think that she will suffer later on in the absence of traditional family values. So I'm afraid that it would be hypocritical of me to stand here and to vouch for you.

^{xi} MAN 2: You breaking up with your husband... boyfriend?

BETTE: Yes.

^{xii} BETTE [to Tina]: If we were husband and wife this would be my baby.

^{xiii} WOMAN: What would you do if one day she decided she wanted to live with her father?

TINA: We don't call him the father. We call him the donor.

BETTE: I really don't think that's gonna happen. (a sa dona)

MAN: Sorry, excuse me. I know you don't want it to happen, but, you know, kids have minds of their own and... I mean, I'm sure your parents would rather you weren't a lesbian, you know?

BETTE: My parents are dead.

[...]MAN: Look, I'm not a homophobe, you know what I'm saying? But... Look, if my son came home and he told me that he was gay, I mean, I'm sure I would come around to it. But, you know, at first there would be a reaction. I'm sorry, I'm just trying to be honest here.

BETTE: An honest homophobe. How nice. [...] I understand, Brad. I mean, you find gay sex repulsive, and you don't care about your son's personal happiness as much as you do your own comfort level.

ANOTHER MAN: You know, personally... I'm all for it, between women. It's just that, the idea of two guys... Well, you understand, right?

^{xiv} WOMAN: The bible condemns homosexuality. That's why God took your unborn child from your lesbian lover. And that was a blessing. That baby is with Him now. So he doesn't have to suffer the degradation he would have been subject to had he been born into your depraved life.

^{xv} SLIM DADDY [Asombrado]:[You're] Kit's sister?

BETTE: Her half-sister

SLIM DADDY: Hm. Beautiful half, I'm supposing.

BETTE: Mh, more like the gay half.

SLIM DADDY: Is that so? ... Mh, that's sexy. Very sexy.

^{xvi} TINA: [...] I think her heart's in the right place.

BETTE: Yeah, I think her heart's in the right place. I think she just misplaced her meds.

xvii LISA: I'm a lesbian-identified man.

xviii ALICE: Something simple and easy.

xix ALICE: You do lesbian better than any lesbian I know.

xx ALICE: I want a boyfriend who's straight or I want a lesbian who's a girl!

xxi ALICE: Alright, can I just say, speaking as someone who sometimes likes the you-know-what... [...] I didn't want to offend you, but... I like the penis!

WOMAN: No, no, no. You don't offend me. I like sex with men too. Let's just say that I'm predisposed.

[...] Alice: Not me. I follow the heart, not the anatomy.

xxii ALICE: You're right. Bisexuality is gross. I see it now.

xxiii MOTHER: What's wrong with Marshall? He's a mathematical genius.

JENNY: Nothing. Except for the fact that he's a man, and...

MOTHER. Don't start, Jenny. We all know you were sick.

JENNY: That's not part of my "sickness".

MOTHER: Oh! And is that what Dr. Peretz has been telling you?

JENNY: Dr. Peretz doesn't have a problem with my sexual orientation, mom.

MOTHER: Well, then I have to tell you that I think Dr. Peretz is as sick as you are.

xxiv MOTHER: Are you trying to punish me?

JENNY: No. I'm grateful. To you. You did a good job with me. And I'm not trying to punish you.

MOTHER: Is this because of what happened when you were a little girl? Is that why you turned out this way?

JENNY: Why didn't you protect me?

xxv JENNY: Because, when I'm in there, it's my fucking choice when I take off my top and I wanna show my breasts. And it's my fucking choice when I take off my pants and I show my pussy, and then I stop when I wanna stop and it makes me feel good because I'm in charge, and it helps me remember all this childhood shit that happened to me.

xxvi FRIEND: I guess you weren't man enough for her.

xxvii TIM: This is my House. I think it's my business if you're fucking some other guy in my house!

[...] JENNY: What difference does it make if I'm dating a man or a woman, Tim?

TIM: The difference is that we were engaged! You were supposedly in love with me! You swore that if you were ever gonna be with a man again, I was the man you were gonna be with! The only man!

xxviii GENE: You are a girl-loving, full-on lesbian.

xxix JENNY: are you firing me because i'm gay?

BURR: Well, I wasn't aware that I'd actually hired you. But I do prefer not to have certain things flaunted in my face.

^{xxx} BURR: So I guess I'm being dragged, kicking and screaming, to a place of tolerance.
JENNY: I don't really like the idea of being tolerated. ... Because it implies that there's something unacceptable about my being gay.
BURR: Frankly, I think it's perfectly acceptable for a girl these days. Men actually find it hot.

