

## El cuerpo vampírico: la apertura de la dualidad identitaria de género en True Blood

Javier Calvo Anoro  
Universidad San Jorge  
jcalvo@usj.es

**Resumen:** *El discurso heteronormativo establece para el individuo una identidad de género dual, basada en la función reproductiva del sexo. La televisión, como medio de comunicación social, puede ser utilizada por el poder para transmitir estas ideas configuradas como norma, incluso desde la ficción.*

*En este campo, la serie de Home Box Office True Blood (Alan Ball, 2008-) manifiesta un discurso alternativo que replantea la identificación forzosa de género y explora, sin embargo, la ruptura del binomio masculino/femenino. Antes, más bien, propone otras categorías identitarias inspiradas en la naturaleza mágica de sus personajes.*

**Palabras clave:** True Blood, heteronormatividad, poder, género, identidad, sexualidad.

---

**Abstract:** *Heteronormative discourse establish for the person a dual gender identity, based on reproductive function of sex. Television, as a media, can be used by power institutions to transmit these ideas that are configured as a norm, even from fiction.*

*In this field, Home Box Office's True Blood series (Alan Ball, 2008 -) shows an alternative discourse that rethinks the compulsory identification of gender and explores the rupture of masculine/feminine binary scheme. The series, instead, proposes other identity categories inspired by the magic nature of its characters.*

**Key words:** True Blood, heteronormativity, power, gender, identity, sexuality.

## 1. La sexualidad como construcción social

En 1968, Berger y Luckmann explicaron en *La construcción social de la realidad* cómo el ámbito de lo conocido y asumido como natural se trata, más bien, de un proceso de creación global. Mediante comportamientos habituados que los individuos reconocen entre sí, se concretan determinadas pautas de actuación. De este modo, las atribuciones y significados que se otorgan a cualquier aspecto de la vida cotidiana han sido impuestos, no desde una esencia natural de las cosas, sino como resultado de un consenso –no siempre consciente- efectuado por la sociedad en conjunto.

Años más tarde, Foucault (2005) pondría de relieve cómo detrás de este proceso se encuentra la figura del poder, interesado en perpetuarse a través del tiempo mediante instituciones que se han configurado como normativas en esa sociedad. De este modo, la realidad naturalizada se erige como un producto social, sí, pero en el que múltiples fuerzas de poder intentan encontrar su cauce de influencia, hasta tal punto que la propia verdad “no es libre por naturaleza (...), sino que su producción está toda entera atravesada por relaciones de poder” (Foucault, 2005: 63).

Las particularidades de la construcción social afectan, por tanto, a todos los planos de la realidad, incluida una parcela tan humana como la sexualidad. En este sentido, Margulis (2003) añade lo siguiente:

Parece haber sido de fundamental importancia en todas las sociedades conocidas la reglamentación cultural de la vida sexual: el control y la orientación del deseo y un cuerpo de reglas que establecían con quiénes estaba permitido unirse y con quiénes estaba vedado, y un conjunto de restricciones y prohibiciones que organizaban en cada sociedad las relaciones lícitas entre los sexos.

Foucault (2005) especificó también que, desde la era moderna, diferentes instituciones de poder como la medicina o la pedagogía habían ido aportando un prolijo discurso sobre el campo de la sexualidad. Estas aportaciones conformaban una “norma” –en sus propias palabras, un “dispositivo de sexualidad”- que establecía comportamientos legítimos y aceptados, pero que, igualmente, “implantaba sexualidades perversas y polimorfas; la homosexualidad, entre ellas” (Ríos, 2008: 13).

La norma sexual naturalizada, que se ha mantenido vigente hasta hoy gracias a su vigencia institucional, implica, pues, que la heterosexualidad y su codificación binaria de género son la única variante afectiva aceptable. Butler (2007), la autora más visible de la llamada teoría queer, destaca que el esquema reproductivo del acto sexual se ha impuesto como esencia natural del individuo, por lo que la dualidad de género masculino/femenino se ha convertido en dominante. Así, sexualidades de diferente orden, como la homosexualidad o la bisexualidad, quedan fuera de esta norma y relegadas a los márgenes sociales.

