



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

La transexualidad en *Pose*:
una serie revolucionaria feminista

Transsexuality in *Pose*:
a revolutionary feminist series

Autora

Sandra García Barrios

Directora

Isabel Ortega Sánchez

Titulación de la autora

Psicología

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y DEL TRABAJO
Junio de 2022

Índice

Resumen	3
Introducción.....	5
Marco Teórico.....	6
<i>Género y Cine.....</i>	<i>6</i>
<i>El Cine como Herramienta en la Educación.....</i>	<i>16</i>
<i>Sistema Sexo-Género, Identidad de Género y Orientación Sexual</i>	<i>17</i>
<i>Contextualización de la Serie Pose y el Movimiento LGTBIQ+.....</i>	<i>23</i>
Marco Metodológico.....	46
La Representación de la Realidad Transexual en la Serie Pose.....	46
<i>Vivir la Diversidad Sexual y de Género en un Mundo Patriarcal</i>	<i>47</i>
<i>Sororidad y Familia en las Ballroom Houses.....</i>	<i>62</i>
<i>La Maternidad en las Ballroom Houses</i>	<i>66</i>
<i>La Representación del Amor Romántico en Pose</i>	<i>69</i>
<i>La Lucha contra la Discriminación y la Transfobia.....</i>	<i>72</i>
<i>La Lucha contra el VIH</i>	<i>73</i>
<i>El Empoderamiento de las Protagonistas a lo largo de Pose.....</i>	<i>77</i>
Conclusiones.....	80
Referencias	82
Anexos.....	91

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Máster analiza una de las producciones audiovisuales actuales donde se reflejan tendencias más igualitarias que a su vez se alejan de los tradicionales patrones de heroización masculina y sumisión femenina. Así, a través del análisis de *Pose*, serie que refleja la escena cultural latina y afroamericana LGBTQ+ inconformista en Nueva York en los años 1980 y 1990, se produce una aproximación a una realidad más inclusiva. La clave se centra en ver cómo las personas excluidas de la sociedad por su género, su sexo, su color de piel, su identidad o su orientación sexual rompen con los ideales asociados a los modelos clásicos patriarcales. A lo largo del trabajo se analizan diversos constructos que guardan relación tanto con las adversidades a las que se enfrentan estas personas en la serie como con los logros que van consiguiendo, alcanzando los personajes el reto de persistir e influir en la memoria del espectador o espectadora, motivándole o motivándola para tener esperanza en alcanzar un mundo mejor, una sociedad más justa y respetable.

Palabras clave: Pose, transexualidad, homosexualidad, VIH, Ballroom Houses, balls.

Abstract

This Master's Thesis analyzes one of the current audiovisual productions where more egalitarian tendencies are reflected, which in turn move away from the traditional patterns of masculine heroization and feminine submission. Thus, through the analysis of *Pose*, a series that reflects the nonconformist latino and african-american LGBTQ+ cultural scene in New York in the 1980s and 1990s, an approximation to a more inclusive reality is produced. The key focuses on seeing how people excluded from society because of their gender, their sex, their skin color, their identity or their sexual orientation break with the ideals associated with the classic patriarchal models. Throughout the project, various constructs are analyzed that are related both to the adversities faced by these people in the series and to the attainments they are achieving, reaching the characters the challenge of persisting and influencing in the viewer's memory, motivating him or her to have hope in achieving a better world, a more just and respectable society.

Key words: *Pose, transsexuality, homosexuality, VIH, Ballroom Houses, balls.*

Introducción

En los últimos años, la investigación de género en la cinematografía se ha convertido en un tema muy recurrente. El cine es un medio que reproduce las creencias, los valores, los prejuicios y los estereotipos de un concreto contexto social concreto que tiende a ser blanco, de clase media o alta, y heterosexual, centrando además la temática en la familia nuclear y el amor romántico heterosexual. Por tanto, el cine tiende a mostrar modelos hegemónicos que reducen la diversidad.

La cantidad de producciones fílmicas que naturalizan estos valores logran que se asuman como únicos, universales, presentes y constantes en todas las culturas y, además, incuestionables.

En consecuencia, es necesario reconocer la influencia que tiene el cine en la difusión de ideologías y creencias en la sociedad, que pueden reproducir las estructuras patriarcales, pero también subvertirlas y revisar los productos fílmicos con la finalidad de cuestionar aquellos contenidos limitantes y fomentar otros más actuales e inclusivos.

El principal reto al que se enfrenta la industria del cine es el de producir un cine inclusivo que tenga conciencia de las desigualdades que sufren las personas racializadas, que dé protagonismo a actores y actrices trans, evitando papeles de mujeres trans representados por hombres cisgénero y que, además, incluya a personas con diversidad funcional.

Este progreso hacia un cine más igualitario e inclusivo se ha puesto de manifiesto a través de diversas series, películas, documentales, etc.

Esta investigación se centra en una serie que refleja una realidad donde los personajes buscan desesperadamente una sociedad más igualitaria, en la que un grupo de mujeres y hombres de la comunidad LGTBIQ+ luchan por sus derechos.

El objetivo de este trabajo es analizar y profundizar en los distintos personajes latinoamericanos y afroamericanos de la comunidad LGTBIQ+, observar cómo evolucionan, cómo van superando adversidades y enseñando al espectador y a la

espectadora un mundo diverso e inclusivo en el que cualquier persona, sea cual sea su género, raza, identidad sexual, orientación sexual, etc., tiene derecho a vivir con las mismas oportunidades y derechos, sin el riesgo de sufrir discriminación o ser violentada.

Los personajes enseñan y defienden tanto dentro como fuera de la serie la importancia de luchar por una sociedad igualitaria, contando su historia, una historia que relata lo que viven aquellas personas que son expulsadas de sus hogares por su identidad de género u orientación sexual y son acogidas por una nueva familia y comunidad que las respeta, las comprende y las ayuda a conseguir sus sueños.

Este trabajo se ha estructurado de la siguiente forma: se establece un marco teórico en el primer apartado, donde se reflexiona sobre el cine y el género, el sistema sexo-género, la identidad de género y la orientación sexual, la importancia del cine como herramienta educativa, y se contextualiza a la espectadora o espectador sobre la serie *Pose* y el movimiento LGTBIQ+. A continuación, el segundo apartado refleja la representación de la realidad transexual y homosexual que se observa en las tres temporadas de la serie *Pose*, donde se hace una crítica a diversas escenas en referencia a siete constructos: Vivir la diversidad sexual y de género en un mundo patriarcal, Sororidad y familia en las *Ballroom Houses*, La maternidad en las *Ballroom Houses*, La representación del amor romántico en *Pose*, La lucha contra la discriminación y la transfobia, La lucha contra el VIH y Triunfos de las protagonistas.

Marco Teórico

Género y Cine

La crítica de cine, según Abileny Soto Arguedas (2013), se concibe como el estudio y la evaluación del contenido fílmico en un contexto sociocultural crítico. Las críticas feministas sobre el cine analizan la representación de la mujer en el escenario. Al principio los estudios se centraron en el estereotipo de la mujer en el cine de Hollywood, sin embargo, más adelante, también se reivindicaron las influencias negativas que tenían estos fuertes estereotipos en las espectadoras; comenzando un trabajo que estaba orientado no solo a criticar y cuestionar los estereotipos de las mujeres que se reflejan en el cine, sino también a dar a conocer la complejidad y la variedad en cuanto las cualidades de las mujeres, más allá de los prejuicios y estereotipos impuestos.

Teresa de Lauretis plantea un marco teórico para interpretar lo que se conoce como cine de mujeres, pensando en el género femenino como personas sociales definidas por relaciones de raza, clase, sexualidad..., Alison Butler habla del cine de mujeres como “cine menor”, ubicando políticamente este cine sin necesidad de clasificarlo en un formato fijo que provoque que se pierdan sus múltiples posibilidades estéticas. Laura Mulvey denuncia la representación de la mujer como un objeto en el cine de Hollywood. Su famosa tesis denuncia que la mirada en el cine de Hollywood es masculina, relaciona esta producción con el discurso patriarcal y denuncia que las mujeres se usan como meros objetos, además de convertirse en un fetiche, objetos confiables para-ser-miradas (Soto, 2013). Mulvey sostiene que:

Las mujeres representan, en la cultura patriarcal, un significante para el otro masculino, obligadas a un orden simbólico en el cual el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del dominio de la lengua, imponiéndoles las imágenes mudas de la mujer que todavía está atada a su lugar de portadora, no de constructora de significado. (Mulvey, 1989, como se citó en Soto, 2013)

El feminismo no debe detenerse en la labor crítica que la sociedad patriarcal ha realizado sobre la mujer, siendo necesario reconstruir al ser humano como persona de pleno derecho y dignidad. El interés del feminismo no se centra exclusivamente en deshacer los crueles y estereotipados conceptos normativos de las mujeres, sino que es esencial dotar a la mujer de una vida llevadera donde se ofrezca una autonomía corporal y unas condiciones sociales que la hagan posible (Butler, 2006; Sen, 2000).

Abileny Soto Arguedas (2013) señala que es importante diferenciar entre los filmes de mujeres o melodramas, también llamados *women's films*, y el cine de mujeres o *women's cinema*. El primero trata de productos específicos, mientras que el segundo es una tendencia o modalidad. Los filmes de mujeres reflejan unas producciones de Hollywood supuestamente destinadas a las mujeres como público, populares en los años treinta, cuarenta y cincuenta, que reflejan melodramas donde los personajes se presentan girando alrededor de los términos de las conservadoras y tradicionales concepciones de las mujeres y la posición que les correspondía en la sociedad. En referencia al segundo, el cine de mujeres, para Mulvey su objetivo es destruir la narración y el placer visual que

trata a las mujeres y a sus cuerpos como simples objetos para-ser-mirados. El cine de mujeres está enfocado en reflejar un cine de contracultura.

Teresa De Lauretis (1989, como se citó en Soto, 2013) sugiere la idea del cine como una tecnología social, enfocada a aquella espectadora representada como una mujer-sujeto social, definida por diferentes y múltiples relaciones sociales de clase, edad, sexualidad, raza, etc. De esta forma, de Lauretis desecha teorías sobre la existencia de una estética femenina o un lenguaje concreto para el cine de mujeres, teorías que hacen que estas permanezcan cautivas en la casa del amo, advirtiendo Audre Lorde (2003) de la necesidad de reescribir las agendas ocultas de aquella cultura que con tanta ansia se necesita cambiar. Hay que traer de vuelta lo que socialmente ha sido abolido: el punto de vista femenino, siendo esta una tarea proactiva (Soto, 2013).

Teresa de Lauretis piensa que el cine de las mujeres debe percibirse como un cine por y no solo exclusivamente para mujeres. La tensión no se produce en cuanto a mujeres en contra de hombres, sino sobre el reconocimiento del género femenino y la distinción entre las mujeres y La Mujer (aquellas representadas como madres, vírgenes y prostitutas en el cine). Así, esta mujer reivindica que el trabajo feminista no solo debe tener cuenta la “diferencia sexual”, también “cambios radicales requieren una delineación y un mejor entendimiento de la diferencia entre las mujeres (como sujetos sociales) y La Mujer, lo que quiere decir también, las diferencias entre las mujeres” (de Lauretis, 1989, p. 136). Un ejemplo de la perspectiva de Teresa de Lauretis se puede observar en la película *Born in Flames* (1983), donde se trata al espectador como mujer y se muestran sujetos sociales que manifiestan diferencias en y entre las mujeres. No hay una identidad fija de mujer. No existe una reducción de las mujeres a aquella representación en el cine de La Mujer, y tampoco existe una representación del feminismo como una imagen realizable y coherente. La heterogeneidad que muestra dicha película hace posible la identificación del público con los diferentes personajes. Se trata al espectador como mujer en género, mostrando valores heterogéneos en cuanto a la raza y la clase, observando así que todos los puntos de identificación son feministas o femeninos (Lauretis, 1989, como se citó en Soto, 2013).

La lucha por mostrar a través del cine a las mujeres de carne y hueso se ha convertido en una prioridad para las directoras. Las cineastas lidian con el reto de dar voz

y protagonismo a aquellas mujeres olvidadas o representadas a través de estereotipos. Gracias al esfuerzo por visibilizar y rescatar una mirada y una voz propias, se puede observar un panorama más diverso y heterogéneo en tendencias y obras (Leal, 2011).

Para Alison Butler, el cine de mujeres no es un cine de oposición, es un cine creado por mujeres en el contexto de la cultura dominante y pretende hacer protagonista a una minoría, sin que sea necesario recurrir a la oposición de la industrial actual del cine. Butler sostiene que: “llamar al cine de mujeres un cine menor, es pues liberarlo de los binarismos (popular/elitista, *avant-garde/mainstream*, positivo/negativo) que son el resultado de imaginarlo como un cine paralelo o de oposición”. Otro de los temas a destacar, desarrollado por Butler, consiste en la idea de “la política de lo local”, donde reivindica que las feministas deben abandonar su meta a la universalidad para poder identificar las diferencias culturales y aquellas desigualdades que hay entre las mujeres (Butler, 2002, como se citó en Soto, 2013).

Cuando se abandona la pretensión a la universalidad en la continua construcción de las identidades de las mujeres, así como en el reconocimiento de aquellos derechos fundamentales de “determinación” de la multitud de culturas, el concepto de “la política de lo local” pone sobre la mesa un elemento muy convincente que habla sobre la diversidad y la identidad que se puede observar sobre todo en el arte de América Latina y también en la producción cinematográfica. Como señala Alison Butler (2002, como se citó en Soto, 2013) el concepto de “la política de lo local” no es para nada conservador, sino es más bien progresista, consiste en reconocer las diferencias y la diversidad ya no solo de determinadas identidades colectivas, como las identidades nacionales, sino a su vez de la diversidad de las identidades de las mujeres. Así, el cine de las mujeres contemplado como un “cine menor” permite estudiar las contribuciones de las mujeres cineastas a la producción fílmica de mujeres, a géneros concretos y a cines nacionales. En general, esta aproximación crítica se percibe como una necesidad con respecto al debate sobre el lugar que ocupa el cine de mujeres dentro de la industria cinematográfica y su clasificación, siendo esencial acercarse críticamente al análisis de aquellas producciones cinematográficas que hacen de la mujer un objeto y deseo de la mirada masculina, así como para visibilizar aquellas que reivindican una mirada alternativa (Soto, 2013).

La respuesta a los textos fílmicos patriarcales a través de la realización películas feministas cobra fuerza a principios de los años setenta. Esta pretensión de realizar un cine más progresista requiere una deconstrucción y una subversión de las herramientas del cine clásico, creando paralelamente ámbitos propios, espacios públicos que sean alternativos a aquellos espacios dirigidos por la representación dominante, el cine patriarcal. Los textos fílmicos feministas, a pesar de mostrarse a través de una vocación minoritaria, lograron crear largometrajes comerciales que reflejan el discurso feminista como *Antonia* (1995), de la autora Marleen Gorris, o *Las hermanas alemanas* (1981), escrita por Margarethe Von Trotta (Trenzado, 2000).

La teoría y crítica feminista del cine, surgida en los años setenta, denuncia la naturalización de ciertos estereotipos y representaciones sexistas del género femenino, abriéndose paso un pujante cine llevado a cabo por mujeres. Bollaín (1998) y Rich (1978) hablan de las limitaciones de los términos cine femenino, cine feminista y cine de mujeres, siendo esto una preocupación importante en la teoría fílmica feminista. En primer lugar, el cine femenino, hace referencia a unas cualidades que la sociedad patriarcal, en la denominada división de los papeles de género, ha asignado a la mujer (lo sentimental, emotivo, sensible...), incluyendo narrativas centradas en las mujeres como protagonistas femeninas para atraer a una audiencia femenina, reflejando preocupaciones estereotipadas como femeninas, como son la vida doméstica, la familia, el romance, el autosacrificio y la maternidad. En segundo lugar, el cine feminista hace referencia a la orientación ideológica del o la directora de la película, siendo en primera instancia el feminismo una actitud política. Este término es ambiguo y limitado, ya que ni todo el cine feminista se lidera por mujeres ni todo cine liderado por mujeres es feminista. Además, una producción fílmica puede ser feminista, aunque las intenciones de su directora o director no sean estas, como comenta Kuhn (1982) o, también puede suceder, por otro lado, que ocurra justo todo lo contrario. En tercer lugar, el cine de mujeres hace referencia de manera ambigua a una descripción de un corpus o género del cine que se corresponde o bien con el género sexual (biológico) de las autoras, o bien con el del respectivo público. Por ejemplo, el melodrama ha sido considerado un género de mujer, debido a que se considera un producto de consumo para el género femenino (Zecchi, 2013).

La falta de una tradición fuerte y rígida de una teoría autorial en los estudios fílmicos feministas, y el consiguiente déficit de representación del cine feminista, hace

que se reflexione sobre el temor esencialista que ha dificultado a las teóricas del cine feminista adoptar acercamientos teóricos literarios para alcanzar una autoría femenina, siendo esto resultado de la imposibilidad de describir una subjetividad, una agencia y una estética femenina sin tener en cuenta posturas esencialistas o binarias, heredadas de un discurso patriarcal masculino (Maule, 2008).