^{xxxi} MARK: You and Shane have made me a better man.
JENNY: Fuck off, Mark. It's not my job to make you a better man and I don't give a shit if I've made you a better man. It's not a fucking woman's job to be consumed and invaded and spat on, so some fucking man can evolve.
MARK: I've made a big, big mistake. But from that I have learned how difficult it is to be a woman.
JENNY: What I want is for you to write "fuck me" on your chest. Write it, do it. And then I want you to walk out that door and I want you to walk down the street. And anybody that wants to fuck you say "Sure, sure, no problem". And when they do, you have to say "Thank you very, very much". And make sure that you have a smile on your face. And now, you stupid fucking coward, you're gonna know what it feels like to be a woman.

^{xxxii} DIRECTOR: would it be interesting if they were really having sex?
TINA: Isn't that pornography?
DIRECTOR: Why? Pornography is when there's no story. This has a great story. I just, I'm trying to find a way to make it different, to make it stand out. I think the MPAA would allow us to get away with it because there's no penetration. Well, there's penetration, but there's no... you know, there's no consummation. I mean, no... insemination, no fornication.

^{xxxiii} JENNY: [...] in your story, all your women, you basically turn them into these nameless, faceless, body part whores.
WRITER: That is not true. I... I honor my woman characters. I imbue them with sexual agency.
JENNY: Your main character, Jasmine, she like opens up Madelaine's world by giving her the best fucking orgasm she's ever had. Which, i don't know if you know this, is the primary sex act that two women can actually have! And then you go ahead, and you belittle it by turning it into pornography, and I think that the reason why you're doing this is because men can't handle it – that the fact that these women can have this amazing, fucking, beautiful, mind-blowing orgasm, without a fucking cock!

^{xxxiv} JENNY: How is the beautiful mother-to-be?
Max gives the middle finger.
JENNY: What was that for?
TOM: He doesn't like being referred to as mother.
JENNY: Why? You should be proud that you're a mother.
MAX: I'm not a mother, okay, Jenny? Can you get that?
JENNY: [...] I'm simply saying that you're beautiful. You have these breasts now. You know, you have hips and you're curvaceous, and you're becoming womanly now. I'm not trying to be insulting. I'm just saying you should be proud to be a mother, a beautiful mother. The fact of the matter is most women look terrible when they are pregnant.
MAX leaves.
JENNY: Why is she so sensitive?

xxxv BETTE: I think I could fall in love with you.

xxxvi JODI: I think I could fall in love with you too.

xxxvii JODI: I'm going to miss things. That's what happens when I'm around hearing people.

xxxviii BOSS: Now, your lifestyle is your lifestyle. But I don't want to see it or hear about it ever again. [...] Other soldiers look up to you, Williams, and they don't need to see it or hear about it either. [...] You need to be more careful. This happens again, I will be forced to take action.

xxxix TASHA: I am seeking counsel. I believe I am being investigated for homosexual conduct. COLLEAGUE: I'm very sorry to hear that. [...] allegations like this are almost impossible to disprove. Mostly because they end up being true. And once they're out, the military doesn't want you anymore. Which is understandable, don't you think?

xl ALICE: I don't even know why the Army tries to keep gays out of the military anyway. TASHA: I'm not fighting to allow gays to serve openly in the military. I'm not even trying to overturn "don't ask, don't tell". That's not gonna happen right now. ALICE: Then what are you fighting for? TASHA: I'm fighting to stay in the military.

xli TASHA: I want to stay in the service. COLLEAGUE: You should have thought of that before you decided to be a lesbian. [...] TASHA: I never decided to become a lesbian, but I decided to join the service. I graduated second in my ROTC class. I have a bronze star with V for valor for saving the lives of three American and two Iraqi soldiers [...] Do you really think I don't belong in this army?

xlii PROSECUTOR: Does the military represent the ideals and morals by which you live your life?

TASHA: Yes, absolutely, ma'am.

PROSECUTOR: Do you agree that the military codes of conduct be strictly adhered to at all times?

TASHA: I always have. Until now. [...] One of the things that is asked of us when we go to the front lines is that we be prepared to be separated from the people that we love and we ask it of them too. We ask them to go and let us fight for their freedom, maybe to never come home. And when we do come home, we feel blessed. It seems so wrong now to have my personal freedom denied to me within my own country. It seems wrong to watch the person that I love be interrogated like a criminal when she did nothing wrong.

xliii TASHA: You've got a problem with that?