El modelo normativo de sexualidad entre hombre y mujer, con su descentralización de lo homosexual, perpetúa unas estructuras donde se fortalece lo heterosexual (Butler, 2007). A esta disposición se la ha denominado “heteronormatividad”, una de las formas de poder aplicada sobre la sexualidad que condensa, en este caso, las atribuciones peyorativas que históricamente se han vertido sobre el afecto entre individuos del mismo sexo. Tal y como afirman Berlant y Warner (2002: 230):

Por heteronormatividad entendemos aquellas instituciones, estructuras de comprensión y orientaciones prácticas que hacen no sólo que la heterosexualidad parezca coherente –es decir, organizada como sexualidad- sino también que sea privilegiada (...) Pasa desapercibida como lenguaje básico sobre aspectos sociales y personales; se la percibe como un estado natural; también se proyecta como un logro ideal o moral. No consiste tanto en normas que podrían resumirse en un corpus doctrinal como en una sensación de corrección que se crea con manifestaciones contradictorias –a menudo inconscientes, pero inmanentes en las prácticas y en las instituciones.

López (2008: 132), en esta línea, asegura que tanto la heterosexualidad como la homosexualidad son “categorías reificadas que se enmarcan en una determinada economía política de la verdad”. Corraze (1997: 8) apunta que “toda definición de la homosexualidad es relativa a un contexto social determinado”, y en este sentido, Maroto (2006: 21) recuerda que la homosexualidad “ha sido concebida de muy diferentes formas a lo largo de la historia”, en función de los condicionantes instituidos por cada ámbito político, ideológico y cultural. Los valores de la heteronormatividad, por tanto, se muestran ante el mundo como una realidad naturalizada, una verdad esencial que, sin embargo, responde a las estrategias de un contrato social.

## 2. Imposición identitaria

La importancia de la sexualidad en nuestro contexto social radica en que, precisamente, se le ha otorgado un papel rector en la construcción identitaria del individuo. “El Occidente cristiano-burgués (...) se ha obsesionado con ella (la sexualidad), hasta el punto de construir a partir de esa obsesión un complejo de saber-poder sobre el que se ha constituido la identidad de los sujetos; su ‘verdad’ última” (Ríos, 2008: 11). En consecuencia, la heteronormatividad ha dado lugar a individuos institucionales y a individuos marginales, en función de los intereses afectivos que estos demuestren.

Mediante una identidad constrictiva que excluye gran parte de los atributos que pueden perfilar a la persona, se enmarca a esos individuos en una categoría que influirá en sus relaciones íntimas, pero también en la interacción con el grupo. Su aceptación colectiva –que, en ocasiones, se traduce en una aceptación legal-dependerá, pues, de la atribución de una etiqueta para su sexualidad.

Al tener en cuenta una única variable constitutiva, se olvida de que el individuo “está marcado por diferentes componentes identitarios que pueden intersectarse o combinarse” (López, 2008: 20). Esta situación bien puede ser fruto de las circunstancias históricas. La época posmoderna ha traído consigo una fuerte crisis en los procesos identitarios que afecta a todos los seres humanos. Medina y Rodrigo (2006: 127) afirman que “el individuo de la sociedad posmoderna no posee, de forma insoslayable, una etiqueta identitaria concedida al nacer en función de su rango social, género o clan familiar”. Por su parte, Bauman (2005: 68) considera que en la posmodernidad “se ha dado plena libertad a las identidades y ahora son los hombres y mujeres concretos quienes tienen que cazarlas al vuelo”.

Más allá de su condición social de tabú, parece que la definición personal, interna, del individuo homosexual tampoco resulta sencilla en la actualidad. Castañeda (1999: 21) sugiere que el homosexual “no se desplaza en el mundo con una identidad constante”.