Frente a esta problemática de encontrar una forma de nombrar, surgen, como menciona Zecchi (2013) varias propuestas. Entre ellas, por ejemplo, algunos títulos de textos que hacen referencia a la teoría fílmica feminista y a la práctica cinematográfica femenina, como *Women's Film* (1984) de Andrea Walsh, *Women's Pictures* (1982) de Annette Kuhn, o *Women's Cinema* (2002) de Alison Butler; u otra serie de títulos que hacen referencia a un espacio femenino distinto al que ocupa tradicionalmente la mujer en el discurso fílmico hegemónico, como, por ejemplo, *Off Screen* de Maria Nadotti y Giuliana Bruno (1988), *Mujeres detrás de la cámara* de María Camí-Vela (2001), *The Woman at the Keyhole* de Judith Mayne (1990), o el subtítulo *Sight Unseen* de Susan Martin-Márquez, llamado *Feminist Discourse and Spanish Cinema* (1999). Zecchi (2013) se suma a estas propuestas y sugiere describir el corpus fílmico producido por el género femenino con la misma intensidad y pasión que Colaizzi (2007, como se citó en Zecchi, 2013) y también con la misma urgencia que tenía Rich (1978, como se citó en Zecchi, 2013) en su búsqueda de alternativas que estuviesen fuera del imaginario patriarcal. A principios de los años ochenta, el neologismo *ginocrítica* (*gynocriticism*) es acuñado por Elaine Showalter con el fin de proponer que no se intente encajar a las mujeres y al género femenino en la denominada tradición masculina. A través de la *ginocrítica* se estudiaban textos de autoría femenina, enfocándose en la creatividad de las autoras, analizando su evolución y su trayectoria, intentando determinar en qué consiste la diferencia de su escritura, todo ello con la meta de definir y establecer una tradición literaria feminista. Este planteamiento, nacido a raíz de la segunda ola del feminismo, se centraba en la diferencia del género femenino frente al masculino mediante la celebración de una denominada perspectiva *ginocéntrica* (a través del cuerpo y la sexualidad femenina). Sin embargo, esta concepción se reducía a parámetros binarios y universalistas, los cuales se limitaban a la mujer de raza blanca, heterosexual y de clase media (Zecchi, 2013).

Las primeras objeciones a la teoría cinematográfica que se basaba en el binarismo de la femineidad y la masculinidad fueron reivindicadas por feministas lesbianas,

resaltando que los planteamientos de Mulvey, aunque fueron clave para reivindicar la representación de la mujer en el cine, podían transmitir la cancelación del placer de la mujer no heterosexual. La problemática racial y lesbiana, pese a que son temas imprescindibles de abordar en la teoría feminista, no son objeto de una solución clara para poder afrontar las ideas creadas y estereotipadas en referencia a la mujer blanca, de clase media, heterosexual y occidental (Castro, 2002).

En referencia al neologismo de Showalter, Zecchi (2013) propone definir la producción fílmica como *gynocine*, un término más flexible, amplio e inclusivo que los anteriores: cine femenino, cine de mujeres y cine feminista. Así, para esta autora, en primer lugar, *gynocine* evita aquellas limitaciones implícitas señaladas anteriormente dentro del adjetivo feminista, siendo la propia persona la que marca genéricamente y engendra el corpus por medio de su lectura y desde su punto de vista feminista. Es decir, el *gynocine* no tiene por qué ser necesariamente feminista, pero, sin embargo, su lectura sí lo es. En segundo lugar, dicho término niega una vinculación directa con aquello estrictamente biológico, ya que sus productos no tienen por qué ser única y exclusivamente películas dirigidas por mujeres. Se trata de textos que relatan que el género está en disputa, como decía Judith Butler, o de que, como diría Mayne se ha alcanzado una “*new stage of theoretical sophistication within feminism*” (Mayne, 2013, como se citó en Zecchi, 2013). En tercer lugar, aunque no todo el cine dirigido por mujeres puede considerarse feminista, todas las películas que son dirigidas y lideradas por mujeres pertenecen al *gynocine*, ya que hasta las mujeres que se desmarcan del feminismo viven en un sistema social organizado por las relaciones de género, de forma que ninguna mujer tiene la posibilidad de ser inmune a un sistema de instituciones y prácticas que oprimen y discriminan en términos de sexo-género. Así, como advierte Zecchi (2013) ninguna mujer puede vivir fuera de aquello que Foucault (1976, como se citó en Zecchi, 2013) denomina «*technologies of sex*» y de lo que Lauretis (1987, como se citó en Zecchi, 2013), a raíz de este término, ha propuesto como «*technologies of gender*». Y, por último, en cuarto lugar, el término *gynocine*, no hace referencia exclusivamente a las directoras, sino que incluye también a otras autoras, reconociendo que el dispositivo fílmico es el resultado de un equipo, y no solo de una mente pensante, subrayando así la presencia femenina en otro tipo de áreas aparte de la dirección (Martin, 2008 y Mayne, 2008, como se citó en Zecchi, 2013).

El feminismo, como dispositivo fílmico, es el resultado de un trabajo de colaboración en equipo. El auge en las últimas décadas de las redes internacionales de colaboración y el creciente poder de la reivindicación de las mujeres son algunas de las razones por las que el feminismo llega a muchos ámbitos, personas y lugares (Morales, 2018).

Sin embargo, la presencia femenina queda sin estar definida a causa de una lengua sexista que usa exclusivamente la forma masculina como universal. Mientras se habla de la historia de la humanidad, siendo esta la de los hombres; se hacen festivales de cine sin mujeres, se dan cursos de cine sin mujeres, se escriben historias de cine sin mujeres. Mientras, entonces, el cine sea, por defecto, masculino, resulta esencial marcar genéricamente el cine, sexuarlo y nombrar a las mujeres. Es más, no solo hay que cuestionarse si hay una esencia femenina en el *gynocine*, sino que es necesario saber y hacer saber que las mujeres existen y han existido en el cine, es necesario rescatar la presencia femenina desde los orígenes, resaltando nombres de mujeres que han sido ocultados y borrados por nombres masculinos, como, por ejemplo, Carmen Pisano por Enrique Farrús, María Lejárraga por Gregorio Martínez y, en Hollywood, Anita Loos por John Emerson, entre muchos otros. Es imprescindible pues denunciar que el cine continúa siendo un dominio masculino, hablar de las mujeres, denunciar su ausencia, rescatar su presencia, reivindicar la idea y hablar sin miedo del cine femenino, el cine feminista, el cine de mujeres, el cine con tetas o de *gynocine*: un cine que se encuentra marcado tanto por la discriminación como por la invisibilización. La iniciativa de nombrar es necesaria tanto para el feminismo como para el cine, ya que si no se nombra se corre el riesgo de no tener significado y dejar de existir. Como menciona Adrienne Rich (1972, como se citó en Zecchi, 2013) aquello que no se nombra, que no tiene nombre o aquello que se llama mediante un nombre equivocado, no será simplemente lo inexpresado o no dicho, sino que también lo inexpresable o indecible; en suma, lo inexistente (Zecchi, 2013).

En referencia al interés por garantizar la visibilidad de las mujeres en el cine es necesario recalcar que, en los años setenta, la aparición del movimiento feminista hizo posible un cambio en la manera de comprender el género, planteando frente al naturalismo dominante la concepción del género como construcción social. Sin embargo, esto no impidió que el movimiento feminista siguiese haciendo referencia a la idea de “la mujer” y mostrando una visión rígida en cuanto a la división de géneros en muchos

lugares. El contacto con personas transgénero, transexuales y travestis, y su llegada al movimiento a partir de los años noventa, permitió a muchas feministas comprender la construcción del género de manera diferente, desde una nueva perspectiva totalmente revolucionaria. Así, Judith Butler es una de las mujeres que recalca que el movimiento transgénero y el feminismo han logrado llevar hasta sus últimas consecuencias la crítica con respecto al orden sexual binario, sustentado en el dualismo naturaleza/cultura, resaltando que no es solo el género una construcción, sino que el sexo está tan construido como lo está el género. Así, la consideración de la existencia de identidades múltiples y no estables facilita la comprensión de la interrelación del género y el sexo con otra serie de factores como la clase social o la raza, lo cual favorece las políticas de coalición con otras personas y grupos sociales (Solà, 2012).

Según los informes anuales “*Where We Are on TV*” de *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD)*, una organización que defiende el activismo LGTBQ+ y se dedica a promover imágenes veraces y reales de la comunidad LGTBQ+ en los medios de comunicación, los programas de televisión con guion pasaron de incluir un personaje transgénero en los años 2014-2015 a mostrar veintiséis personajes transgénero en los años 2018-2019, lo cual supuso para la comunidad un signo de esperanza, mostrando la sociedad una mayor empatía con una comunidad que comúnmente ha sido invisibilizada o marginada. Sin embargo, también existen otras opiniones que manifiestan que una mayor visibilidad trans conlleva una mayor vulnerabilidad de estas personas. Académicos como micha cárdenas consideran que la representación de la comunidad trans actual establece ciertas limitaciones sobre quién es una persona transgénero aceptable, ya que se promueven relatos que concuerdan con una narrativa unidimensional, pseudonormativa, eliminando otros aspectos de la vida trans que no encajen con esa limitada idea de lo que significa ser una persona transgénero. Presentar a actores y actrices cisgénero realizando papeles de personajes trans es apartar a estos y a estas de sus propias historias, ya que cuando las creadoras y los creadores trans no están presentes en la narración de dichos relatos, se corre el riesgo de hacer más daño y perjuicio que bien (Heifner, 2019).

Así, se pueden crear ideas normativas y sesgadas de las historias trans, pudiendo clasificar las historias de estas personas en aceptables o no, aceptando los personajes trans que se conforman a la una ideología neoliberalista y desechando el resto de las historias.

Dicho sesgo normativo también puede desembocar en una falta de interseccionalidad. Se pasan por alto las diferentes facetas de la identidad de una persona trans y cómo estas pueden afectar a su vida. Se les suele presentar como personas blancas y heterosexuales, pasando por alto la posibilidad de tener en cuenta otra raza, sexualidad o nivel de capacidad, resaltando que la representación de personas trans con discapacidad es también realmente escasa. Esto no hace más que crear y consolidar un patrón limitado y homogéneo de la experiencia de las personas trans, reproduciendo una y otra vez esta perspectiva en los medios de comunicación (Heifner, 2019).

Además, como explica Richards (2017) cuando un hombre cisgénero interpreta a una mujer trans se refuerza la idea de que las mujeres trans son solo hombres con maquillaje y buena melena, lo cual además de ser peligroso para estas mujeres y dañar su identidad, también puede provocar que aparezca una violencia homofóbica en aquellos hombres que temen que se les perciba como homosexuales al interesarse por una mujer trans.

La transfobia y la homofobia siguen reflejándose a través de diversas vías como el cine. La realidad LGTBIQ+ ha experimentado un enorme cambio de estatus, y aunque se ha visto cómo la opinión pública se iba transformando de manera progresiva y cómo surgía el interés en mostrar su existencia a través de los medios audiovisuales, empezando por el cine y llegando a series de ficción y otra serie de formatos televisivos, aún existen ciertas limitaciones en el progreso (Alfeo, 2012).

La televisión y el cine forman parte de ámbitos privilegiados para mostrar la realidad de las personas LGTBIQ+, siendo el cine un gran aliado para mostrar el análisis del imaginario colectivo que guarda relación con las más diversas cuestiones, adquiriendo especial relevancia en los casos en los que la realidad es ocultada o se mantiene en aquellos márgenes de lo social. Es cierto que la visibilidad pública de la homosexualidad se ha incrementado, pero con el simple hecho de salir a la calle se puede constatar que aún falta un largo camino por recorrer, lo que queda plasmado en países como España durante el franquismo, época en las que se representa la homosexualidad con clichés y estereotipos asociados tradicionalmente a la concepción homosexual en el medio social; mostrando la homosexualidad como una condición perversa y maligna o como una debilidad depredadora en las películas de terror, siendo a su vez la hilaridad una función

reservada para el personaje homosexual o, surgiendo también la idea de presentar a un personaje homosexual como protagonista que, finalmente, resulta ser un casanova disfrazado para poder sobrevivir. Así, la única manera de tener acceso a una mirada homosexual a través del cine era, por tanto, asimilar una caricatura, entrar en juego de ocultación y aceptar la culpa y el consiguiente castigo como un equipaje inevitable, o permitir su representación a través de melodramas de corte moralizante (Alfeo, 2012; Alfeo y González, 2017).

El Cine como Herramienta en la Educación

El cine, como uno de los más grandes acontecimientos culturales del pasado siglo XX, tiene la capacidad de introducirse en la vida perceptiva de cada una de las personas, marcando sus valores, sus formas de actuar, participando en su configuración de modelos de referencia en cuanto a la identidad, así como en su modo de captar el mundo, la sociedad y todo aquello que rodea al ser humano:

Sería un grave error ignorar el poder sociocultural, artístico y humano del hecho cinematográfico, ya que el cine es un circuito abierto donde se expone la realidad vital con todos sus sentimientos, deseos, acontecimientos, percepciones.... Es un medio imprescindible en nuestro aprendizaje porque constituye un producto cultural que facilita el desarrollo de la propia personalidad de los espectadores. Posee la cualidad de escenificar la diversidad de las culturas, con sus filosofías, pensamientos, historias, modos de vida, costumbres, adentrándonos en ellas con el fin de conocerlas, comprenderlas, aceptarlas y respetarlas, con la esperanza de lograr una convivencia donde imperen valores necesarios en la sociedad actual como, la tolerancia y la ciudadanía. (Alonso y Pereira, 2000, p. 129)

La imagen cinematográfica se mezcla con el resto de las imágenes, entrando en un universo indiferenciado donde se integra con la realidad cotidiana de jóvenes, a quienes se debe educar tanto en el concepto como en la práctica de la escena e imagen cinematográfica (Clarembeaux, 2010).

El cine como herramienta didáctica se encuentra respaldado por la investigación empírica. Esto se observa en el primer congreso democrático sobre el cine español que se

llevó a cabo en 1979, donde se registran las diversas posibilidades educativas del cine, ya no solo en cuanto a ocio, sino también como una herramienta pedagógica, considerando la esencialidad de tener un espacio en la escuela (Gaintza y Mujika, 2021; Sebastián, 1988).

Teniendo en cuenta el auge de la tecnología en el contexto educativo, su aceptación positiva por parte de los escolares, el hecho de que sea uno de los medios didácticos que más entretiene y motiva al alumnado, y que favorece la adquisición de conocimientos, la conciencia y la transmisión de emociones, y la empatía, se refuerza la idea de que sea pues el cine una gran herramienta validada por la investigación para la instrucción del contenido curricular (Corominas i Casals, 1994; Gaintza y Mujika, 2021; Huertas, 2016; Pérez, 2010; Rivas y Gorgoso, 2011; Monjas y Arranz, 2010).

Si se tienen en cuenta los temas que se tratan en este proyecto; el feminismo, la diversidad y la inclusión, y el colectivo LGTBIQ+; se puede reflexionar acerca de cómo puede influir el cine en un mayor conocimiento y una mejor educación en cuanto a estos, ya que es un medio audiovisual que fomenta la perspectiva crítica del alumnado, influyendo en la construcción de identidades personales y en la integración de la persona en la sociedad. La empatía que se crea entre personajes, y espectadoras o espectadores, permite reflexionar sobre aspectos importantes que influyen en la formación de las personas, pudiendo crear una visión más ilustrada. Así pues, el uso del cine para el aprendizaje se apoya en la aplicación de una didáctica transversal y reflexiva, facilitando una mayor sensibilización, crítica e investigación acerca de una realidad que puede ser tanto cercana como lejana (Ambròs y Breu, 2007; Arcoba, 2018; Bustos, 2010).

Sistema Sexo-Género, Identidad de Género y Orientación Sexual

Desde el feminismo siempre se ha intentado visibilizar a las mujeres, explicar su opresión y alcanzar unas relaciones más igualitarias entre hombres y mujeres en todos y cada uno de los ámbitos. Se tomó como referencia la categoría mujer, para posteriormente ir introduciendo otras categorías como la de género, lo cual provocó un análisis relacional contextualizado que logró reformular una conceptualización de mujer esencial, universal e histórica (Cangiano y DuBois, 1993; Martínez, 2012). Esta categoría de análisis ofreció útiles herramientas para comprender el carácter relacional y el extenso proceso histórico

de construcción social, el cual sostiene la diferencia entre hombres y mujeres. Así, también denunció la lógica binaria y excluyente que distribuye el poder entre mujeres y hombres de manera no equitativa (Burin y Meler, 1998, 2000; Martínez, 2012).

Al introducirse la concepción de género en el feminismo se produce un gran avance con respecto a la comprensión de las diferencias entre mujeres y hombres a raíz de las normas culturales, con lo cual comienza una reflexión sobre el papel subordinado de las mujeres que nada tenía que ver con el campo de la naturaleza. Respecto a la comparación entre términos, el concepto de sexo hace referencia a lo que es concebido como un hecho biológico y hace referencia a cuerpos de mujeres y hombres; fijos, naturales e inmutables, mientras que el género es identificado con una gran variedad de significados que diferencian a las mujeres de los hombres: proveedor/ama de casa, activo/pasivo, razonable/emocional, competitivo/compasiva, etc. Dicho modelo, añade explicaciones sobre la construcción social, aunque siempre partiendo de la forma de ciertos significados culturales que giran alrededor del cuerpo como base neutra y natural frente al fundacionalismo biológico, que postula que sexo y género existen como dominios autónomos, al menos relativamente, donde el primero realiza la función de inhibidor de aquellas posibilidades del segundo (Martínez, 2012).

Otras autoras, como Rubin (1986) usan la categoría Sistema Sexo-Género con el fin de delimitar aquellas situaciones que reproducen la opresión de las mujeres, así como de las minorías sexuales, definiendo el sistema como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (p.97).

Al reflexionar sobre el Sistema Sexo-Género, es necesario recalcar que no siempre existe una coherencia entre el sexo biológico y la percepción del género, ya que el segundo puede no corresponder con el que se otorgó al nacer. Así, las diferencias entre estos dos términos, sexo y género, proporcionan más subdivisiones: transgéneros, transexuales, travestis, homosexuales, heterosexuales, bisexuales, asexuales, etc. (Salín-Pascual, 2015).