ALICE: You've gotta admit it's a little tacky.

TASHA: It's her culture, it's not tacky.

xliv CARMEN: In latino culture, it's okay if two girls dance with each other.

xlvi CARMEN: I'm her girlfriend

MOTHER: No sabes lo que dices.

CARMEN: Sí, sí lo sé. Shane es mi novia y yo soy la suya. We live in the same house and we sleep in the same bed, mother.

MOTHER: Sólo quieres herirme porque te avergüenzas de mí, porque no fui a la universidad ni soy mujer elegante ni puedo hablar bien el inglés, pues te diré qué sé decir en inglés: Get out. Both of you, get out of my House.

GRANDMA: Mercedes, ¿qué estás diciendo? A la familia no se le echa a la calle.

MOTHER: Mejor puta que lesbiana. Get out. Ya me oyeron, se van.

SISTER: You're so selfish

CARMEN: I'm the selfish one... when you all sit here and expect me to live out some sort of lie so you can live comfortably? And you're calling me selfish?

xlvi Oh my goodness, I had no idea you were such role-playing lesbians.

xlvii GIRL: You see that freak there? It was just in the girls' bathroom.

BOY 1: It must be a faggot.

GIRL, BOY 1 AND BOY 2: Hey, faggot!

[...] BOY 2: I called you a faggot.

MAX: Look man, I don't want any trouble, ok?

[...] BOY 2: Fuck you, faggot. [and he grabs Max and they start struggling]

JENNY: Let her go.

BOY 2: Shut up, bitch. Does she fuck you like a man? [...] Why don't you get back in the truck? I'll show you how real men could fuck.

Jenny pulls up a gun.

BOY 2: Well, here's your faggot back. Why don't you give me a call when you're ready for a real man and we can have some fun, then.

xlviii "You girls just relax, let us butches unloading the truck. Come on, Shane"

xlix DANA: I don't know, maybe she's Jenny's type.

ALICE: Oh yeah! 'Cause Carmen's such a stone-butche too.

SHANE: I wouldn't certainly call Moira stone-butche.

CARMEN: All right, and what word would you describe her as? Miss "Hi, let us butches help you ladies out with your luggage?" Right?

BETTE: She comes from a place where... you know, you have to define yourself as either/or. It's probably the other language that she has to describe herself.

ALICE: She has the language of the "chick kicking boobs" and that lumberjack walk.

TINA: I'm just surprised that she wanted to roleplay like that. Especially after everything that Jenny's been through.

LARA: Well, she could be completely different in the bedroom.

DANA: Maybe she's "butche in the streets and femme in the sheets"

[...] SHANE: You know what, what difference does it make whether someone is butche or femme? Leave the labels alone, just let people be who they are.

¹ MAX: What's your screenplay about?

CHICO TRANS: Life. A girl who becomes a boy, what he goes through, you know... small town... realising he's really not a she. You know, girlfriends, family shit, T, top surgery...

[...] MAX: So, it's about your life?

MÁNAGER: Or... maybe it's about yours, Max. Only, you know, if I'm presuming intent, just tell me to shut up.

MAX: No, I mean, I definitely thought about it.

JENNY: When did you think about it?

MAX: Since I was a kid.

^{li} MAX: This is to inform all of my friends and acquaintances that from now on, I'll be going by the name Max. Please use only the male pronoun when referring to me. Yours truly. [...] Max, the transgender formerly known as Moira.

^{lii} MAX: I'm really sorry about what you're going through. [...] I want you to know that I could understand why you wouldn't want to be around me. I mean, you worked really hard to create the body you have. Your whole life's been in that. [...] And I want you to know... You don't have to accept this – maybe I shouldn't even say it but... It's life and death for me too.

^{liii} DANA: What did you mean back in the plane about life and death for you?

MAX: The first time I tried to kill myself I was like 10 years old. And I fought against it because I really believed it was a sin. But I knew this wasn't my life. [...] I thought, maybe, if I die and then came back... God would put me in the right body.

^{liv} KIT: I understand some of your struggle. And I respect the choice you're making in your life. [...] I don't have a problem with it, I'm just worried about you.

MAX: Can't you understand? You know, I've never felt comfortable in a girl's body.

KIT: So, removing your breasts and changing yourself into a man is gonna solve all your problems?

MAX: No, i know that won't happen. The people will start to see me for who I am.