Butler (2007) va más allá y considera que el género sexual es un acto performativo, que se construye –puntualmente- en función de los diferentes comportamientos en los que el individuo actúa de una forma sexuada. Por ello, no tiene una base natural, sino que depende de la interacción con los demás. Pero ese carácter teatral, según Butler, afecta igualmente a cualquier aspecto identitario, independientemente de su cariz (Gauntlett, 2008); por eso, la identidad surge más bien como un juego posmoderno, en el que el se crea un flujo inestable de adopciones personales. Algo que ya Goffman (1993) había apuntado al afirmar que, en el momento de relacionarse con otros, el individuo, a caballo entre la consciencia y el hábito, ejecuta una representación de sí mismo en función de sus intereses.

En cualquier caso, la imposición heteronormativa simplifica las posibles complejidades afectivas y las reduce a patrones binarios (masculino/femenino, heterosexual/homosexual, normativo/no-normativo) para construir identidades personales que puedan asumirse de forma fácil y efectiva. Así, el individuo queda sujeto a un discurso concreto, aquel que las instituciones de poder divulgan para cada posibilidad sexual.

### 3. La ficción televisiva, cauce del poder normativo

El discurso del poder sobre la sexualidad se expresa mediante múltiples vías. Una de ellas, fundamental por su alcance y difusión, es la que conforman los medios de comunicación social. Y más concretamente, dado su carácter masivo, resulta de notable influencia el medio televisivo.

A través del recurso de la ficción –que implica, aquí por lógica, identidades construidas de forma teatral-, la heteronormatividad ha encontrado un lugar apropiado para establecer sus ideas sobre la dualidad de género. Cualquier discurso lúdico –como es el de la ficción televisiva-, según Rodrigo (1995), posee la voluntad de “hacer creer”, mediante un lenguaje que González (1992) entiende, además, como un ejercicio de “seducción”. Este mismo autor asegura que, la imagen visual ejerce una importante labor formativa en el hombre, forjando en su mente un conjunto de “identificaciones primarias” (1992: 20).

Por eso, la heteronormatividad originó, durante buena parte del siglo XX, representaciones audiovisuales del hecho homosexual sesgadas y muy escasas (Mira, 2008). El cine ofrecía al espectador masivo una imagen deteriorada del homosexual, y su débil presencia en la diégesis quedaba siempre supeditada al poder narrativo de los personajes heterosexuales. Cuando este discurso se trasladó a la televisión, heredó estas directrices; era el resultado de una industria que entendía que la audiencia, en conjunto, era predominantemente heterosexual (Becker, 2006).

La conversión de la homosexualidad en nuevo nicho de marketing (Sender, 2004) ayudó en gran medida a que el homosexual fuera progresivamente aceptado, al menos, como consumidor. A finales de siglo XX y entrado ya el XXI, la influencia del mercado homosexual se hace notar en una creciente multiplicidad de representaciones. Sin embargo, los estudios sobre estas apariciones televisivas parecen coincidir en que estas se configuran como una mediación entre los valores tradicionales del afecto normativo y los efectos de los movimientos sociales de liberación gay y lésbica que se darían en los años 70. Se crea, así, un espacio simbólico en el que las representaciones en la ficción televisiva parecen dispuestas a

satisfacer los intereses de uno y otro bando, dando lugar a lo que Mira (2008) entiende como “paradigma de tolerancia”: imágenes inofensivas, asexuadas, incapaces de minar la comodidad del ojo heterosexual. De este modo, la televisión utilizaría con recurrencia un arquetipo homosexual simplista que evitaría, además, problemáticas paralelas, como las referentes a raza o clase social: hombres –sobre todo, hombres- blancos, de edad media, clase media-alta y con un comportamiento homosexual neutro, sin sexo (Netzley, 2008).