Además, existen un conjunto de posturas críticas con respecto a las categorías de sexo/género, las cuales se engloban bajo la concepción de teoría *queer* (Butler, 2006,

2007; De Lauretis, 1987; Sedgwick, 1990). Esta perspectiva reflexiona sobre el carácter socialmente construido de las denominadas identidades de sexo/género que por lo común se perciben como naturales. La teoría *queer* se enfrenta a las teorías dominantes del sujeto, socavando la concepción de una identidad de sexo/género natural, coherente y fija (Bacha, 2005, como se citó en Martínez-Guzmán y Montenegro, 2010). Entonces, nociones como las identidades transgénero no son consideradas como una desviación patológica, sino como construcciones identitarias que no se guían por el sistema sexo/género dominante, mostrando una flexibilidad en cuanto a las expresiones de género y alejándose de los supuestos determinantes biológicos. De esta forma, la teoría *queer* pretende desafiar y subvertir cualquier tipo de tentativa de una identidad fijada o singular (Hall, 2003, como se citó en Martínez-Guzmán y Montenegro, 2010). El cuestionamiento crítico que plantea la teoría *queer* motiva a movimientos activistas transgénero para trabajar con el fin de conseguir rectificar la errónea presuposición de que cada cuerpo lleva consigo una “verdad” innata acerca de su sexo (Butler, 2006, como se citó en Martínez-Guzmán y Montenegro, 2010). Esta manera en la que se pretende situar la concepción de género como un constructo, como un artefacto discursivo y no simplemente como una entidad estable y esencial, es muy útil para respaldar la teoría de que el género no debe estar establecido mediante una asignación coercitiva (Martínez-Guzmán y Montenegro, 2010).

En cuanto a la diferencia entre la concepción de transexual y la de transgénero, autoras como Nosedá (2012) comentan que en el primer caso las personas viven un sufrimiento con respecto a su cuerpo porque no se sienten identificadas con el mismo, mientras que, en el segundo caso, se tiende a aceptar la corporalidad, aceptando un cuerpo distinto en un concepto de género también distinto. Esta idea coincide con la que exponen otras autoras como Bento (2009) en referencia a las dos opciones que tiende a escoger una persona trans con el fin de construir su identidad: cambiar su cuerpo o aceptarlo.

Así, la transexualidad se define como el desarrollo de una identidad de género que no está de acuerdo ni con la morfología de sus genitales ni con características sexuales secundarias (Salín-Pascual, 2015).

Sin embargo, las personas transgénero no tienen interés en participar en la comunidad binominal de mujer y hombre heterosexual, cuestionando abiertamente tales

conceptos. El argumento transgénero tiene su símil con el de la teoría *queer* y también con el cuestionamiento post feminista sobre los derechos de la mujer, luchando por una población que no es pequeña y que no encaja dentro de la normalidad social (Preciado, 2005, como se citó en Nosedá, 2012). Así, la transexualidad se construiría a raíz de un mundo en el que se considera la concepción de género dentro de una sociedad heterosexual, en la cual el género es exclusivamente binominal y, además, está basado en conceptos de naturalidad. Sin embargo, el transgenerismo, hace referencia, a diferencia de la transexualidad, a un campo más amplio, múltiple, flexible, cambiante en cuanto al género y al cuerpo, sin que tenga que existir de forma necesaria una correlación lineal entre estos dos, ni tampoco ser exclusivamente de dos tipos (Nosedá, 2012).

Como advierte Nosedá (2012), las personas transgénero se encontrarían dentro del discurso post feminista y las personas transexuales, por otro lado, dentro del discurso feminista, donde quieren ser aceptadas socialmente como mujeres y poder alcanzar una correspondencia entre sexo y género. Además, también se observa cómo estas personas sufren discriminación laboral, especialmente aquellas que no se operan, siendo objeto de rechazo y burla. Entonces, la gran mayoría de mujeres transgénero acaban dedicándose a la prostitución, ya que los clientes tienden a buscar mujeres con pene, rechazando a aquellas que se someten a una cirugía de reasignación sexual. Por esto, una razón para realizarse una cirugía de cambio de sexo es el hecho de que a las mujeres transexuales al poder reafirmar que son mujeres gracias a la congruencia entre el género que eligen y el sexo que presentan se les legitima y se les libra de sufrir una alta marginalidad social y, en consecuencia, una precariedad económica (Nosedá, 2012).

La *American Psychological Association* (APA), en su continua actualización, tras recibir diversas demandas, comenta que el término transexual es un término quizás un tanto desactualizado, debiéndose usar exclusivamente para aquellas personas que lo reclamen, ya que, aunque su uso es común, esta palabra está siendo actualmente revisada por el Comité de Orientación Sexual y Diversidad de Género de la *American Psychological Association* (APA), junto a otros términos.

Por último, pese a todo lo expuesto anteriormente, se considera de especial importancia el uso de una terminología correcta, respetuosa y que, al hacer referencia a alguna persona, esta se sienta cómoda con el lenguaje usado.

Por otro lado, si se hace referencia a la homosexualidad, se puede comprender que dicha concepción tiene dos dignificados principales, distintos pero relacionados. La homosexualidad es tanto la actividad sexual que se lleva a cabo entre dos personas que son del mismo género como la preferencia sexual innata por el mismo género con el que uno se identifica (Salín-Pascual, 2015).

Estas personas son víctimas de actitudes de odio o miedo como producto de un proceso histórico y sistemático, el cual se reproduce en la cotidianidad, consiguiendo que a algunas personas se las vincule con concepciones como anormal, desviado, enfermo, transgresor o pecador al pensar en la idea de su homosexualidad (Ortega, 2010).

Se considera al inconsciente colectivo como una construcción cultural. Para mucha gente, la homosexualidad continúa siendo sinónimo de pedofilia. Así, algunas personas temen que los hijos interactúen con personas homosexuales, no solo por la posibilidad de contagio, sino también por la de abuso sexual (Acevedo, 2020).

La exclusión total de este colectivo tiene lugar en un mundo lleno de pánico en que se observa un profundo desconocimiento sobre una nueva enfermedad, el sida, momento en el que se desarrollan formas renovadas de homofobia, culpabilizando a estas personas de la propagación de esta pandemia, así como extendiendo nuevos prejuicios y mecanismos de discriminación contra los homosexuales (Ortega, 2010).

En cuanto a las opresiones sufridas a causa del patriarcado, Pascual (2016) reflexiona sobre el enamoramiento y el amor, sobre el conjunto de estereotipos de género que influyen en la identidad y en las prácticas cotidianas. Se reproducen formas idílicas e irreales, producto de las falacias y los mitos del amor romántico, como el de la media naranja o el del príncipe azul. Además, estudios como el de Ballesteros y Megías (2014, como se citó en Pascual, 2016) muestran ciertas diferencias en los rasgos que buscan las personas en función de su género, rasgos de herencia tradicional como la tendencia a asociar al hombre con la capacidad de dirección y mando y, por otro lado, a la mujer con la belleza, la sumisión y la abnegación.

En referencia a los prejuicios y la discriminación que pueden llegar a sufrir las personas, cabe destacar dos términos: la interseccionalidad y la sororidad.

En primer lugar, la interseccionalidad es un término que, a nivel estructural, hace referencia a la repercusión que tiene en la vida de las personas la implantación de sistemas de discriminación, por cualidades como el género, la raza o la clase social; y, a nivel político, posibilita la comprensión de cómo las estrategias políticas que se focalizan en una dimensión de desigualdad excluyen a aquellas personas cuya situación de marginación responde a la implantación de una gran variedad de normas del sistema de opresión. Así, la interseccionalidad guarda relación con el espacio público y privado que afecta a las personas desde el ámbito institucional hasta el ámbito personal, los cuales tienden a ir cargados de prejuicios y estereotipos que terminan por afectar a la vida de aquellos que analizan la intersección de distintas categorías como la raza, la clase, el sexo, el género, la etnia, entre otros. En el marco del feminismo, la interseccionalidad ha permitido analizar las diversas identidades que conllevan situaciones de opresión y discriminación. Es importante tener en cuenta las intersecciones (raza, género, ciclo vital, clase, discapacidad, entre otros) en los análisis feministas, sin dejarse llevar por una jerarquización de las categorías que tenga como consecuencia una mayor discriminación, comprendiendo así a través de los análisis de la interseccionalidad la subjetividad en relación a los sujetos que se investigan, con el fin de proponer alianzas para romper con los sistemas de dominación y poner en duda las múltiples opresiones que sufren ciertos colectivos como las mujeres. El reconocimiento a la interseccionalidad y la diferencia ayuda a la lucha en contra de la opresión y la marginación que sufren las personas a causa de un sistema patriarcal, heteronormativo, capitalista y colonial (Cadena, 2021).

En segundo lugar, la sororidad hace referencia a una alianza que se construye entre mujeres que luchan para eliminar el machismo y la misoginia en la sociedad, conductas y comportamientos típicos de un sistema patriarcal. El término sororidad se refleja en la Real Academia en el año 2018, descrita como la amistad y el afecto entre mujeres, así como la solidaridad entre las mujeres por la lucha y reivindicación de su empoderamiento. Se trata de una alianza que parte de las relaciones entre mujeres, un ejercicio de fraternidad que surge entre hermanas víctimas de las opresiones del patriarcado. Así pues, la sororidad se considera un pacto político entre las mujeres, un pacto donde los desacuerdos y las diferencias no sean la base de las relaciones, siendo entonces la sororidad una estrategia feminista que permite crear tanto lazos como alianzas, donde el objetivo principal es la fusión de las mujeres con el fin de eliminar las desigualdades históricas. La sororidad, a su vez, también es un lugar para construir un

espacio seguro, un espacio donde se eviten relaciones sororas con aquellas personas que agreden, violenten, romaticen agresiones, etc. (Cadena, 2021).

Contextualización de la Serie *Pose* y el Movimiento LGTBIQ+

Es de especial importancia evitar que los hombres cisgénero sigan interpretando papeles de mujeres trans en el cine, sesgando su identidad y creando una violencia homofóbica hacia la gente que se siente atraída por estas personas, siendo esencial que sean las personas trans las que comiencen a relatar historias trans radicales y creativas capaces de romper con los relatos normativos, reciclados y aceptables. Es necesario apoyar más las creaciones trans y empoderar a estas personas para que puedan contar sus historias, redactarlas y exponerlas, hacer películas, cortometrajes y programas; aunque el contenido a tratar no sea de cuestiones trans (Frameline, 2016, como se citó en Heifner, 2019).

Es necesario generar las condiciones adecuadas para que las personas trans sean capaces de vivir una vida libre sin temores y sin violencia, disfrutar de una vida con plenos derechos, siendo esta una tarea de la que la sociedad se debe hacer cargo. Junto a esto, es esencial dar voz a aquellas personas víctimas de violencia. Las personas trans deben tener voz y espacio para relatar sus propias historias (Araya y Benavente, 2019).

La reunión de tres ejes temáticos centrales, como son: Políticas y legislación en la materia de identidad de género, Educación y políticas de la identidad de género, y Asistencia sanitaria e identidad de género; es de especial importancia, ya que estos reivindican la absoluta necesidad de comenzar un diálogo desde los diversos ámbitos y visiones implicadas con la transexualidad (Velasco, 2016).

En 2018 aparece una serie de televisión que comienza a implementar estas propuestas con éxito. *Pose*, explorando la cultura de los *balls* en la década de 1980, presenta a personajes trans interpretados por mujeres trans de color (Heifner, 2019).

Pose es un drama norteamericano que está ambientado en la ciudad de Nueva York y refleja la escena de la cultura del *ballroom*, cultura donde se crean familias en las que hay unas figuras maternas o paternas y sus hijas e hijos, que se focaliza en las

personas afroamericanas y latinas LGTBIQ+ y sus correspondientes experiencias de género e identidad, entre otros temas importantes. Esta serie, basada en el documental sobre *balls Paris is Burning*, publicado en 1990, fue creada por Ryan Murphy, Steven Canals y Brad Falchuk, presentando al elenco más grande de actrices transgénero en papeles regulares de la historia de la televisión, así como también el elenco recurrente más grande de actores y actrices LGTBIQ+ para una serie con guion (Andreeva, 2017 y Goldberg, 2017, como se citó en Torres, 2020). Se observan los esfuerzos de las personas implicadas por reflejar la cultura de los *ballrooms* con la mayor realidad posible, incluyendo en el equipo dos guionistas y productoras trans, Janet Mock y Our Lady J (Torres, 2020).

Además, Janet Mock, mujer trans negra, es también productora de la serie y ha escrito y dirigido algunos episodios. Así, esta serie representa el comienzo de artistas trans que reivindican su propia agencia en la narrativa trans convencional (Heifner, 2019).

Respecto a la construcción identitaria de la serie *Pose*, ya se puede observar en los primeros capítulos cómo es la vida de las casas y los *ballrooms* en Nueva York, presenciando cómo unas personas se maquillan y bailan, otras cocinan, todo ello en un apartamento en las alturas de la ciudad. Se presenta a la madre de la familia, Elektra, la cual exige concentración en los *balls* para seguir manteniendo el prestigio de su hogar. En la cultura de los *balls*, como muestra la serie *Pose*, se crean familias en las que existe mayormente una madre y sus respectivas hijas e hijos. La performatividad de género se manifiesta en los roles que desempeñan y en la imagen corporal, en la forma de bailar y en los gestos. En los distintos *ballrooms* a los que las familias LGTBIQ+ se presentan, se observa la escenificación de poses y estéticas hegemónicas, valorando las más inteligibles, desde el esquema de género. Los *balls* se observan como un espacio espectacular, el escenario, las luces y la pista son lugares donde se muestra la performatividad y se construyen identidades. La performatividad implica tanto el discurso lingüístico como la teatralidad. Es importante la estética, la pose, la actitud, pero también lo que se dice y cuándo. De hecho, en los *balls* no solo se compete con la pose y el baile, sino que también hay una práctica llamada *reading*, es decir, leerle a la otra persona sus defectos de manera divertida o en una pelea verbal con el fin de generar vergüenza. Aunque la inteligibilidad de los géneros y los cuerpos dentro de la comunidad LGTBIQ+ es amplia, entre las mujeres trans aún sigue considerándose con más legitimidad aquella

que es leída como más femenina. Entonces, ¿hasta qué punto se rechaza esa ficción reguladora heteronormativa? ¿Llega a fracasar o tiende a mantenerse siempre? Quizá solo se difuminan sus límites, pero sigue estando de fondo más allá de la diversidad, la discontinuidad entre el género, la sexualidad y el deseo. En la serie, la identidad trans se enfrenta a otros factores: la violencia, la pobreza y el temor a la muerte. La imagen construida es una manera de sobrevivir: ser considerada mujer evita violencias, pero, ser reconocida como persona trans conlleva un riesgo enorme. Se construye la imagen constantemente, de forma precaria y atravesada por la pobreza a la que tienen que enfrentarse (Fossat, 2021).

La maternidad y las familias se presentan muchas veces teniendo en cuenta la unión biológica que existe entre los miembros de dichas familias en cuestión. Sin embargo, la maternidad, cuando se presenta en el contexto de la subcultura de los *ballrooms*, no tiene en cuenta la relación biológica. Estas casas se configuran socialmente, como puede observarse tanto en la serie de *Pose* como en el documental *Paris is Burning* de Jennie Livingston, publicado en 1990 (Torres, 2020).

Cabe reflexionar sobre la concepción de maternidad como estereotipo unificador las mujeres, haciendo referencia a la madre como ángel del hogar, mitificando la maternidad a través de diversos factores como el cuerpo femenino, los deberes maternos de la crianza y la lactancia, entre otros. El mito del instinto maternal predestina a las mujeres a dedicarse con prioridad al cuidado de sus hijos e hijas, utilizando datos biológicos respecto a la función reproductiva (como el embarazo, el útero o el parto) con fines de opresión y de aislamiento de la mujer. Esto hace que sea necesario cuestionar el discurso hegemónico que se esconde tras la construcción histórica de la maternidad. Así, debe valorarse la posibilidad de que la institución de la maternidad sea reorganizada por la propia mujer, ya que, aun cuando la experiencia que vive una mujer es controlada por el varón, esta es capaz de experimentar amor y placer como madre (Saletti, 2008).

Por otro lado, aunque el documental *Paris is Burning* atrajo la atención de los espectadores hacia el mundo de los *ballrooms*, se olvida de hablar en términos de comprensión acerca de cómo esta revolución ha transformado la cultura de la comunidad LGTBIQ+ negra de Nueva York de innumerables maneras (Roberts, 2008).

Roberts (2008) analiza la historia y los orígenes de la escena actual de *house ball*, la cual se remonta hasta la destacable cultura de los llamados *drag balls* de Harlem, durante las décadas tanto de 1920 como de 1930 en Nueva York. Entre los años 1919 y 1935, aproximadamente, aparece un movimiento artístico que se conoce como el “Renacimiento de Harlem”, movimiento que transformó la cultura de la zona de la parte alta situada en Manhattan, tanto por haber establecido nuevas tendencias en la política, la literatura negra y la música como por haber sido iconos de las escandalosas noches, y de una vida y una cultura de fiesta. Los *drag balls* de Harlem fueron organizados en sus inicios por hombres homosexuales blancos, aunque contaban con un público y unos participantes de diversas razas. Así, los concursos anuales llegaron a convertirse en una especie de quién es quién que, haciendo referencia a la élite negra de Harlem, donde asistían frecuentemente iconos como Langston Hughes, Countee Cullen, Zora Neale Hurston y Richard Bruce Nugent. A su vez, también se presentaban fotógrafos blancos y miembros pertenecientes a la alta sociedad, como Carl Van Vechten (autor de *Nigger Heaven* de 1926, la escandalosa novela). La dinámica racial mixta que aparece en estos primeros *drag balls* muestra la naturaleza interracial que se produce en el Renacimiento de Harlem en general: por un lado, los artistas afroamericanos buscaban ser patrocinados por inversionistas blancos adinerados y, por otro, los espectadores blancos acudían a estos acontecimientos buscando fuentes de tendencias exóticas, un espectáculo “negro”. Entonces, estos espectáculos se convirtieron en lugares donde tanto los afroamericanos recién llegados del sur como los blancos del norte “liberales” podían mostrarse como inconformistas, rompiendo tabúes raciales mediante la inconformidad de género y de sexo. Los actos pronto pasaron de ser grandes fiestas de disfraces a concursos de belleza gay con participantes que competían en una gran variedad de categorías, pareciéndose muchas de estas a las que se realizan actualmente en la escena de *house ball* (Roberts, 2008).