KIT: you know, it just saddens me to see so many of our strong butch girls giving up their womanhood to be a man. You know, we're losing our warriors... our greatest women. And I don't wanna lose you.

MAX: I'm not following some trend.

KIT: What if i lived my life feeling white inside? And then the next day I woke up and I could change the color of my skin, the features on my face to become white? Would you encourage me to do that?

MAX: I don't know, I mean, do you feel white inside?

KIT: What's white inside? What's male inside? What's female inside? Why can't you be the butchest butch in the world and keep your body?

MAX: Because I wanna feel whole. I want the outside of me to match inside of me.

KIT: You'll be giving up the most precious thing in the world

MAX: What, my tits?

KIT: No, being a woman

^{lv} MAX: You guys, it's a straight club. You're gonna make people feel uncomfortable.

WOMAN: Then they deserve to be uncomfortable, don't you think?

MAX: No, I don't think anyone deserves to feel uncomfortable.

WOMAN: Max, I don't understand why you wanna be like these people?

[...] JENNY: You're always gonna be one of the others. You're like us.

MAX: You don't know that.

^{lvi} MAX: I have something I have to tell you about myself, and I want to explain it to you because I feel like you're really special. And I don't want there to be any secrets between us. It's all new to me, this whole thing, and I just want you to know that. [...] I've always felt like a man, inside, for my whole life. And, I mean, now that I know what that feeling

is, I'm physically becoming one.

CHICA: I'm not really sure I understand what you're trying to tell me.

MAX: I'm going through a transition. I've been taking testosterone for the past year, and I'm under the care of this doctor. And I've been living as a man, and soon I'm physically going to be one as well. I was born a girl, and... I mean, kind of... I still kind of have like a woman's body, I mean, even though I'm a man.

CHICA: Oh my God! [...] You're a freak. I don't date freaks. How dare you? You liar. What do you think I am?

lvii WOMAN: I miss San Francisco. There are pretty much no butch women in LA.

MAX: You think so?

WOMAN: Well, no culture, no community. Everyone's all into high fashion. Female masculinity isn't celebrated here.

MAX: Yeah, I guess it's not, really.

WOMAN: Is that why you became a man?

MAX: Why I became a man. No, I am a man, intrinsically, you know?

WOMAN: I didn't mean to offend you. There are a lot of reasons why people transition, and they're all legitimate, as far as I'm concerned.

lviii FATHER: Have you lost your mind? You run off, then you show up after she's dead, like this?

SISTER 1: Dad, stop!

SISTER 2: You're fucking disgusting.

SISTER 1: Shut up!

FATHER: You shame me. You shame your mother's memory.

[...] SISTER 2: Mom told me on her deathbed that she thought you should've been born a boy. But look at you. You're a freak now. I'm glad she's not alive to actually see it.

lix WOMAN: [...] I'm not sure what the "T" stands for. Lesbian, Gay, Bisexual, eh... Tentative?

[...] ALICE: And "T" is for trannies. Like Max.

MAX: Transgendered. You know, people who have changed their sexes from male to female or from female to male.

WOMAN: That's very interesting. Have you actually have the sex change operation?

[...] MAX: I thought a lot about it, and it's a really personal decision. And the fact is that you can lose sensation in your nipples, so I decided I don't want to risk that. I mean, for some guys, they don't feel themselves like fully male unless they can have a male-countoured chest and be able to take their shirts off and stuff. But for me, I guess in the end I decided that I felt enough of a guy as is and without the surgery. So..."

WOMAN: That is fascinating. I had no idea.

ALICE: You know, I feel like we're getting a little off-topic here for OurChart. [...] OurChart's for lesbians.

MAX: I thought OurChart was for everybody. Its "Our"Chart. I mean, doesn't that suggest it's inclusive?

lx ALICE: It's a lesbian site, Max, and I just don't want to get bombarded with a bunch of dykes, you know, flipping out about this transgendered thing.

MAX: You can't segregate trans people out of the lesbian community.

lxi ALICE: I just think they're really different. I think being bisexual is just more natural,

and I think that trans, sort of, it's a little hard for people to swallow. I think they're very different.

MAX: Well, the main argument against homosexuality is that it's not natural, and that it's not what real men and women do, right? And, I mean, if you're going to talk about sexism and homophobia, and reproductive rights, and all the other stuff I heard you talking about last week on *The Look* (talk show) then, I mean, you've got to accept us. You've got to stop marginalizing your transgendered sisters and brothers.

lxii DOCTOR: Taking testosterone doesn't shut down the reproductive system.

lxiii MAX: They won't do it. I'm too far along already.