Frente a esta situación, una cadena concreta ha tomado, sin embargo, un perceptible papel en la renovación de las atribuciones televisivas al hecho homosexual: Home Box Office (HBO). Desde que a finales de los 90 efectuara un giro comercial que apostaba en gran medida por la ficción, sus series han adquirido reconocimiento cualitativo gracias, en parte, al inteligente uso de temáticas controvertidas o minoritarias para el discurso televisivo dominante, cuyos ejemplos más evidentes lo constituyen los dos grandes tabúes sociales: sexo y violencia (Casajosa, 2006). Como señalan Edgerton y Jones (2008: 24), “HBO ha invitado a los espectadores a acercarse a las series de televisión americanas con una sensibilidad particular”<sup>6</sup>.

HBO parece haber desarrollado nuevos atributos para el colectivo homosexual, desde una mayor presencia en la diégesis. Algunas de sus tramas cuestionan las raíces heteronormativas y proponen, al menos, la consideración de las sexualidades marginales a través de la riqueza narrativa de sus personajes. En este artículo se quiere destacar las aportaciones de uno de sus productos de mayor éxito de audiencia: la serie de drama fantástico *True Blood* (Alan Ball, 2008-).

## 4. La identidad de género en *True Blood*

### 4.1. El vampiro sexuado

La historia de *True Blood*, ambientada en un contexto contemporáneo, comienza poco después de que los vampiros decidan salir a la luz pública y manifestar abiertamente su condición, para la cual buscan el respeto social. Puesto que el sistema legislativo no está preparado para asumirla, uno de sus objetivos es conseguir los mismos derechos que, como ciudadanos, poseen los humanos, ya que hasta el momento de su “gran revelación”, ellos mismos han estado actuando conforme a sus deberes: pagan sus impuestos, intervienen en el mercado laboral y, en definitiva, participan de forma activa en la sociedad. Su integración es posible gracias al desarrollo químico de una sangre sintética que les permite alimentarse sin poner en peligro la vida humana.

Lo que los vampiros de esta serie reclaman, ante todo, es que el aparato estatal reconozca su condición y la integre de forma efectiva. No les basta con permanecer en la sombra, aun pasando desapercibidos como ciudadanos humanos: ellos desean su propia proyección social. Por eso, apuestan por la validez de un rasgo de su identidad, el vampirismo, al mismo tiempo que pretenden no ser constreñidos por él.

El punto de partida de la trama allana el terreno para establecer un evidente paralelismo con las reivindicaciones homosexuales, y las confrontaciones con los valores tradicionales de la norma afectiva. Al fin y al cabo, los vampiros son también

---

<sup>6</sup> “HBO has invited viewers to approach American television series with a peculiar sensibility”. Traducción propia.

sujetos marginados por un discurso normativo aplicable a lo humano. Durante la serie, son constantes los guiños a esta metáfora, pero no es objeto de este artículo desgranarlos aquí. Lo interesante de la condición vampírica es que actúa como un espacio simbólico en el que se construyen atribuciones en el campo afectivo que trastocan las dualidades normativas, tanto de género –masculino/femenino- como de identidad sexual –heterosexualidad/homosexualidad-.

Para empezar, la condición de vampiro resulta tan particular que, en la serie, se antepone a la identificación primaria de género. Si las representaciones televisivas, desde el nacimiento del propio medio, han establecido claramente perfiles de género dual (Gauntlett, 2008), vampiros y vampiras aparecen aquí representados, no en función de atributos estereotipados de género, sino como agentes de un único patrón sobrenatural. Ambos están equiparados en potencial narrativo, aptitudes y capacidades, de acuerdo a esta condición, y su interacción con el resto de personajes se desarrolla a partir de la misma, independientemente del sexo del cuerpo vampírico.