Sin embargo, como advierte Roberts (2008) no es de extrañar el hecho de que en los primeros bailes se observase un claro desequilibrio de poder racial. Aunque los artistas negros podían asistir a estos eventos, raramente eran ganadores y podían participar de manera plena en la escena. A pesar de esto, las reinas negras no tardaron mucho en buscar oportunidades para poder crear un mundo que se caracterizase por ser realmente propio. Alrededor de 1960 comienza una reivindicación a través de la creación de *drag balls* exclusivamente para personas negras en Nueva York, casi tres décadas después de las

primeras apariciones de eventos *drag*. Sin embargo, lo que comenzó con el “Renacimiento de Harlem” como un panorama cultural y político con una aceptación despreocupada de la cultura y los espectáculos *drag* por parte de la sociedad, empezó a cambiar drásticamente. Así, los bailes se convirtieron en un pasatiempo más peligroso, se empezaron a organizar estos eventos en el horario de madrugada (3, 4 o 5 a.m.), una tradición que se mantiene hoy en día, ya que en la noche los alquileres son más baratos, es más seguro pasear con las calles vistiendo con total libertad (tacones altos, plumas...), y las mujeres trans que se ganan la vida como trabajadoras sexuales nocturnas pueden asistir a la función (Roberts, 2008).

A medida que los *drag balls* iban creciendo, a pesar de la hostilidad que se iba creando con respecto a las prácticas culturales negras *queer* situadas en la ciudad de Nueva York, iba siendo cada vez más necesario crear infraestructuras para organizar los bailes, así como las amistades y alianzas familiares que se estaban construyendo. Este mundo de los *drag balls* estaba a punto de transformarse y evolucionar una vez más (Roberts, 2008).

La creación de las casas en sí mismas fue producto de los contextos socioeconómicos y políticos de los años 1970 y 1980. El aumento del paro en personas negras y latinas, las personas sin hogar como resultado del VIH y la disminución de los fondos que se dirigían a hogares grupales, entre otras condiciones, obligaban a las personas negras y homosexuales a salir a la calle en grandes cantidades y sin precedentes. Las casas se convirtieron en una opción donde se elegía a una madre y a un padre como líderes (los padres podían identificarse con cualquier género) y el resto de los miembros del hogar eran las hijas e hijos. Estas casas eran un segundo hogar y una oportunidad de crear una familia para personas que habían sido expulsadas de sus hogares natales. En cambio, a pesar de la creencia popular, los primeros integrantes que se unieron a estas casas seguían teniendo un vínculo afectivo con sus familias biológicas, buscando a su vez la protección, el amor y el cuidado que solo les ofrecían las casas de la calle. En los comienzos, estos hogares estaban compuestos en su mayoría por hombres, sin embargo, a medida que fueron pasando los años, el término *drag* fue creciendo en cuanto a diversidad. Con la pretensión de dar sentido a la creciente variedad en cuanto a la expresión de género, se crearon conceptos como “*Butch Queens Up in Drag*”, término con el que se hacía referencia a aquellos hombres homosexuales que se convertían en

drag solo para los bailes, pero que en la vida cotidiana mantenían apariencias normativas; así como también se comienza a usar el término “*Femme Queens*” para hacer referencia a mujeres transexuales que no se habían sometido a una reasignación de sexo, pero que eran conocidas por su realidad asombrosa y su belleza seductora, y las “*Butches*”, término utilizado para hacer referencia a mujeres lesbianas beligerantes u hombres transexuales. A finales de 1980, los bailes dejaron de ser el elemento más importante en esta cultura para dar paso a las casas, convirtiéndose la escena de la *drag ball* en la escena de la *house ball*, acogiendo a cientos de personas en estos hogares, incluso a aquellas que no participaban en los acontecimientos *drag* (Roberts, 2008).

Actualmente, estos eventos continúan existiendo, la escena de la *house ball* presenta hoy en día más de cien casas en más de trece ciudades distintas de Estados Unidos, habiendo en Nueva York al menos treinta casas con aproximadamente una docena o más de miembros. Así, la escena de *house ball*, con su complicada y rica historia, da lugar a un sitio alternativo donde una comunidad comúnmente rechazada, personas negras *queer*, pueden crear un hogar y una identidad propia, desde cero (Roberts, 2008).

Pose no solo transmite una visión profunda de la subcultura de los *ballrooms* en los años ochenta, o la vida de aquellas mujeres transgénero que sobrevivían al margen de la sociedad, esta serie también aborda las experiencias de personas homosexuales, como Damon, duramente rechazado por su familia. Así, los temas que aborda esta serie siguen siendo relevantes actualmente para la comunidad LGTBIQ+ como, por ejemplo, el rechazo familiar, la discriminación social, la transfobia dentro de la comunidad LGTBIQ+ y la violencia (Torres, 2020).

Además, otro aspecto que se tiene en cuenta en la serie *Pose* es el del VIH. La propagación del VIH llegó alrededor de 1970 a la ciudad de Nueva York, ocupando en 1980 todo el territorio de Estados Unidos. En la serie, se denuncia el marcado silencio e inacción que mostró este país durante la propagación del VIH, así como la ideología de muchos conservadores de acción política religiosa que creían que el juicio de Dios estaba cayendo sobre aquellas sociedades que dejaron que la homosexualidad fuese una forma de vida protegida, considerando la propagación del VIH como un castigo divino por su estilo de vida inmoral (Falise, 2021).

Las personas transgénero, como observan Rodríguez-Madera y Toro-Alfonso (2003) en su estudio, son vulnerables ante la epidemia del VIH, siendo algunos de los factores que hacen que sean más vulnerables los siguientes: la pobreza, las actividades sexuales en las que tienen que involucrarse, el escaso acceso a servicios sociales, la ausencia de apoyo social y la gran presión de la policía. Estas personas, se encuentran en un entorno hostil en que continuamente se enmascara el prejuicio, la injusticia, el discrimin y la ausencia de respeto por la diversidad, lo que hace que la calidad de vida de estas personas se vea irremediamente perjudicada. Esta falta de apoyo y su marginación social tienen una relación directa con prácticas de conducta autodestructivas (Rodríguez-Madera y Toro-Alfonso, 2003).

Las investigadoras, Aristegui y Vázquez (2013) exploraron las percepciones de discriminación y estigma, así como el impacto que esto conlleva en la calidad de vida de las personas trans que conviven con VIH. Las participantes de este estudio manifestaron que sus derechos son constantemente vulnerados e incluso directamente denegados, lo cual permite inferir que, como expone Casas (1999), la calidad de vida de estas personas se encuentra por debajo de las expectativas y aspiraciones que estas mujeres buscan de acuerdo con aquello que la sociedad debería garantizarles. Así, no tienen acceso ni a un entorno ni a una dinámica social que sea capaz de integrarlas, los servicios a los que pueden optar parecen rechazarlas, así como las intervenciones que surgen a través de las políticas sociales no son en apariencia suficientes para que se consideren a sí mismas como personas de pleno derecho (Aristegui y Vázquez, 2013).

Así, volviendo a la serie *Pose*, este es el primer programa que contrató a más de una mujer trans de color y proporcionó una serie de representaciones de identidades transgénero durante toda la serie (Thomas, 2019). La razón por la que esta serie tuvo una crítica mayormente positiva y es distinta a otros productos culturales con personajes trans es que, en este caso, la comunidad trans no está representadas a través de estereotipos y percepciones negativas que no reflejan la realidad de las experiencias de estas personas (Torres, 2020). Como comenta Iribure (2021) la serie no se limita exclusivamente a poner a mujeres trans en la pantalla, sino que también participan detrás de las escenas, en el guion, en la producción y en otra serie de etapas que transcurren desde el proceso creativo hasta la producción.

En primer lugar, la actriz Indya Moore comparte en la vida real las experiencias de su personaje en la serie *Pose*, ya que fue prostituta y víctima de la trata sexual (Iribure, 2021). Nacida en el Bronx de Nueva York, a los 14 años fue expulsada de casa, ya que sus padres esperaban que se comportase como la mayor parte de los niños y fuese masculina, tal como ocurre en la serie (Sánchez, 2019). Indya Moore, que prefiere que se haga referencia a su identidad con el pronombre neutro *elle (they/them)*, está triunfando actualmente como modelo en el mundo, siendo la primera persona no cisgénero que ocupa la portada de la revista Vogue España. Esto sienta las bases de un cambio en el que personas que llevan siglos olvidadas y exiliadas de aquello considerado como la normalidad, comienzan a ver el cambio y empiezan a ser optimistas, esperando que el progreso de verdad haya comenzado (Ximénez, 2020).

En segundo lugar, la actriz MJ Rodríguez, ha sido la primera mujer trans en recibir uno de los premios principales de los Globos de Oro, siendo la ganadora de la categoría Mejor Actriz en una Serie Dramática, valorando así su interpretación en la serie *Pose*. Sin embargo, esta actriz ha recibido numerosos reconocimientos, siendo previamente nominada en los Emmy como Mejor Actriz Principal en una Serie de Drama, a pesar de no recibir el galardón (Murillo, 2022; Olascoaga, 2022). Esta actriz, representando a Blanca en *Pose*, cuenta que su sueño desde los siete años fue ser actriz, sueño que logró gracias al esfuerzo de su madre, convirtiéndose en la mejor alumna y a su vez la más veterana del Centro Dramático más famoso de Nueva Jersey. MJ Rodríguez cuenta que su objetivo es ser una actriz que pelea por todos los derechos, siendo uno de los más grandes iconos de la comunidad negra y también del colectivo LGTBQ+, trabajando continuamente para luchar contra el estigma del VIH, algo que hace también en la serie *Pose* (Jiménez, 2021).

En tercer lugar, Dominique Jackson, actriz que hace el papel de Elektra, es una mujer trans que en la vida real lucha también por sus derechos, como muestra el discurso que pronunció al recibir el Premio Nacional de Igualdad de la *Human Rights Campaign* (HRC):

Como mujer trans de color, nos enfrentamos a la violencia. Nos enfrentamos a la brutalidad. Nos enfrentamos a tantas cosas... Hablamos de amor, pero nos

olvidamos de la humanidad. Soy una mujer que fue condenada al ostracismo. Soy una mujer de ascendencia caribeña. Soy una mujer con experiencia transexual. Soy una mujer, pero algunos de ustedes no lo ven así. Mis hermanos y hermanas están heridos. Somos asesinados... Para todos y cada uno de ustedes, se trata de que entendamos y respetemos a la humanidad. (S.G., 2021)

A su vez, esta mujer destaca por su gran fuerza e implicación, lo cual se observa en aquellas palabras suyas que dieron la vuelta al mundo a través de un vídeo (MOR.BO, 2020):

No se trata de que le digamos a alguien más que ‘te acepto’ o ‘te tolero’. Tú no tienes el poder de aceptarme o tolerarme, yo te lo exijo: Tú me debes respetar. Mi comunidad muere todos los días, ya sea por VIH y SIDA o por transfobia u homofobia. Te pregunto, considera esto, eso es un ser humano. Todos somos seres humanos. Se trata de inclusión y nunca le preguntaré a ninguno de ustedes por respeto. Yo te lo exijo. Tú no me dirás que me aceptas, tú no me dirás que me toleras. Ese no es tu poder, yo te lo exijo a ti. Tú me debes respetar por quién soy. (S.G., 2021)

Dominique es, pues, una modelo, actriz y activista trans, que además cuenta su vida en *The Transsexual from Tobago* (2014), libro donde relata sus experiencias más duras. Fue una gran activista durante el movimiento llamado *Black Lives Matter* y actualmente se encuentra muy implicada con las causas sociales (S.G., 2021). En dicho libro relata cómo una joven realiza un viaje hacia el descubrimiento y la comprensión a través del abuso sexual, el dolor, la angustia y el trauma, mientras aprende sobre la identidad y la preferencia sexual. Relata una lucha contra sus propios demonios en la que intenta sobrevivir a la discriminación y pensar que la vida mejorará, evolucionando hasta lograr ser un modelo para seguir y una gran madre para otras personas. Con este libro pretende dar visibilidad a una comunidad que es despreciada continuamente, abordando no solo la necesidad de tolerar, sino también de comprender, en una súplica no exclusivamente por la igualdad, sino a su vez por la compasión (Jackson, 2014).

En cuarto lugar, Billy Porter, actor que hace el papel de Pray Tell. Este ha sido el primer hombre negro y homosexual en ganar un Emmy, en este caso, a Mejor Actor en

la Serie Dramática *Pose*. Billy Porter, tras haber actuado previamente en el teatro neoyorquino, triunfa al actuar como estrella de teatro, actor televisivo y *entertainer*¹ (Alonso, 2019). Sin embargo, el Emmy que recibió en 2019 no es su primer reconocimiento, recibiendo otros como el premio teatral Tony (por la obra *Kinky Boots* en 2003) y un galardón musical Grammy (de esa misma obra por la banda sonora). Cuando recibió el Emmy, dijo en su discurso: “Me llevó muchos años vomitar toda la porquería que me enseñaron sobre mí y que llegué casi a crearme antes de poder caminar por esta tierra como si tuviera derecho a estar aquí”, citando además al escritor y activista que lucha por los derechos civiles de las personas negras y homosexuales, James Baldwin. Billy Porter nació y creció en un barrio llamado East Liberty, situado en Pittsburgh (Pensilvania) donde vivía con su madre, su hermana y su padrastro. La primera sufría una enfermedad degenerativa que afectaba a su movilidad. Según lo describe Billy, el barrio era un “ambiente tóxico” donde ni había mucha gente con medios ni ningún tipo de formación para poder huir, conocer el mundo y crear grandes cosas. Tras sufrir abusos entre los siete y doce años por parte de su padrastro, se dio cuenta de que no había ningún adulto que pudiese ayudarlo y decidió ayudarse a sí mismo. Así, se fue de casa y empezó a trabajar de animador en verano, viviendo en un motel durante tres años hasta que consiguió ir a la universidad (Alonso, 2019).

Él es un gran ejemplo para seguir, es un hombre gay deslenguado, con pluma, apasionado, lo que en inglés denominan como *flamboyant*. Por ello, que una industria que da pasos pequeños para aceptar la diferencia haya conseguido abrazarle, hacerle protagonista de la serie *Pose* y le haya otorgado un Emmy es un enorme paso. Así, este hombre es más que una persona negra y gay; es exagerado, libre, extravagante y excéntrico. Su éxito no es exclusivamente un bote salvavidas para aquellas personas de la comunidad LGTBIQ+ que intentan acceder a la interpretación, sino para cualquier persona que se niegue a luchar por otra cosa que no sean sus propios sueños (Alonso, 2019).

Por último, cabe destacar su interpretación del hada madrina en una readaptación del clásico cuento de Cenicienta. *Fab G* es un hada madrina de género no binario, con lo que se pretende ampliar la representación de personajes en la televisión para mostrar la gran diversidad de historias que puede haber en los cuentos de hadas. Como Billy relata, darle vida a este personaje sin rol de género puede ser algo muy poderoso; se trata de un

¹ *Entertainer* es el término que se usa para hacer referencia a una persona cuyo trabajo es entretener al público, por ejemplo, contando chistes, cantando o bailando.

cuento de hadas clásico dirigido a las nuevas generaciones, ya que, los niños y las niñas están preparados para ello, pero son las personas mayores quienes tienden a frenar el progreso (López, 2021).

En quinto lugar, Ryan Jamaal Swain, actor que hace el papel de Damon. Es una persona que en la vida real también ha mostrado mucho interés por las artes, comenzando las clases de baile a los cuatro años y ampliando su formación con clases de ballet, jazz, hip-hop y baile moderno. Además, desde que era pequeño, estuvo trabajando en la Academia de Danzas (Alabama), *Alabama Ballet*, *Birmingham Children's Theatre*, *Red Mountain Theatre Company* y *Virginia Samford Theatre*. Swain es un gran actor, cantante, bailarín, modelo y activista, formado en la Universidad de Howard, *British American Academy in Oxford* (Reino Unido). Se encuentra actualmente trabajando en un libro para un público infantil en el que relata cómo un adolescente sureño *queer* encuentra su camino superando los altibajos de la vida (Berg Studios, 2018).

En sexto lugar, Cosenza (2017) comenta que, Angelica Ross, actriz conocida en la serie *Pose* como Candy, es esclava de su pasado como trabajadora sexual en la vida real. Esta mujer trans fue invitada al programa de Caitlyn Jenner en San Francisco, *I Am Cait*, para hablar sobre *TransTech*, fundación para poder empoderar a la comunidad de personas trans con pocos ingresos de Chicago ofreciéndoles tecnología e ingeniería de software para poder desempeñar un trabajo en cualquier parte simplemente con acceso a un ordenador. Angelica Ross y otras seis mujeres trans estuvieron presentes en la grabación del programa. Había una sensación de hermandad en el aire, compartieron sus historias y arrojaron luz sobre aquellos sistemas de opresión que inciden sobre las personas trans, pero que afectan con más fuerza en las mujeres trans de color. Angelica se sintió seducida por la una falsa sensación de seguridad cuando se abrió hacia las cámaras, pero meses después de haber guardado silencio por un acuerdo de no divulgación, denunció su dolor cuando observó que su historia y la de *TransTech* había quedado en un segundo plano ante la difusión del hecho de que una vez había estado implicada en el trabajo sexual (Ross, 2014; Cosenza, 2017).

En séptimo lugar, Leiomy Maldonado, es una mujer trans que, además de aparecer como actriz en la serie, coreografía las diferentes escenas de los *ballrooms* (Iribure, 2021).