[...] TOM: How did this happen?

MAX: How the fuck do you think it happened?

TOM: Well, I didn't think you could. You've been...

MAX: Yeah, I thought if I was taking testosterone I couldn't get pregnant, okay? I was wrong.

TOM: Well, why wouldn't your doctor tell you something like that?

MAX: I don't know. Maybe because she didn't think I was stupid enough to let some faggot fuck me. [...] You got me pregnant, you faggot! It was you!

lxiv MARY ANN: Is that Mr. Madrigal?

ANNA: There never was a Mr. Madrigal.

MARY ANN: I see.

ANNA: No, you don't. How could you? Madrigal is an assumed name, as they say in the gagster movies. I cleaned up my act about two dozens years ago, and. The name was the first to go.

MARY ANN: What was it?

ANNA: Naughty girl. If I wanted you to know it, I wouldn't have changed it.

MARY ANN: But what about...?

ANNA: "Mrs"? Widows and divorcees don't get [...] hassled as much as single girls. But you must've figured that out by now.

lxv ANNA: I hope you like deviled eggs and I dare you to guess my secret ingredient.

lxvi ANNA'S MOTHER: Sometimes I think I failed you bad.

ANNA: Because of my sex change?

ANNA'S MOTHER: No, no, of course not. You look real pretty this way. Raising you in Blue Moon and all... With no daddy... Nothing.

ANNA: Momma, you were all I ever needed. [...] I went through a great deal of trouble to look just like you.

lxvii EDGAR: I think you look incredible for a 56 year old woman.

ANNA: Now, this is exactly what a 56 year old woman should look like.

lxviii ANNA: She fancies herself a bohemian, and I think she rather relished the idea of having a transsexual as a landlady.

lxix MONA: This ... this is it? [...] God ... it's so ... sexist.

ANNA: I beg your pardon, young lady.

MONA: Girl? The word is woman!

ANNA: You're a woman, dear. I'm a girl. And proud of it.

MONA: My own goddamn father ... a sexist!

ANNA: My darling daughter, transsexuals can never be sexists!

lxx MONA'S MOTHER: You're using her to satisfy some sick maternal urge that will make you feel like a *real* woman!"

lxxi CLIENT: We're not selling subtlety, honey.

MONA: What are we selling, honey?

MONA'S COLLEAGUE: We'll move the "crotch" up.

CLIENT: The lady doesn't seem to like that.

MONA: "Woman", Mr Siegel. Please don't call me a lady. I wouldn't call you a gentlemen.

MONA'S COLLEAGUE: Herb, I'll handle this personally. Mona, we'll talk later.

MONA: Don't patronize me, you prick. I'm not married to my job.

MONA'S COLLEAGUE: Hey, you're way out of line.

Mona: Thank God for that. Who wants to be in line with this fat capitalist, sexist sack of...

lxxii MONA: I'm not sure I even need a lover, male *or* female. Sometimes I think I settle for five good friends.

lxxiii FRIEND: So, what'd you think of him?

MONA: Beats me.

FRIEND: I think he's real handsome.

MONA: I don't want to talk about it, okay?

[...] FRIEND: Could I stay tonight?

MONA: Here?

FRIEND: It would be like a slumber party or something.

MONA: I don't think ...

FRIEND: I'm not a lesbo, Mona.

MONA: What if I am?

FRIEND: No way. Not you.

lxxiv JON: You man enough for that?

lxxv I'm queer as a three-dollar bill [...] I'm virgin with women. A perfect Kinsey six.

lxxvi GAY MAN 1: Do you know how many faggots there are out there?

MICHAEL: Counting lesbians?

GAY MAN 2: Nobody counts lesbians, Mike

lxxvii MICHAEL: I wouldn't have written, I guess, if you hadn't told me about your involvement in the Save Our Children campaign. That, more than anything, made it clear that my responsibility was to tell you the truth, that your own child is homosexual, and that I never needed saving from anything except the cruel and ignorant piety of people like Anita Bryant. No, Mama, I wasn't "recruited." No seasoned homosexual ever served as my mentor. But you know what? I wish someone had. I wish someone older than me and wiser than the people in Orlando had taken me aside and said, "You're all right, kid. "You're not crazy or sick or evil, you can love and be loved, without hating yourself for it"