La serie muestra, incluso, cómo determinadas facultades estereotípicas de género se intercambian sin problema entre hombres y mujeres vampiro, desechando cualquier atadura a un cuerpo sexuado de forma concreta. Echevarría y Pinedo (1997) afirman que la tradición ha creado un campo simbólico femenino asociado a valores de intimidad y emoción, mientras que para lo masculino se ha desarrollado toda una serie de valores en torno a la acción y la fortaleza. En *True Blood* vemos, sin embargo, cómo el amor romántico es una de las características clave del vampiro Bill (Stephen Moyer) mientras que la agresividad beligerante es constante en el personaje de la vampira Pam (Kristin Bauer).

Existen, pues, vampiros-hombre y vampiros-mujer, pero ambos están englobados dentro de esa macrocategoría fantástica que, sobre el resto de personajes humanos, ejerce tanto terror como fascinación. Observados como una potencial amenaza –son seres que poseen una fuerza extraordinaria, inusitada rapidez, pueden volar, doblegar la voluntad mediante hipnosis y, en definitiva, necesitan de la sangre humana para mantener su inmortalidad-, los vampiros de *True Blood* suponen también un foco de fantasías eróticas. Su potencial seductor es innegable, y uno de los debates que abre la ficción es, precisamente, la interacción sexual entre razas.

De acuerdo con la trama, los vampiros son amantes poderosos, fuente de un intenso placer. El acto de morder a la víctima y beber su sangre, además, puede realizarse sin acabar con la vida del oferente, de modo que se configura como un acto pasional extremo. Este aspecto despierta el interés de muchos personajes humanos en la serie.

El humano también puede beber del vampiro: su sangre es presentada como una poderosa droga, estimulante, catártica y remedio de todo mal. La sangre, más que la propia carne, es un elemento de erotismo central en *True Blood*. Si un humano y un vampiro intercambian su sangre, se establece entre ellos una intensa conexión, y para el humano, el vampiro se convierte en una figura de irresistible fascinación sexual. A través de la magia de este fluido, por tanto, se diluye el papel central del género entre los miembros de esa unión, y el deseo pierde su carácter performativo: la unión entre individuos del mismo sexo no requiere una justificación identitaria en la trama. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el personaje de Sam (Sam Trammel), que tras beber profusamente del vampiro Bill, empieza a revelar un deseo sexual hacia él que

irrumpe con fuerza en sus sueños. Sam, sin embargo, ha manifestado hasta entonces un deseo proyectado únicamente hacia mujeres.

A lo largo de la serie, numerosos personajes vampiro demuestran comportamientos propios de la identidad homosexual. Por ejemplo, la vampiresa Pam o los vampiros Malcolm (Andrew Rothenberg) o Eddie (Stephen Root). Sin embargo, ninguno de ellos es expresamente identificado como tal por el resto de los personajes: estos actos de subversión afectiva se integran en la diégesis de forma natural, sin requerir su desarrollo un inciso en los perfiles identitarios de sus agentes. El hecho de que manifiesten una orientación u otra es secundario en su construcción porque detentan una función diferente en la trama, donde su deseo no tiene peso.

Paradójicamente, no ocurre lo mismo con el único personaje homosexual y humano del reparto inicial, Lafayette (Nelsan Ellis): no sólo es presentado como tal, en términos de inversión de género (un individuo femenino en un cuerpo sexuado como masculino), sino que además, debe enfrentarse al rechazo de otros personajes heterosexuales por culpa de su identidad sexual. Frente a la homosexualidad vampírica, la de Lafayette retorna a patrones que Capsuto (2000) identifica con las representaciones anteriores a los años 90: el homosexual necesita la presencia de un antagonista que desarrolle una retórica opuesta, para que aquel pueda legitimar su presencia en la serie. Eso sí, este personaje será identificado siempre con respecto a su sexualidad, y esa será su principal motivación en la trama.