A continuación, las tablas 1 y 2 recogen la descripción de los personajes principales y las distintas *Ballroom Houses* de la serie.

Tabla 1

Descripción de los personajes principales

Blanca Rodríguez (MJ Rodríguez)



Imagen de la Temporada 2
Episodio 10. Blanca
volviendo a los *balls* después
de estar ingresada tras su
delicado estado de salud.

Blanca es una mujer transgénero que a, principios de la serie, pertenece a la Casa Abundancia y se gana la vida como manicurista. Es diagnosticada de VIH en el primer capítulo, lo cual para ella es una pena de muerte. Esto le hace darse cuenta de que quiere lograr su sueño, formar su propia casa y ser madre.

Por ello, se va de la casa de Elektra y crea la Casa Evangelista, donde acoge a Damon, Papi y Angel como sus primeros hijos e hijas. Blanca es una gran madre que anima a los miembros de su casa a superarse, ayudándoles a entrar en una escuela de baile como en el caso de Damon o intentando sacarles de su vida en los muelles como en el caso de Angel. A su vez, logra superarse a sí misma, creando su casa, abriendo su propio negocio como manicurista, luchando por sus derechos y logrando ser una gran enfermera.

Pray Tell (Billy Porter)



Imagen de la Temporada 3 Episodio 1. Pray ejerciendo de maestro de ceremonias en un *ball*.

Pray Tell es un hombre homosexual con VIH, maestro de ceremonias de los *ballrooms* que se celebran en Nueva York, mentor de los diversos miembros de la comunidad (especialmente de la Casa Evangelista) y diseñador de moda. Habiendo perdido a muchos seres queridos de sida, se muestra muy negativo a la hora de aceptar su diagnóstico de VIH, pero este personaje, como padre para muchos de los integrantes, consigue seguir adelante y continuar con su estilo de vida, apoyándose de Blanca, una persona muy importante para este, apareciendo muy unidos durante toda la serie.

Elektra (Dominique Jackson)



Imagen de la Temporada 2 Episodio 10. Elektra ejerciendo de maestra de ceremonias en un *ball*.

Elektra es de las primeras mujeres de la serie que crea su propia casa, a la que se hace referencia como Casa Abundancia, donde tiene como hijos e hijas a Blanca, Angel, Lulu, Candy, Cubby y Lemar. Su personaje se somete a una operación de cambio de sexo para reafirmarse como mujer, lo cual hace que su amante deje de mantenerla, lo cual provoca el declive de la Casa de la Abundancia y que esta tenga que encontrarse desamparada en la calle. Entonces, comienza a crecer desde cero hasta lograr ser una gran empresaria con mucho poder adquisitivo.

Angel (Indya Moore)



Imagen de la Temporada 2 Episodio 3. Angel intentado presentarse para trabajar en una tienda de cosméticos.

Angel es una mujer transexual que se incorpora como miembro de la Casa Evangelista tras abandonar la Casa Abundancia. Ella al principio trabaja como prostituta en los muelles, donde conoce a un señor del que se enamora llamado Stan. Él tiene una gran atracción por Angel, aunque a su vez convive con una repulsión y una vergüenza por tener una relación con una mujer transexual. Stan es un ejecutivo casado, que aparenta crear un gran vínculo con Angel, aunque finalmente esta relación acaba en

fracaso. Sin embargo, esta comienza a trabajar como modelo, y en el amor y en su trabajo descubre una vida repleta de felicidad.

Damon Richards (Ryan Jamaal)



Imagen de la Temporada 2 Episodio 8. Damon bailando Vogue en un *ball*.

Todas estas personas huyen o son expulsadas de sus lugares de nacimiento por cómo son. En el caso de Damon su historia se plasma en la serie, así este es un joven de Allentown que es expulsado de su casa tras afirmar a su padre ser no solo bailarín, sino también homosexual. Tras vivir brevemente en las calles de Nueva York, Blanca le ofrece formar parte de su casa y cumplir su sueño de bailarín, comenzando así en una academia de baile, lo que le abre muchas puertas.

Candy (Angelica Ross)



Imagen de la Temporada 1 Episodio 1. Candy en la Casa Abundancia hablando con su familia.

Candy es una mujer trans que pertenece a la Casa Abundancia, hasta que decide marcharse con su amiga Lulu y fundar su propia casa, la Casa Ferocidad. A pesar de que se esfuerza y quiere brillar en todos los bailes, es continuamente juzgada y atacada. Sin embargo, ella insiste en lograr sus sueños y lucha por mantener su Casa Ferocidad hasta el final, haciendo sacrificios inimaginables.

Ricky (Dyllón Burnside)



Imagen de Temporada 2 Episodio 5. Damon bailando Vogue en un *ball*.

Ricky es un hombre afroamericano y homosexual que se une a la casa Evangelista, tras estar viviendo en las calles de Nueva York. Se une a esta casa a raíz de comenzar una relación con Damon. Una vez que empieza a desfilarse en los bailes, inicia un proceso de crecimiento y superación, y se convierte en un gran bailarín.

Lulu (Haili Sahar)



Lulu es una mujer trans que participa en esta comunidad dentro de la casa Abundancia, para posteriormente crear su propia casa con Candy, Casa Ferocidad, cuando comienzan los problemas económicos en su anterior hogar. Lulu se enfrenta a muchas adversidades, adversidades que finalmente supera y le permiten alcanzar sus sueños estudiando en la universidad y logrando ejercer como contable.

Imagen de la Temporada
2 Episodio 1. Lulu
preséntase en un *ball*.

Esteban Alberto Martínez, alias Papi (Angel Bismark)



Papi es un hombre latinoamericano que se une a la casa Evangelista, tras haber vivido en las calles de Nueva York. En su nuevo hogar, incumple las reglas y vende drogas en secreto, por lo cual Blanca le expulsa de su casa. Entonces, se une a la Casa Ferocidad, donde se aprovechan de él para que ejerza como empleado dándoles masajes, planchándoles la ropa, trayéndoles comida... Finalmente, con ayuda de Elektra vuelve a la Casa Evangelista, donde encuentra el amor y comienza a reconstruir su vida, trabajando como manager.

Imagen de la Temporada
1 Episodio 2. Papi
observando los desfiles
en un *ball*.

Judy (Sandra Bernhard)



Imagen de la Temporada 3
Episodio 7. Judy
contándole a Blanca lo feliz
que se encuentra trabajando
en el hospital en una planta
de neonatos.

Judy es una enfermera del hospital que trabaja en la planta para pacientes con VIH y que logra crear un vínculo muy fuerte con las personas de la comunidad de los *balls*. Se encuentra muy implicada con su trabajo, siendo miembro del grupo activista contra el VIH, *Act Up*, teniendo una gran relación con Pray y Blanca, trayéndoles también al mundo del activismo.

Es una mujer muy importante para aquellos que sufren VIH en la serie, ya que les anima y lucha para que estas personas tengan una vida digna y sobrevivan a la enfermedad.

Cubby (Jeremy McClain)



Imagen de la Temporada 2
Episodio 6. Cubby
admirando el espectáculo del
sida cabaré en el hospital.

Cubby es uno de los integrantes de la Casa Abundancia. Tras pertenecer a este hogar, pasa por las casas Ferocidad, Evangelista y finalmente Wintour.

Lemar y Cubby se muestran como una pareja inseparable en la serie, van compitiendo en los *balls* en distintas categorías y casas.

Lemar (Jason A. Rodríguez)



Lemar es uno de los integrantes de la Casa Abundancia. Posteriormente, se une a la Casa Ferocidad y después, a la casa Evangelista. Tras volver a cambiar de casa y unirse a Elektra en la Casa Wintour, establece su propia casa dentro de la comunidad de las *Ballroom Houses*, la Casa Khan.

Imagen de la Temporada 3
Episodio 7. Lemar
representando a su casa, la
Casa Khan, en un *ball*.

Stan Bowes (Evan Peters)



Imagen de la Temporada
1 Episodio 3. Stan yendo
a comprar los regalos de
Navidad.

Stan Bowes, personaje de la serie, es un hombre con una mujer y una familia que goza de un gran puesto de trabajo en la Organización de Trump. Aunque es de Nueva Jersey, viaja constantemente a Nueva York por su trabajo, lo que hace que todo cambie cuando empieza a acercarse a los muelles y conoce a una gran mujer, Angel. Él gasta mucho dinero en Angel, intentando consolidar una relación en paralelo con su mujer, Patty Bowes, pretendiendo superar a su vez los conflictos internos que le generan sentirse atraído por una mujer trans. Sin embargo, esta historia se hunde cuando su mujer acaba enterándose de todo y desesperado en seguir su historia con Angel, esta le rechaza.

Patty Bowes (Kate Mara)



Patty Bowes es la mujer de Stan Bowes. Este personaje se dedica a cuidar del hogar y de sus hijos. Cuando el jefe de su marido se presenta en casa, amenazado porque Stan está creciendo en la empresa, y le cuenta que su esposo tiene una amante, comienza a buscar pistas y encuentra a Angel. Tras hablar con ella, se enfrenta a Stan y acaban separándose.

Imagen de la Temporada 1
Episodio 1. Patty cenando
en un restaurante lujoso
con su marido Stan.

Nota. Esta tabla de elaboración propia muestra los distintos personajes de la serie de *Pose* que se consideran esenciales para el análisis de la serie.

Tabla 2

Descripción de las casas

Casa Abundancia



La Casa Abundancia, de las primeras casas que aparecen en *Pose*, es creada por Elektra y al principio es el hogar de sus hijos e hijas, donde se incluyen Blanca, Angel, Lulu, Candy, Lemar y Cubby.

Imagen de la Temporada 1
Episodio 1. Las mujeres trans de la
Casa Abundancia.

Casa Evangelista



La casa Evangelista, con su madre Blanca, incorpora a distintos integrantes como Damon, Angel, Ricky y Papi, así como Elektra, Cubby y Lemar, de forma temporal.

Imagen de la Temporada 2
Episodio 5. La comunidad de los
balls entrando en una iglesia
como protesta contra el VIH del
grupo activista *Act Up*.

Casa Extravaganza



La Casa Extravaganza aparece en *Pose* con la entrada de Aphrodite en un *ball* donde compite con Elektra y gana. Esta casa vuelve a ser mencionada en el Capítulo 8 de la Temporada 1, cuando Tonya Extravaganza es candidata a Madre del Año.

Imagen de la Temporada 1 Episodio 4. Aphrodite compitiendo en una categoría del *ball* contra Elektra.

Casa Mugler



Esta casa aparece en los primeros capítulos de la serie, pero tiene especial relevancia en el capítulo 5 de la Temporada 1, cuando la Casa Abundancia, sin Elektra, se revela y desafía a esta casa, aceptando el desafío y perdiendo. La Casa Mugler vuelve a aparecer con la categoría Madre del Año con Gina Mugler.

Imagen de la Temporada 1 Episodio 5. La Casa Mugler aceptando el desafío de la Casa Abundancia.

Casa de la Ferocidad



Imagen de la Temporada 1
Episodio 5. Lulu y Elektra
como madres en un *ball*.

Esta casa es creada por Candy y Lulu que, tras los problemas económicos de Elektra, deciden hacer realidad su propio sueño, en la Temporada 1 Capítulo 7. En principio, acogen a Florida, Verónica, Aphrodite, Lemar, Cubby y Papi, aunque estos tres últimos se marchan cuando Elektra les ofrece unirse a la Casa Evangelista.

Casa Wintour



Imagen de la Temporada 2 Episodio 2.
Elektra irrumpiendo en un *ball* con su
nueva Casa Wintour.

abandonan la Casa Evangelista, y, posteriormente, Ricky Evangelista, también se une.

Esta nueva casa es fundada por la legendaria madre, Elektra Abundancia. Tras sus conflictos en sus anteriores casas, Evangelista y Ferocidad, decide crear un nuevo hogar. En esta casa acoge a Tess (una mujer blanca), Shadow y Silhouette (dos bailarines de Vogue) y Jazmine. Irrumpe en un *ball* y se presenta con sus hijos como la Casa de Wintour, llamada así por la redactora jefe del texto sagrado que es Vogue. En este mismo momento en el que se presentan, Lemar y Cubby se unen y

Casa Pendavis



Esta casa aparece en el Capítulo 8 Temporada 1 cuando van a dar el premio a la Madre del Año con Kiki Pendavis. Vuelve a aparecer en el Capítulo 10 de la Temporada 2 cuando se procede a entregar el premio a la Madre del Año.

Imagen de la Temporada 2
Episodio 10. La madre de la
Casa Pendavis como
candidata a la Madre del
Año.

Casa Khan



Imagen de la Temporada 2
Episodio 4. Lemar bailando en
un *ball* representando a su
propia casa, la Casa Khan.

Esta casa creada por Lemar aparece por primera en el Capítulo 1 de la Temporada 3. La creación de la Casa Khan y su interés por el dinero empieza a cambiar el sentido de las *Ballroom Houses*. En los *balls* comienza a entregarse dinero como premio en vez de trofeos, pero aparecen las legendarias madres para recordar a su comunidad la importancia de las *Ballroom Houses* como un hogar para aquellas personas que se encuentran desamparadas, recordando la importancia de la familia y el apoyo mutuo.

Casa Evangelista “resurgiendo de sus cenizas”



Imagen de la Temporada 3 Episodio 5. Angel, Elektra, Lulu y Blanca en la cena de celebración de la boda de la primera.

Tras ver cómo han cambiado los *balls* y cómo casas como la de Khan le quitan el sentido de la creatividad, la familia y la comunidad y lo sustituyen por la mera obtención de dinero, Blanca propone crear una nueva casa y mostrarle a la comunidad el verdadero significado de los *balls*. A esta casa se unen Papi, Damon, Ricky, Angel, Lulu y Elektra.

Nota. Esta tabla de elaboración propia muestra las distintas casas y hogares que van surgiendo en la serie de *Pose*.

En los anexos 1 y 2 se observa una información más detallada sobre las tres temporadas de la serie *Pose*, el nombre de los episodios, su publicación y duración.

Marco Metodológico

En cuanto a la metodología, este proyecto realiza una revisión de fuentes bibliográficas y audiovisuales de la serie *Pose*, siendo las primeras una fuente secundaria y las segundas una fuente primaria.

La Representación de la Realidad Transexual en la Serie *Pose*

A continuación, se procede a realizar un análisis de la serie *Pose* a través de una serie de constructos y subconstructos que muestran la realidad de las personas transexuales en las *Ballroom Houses*, con el fin de comprender y profundizar en las experiencias que viven los distintos personajes, desarrollándose los temas tratados en el apartado del marco teórico. Los constructos que se recogen para el análisis son los siguientes: Vivir la diversidad sexual y de género en un mundo patriarcal, Sororidad y

familia en las *Ballroom Houses*, La maternidad en las *Ballroom Houses*, La representación del amor romántico en *Pose*, La lucha contra la discriminación y la transfobia, La lucha contra el VIH y Triunfos de las protagonistas.

Vivir la Diversidad Sexual y de Género en un Mundo Patriarcal

La serie *Pose* muestra las dificultades de vivir la diversidad sexual en un mundo patriarcal que discrimina a las personas que no cumplen con el ideal de hombre blanco y heterosexual. Esta discriminación tiene graves consecuencias en la vida de estas personas que, como muestra la serie *Pose*, pueden llegar a perder a su familia y a su comunidad por su falta de comprensión. Esto queda reflejado cuando la tía de Pray se enfrenta a su hermana:

Anda, cierra esa boquita de una vez. Si tanto te importarán las almas perdidas, me hubieras apoyado a mí cuando la iglesia me juzgo por divorciarme. Perdí a mi comunidad, y todo por una ley anticuada que escribieron los hombres hace tres mil años (T3, E4).

La desigualdad social que sufren las personas con diversidad sexual les impide a menudo desarrollar la vida que les gustaría. La dificultad para asumir el rol masculino de cuidador se observa en *Pose* cuando Papi se ofende porque Elektra le va a pagar su lujosa boda con Angel, y dice: “¿Cómo me va a dejar a mí eso? Vamos a empezar un matrimonio dejando claro que el novio no puede cuidar de la novia” (T3, E5).

La serie *Pose* hace especial hincapié en las discriminaciones que sufren las personas de las *Ballroom Houses* en este sistema patriarcal, que implica una serie de incomprensiones y discriminaciones por motivo de su identidad de género o por su orientación sexual. En el caso de las personas transexuales, la serie incide en las siguientes.

Estereotipos y Prejuicios

En la sociedad occidental persisten una serie de características, estereotipos y roles relacionados con el sexo-género dentro de la lógica binaria que limitan las

posibilidades de desarrollarse y manifestarse libremente, y que inciden de manera más extrema en personas transexuales y homosexuales.

El Hombre Fuerte y la Mujer Débil. *Pose* cuestiona el estereotipo del hombre fuerte y protector en distintas escenas. Según este estereotipo, no hay lugar en la vida de un hombre para la feminidad. Cuando Pray se niega a desfilarse de *Drag Queen*, cuenta:

Mi padre le decía a mi madre, a mis tías, a todos: “este chico es muy blando”. Odiaba mi pluma. Pasaba a mi lado y me tiraba de un empujón. Los empujones se convirtieron en bofetadas y después en puñetazos. Estaba decidido, iba a hacerme un hombre a tortazos. Su hijo no iba a ser un maricón. (T2, E10)

Se observa también cuando Pray le recrimina a su madre que permitiese que su padrastro abusara de él y ella le responde que buscó a otro hombre tras fallecer su marido porque no podía criarlo ella sola, y simplemente quería un marido para dar una buena imagen y que todo pareciera de lo más correcto en la iglesia (T3, E4).

Elektra vulnera con frecuencia el estereotipo, destacando una escena en la que su madre, Tasha, cuenta que rezó durante todo su embarazo para tener un hijo que la cuidaría cuando fuera fuerte y grande, y Elektra le responde que ella es más fiera que ningún hombre, que nadie le hubiera tocado un pelo si ella hubiese estado allí (T3, E3).