La sexualidad no-normativa de los vampiros aparece incluso en los focos de poder, en los propios espacios de autoridad que, en teoría, establecen la norma. El personaje de la vampiresa Sophie-Anne (Evan Rachel Wood), reina del distrito de Louisiana, mantiene en su corte a diferentes amantes humanos, tanto mujeres como hombres. Cuando Bill acude a pedirle consejo, Sophie-Anne no duda en ofrecerle los servicios de uno de estos muchachos, como obsequio de buena anfitriona. Igualmente, el rey del condado de Mississipi, Russell Edgington (Denis O'Hare) mantiene desde hace siglos una relación conyugal con el vampiro Talbot (Theo Alexander). El poder monárquico, tradicional y normativo, aparece por tanto subvertido por una sexualidad que transgrede la norma.

El desplazamiento de la identidad sexual también es posible, y se manifiesta de forma clara en el personaje del vampiro Eric (Alexander Skarsgard). Aunque Eric demuestra una obsesión constante -sentimental y política- por la humana Sookie (Anna Paquin), también posee un fuerte vínculo con su creador, Godric (Allan Hyde), que puede interpretarse en términos de una relación emocional, dada la intensidad de sus sentimientos mutuos. Además, Eric no duda en acostarse con Talbot, consorte del rey Russell, para asesinarlo en la vorágine del acto sexual y perpetrar, así, una venganza personal contra el monarca. Es paradigmática la conversación que ambos mantienen justo antes de ese encuentro:

Eric: It's been a long time since I've done this.

Talbot: A man?

Eric: No. A vampire<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Eric: Hace mucho tiempo que no hago esto. Talbot: ¿Con un hombre? Eric: No. Con un vampiro. Traducción propia.

A través de este diálogo, se impone la categoría identitaria de lo sobrenatural sobre la heteronormativa dualidad de género. Eric no diferencia entre hombres y mujeres: lo hace entre humanos y vampiros, independientemente del sexo de su amante.

La recurrencia al acto homosexual dentro del colectivo vampiro de *True Blood* iguala, por un lado, su tratamiento diegético con respecto a la heterosexualidad, y naturaliza, por otro, la sexualidad no-normativa en el ámbito vampírico. El resultado es que en *True Blood*, el vampirismo aparece construido como una nueva identidad de raíz biológica -aunque se trate de una biología muerta- sobre la que no hay proyectada una norma de género en materia sexual. Resulta curioso, en este sentido, que el individuo humano deba dejar morir su biología natural como ser viviente, para poder escapar del discurso sexual normativo aplicado a ella. Tal vez ahí está la clave: Butler (2007: 87) afirma que existe una “construcción reproductiva de la genitalidad”, lo que explicaría la férrea predisposición al dualismo de género. Puesto que los vampiros son incapaces de procrear, su cuerpo parece quedar libre de ataduras identitarias, adoptando un juego en este campo que recuerda un postulado básico de la teoría queer: nada en la identidad es fijo (Gauntlett, 2008).

Frente a la contemplación de la dualidad de género como un carácter identitario inherente al individuo (Jackson & Rahman, 2010), el cuerpo vampírico expresa atributos sexuados, pero sobre él no se aplica, necesariamente, la suposición de que estos rasgos deban corresponder a una identidad de género y, menos aún, a un deseo sexual que la heteronormatividad entiende como lógicos: género masculino y deseo orientado a la mujer para los cuerpos varones; género femenino, con deseo orientado hacia el hombre, para los cuerpos de mujer. La ruptura en la cadena institucional del sexo convierte el vampirismo de *True Blood* en un ámbito normativo para la sexualidad marginal.

## 4.2. Otras identidades sobrenaturales

Con el desarrollo de su particular historia, *True Blood* sorprende al espectador al demostrar que no solo se trata de una ficción sobre vampiros. Conforme avanza la trama, aparecen nuevas razas fantásticas que establecen nuevas líneas narrativas y complementan el universo mitológico de la serie.

Hasta entonces, la atribución de valores identitarios se antepone a la identidad sexual biológica y se centraba en la mágica, pero seguía existiendo aquí una posibilidad dual: se es humano, o vampiro. Estas nuevas categorías sobrenaturales, sin embargo, rompen el par binario y fundamentan una nueva “verdad” del individuo, una realidad esencial que multiplica sus posibilidades. Los personajes de *True Blood* serán humanos o no humanos, pero es aquí donde se abren las opciones: se es vampiro, hombre lobo, teriántropo, hada, etc.

En cualquiera de sus posibilidades, estas categorías están cruzadas por rasgos identitarios de sexo y raza étnica, pero estas cuestiones se relegan al trasfondo físico de los personajes. La serie no desarrolla problemáticas paralelas de identidad sexual o étnica en sus protagonistas sobrenaturales. La raza mágica adquiere predominancia en el tratamiento de los personajes.

Puesto que los rasgos de identidad sexual o étnica son obligatoriamente perceptibles en el ámbito del cuerpo (salvo digresiones), los individuos son susceptibles de experimentar, en su dimensión física, la presión de distintas líneas de bio-poder, tal y



como lo entiende Preciado (2011), y recibir una lectura política de su anatomía. La imposición de atribuciones vinculadas a estos campos se convierte, por tanto, en un obstáculo difícil de superar: el individuo está forzado a significar, en el contexto social, a través de su cuerpo.

Sin embargo, más allá de los condicionantes propios de cada categoría (como la exposición a la luz del sol en vampiros), las razas sobrenaturales no se manifiestan en el plano físico del individuo de forma inevitable. Por eso, el individuo mágico puede optar por desarrollar su identidad mágica o no, y esto lo convierte en una poderosa herramienta personal (además de dar lugar a posibles sorpresas en la trama). Depende de sus intereses adoptar una dimensión u otra, y esta fluidez le permite disfrutar de sus opciones. Por ejemplo, el personaje de Sam utiliza su condición de teriántropo, capaz de mutar en cualquier forma animal, para escapar de prisión o de un ataque enemigo, pero también, simplemente, para experimentar la sensación de libertad que le produce correr salvajemente por el bosque.

Los personajes fantásticos de *True Blood* reproducen, de este modo, el juego con una identidad marcada por las claves posmodernas: mutación y desplazamiento. La serie pone de relieve el carácter performativo de las posibilidades identitarias que tienen los protagonistas a su disposición, y estos, a su vez, aprovechan el potencial táctico que estas posibilidades les ofrecen. Así, aparecen perfilados por una escritura *queer* de la identidad, marcada, según López (2008: 128), por “categorías de identificación de carácter estratégico”. En definitiva, como afirman Medina y Rodrigo (2006: 127), “la identidad representa un acto creativo y no una realidad objetiva que se ha de aprehender”.

## 5. Conclusiones

La heteronormatividad se impone con fuerza, desde el poder de la norma, sobre los contextos sociales. En ellos, las vías de comunicación global transmiten estas directrices institucionales para perpetuar su vigencia. Sin embargo, no hay poder sin contrapoder (Foucault, 2005), por lo que en el ecosistema social también existen discursos que propugnan la consideración de otros ámbitos afectivos desplazados hacia el margen.

En la serie de HBO *True Blood*, la ficción sobre vampiros se convierte en un terreno abierto a la adopción de identidades sexuales no normativas. El carácter sobrenatural de sus protagonistas permite renovar las atribuciones clásicas que sobre ellos impondría la dualidad de género normativa, y antepone las identificaciones mágicas sobre las sexuales. Los vampiros aparecen desposeídos de un discurso de género dominante, por lo que su perfil es cercano, en este terreno, a los postulados de la teoría *queer*.