En una sociedad donde el mundo es un medio de instrucción y este está repleto de actos discriminatorios no es posible que las personas crezcan sin prejuicios y estereotipos, pero lo que sí es posible es enseñar, educar a las personas a ser más empáticas y comprensivas. Así, en *Pose*, Papi va aprendiendo poco a poco a ser mejor persona, le enseña a su hijo que los hombres también lloran, que ser un hombre no consiste en tener dinero y pegar palizas a aquellos que les ofenden, sino que un hombre se protege y protege a su familia, y no tiene miedo a amar ni a sufrir, y tampoco a perdonar (T3, E6).

La Mujer como Cuidadora y el Hombre como Trabajador. Pese a que la sociedad cambia continuamente y la mujer ha adquirido más independencia y autonomía, *Pose* muestra la persistencia de la división sexual del trabajo en la familia tradicional a través del rol de la mujer dedicada al hogar y al cuidado, y el hombre proveedor, dedicado

a la manutención de la familia a través de su empleo. Patty, ama de casa y sin formación, se muestra muy agradecida cuando su marido Stan, proveedor de la familia, decide comprarle un lavavajillas para calmar su mala conciencia por tener una amante (T1, E2). *Pose* muestra en algunas escenas la aspiración de las mujeres trans de satisfacer el estereotipo de mujer cuidadora como consolidación de su identidad de género. Así, en varias escenas se ve a Angel en ese rol y en su boda Blanca le regala el libro de cocina de su madre, para que alimente a su marido y a su hijo (T3, E6).

La Heteronormatividad como Construcción Social. La estructural patriarcal ha considerado históricamente como normales exclusivamente las relaciones heterosexuales. *Pose* denuncia una educación sexual heteronormativa que se centra en enseñar la importancia de tener relaciones heterosexuales sanas, olvidando cualquier otro tipo de relación sexual y sin tener en cuenta lo peligroso que es la desinformación, apareciendo así muchos casos de VIH en chicos gays. Cuando Blanca le pregunta a Damon si su padre le dio alguna vez la charla sobre relaciones sexuales, este responde:

Sí, lo hizo. ¡Y fue horrible! Me contó un montón de cosas sobre la anatomía de las mujeres y cosas parecidas. Y yo solo pensaba: “Esta no es la información que necesito. ¡Jesucristo de mi vida esto no me ayuda!”. Pero no podía preguntarle lo que de verdad quería saber, o sea qué hacen dos hombres juntos y demás, o me habría descubierto y temía que me matara. (T1, E2)

Corporalidad e Indicadores de Género

Los prejuicios y los estereotipos de género hacen que se generalicen ciertas formas corporales idealizadas que facilitan el *passing*² de las mujeres trans. Como cuando un policía ve a Blanca por detrás, con su pelo largo, y hace referencia a ella como señorita, pero después de verla de frente le empieza a hablar como a un hombre (T1, E2).

En la realización de un *ball* se tratan temas como erotismo, sexualidad y tetas. Como dice Elektra, “las categorías de cuerpo son sobre tetas y culos hasta aquí” (T1, E4). Los *balls* se plantean desde el binarismo mujer-hombre, sin tener en cuenta la diversidad, por ejemplo, mujer sin tetas (T1, E4). En *Pose* se observa cómo en los *balls* se enfatiza la performatividad de género con la exigencia de una exaltada feminidad que cumple el

tradicional estereotipo de mujer y trasciende lo biológico, con frases como “Esta categoría es solo para mujeres de verdad” o “Tiene el cuerpo de una modelo y los andares de un pato” (T1, E5), y a través de las categorías *Efecto modelo* (T1, E5; T2, E1) y *Reina Femme* (T2, E3).

Tenéis que ser creíbles en todos los sentidos, brujas. Vuestro peinado debe convencer, vuestra ropa debe convencer, vuestro maquillaje debe convencer, vuestro rostro debe convencer. Ser creíbles será vuestra entrada a la calle principal, y ¿queréis ser invitadas a un mundo mágico? Pues más vale que vengáis inmaculadas. Esta categoría solo es para mujeres de verdad. Si no sois la puta Diana Ross preparada para cantar el tema de Mahogany en *Mahogany, piel caoba*, que no se os ocurra pisar esta pista. Dios os ha bendecido con muchos y bellos dones: encanto, belleza, sensualidad, pero por lo que podéis darle las gracias es por haberos hecho mujeres. ¡Perfección! ¡Brilla mujer! ¡Deslumbra mujer! Permítenos rendirte homenaje en toda tu gloria femenina. (T1, E5)

No existe en los *balls* una categoría que sea “mujer más masculina” y sí la de “mujer más femenina”, reforzando siempre los estereotipos para las mujeres trans (T1, E4; T1, E5). Mientras que sí existe la petición en los *balls* de que los hombres muestren su feminidad, y se contempla la masculinidad sexy, donde los hombres se desnudan y exponen sus pectorales bajo la categoría cuerpazo Butch Queen (T1, E6).

No cumplir con los estereotipos de género es objeto de humillación en los *balls*. Esto ocurre no solo por parte del jurado, sino entre las propias mujeres trans, que juzgan y aplican a otras mujeres la discriminación que ellas mismas han podido sentir alguna vez. Cuando Blanca desfila en su primer *ball*, el presentador comenta:

¡Eh, eh, eh, eh! ¿Qué es esto monada? ¡Es como si la Cenicienta hubiera venido al baile después de medianoche! ¡Corta la música, guapo! ¡Corta la música, córtala! ¿A quién tenemos aquí? Señorita Blanca, ¿dónde está tu madre? ¿De quién es hija? Ninguna madre enviaría a su hija aquí con esa peluca de saldo. ¿Quiere adoptarla alguien? ¡UNICEF! ¡Qué alguien la ayude! La categoría es vírgenes en la pasarela, no un travesti dentro de una caja tirada en el parque de

bomberos. ¡Qué alguien la ayude! ¡Por favor, ayudad a esta chica! ¡Mirad qué zapatos, qué vestido! ¡No puedo con esa peluca, cariño! ¡Ayudadla! (T1, E5)

Cuando Blanca es criticada por otras chicas, se defiende preguntándoles: “Reina machorra, ¿eh? ¿A esto lo llamáis ser hermanas? ¿Unas pájaras cortándose las alas unas a otras?”, y ellas responden: “Para empezar, tienes que ser una chica para ser hermana, guapo” (T1, E5).

En la serie, Candy es el foco de humillación más frecuente en los *balls*. Es humillada al desfilarse por el jurado y el presentador, Pray, por su falta de curvas femeninas (T1, E4), volviendo a ser pisoteada por el presentador, Pray, cuando baila en la categoría *Reina Femme Vogue*:

¿Qué está pasando aquí? ¡Parad la música, parad la música! ¡Parad la música! ¡Vale, vale! ¡Calma, calma, calma! Dejad que papi se ocupe de esto. Señorita Candy... ¿Tienes dislexia para las categorías? Verás, sé que tenemos nuestras diferencias en lo que se refiere a tu cuerpo, porque tú has ido y te has comprado un cuerpo para ganarte un puesto, pero la flexibilidad y el ritmo no se pueden comprar. El baile no es lo tuyo. ¡Siéntate! Cariño, esto no es un ensayo de vestuario, es la actuación final. ¿Puede alguien llevarse a esta perra? Está muy cansada y yo tengo una cita. (T1, E8)

A este desprecio se une el jurado, pidiéndole que no les haga perder el tiempo y salga de la pista. Cuando vuelve a bailar rindiendo homenaje a Madonna en la categoría *Lofting*, Pray le dice:

¡Vale! ¡Parad la música! ¡Parad la música! La verdad, tía, tienes mucho valor. Tienes mucho valor, pero ¿qué estás haciendo? La categoría se llama *Lofting*, es una categoría de baile para bailarines de verdad. Ya hemos pasado por esto, no eres bailarina, no se te da bien el *Vogue* y, francamente, me preocupa tu salud. El *breakdance* te puede hacer estallar la silicona. ¿No querrás tener el culo plano que tenías antes? No necesito hundirte si caes a lo más bajo. (T2, E4)

No obstante, *Pose* introduce una visión crítica del riesgo que producen estos ideales. Cuando Stan le dice a Angel que entiende que todas las mujeres quieren un culo enorme y caderas ya que es muy femenino, y Candy es víctima de críticas corporales durante los *balls*, ambas decidan inyectarse silicona para ser más atractivas y aceptadas por los hombres, afectando esto gravemente a la salud de Candy (T1, E4).

Negación Social y Familiar de la Identidad Sexual

Las personas transexuales no siempre son respetadas y aceptadas por la sociedad, produciéndose un rechazo y negación de su identidad de género al tratarlas de forma persistente por su sexo de nacimiento, como cuando Stan visita a Angel en su trabajo y el encargado le comenta que esta es “un chico muy popular” (T1, E2). El desconocimiento de la transexualidad por el entorno hace que las personas transexuales tengan miedo a no ser reconocidas y puedan llegar a sentirse una estafa. En *Pose*, cuando Angel se va a casar, tiene la misma pesadilla una noche tras otra. Sueña que está pidiendo el certificado de matrimonio con Papi y la mujer del registro le dice que en su pasaporte pone que es un hombre y que está intentando cometer un fraude (T3, E6).

Pose incide en la falta de entendimiento de la realidad trans por parte de sus familiares. Así, cuando muere la madre biológica de Blanca, nadie de su familia se molesta en avisarla y cuando se presenta en casa de su hermana, esta le dice:

No sé si te reconocería si te viera en el super. Tomaste una decisión, Mateo. No sé cómo te llamarás, pero no es momento para tus confusiones, ya sufrió bastante mami. No sé quién eres, dime, ¿cómo le explico a una niña de diez años que su tío es gay y se viste con ropa de mujer? ¿y cómo pretendes que le explique a la familia que no estás muerto? Rezo por ti, Mateo. (T1, E5)

En otra escena, Angel cuenta que, cuando era pequeña, su padre le cruzó la cara por robar, pero, sobre todo, porque lo que había robado eran unos tacones rojos, tratándola a partir de entonces de manera diferente (T1, E3).

La ignorancia hace que se confunda la transexualidad y la homosexualidad, llegando a interpretarlas como una simple etapa o un comportamiento ocasional, nada

que ver con su forma de ser y de vivir. Así, la madre de Cubby se lamenta: “Discutíamos mucho siempre. Pensaba que se comportaba así para enfadarme, no pensé que fuera porque él era así. Siento que mi ignorancia lo alejará tanto de mí.” (T3, E1). La familia no siempre entiende ni empatiza con la realidad trans y homosexual, en el extremo de este conflicto, llega a obligarles a irse de su hogar. Esto se observa cuando la madre de Elektra la expulsa de su casa:

Te comportas como si fueras el hombre de la casa, pero, si no recuerdo mal, las escrituras están a mi nombre y la hipoteca la pago yo. Te doy un techo bajo el que vivir. Esta es mi casa y eres capaz de entrar aquí llevando puesto un vestido. No es la primera vez y ¿qué te dije? Te dije: “No quiero a un travestido homosexual en mi casa”. ¿Cómo llamas a un hombre que lleva vestidos y maquillaje? ¿Perdona? ¡Quítatelo! ¡Mírate al espejo! ¡Mírate! Duane, ven aquí ahora mismo. ¡Duane! ¿A dónde crees que vas? ¡Levántate! ¡Levántate! ¡Vete de aquí! He dicho que vayas. ¡Vete de mi casa! Ahora puedes ponerte lo que te dé la gana (T3, E3)

También cuando a Damon le expulsan sus padres de su casa y su madre le comenta:

¿Cómo has podido traicionarme así? He ido en contra de la palabra de tu padre, he apoyado tu creatividad, ¿y traes estas porquerías a mi casa? Sabes que la Biblia condena la homosexualidad, Dios te castigará contagiándote esa enfermedad. Si me quieres, te presentarás ante él, le pedirá perdón y no repetirás esa conducta pecaminosa. ¿Estamos? ¿Eso es lo que quieres? ¡Toma! (T1, E1)

El desconocimiento de la transexualidad crea una barrera que impide cualquier conexión con la persona trans y, en el rechazo a su identidad de género, el entorno familiar puede llegar a victimizarse. En la serie, el sentimiento de vergüenza que expresa el padre de Angel se evidencia cuando afirma “Esto no es fácil para mí, ¿tú sabes la desgracia que es que tu hijo vaya por ahí con vestidos? Eso no es normal, joder. No entiendes lo mal que me haces quedar delante de mis amigos” (T3, E6). También cuando la madre biológica de Elektra le dice que podrían retomar su relación si se cortase un poquito, y Elektra le responde:

¡No, no es una opción! He dedicado toda mi vida a ir a más, a conformarme con más. Más amor, más elegancia, más joyas, más poder, más dinero. Más, más, más, siempre más. Siento mucho que solo puedas pensar en mí con miedo y decepción. Siento mucho que te niegues a permitirte ver quién soy. El dolor de tu descontento nunca volverá a distraerme de luchar por todas las cosas que yo me merezco en este mundo. Adiós, Tasha. (T3, E3)

La negación de la realidad trans puede llegar al extremo negar la propia existencia de la persona trans, como sucede con el hecho de que la madre de Blanca, para ocultar que esta era una mujer trans, prefiriese decirle a su entorno que su hija había muerto. Sin embargo, Blanca, se entera después de que estuvo hablando de ella hasta el último momento de su vida, no creía en lo que había elegido su hija ni en lo que hacía, pero se arrepentía de no haberlo hecho bien, y la quería (T1, E5).

La ignorancia y los prejuicios hacen que se confundan la transexualidad y la homosexualidad, y se interpreten como perversiones sexuales. Así sucede cuando el hermano de Blanca la golpea contra la nevera gritando “¡Nadie te quiere aquí pederasta! ¡Sé que los maricones corrompéis a los niños!” (T1, E5). De esta forma, además de no tratarla como una mujer sino como un hombre homosexual, muestra el prejuicio de que las personas gais abusan o tienen relaciones inadecuadas con menores.

La asociación de la homosexualidad con la perversión sexual aparece de nuevo en *Pose* cuando la tía de Pray asocia palabras como divorcio, homosexualidad y pederastia (T3, E4).

La ignorancia afecta negativamente a la relación de las personas transexuales y homosexuales con sus familiares biológicos, llegando a distanciarles, pero, como dice Elektra, nadie enseña a los padres cómo aceptar a sus hijos gais y no se les puede culpar por algo que no saben (T3, E1). La educación sobre la inclusividad es imprescindible, de manera que la enseñanza es un arma esencial en esta lucha contra el desconocimiento para garantizar la igualdad. *Pose* no solo muestra el rechazo familiar de la transexualidad y la homosexualidad. También recoge situaciones o conversaciones que muestran el esfuerzo por entenderlo o cómo el afecto supera la falta de entendimiento. Así, a veces, el entorno familiar, al tener conciencia de su ignorancia, se disculpa y se ofrece como

apoyo. Cuando Pray les cuenta a sus tías que a veces siente que no tendría VIH si no fuese por la iglesia y cómo le trataron, pues entonces empezaron sus problemas con el alcohol, las drogas y las aventuras de una noche, una de ellas le dice: “Lo siento mucho, Pray. No lo sabía. Sé que no puedo evitar lo que ya ha pasado, pero quiero que sepas que siempre te he querido, Pray, y te prometo que estaré ahí apoyándote hasta el final.” Y su otra tía añade: “Yo también te apoyo Pray, aunque a veces no nos entendamos demasiado” (T3, E4). También la madre de Cubby se arrepiente de haber sido tan poco comprensiva con su hijo y haberle alejado de ella (T3, E1).

La serie muestra también que hay familias que, aunque no logran entender la transexualidad y la homosexualidad, priorizan la felicidad de sus seres queridos y se desviven por complacerles. En el funeral de Candy, sus padres biológicos acuden al tanatorio y, aunque al principio estos hacen referencia a ella como un hombre, finalmente su padre habla de ella con el género femenino y dice que simplemente quería que fuese feliz, complaciéndola de pequeña con regalos como muñecas, lo que le dio a Candy el valor para convertirse en la mujer que ha sido (T2, E4).

La Transexualidad como Enfermedad Mental

Las personas transexuales también son discriminadas a través del diagnóstico y tratamiento de la transexualidad como un problema psicológico o enfermedad mental. Este persistente estigma queda patente en diversas escenas de *Pose*, como cuando Blanca y Lulu son expulsadas de un bar gay y Angel explica a Damon que esto sucede porque ni heteros ni gais entienden a las mujeres trans, piensan que tienen problemas psicológicos (T1, E2); cuando Patty, tras descubrir la relación de su marido, Stan, con Angel, le lleva a una psiquiatra y le pregunta por qué le ha sido infiel con esa persona, si es porque es homosexual o le pasó algo cuando era niño (T1, E6), insinuando que hay un trauma psicológico como causa de su relación con una mujer trans; o cuando la suegra de Blanca le dice que ella no es una intolerante, pues su marido es psiquiatra y trata a transexuales (T3, E2).

Discriminación

La discriminación que sufren las personas transexuales se puede observar en numerosos ámbitos. En el ámbito educativo, *Pose* denuncia el acoso escolar, y en el ámbito laboral, el *mobbing*. Así, respecto al primero, Lulu le cuenta a Angel que faltaba mucho a clase porque sufría violencia en su centro educativo y que, pese a ser un as con los números, la profesora no le preguntaba para no tener que hacer referencia a ella en femenino (T3, E2).