Más allá de la sexualidad, las diferentes razas mágicas desarrolladas en la historia desechan la tipificación binaria como categoría primordial de identidad del individuo, e introducen un factor estratégico que permite a los personajes jugar fluidamente con su identidad. Frente a una realidad inevitablemente sexuada, *True Blood* propone un universo ficticio despreocupado de la clasificación sexual y atravesado por líneas identitarias tácticas y mutables.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt (2005): *Identidad*. Traducción de Daniel Sarasola. Buenos Aires, Losada.
- BECKER, Ron (2006): *Gay TV and straight America*. Nueva Jersey, Rutgers University Press.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas (1968): *La construcción social de la realidad*. Traducción de Silvia Zuleta. Buenos Aires, Amorrortu.
- BERLANT, Lauren & WARNER, Michael (2002): "Sexo en público", en MÉRIDA, Rafael: *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria, pp. 229-257.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de M<sup>a</sup> Antonia Muñoz. Madrid, Paidós.
- CAPSUTO, Steven (2000): *Alternate channels. The uncensored story of gay and lesbian images on radio and television*. Nueva York, Ballantine.
- CASCAJOSA, Concepción (2006): "No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO", en *Zer* n<sup>o</sup> 21, 2006, pp. 23-33.
- CASTAÑEDA, Marina (1999): *La experiencia homosexual: para comprender la homosexualidad desde dentro y desde fuera*. México, Paidós.
- CORRAZE, Jacques (1997): *La homosexualidad*. Traducción de Publicaciones Cruz O. & Sofía Miselem. México, Publicaciones Cruz O.
- ECHEVARRÍA, Agustín & PINEDO, José Antonio (1997): "Identidad social de género: su distribución social e influencia en el juicio", en *Revista de Psicología Social* n<sup>o</sup> 2, 1997, pp. 131-152.
- EDGERTON, Gary Richard & JONES, Jeffrey (2008): *The essential HBO reader*. Kentucky, University Press of Kentucky.
- FOUCAULT, Michel (2005): *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*. Traducción de Ulises Guinazu. Madrid, Siglo XXI.
- GAUNTLETT, David (2008): *Media, gender and identity. An introduction*. Nueva York, Routledge.
- GOFFMAN, Erving (1993): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Traducción de Hildegardo B. Torres & Flora Setaro. Buenos Aires, Amorrortu.
- GONZÁLEZ, Jesús (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*. Madrid, Cátedra.
- JACKSON, Stevi & RAHMAN, Momin (2010): *Gender & sexuality. Sociological approaches*. Cambridge, Polity Press.
- LÓPEZ, Susana (2008): *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Madrid, Egales.
- MARGULIS, Mario (coord.) (2003): *Juventud, cultura, sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires, Biblos.

- MAROTO, Angel Luis (2006): *Homosexualidad y trabajo social: herramientas para la reflexión e intervención personal*. Madrid, Siglo XXI.
- MEDINA, Pilar & RODRIGO, Miquel (2006): “Posmodernidad y crisis de identidad”, en *IC, Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 3, 2006, pp. 125-146.
- MIRA, Alberto (2008): *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid, Egales.
- NETZLEY, Sara. (2008): “Visibility that demystifies: gays, gender and sex on television”, en *Journal of homosexuality*, nº 8, agosto de 2008. Disponible en Internet (2.9.2010): [http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00918369.2010.503505?url\\_ver=Z39.88-2003&rfr\\_id=ori:rid:crossref.org&rfr\\_dat=cr\\_pub%3dpubmed](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00918369.2010.503505?url_ver=Z39.88-2003&rfr_id=ori:rid:crossref.org&rfr_dat=cr_pub%3dpubmed)
- PRECIADO, Beatriz (2011): *Manifiesto contrasexual*. Traducción de la autora. Barcelona, Anagrama.
- RÍOS, Rubén (2009): *Foucault y la condición gay*. Madrid, Campo de ideas.
- RODRIGO, Miquel (1995): “El uso de los discursos de los medios de comunicación”, en *Signa*, nº 4, 1995, pp. 202-211.
- SENDER, Katherine (2004): *Business, not politics. The making of the gay market*. Nueva York, Columbia University Press.