Respecto al ámbito laboral, *Pose* denuncia en numerosas escenas la falta de oportunidades que sufren las personas trans, dificultando que se desarrollen como personas, tengan sueños y ambiciones: cuando Angel, una mujer trans puertorriqueña, se ofrece para un puesto en una perfumería de un lujoso edificio y le comentan que ese puesto no está disponible y ni siquiera le hacen la entrevista (T1, E1); cuando el padre de Angel lleva a su hija a un lujoso club de campo al norte del Bronx para enseñarla a nadar, y al llegar allí no les dejan pasar de la recepción (T2, E9); cuando Blanca se marcha de la tienda de estética donde trabaja y su jefa le dice que no la van a contratar en otro sitio porque “a las mujeres les gusta que les haga la manicura otra mujer”, llamándola despectivamente hombre (T2, E1); cuando alguien le comenta a la propietaria del local que Blanca “es un tío”, que no es una mujer, y la propietaria dice que, en caso de que sea cierto, Blanca debe irse (T2, E2); o cuando la directora de un plató donde trabaja Angel descubre que es una mujer transexual y reclama a la señora Ford, de la agencia de modelos, que ella había pedido una chica, no una *Drag Queen*, acusándola de falseamiento y fraude y anulando todos los contratos de Angel. Ante esta situación, la señora Ford le dice a Angel que no cree que sea un fraude, pero que “el mundo aún no está preparado” (T2, E10).

En otro momento, cuando Angel ha elegido su vestido de boda, el dueño de la tienda descubre que las clientas son mujeres trans y dice:

¿Qué es esto? ¿Qué es esto? No queremos su dinero. Son vestidos de novia para mujeres, mujeres de verdad. No aceptaría su dinero ni aunque me dieran un millón de dólares en oro. Me niego a venderles nada por principios. Estos diseñadores

son artistas. No dejaré que conviertan su trabajo en un espectáculo cutre de cabaré.
(T3, E5)

Además, la serie muestra desde una perspectiva interseccional cómo operan la raza y el origen (como categorías sociales) como ejes de exclusión. Así, *Pose* incide de manera especial en el problema del VIH, reflejando el miedo y el sufrimiento que genera y denunciando la exclusión que sufrieron las personas latinas y negras en los estudios médicos para combatir el VIH, donde su presencia en la muestra era inferior al 10% (T3, E7). También se denuncia la discriminación en el mundo audiovisual, cuando Angel, Lulu, Blanca y Elektra comentan que la película de *Sexo en Nuevo York* debería llamarse *Blancas en Nueva York*, porque ninguna tiene si quiera una amiga negra o latina (T3, E7). Por último, se observa cómo las propias personas racializadas aprenden de esta discriminación y adoptan las mismas normas, lo cual se puede ver cuando Candy discrimina a una mujer blanca que Elektra adopta como hija y dice: “No son bienvenidas con una Blancanieves” (T2, E2).

Pose denuncia la discriminación institucional que sufren las mujeres trans por parte de aquellas personas cuyo deber es cuidar y velar por los derechos y la seguridad de la ciudadanía. Cuando Elektra tiene un incidente en el trabajo, otras mujeres trans le desaconsejan totalmente ir a la policía. Euphoria le cuenta la injusticia que sufrió cuando, ejerciendo como chica de compañía, fue físicamente agredida por su cliente y la policía creyó la versión del hombre, que se justificó acusándola de robo, llevándola a una prisión de hombres.

Escucharon todo lo que quiso decir. Les contó que tenía un hermano policía en Long Island, que me estaba llevando en coche y había intentado robarle, que así le había pagado su buena obra y un montón de mentiras. El primer día en Rikers me dieron una tunda. El segundo, un funcionario me dijo que me protegería, incluso que podía colarme cosméticos y quizá una buena peluca. Pero no era amabilidad, quería que estuviera de buen ver para luego ser mi chulo. Oye, una chica guapa como tú no puede tener nada que ver con la cárcel. [...]. Las mujeres como nosotras nunca tenemos el sistema de nuestra parte. (T2, E3)

En la serie de *Pose* se observa un orden social donde hay personas discriminadas que discriminan a otras personas que consideran inferiores. Esto se refleja cuando Lulu y Blanca van a un bar gay de Manhattan y son rechazadas con comentarios como “¡Feliz Halloween señoras!” y preguntando si es noche de *Drag*. En este caso, ellas reivindican que no son *Drag Queens* sino mujeres, pero les responden diciéndoles que eso es razón de más para marcharse, ya que es un bar gay para menores de treinta y cinco y blancos, y que no hacen fiestas de disfraces. Sucede, pues, que son discriminadas en su propia comunidad, como reivindica Blanca (T1, E2).

Así, en *Pose* se incide en cómo las personas transexuales y homosexuales son posicionadas en lugares inferiores dentro de la pirámide social, estando en peor posición las primeras. Cuando Blanca y Lulu son discriminadas en el bar gay la segunda le dice a la primera:

¡Tía, esto se había terminado antes de empezar! Todo el mundo necesita a alguien que le haga sentir superior. La lista acaba con nosotras. Esta mierda va colina abajo, pasa por las mujeres, los negros, los latinos y los gais, hasta que llega al fondo donde estamos nosotras. (T1, E2)

En *Pose* el orden social afecta y jerarquiza también a las personas que pertenecen a las *Ballroom Houses*. Esto se observa cuando Pray tiene una relación sexual que su comunidad desapruueba y, discutiendo con Blanca, él le dice a ella que tiene celos, que ha dejado de tener relaciones tras contagiarse, y esta le responde:

No tienes ni idea de lo que es ser una mujer con VIH. Al menos los que sois gais vivís en la misma zona de guerra, os protegéis unos a otros. Los hombres hetero todavía creen que pueden contagiarse con una cuchara, no quieren nada conmigo. (T2, E8)

Esta discriminación dentro del propio círculo familiar de las *Ballroom Houses* hace que las mujeres transexuales de la comunidad no siempre reciban la representación que se merecen. Cuando Pray riñe a las protagonistas por no ir a los *balls*, Elektra le recrimina que, pese a su importante papel en los mismos, solo tienen tres categorías

propias y ningún puesto en el consejo, que es un club dirigido por hombres, Pray y los demás maestros de ceremonias varones (T2, E10). Así, Elektra reivindica:

Te esfuerzas al máximo, te pones tus mejores galas y te topas con las miradas hostiles de unos tíos subidos a su pedestal, observándonos, inspeccionándonos, midiéndonos. ¿Qué derecho tienen ellos a juzgarme cuando nunca han desfilado con mis tacones? No me uní a este movimiento para que un grupo de tíos sin ningún estilo me mire con superioridad. (T2, E10)

Y Angel añade “Bastante nos juzga el mundo como para que también lo hagan los nuestros” (T2, E10).

Finalmente, en *Pose* se hace referencia a la jerarquía social también entre mujeres trans que gozan de más ventajas que otras por el *passing*. Al principio de la serie, mientras que Elektra se encuentra más acomodada y disfruta del respeto de la gente, Blanca no es tan reconocida socialmente y sufre una mayor discriminación. Esto se observa cuando Blanca es detenida y se la trata como hombre, mientras que, a Elektra, cuando va a sacarla de comisaría, se la considera una mujer. Esta última dice:

¿Has perdido la cabeza? ¿No me has visto hace un momento con ese policía? Yo puedo entrar en cualquier bar, club de campo o gran almacén. ¡Tu lucha no es mi lucha! Mi lucha es que fue derrotada en el *ball* este fin de semana. Como estabas distraída con tus tonterías, he sufrido una humillación pasajera. No estás recibiendo una paliza en ese calabozo porque necesito que vayas al *ball* de mañana para que pueda reclamar mi honor. ¡Y te aseguro que vas a ir, perra! (T1, E2)

Pero *Pose* incide en la importancia que tiene las *Ballroom Houses* para toda la comunidad, pues la familia y las categorías en las que desfilan las preparan para la vida y les dan la oportunidad de ser libres. Así, Blanca reconoce el valor de los *balls* como entrenamiento para la vida real, al decir:

Eran el sitio en el que podíamos ser lo que no podíamos ser de puertas para fuera. A ver, ¿cuántos desfiles de empresaria hemos hecho? Y ahora tú eres una de verdad, Elektra, o pasarelas, Angel, y ahora eres una modelo de pasarela de

verdad. No actuamos en esas categorías, nos estábamos preparando y fingiendo hasta que lo conseguimos. Y, sobre todo, dejando una cosa bien clara: que nos merecemos soñar y cumplir nuestros sueños. Cuando desfilábamos en los *balls* conocíamos nuestras posibilidades y nos decíamos unas a otras: “sí, lo veo, esta eres tú y veo quién puedes llegar a ser”. Y fuera nos decían que nos ocultásemos, pero en los *balls* nos decían que nos luciéramos, no hay que darle la espalda a los *balls*. (T3, E6)

Consecuencias de la Discriminación en el Ámbito Emocional

Pose muestra la realidad trans a través de la propia mirada de las personas trans. La discriminación a la que se exponen las personas transexuales tiene repercusiones en su vida, en su forma de ser y en su desarrollo personal.

Más Allá de los Órganos Sexuales. Las mujeres transexuales se enfrentan al dilema de si someterse a una reasignación sexual y la falta de entendimiento de la realidad trans por parte de la sociedad puede dificultar los medios y las posibilidades de que estas personas lleguen a ser como siempre han soñado. Esto le sucede a Elektra cuando manifiesta su deseo de someterse a una reasignación sexual y su temor por perder al hombre que la mantiene si lo hace (T1, E4).

No me siento incompleta, me siento incómoda. Mi hombre está empeñado en que no me lo haga. Es generoso, pero no cuando se trata de eso. Sé que me dejará en la calle si me lo hago, pero estoy cansada de vivir en este limbo por él. Es cierto, veo cómo te ha cambiado a ti, quiero eso. (T1, E4)

Y Euphoria la anima a realizarse la operación, empoderándola con las siguientes palabras:

Fuiste la primera mujer a la que vi desfilarse en un *ball*. Lo recuerdo como si fuera ayer. Llevabas el pelo pegado hacia atrás, un vestido negro con aberturas y los labios muy rojos, parecías la nueva chica Revlon. Y ganaste el gran premio. Yo era una jovencita confusa, pero me hiciste pensar que convertirme en mujer era posible. Eres Elektra Abundancia. El diseño original, el icono eterno. Pensaba en

las consecuencias todos los días, pero estaba lista para completarme, para dar el último paso. Por fin me siento entera. No hay nada, mucho menos un hombre, por muy refinado o muy rico que sea, que se pueda comparar con el hecho de mirarte entre las piernas y no ver nada ahí. Quieres hacerlo, ser de verdad. Ve a por ello, lucha todas las mañanas y deja todos tus miedos. No tenemos suerte, nos creamos a nosotras mismas. ¡Joder! Somos chicas de ensueño. (T1, E4)

También, muchas veces experimentan una amenaza a su intimidad. Así, cuando Patty descubre la relación de su marido con Angel, le pide que le demuestre que es una mujer trans y esta le responde:

Lamento lo que te he hecho y estoy aquí para hablar, pero tengo mis límites. No me molesta ninguna parte de lo que soy excepto esa. Todo lo que no puedo tener es por culpa de esa de esa cosa de ahí abajo. Si quieres ver quién soy, es el último sitio en el que debes mirar. (T1, E6)

Vergüenza e Inseguridad. La discriminación que sufren las personas transexuales puede afectar a su autoestima y hacer que se avergüencen y se escondan. El personaje de Blanca muestra esa inseguridad en varias ocasiones a lo largo de la serie. Cuando las protagonistas de *Pose* van a la playa y Elektra le quiere prestar ropa a Blanca para que no vaya tan tapada, esta le dice: No, estoy cómoda así. Elektra he dicho que no. [...] Es que no me gusta lucirme. No me gusta el verano. Los hombres cuchichean por la calle, me llaman hombre, monstruito, trans. (T2, E9). Cuando Chris, la pareja de Blanca, le pide a esta que conozca a sus padres y ella dice: “No esperaba que me pasaría algo así, enamorarme, conocer a tus padres. Además, ya sé que es lo que va a pasar. Tus padres me juzgarán y entonces entenderás que todos me juzgan” (T3, E1). Y ante la hostilidad de su suegra, Blanca le dice a su pareja: “Bastante me digo yo a mí misma no vales tanto, que no eres lo suficientemente lista. No necesito que venga tu madre a decírmelo” (T3, E2).

Pero en *Pose* también se incide en cómo las personas pertenecientes a la comunidad de los *balls* se ayudan unas con otras, apoyándose mutuamente, como cuando Angel le responde a Blanca:

Madre, la gente siempre tendrá su opinión, da lo mismo lo guapa o estropeada que estés. Es por ser una mujer en un mundo de hombres. Tenemos que sustituir las sensaciones negativas por frases de ánimo. ¡Venga, chicas! Voy a hacerle un regalo a madre Blanca antes de ponernos en marcha, así que andando chicas. (T2, E9)

Miedo. El desconocimiento y la falta de interés en comprender a las personas homosexuales hace que se levante un muro que impide conectar con estas personas, siendo más sencillo rechazarlas, estando bajo la presión de no poder ser cómo son por miedo a las represalias. En *Pose* se incide en el hecho de que cuando las personas homosexuales y transgénero se contagiaban, se decía que era un castigo divino por elegir esa vida. Así, cuando Cubby enferma por tener VIH y su madre viene a verlo, le dice que ya le advirtió de que le mataría la enfermedad, el ser gay, y este llega a creer que ella tiene razón (T3, E1).

La ignorancia, los prejuicios y lo estereotipos pueden derivar en homofobia y transfobia, cuya máxima manifestación es la violencia, palizas o incluso el asesinato, como sucede con Candy (T2, E4). La especial vulnerabilidad de las mujeres produce miedo, terror a ser agredida o atacada. Cuando Blanca va a ir a dar un paseo por la playa con un chico que acaba de conocer de noche, sus amigas le advierten de que es peligroso, que a los hombres les asusta desearlas y acaban pagándolo con ellas (T2, E9).

Sororidad y Familia en las *Ballroom Houses*

Las personas tienen sus diferencias, pero en un mundo en el que todas luchan para conseguir sus derechos, la comunidad de las *Ballroom Houses* se apoya en los momentos más difíciles. En *Pose* se incide en la interseccionalidad y la sororidad, ya que las *Ballroom Houses* son un refugio para una gran diversidad de personas que necesitan ayuda y que se sienten incomprendidas por el resto del mundo. Así, cuando todas salvo Elektra apoyan a Pray en una protesta de *Act Up*, en su campaña de concienciación sobre el VIH, Pray se encara a Elektra por abandonar a su familia:

Parece ser que te interesaba más ganar un trofeo que el hecho de que nuestro gobierno difunda mentiras sobre nosotros en su afán por matarnos. ¿Quieres saber

por qué quieren matarnos? Porque somos negros, somos mulatos y somos homosexuales. Les importamos una mierda, así que más vale que empecemos a cuidarnos nosotros solos. ¡Luchad por vuestra vida! ¡Despertad! (T2, E1)

En *Pose* se observa cómo las personas transexuales y homosexuales se unen para afrontar juntas las adversidades, como el VIH.

Tú te las das de dura, Elektra, pero sé que has estado haciendo donaciones a los hospitales y a las clínicas de desintoxicación para ayudar. Y, también está pagando hormonas y cirugías de reasignación. ¿Lo ves? Es la Robin Hood Trans. (T3, E7)

También Safaree, una mujer que recibe el diagnóstico de VIH y se encuentra desamparada vendiendo su cuerpo en los muelles, es auxiliada por Blanca, que le ofrece un hogar y una familia en los *balls* (T3, E7).

La importancia de la comunidad como red de apoyo se destaca en el brindis que hace Papi antes de su boda en presencia de Pray, Ricky, Lemar y Cubby:

Nunca había tenido hombres a mi lado que me apoyen, hasta que os conocí. Sois todos gais y se os considera menos hombres por ello, pero me habéis enseñado lo que significa ser un hombre. Sois hombres de verdad. Porque hay que ser muy duro para querer a quien quieres cuando el resto del mundo te dice que eso no puede ser. Y yo, nunca hubiera podido amar a Angel sin que me hubieseis enseñado a hacerlo y me aceptarais. Os quiero mucho, y muchas gracias por ser mis hermanos. Salud. (T3, E6)

Las personas transexuales y homosexuales son capaces de conectar entre sí, comprenderse. En *Pose* se incide en cómo aquellas personas que son discriminadas se apoyan entre sí en la comunidad de los *balls*. Así, Damon y Angel empatizan con Blanca cuando sufre discriminación en un bar de ambiente gay y Damon, como homosexual, comenta que no lo entiende porque también los gais son discriminados, afirmando que lo que están haciendo no es justo (T1, E2).

En una realidad donde la ignorancia y los prejuicios hacen que las personas transexuales y homosexuales sean rechazadas por su entorno familiar, estas forman familias y se apoyan mutuamente. Esta familia de las *Ballroom Houses* en la que las personas se refugian cuando son expulsadas o abandonan sus hogares, les ofrece una segunda oportunidad para vivir y disfrutar de la vida que elijan. Elektra reflexiona sobre el valor de los *balls* como red de apoyo familiar para la comunidad transexual y homosexual:

El *ballroom* es nuestro hogar, es nuestra familia. El *ballroom* es amor, y de no ser por esta comunidad yo no estaría donde estoy ahora. No sería quien soy de no ser por muchas mujeres, mis hermanas, que me apoyaron cuando yo sola no podía. Como bien a dicho Tyron, sí, soy un icono, pero no ocurrió de un día para otro, trabajé mucho para dejar una huella imborrable, sé el esfuerzo y el sacrificio que conlleva convertirse en leyenda. Ser una leyenda no consiste solo en competir y coleccionar trofeos, consiste en representar a esta comunidad y yo he visto cómo esta mujer ha trabajado sin parar, no solo por su familia, sino por todas nosotras. Es un orgullo poder decir que es mi hija y, poder, al fin, coronar como leyenda a la única e inimitable, a mi preciosa hija, Blanca Evangelista. (T3, E7)

La importancia de la familia en las *Ballroom Houses* trasciende las discusiones y conflictos que puedan producirse entre las distintas casas. Así, pese a la competitividad que hay entre las casas lideradas por Blanca y Elektra, cuando la situación de Elektra empeora y acaba bailando para diversos clientes a través de un cristal, le dice a Blanca que su situación debe producirle gran satisfacción, que ha ganado. Sin embargo, Blanca le responde que ninguna de ellas gana cuando la otra es derrotada, ni siquiera cuando la derrota es merecida, y la acoge en su casa (T1, E8). En *Pose* se incide en que las personas que sufren discriminación, al margen de sus diferencias, deben apoyarse y ayudarse mutuamente. El apoyo y cuidado mutuo de las mujeres trans en los *balls* es un tema que queda reflejado en abundantes escenas de *Pose*, como cuando Angel va a ver qué tal está Candy después de ser humillada (T1, E4) o cuando Elektra apoya a Blanca tras las críticas de su primer *ball*, invitándola a comer algo y acogiéndola en su casa (T1, E5).

La idea de familia se refuerza ante la vida y también ante la muerte. Cuando Candy fallece y las chicas tienen dificultades para reclamar su cuerpo y poder enterrarla, Judy, una amiga enfermera del hospital, invoca la idea de familia al pedir ayuda a un empleado.

Mira, yo soy lesbiana y tú eres gay, todos bailamos bajo el mismo arcoíris. Necesitamos tu ayuda. Te lo explicaré de otra forma. Digamos que todo hubiera ido bien entre Jeff y tú y os hubierais casado. Después de treinta años de felicidad, Jeff se muere. Según la ley, no tendrías derecho a reclamar su cadáver y su loca familia podría haberte prohibido entrar en su habitación de hospital durante sus últimos días. Eso sería una putada, ¿no? Pues esta situación es exactamente eso. Blanca y Elektra son la familia de Candy. Necesito que dejes que se lleven su cadáver para proporcionarle un funeral como es debido. Asumiré la culpa si pasa algo. Por favor, échanos un cable. (T2, E4)

Y en su funeral, Pray dice:

La señorita Candy era para mí como un grano en mi negro culo. Sabéis a lo que me refiero. No estábamos siempre de acuerdo, pero era mi hermana, como todos vosotros somos mis hermanas, mis hermanos y mis hijos, mis primos. Las familias no siempre se llevan bien. No importa. (T2, E4)

Y es que el apoyo va más allá de la casa donde viven los hijos y las hijas con su respectiva madre, las *Ballroom Houses* son una familia, todas las casas se apoyan y luchan juntas contra los estereotipos y prejuicios a los que se enfrentan. Cuando Blanca comienza a manifestarse en el local que le ha cerrado su casera tras un audaz engaño por transfobia, esta piensa que a la manifestación solo van a acudir sus hijos y Pray, pero, de repente, aparecen personas de su comunidad por todas partes, entre ellas Lulu y Elektra, que denuncian la injusticia a grito de: “¡Granuja, Granuja, Federica es una granuja!” (T2, E6).

Conocer y apoyar la inclusividad implica reconocer a todas las personas por muy diferentes que sean, respetando la diversidad. En *Pose*, la mayoría de las mujeres transexuales que desfilan en los *balls* son afroamericanas o latinas. Sin embargo, Elektra cambia esta situación cuando crea una nueva casa y la primera persona que acoge es una mujer blanca y le dice que lo considere discriminación positiva (T2, E2).

El conocimiento y el haber pasado por la situación que atraviesan otras personas hace más fácil la comprensión y la empatía. Las mujeres gozan de muy poca representación incluso en los espacios en los que son mayoría. Cuando se quejan de la poca valoradas que son en los *balls*, pese a su importante papel, Pray, decide hablar con el consejo, formado por hombres, que para mostrar su apoyo decide organizar un desfile de *Butch Drag Queen*. Esta idea deja preocupado a Pray por si simplemente parecen unos tíos con peluca, ya que no quiere frivolar lo que sufren estas mujeres, cómo viven, lo que son... Un hombre del consejo le responde: “Pareceríamos más modestos y crearíamos empatía, así los hombres verían la presión a la que se somete a las mujeres, se llama sororidad” (T2, E10).

La Maternidad en las *Ballroom Houses*

La importancia de estas familias por elección y del papel de las madres de las *Ballroom Houses* se manifiesta cuando Blanca le regala a Angel unos tacones rojos, objeto que en el pasado causó una fuerte discusión con su padre, concediéndole ahora ella ese deseo con todo el amor de una madre (T1, E3). Y Angel reconoce agradecida el apoyo recibido cuando, como futura novia, dice “No estaría aquí de no ser por mis madres, Elektra y Blanca. Probablemente no seguiría viva. Gracias por demostrarme lo que es una familia, no lo habría podido saber sin vosotras.” (T3, E5)

El amor en la comunidad de los *ballrooms* crea una fuerte unión que impide que la gente se sienta sola y abandonada, llegando a existir un apoyo incondicional entre estas personas. Damon, al ver que Blanca ha cerrado la Casa Evangelista y que está triste porque sus hijas e hijos han crecido y se han ido de casa, le dice lo siguiente:

¿Sabes? Me enseñaste todo lo que sé y ahora quiero corresponder, llevar un poco de ti al otro lado del mar y enseñarles las lecciones que aprendí de ti a mis hijos. Estoy cumpliendo mi parte, como tú tienes que cumplir la tuya. He oído que has cerrado Evangelista, pero eres una madre. Sin ti, ¿dónde estaría yo? Hay muchos Damons en el mundo que necesitan ser salvados, tu labor aún no ha terminado. (T2, E10)

En *Pose*, la maternidad y la paternidad se muestran como un gran tema de reflexión. Pray piensa lo siguiente:

Esa es la pega de tener padres, no tienen ni idea de lo que hacen, y cada error que cometen nos rompe un poco. Cuando crecemos tenemos que pegar todos los trocitos, podemos culparlos, pero la cuestión es que son humanos, cometen errores. Cuando mi padre murió, me paso lo mismo, me sentí culpable de todos los ojos morados y el tiempo perdido. (T1, E5)

El desconocimiento de la transexualidad crea muchas barreras, pero *Pose* demuestra que la vida que viven no es tan diferente a la del resto de gente. También Blanca y Elektra reflexionan sobre la maternidad cuando Blanca cuenta desolada el dolor que siente porque sus hijos y sus hijas han crecido y se han ido de su casa, y Elektra le responde:

La vida es dolor. Aquí todos entendemos que para disfrutarla tienes que aceptarlo. Si los hijos no crecen fuertes para rebelarse, rechazarte, marcharse; no estás criando hombres y mujeres, estás creando parásitos. Siempre hay más hijos a los que criar. Oye, da igual que seas una chica blanca de Connecticut, un inmigrante de Chinatown o como nosotras, cuando eliges ser madre, eliges dar forma al mundo. Tus hijos te valorarán de verdad cuando hayas muerto. Mientras tanto, ¿quieres gratitud? ¡Cómprate un perrito! (T2, E8)

En *Pose* se incide en la semejanza en cuanto a la estructura y las normas con las que se forman las *Ballroom Houses* con el resto de los hogares, pero en *Pose* todas las personas que fundan sus casas y acogen hijas e hijos son mujeres. Estas casas se crean con una estructura típica, donde hay una madre que pone normas en su casa como llegar a una hora acordada y asistir a reuniones familiares obligatorias, teniendo consecuencias muy estrictas la desobediencia, como la expulsión del hogar (T1, E2). Las hijas y los hijos son castigados si llegan tarde a algunas de sus obligaciones, tienen que ordenar el cuarto, y son recriminadas y reñidos por sus madres si no hacen esto y otras tareas del hogar, como la limpieza de lugares comunes (T1, E3; T1, E5).

El amor y el interés que tienen las madres en que sus hijas e hijos crezcan y logren un futuro queda reflejado en el interés que tienen madres como Blanca en que no se desvíen de su carrera profesional (T1, E3). Blanca cuenta su experiencia como madre así:

Es diferente ser una madre que elige a sus hijos. Tenemos que resolver nuestros errores y los errores de las madres que los trajeron al mundo. No tenemos el beneficio de empezar de cero. He visto a muchas madres de mi mundo usar eso como excusa de su mala conducta, yo no. Una vez que estás en mi casa eres responsabilidad mía. (T1, E3)

Blanca Evangelista, como madre ejemplar, obtiene a través de Pray el premio a Madre del Año 1988, recibiendo los siguientes elogios:

La premiada nos ha enseñado que una casa es mucho más que un hogar, es una familia. Y toda familia necesita una madre que nos reafirme, que nos quiera, que sea leal y nos inspire. Esta mujer ha hecho eso y mucho mucho, mucho más. Ha salvado muchas almas extraviadas en la oscuridad simplemente haciendo brillar su luz. Sé que es muy cierto porque así es como ha salvado la mía. El premio madre del año 1988 es para mi hermana Blanca Evangelista. (T1, E8)

También es alagada por la profesora de la escuela de danza de uno de sus hijos, Damon, al que orientó, animó y ayudó a entrar en dicha escuela, que le dice:

No me des las gracias, yo te las doy a ti. Podría ser la mejor profesora, pero no importaría si el alumno faltará a clase. Tú mantuviste su ilusión, como hace una buena madre. Mis mejores alumnos son aquellos que se imaginan su legado todos los días. No quieren ser buenos o geniales, quieren ser legendarios. No tienen miedo de morir, tienen miedo de no dejar huella. Damon tiene un brillante futuro, pero hablo de ti. Lo supe en cuanto irrumpiste en mi despacho y me soltaste aquel discurso sobre tu hijo. Me exigiste que le hiciese una prueba en el acto. No creo que vuelva a conocer a una madre que tenga tanta fe en sus hijos como tú, que lucha por ellos así. Ha sido una delicia enseñar a Damon, pero ha sido un honor conocerte. (T2, E8)

En *Pose* se incide en las muchas formas de tratar a la familia y educar a sus hijas e hijos en las *Ballroom Houses*. Hay madres como Elektra que ven a sus hijas e hijos más como una utilidad, reprochándole Candy a Elektra que no quiere hijas, sino súbditas (T1, E4).

El conocimiento y el respeto de la transexualidad y la homosexualidad enseña en la serie *Pose* a comprender que hay una gran diversidad de personas, no solo si se tienen en cuenta la orientación y la identidad de género, sino también en otras realidades como la maternidad. Cuando Damon y Ricky tienen la oportunidad de ir de gira con Madonna, Blanca, madre de Damon, le dice a este que puede entrar en el equipo de Madonna, que tiene talento y energía y que solo necesita suerte; en cambio Elektra, madre de Ricky, le dice que si no trae la gloria a su casa y un puesto en la gira de Madonna que no se moleste en volver (T2, E5). No obstante, Elektra sacrifica siempre todo lo que tiene por su familia en los *balls* y Blanca se lo reconoce:

No me debes nada. Yo estoy en deuda contigo. Sé lo que hiciste por nosotros desde hace años. Y sin ti, ninguno estaríamos aquí. Desde la ropa que nos poníamos hasta el piso que alquilaste. Nos diste un lugar al que pertenecer. Y fue todo gracias a tu sacrificio. Sé que vendiste todo lo que había en el baúl. Madre, tu sacrificio me enseñó que todas las cosas, la elegancia, los trofeos, la gloria... No valen nada si no tienes una familia contigo. Lo más importante es la gente. Y, aunque seas un grano en el culo elegantísimo, somos familia. (T3, E3)

Y es que, como ella misma afirma, aunque ya no viva en su casa, siempre será su hija (T2, E9). A esto Elektra responde: “Mi hija. He hecho un montón de cosas mal en mi vida. Pero tenerte como hija me demuestra que al menos hice una bien.” (T3, E4)

La Representación del Amor Romántico en *Pose*

En *Pose* se incide en los prejuicios y los estereotipos que afectan a la comunidad de los *balls*, pero estos no solo se muestran a través de la discriminación que sufren estas personas, también se observa cómo esta comunidad adquiere expectativas y conductas que reflejan los roles de género y otros estereotipos heredados de una sociedad patriarcal.

Romanticismo y Búsqueda del Príncipe Azul

En *Pose* se incide en el relato de historias de hadas repletas de romanticismo y drama. En un *ball con* temática de cuentos, aparecen Angel y Papi haciendo de Romeo y Julieta (T2, E2). El ideal del concepto de amor comienza a observarse desde el primer capítulo de *Pose*, cuando Angel, enamorada de un hombre casado, Stan, le pregunta a Blanca cuándo va a encontrar a su príncipe azul y esta le responde que los príncipes azules no existen (T1, E1). Más adelante, cuando Stan, le rompe el corazón a Angel, Blanca le advierte de que ningún hombre blanco del extrarradio la va a rescatar, que ellas se protegen la una a la otra, y cuando Stan vuelve diciendo que viene a rescatarla y a ofrecerle todo lo que desea, Angel se enfrenta a este diciéndole:

No eres mi primer príncipe azul. No eres real. Solo fuimos una idea buena en la mente de otro. Y resultó no ser tan buena en el mundo real. No estás escuchándome, lo que quería ha cambiado. Tengo una familia y ella cuida de mí, quiero portarme bien con ella, quiero protegerla, me necesita. Stan, te aprecio, pero todo te va a ir bien, vuelve a casa con tu mujer y tus hijos. Sé un hombre. (T1, E8)

Más adelante, Angel encuentra en la serie a su príncipe azul, Papi, y dice que es su caballero de brillante armadura porque la protege (T2, E8).

Aunque Blanca no se deja engañar por el mito del príncipe azul, también busca el amor y rechaza el sexo ocasional cuando dice: “No busco ser el juguete de nadie, quiero romanticismo, quiero enamorarme, me lo merezco, no quiero un don Juan con musculitos” (T1, E6).

Celos y Posesión

Los celos y la posesión es otro de los temas que se tratan en la serie. Se plantea la idea que las mujeres pertenecen a un solo hombre y deben guardarle respeto y exclusividad, aunque el hombre tenga acceso a más mujeres. Así, Stan, hombre casado, le dice a Angel que no le gusta que la toquen otros hombres, que se pone celoso, y le

pregunta cuánto dinero gana a la semana, montándole un piso para que deje de trabajar y tenerla en exclusiva. Ante esto, Angel le responde:

¿Una mantenida? Te lo advierto, no sé cocinar. A menos que cuente abrir latas de espaguetis. Quiero un alquiler por un año, no vaya a ser que salgas corriendo y me dejes cuando te canses de mí. Debería rechazarte, ¿no? Exigir compromiso. Pero también he aprendido a conservar mi dignidad, incluso cuando recojo migas debajo de la mesa. ¿Estás hablando de sueños, de aspiraciones? Esas palabras solo tienen sentido en las afueras. Lo único que sé es que tengo un techo sobre mi cabeza, algo de dinero para la ropa de los bailes y que mis probabilidades de no ser asesinada en la calle han aumentado. Eso me basta por ahora. ¿Tú de que vas? Normalmente, los tíos como tú son gays y no lo admiten, o heteros, pero no les piden a sus mujeres que les metan el dedo por el culo. No lo entiendo, no me has tocado, pero quieres que te pertenezca, ¿por qué? ¿qué eres? (T1, E2)

La conducta posesiva vuelve a aparecer en el amante de Elektra cuando le dice: “La subasta de Kertész me dejó melancólico, así que he vuelto antes. Solo mi chica favorita me podía animar. He adquirido la serie de las bailarinas, aunque ninguna de ellas está a la altura de mi mejor posesión.” (T1, E4)

En ambos casos, la precariedad y la falta de condiciones dignas para las personas trans hacen que vivir mantenidas se convierta en una buena propuesta si garantiza su supervivencia, lo cual se observa con Angel y Elektra.

La Boda de Angel

La serie muestra la boda como un sueño para muchas mujeres trans y que Angel sea una novia que va a casarse, como dice Blanca, sirve de esperanza para el resto. Si alguien como Angel llega al altar, ellas también pueden (T3, E5). Con el fin de que Papi comprenda lo importante que es la boda para toda la comunidad de los *balls*, Blanca dice:

Hasta que conocí a Christopher, nunca antes había pensado que pudiera casarme. El resto del mundo tiene esa opción, pero en nuestro mundo eso no es algo que suela pasar. Estoy diciendo que cuando todas esas chicas estén en un salón de

baile podrán ver a alguien como ellas caminar hacia el altar con un vestido de novia real, no para conseguir un trofeo, sino para casarse con alguien que las quiere y así comprenderán que también ellas pueden. (T3, E5)

Elektra también recalca lo importante del momento a nivel simbólico, al decirle al novio:

Tu novia va a ser la única, será la primera. La primera de una comunidad que ha estado excluida de comer perdices. En los *balls* has visto a las chicas en la pasarela de novias. Esa categoría se inventó, como todas las demás categorías, para darnos la oportunidad de vivir cosas que el mundo exterior puede vivir, pero ninguna de nosotras, Esteban, ha sido nunca jamás una novia de verdad. (T3, E5)

Y Angel expresa su deseo de que ese acto trascienda lo excepcional y pueda ser un deseo cumplido para todas aquellas mujeres trans que lo deseen, cuando dice: “Soy consciente de lo raro que es que chicas como nosotras lleguemos a ser las heroínas románticas de alguna historia. Conseguir el príncipe y el cuento de hadas. Yo sé que puede que sea la primera en ir hasta el altar, pero me niego a ser la última.” (T3, E5)

La Lucha contra la Discriminación y la Transfobia

Crear un mundo nuevo sin discriminaciones ni sesgos, rompiendo con lo anteriormente construido, no es tarea sencilla. Angel lo intenta al presentarse a una entrevista como modelo:

¿Cuándo ha visto que alguien como yo sea el rostro de una campaña? Sé que no soy tan impecable como las otras chicas, pero lo deseo de la misma manera. Me crié en un hogar donde me decían que nunca llegaría a ser nadie y durante mucho tiempo lo creí. A veces lo sigo creyendo. Quiero ser un ejemplo para las personas que creen que no valen nada y que pueden llegar a ser algo más. Ayúdeme a demostrar que se equivocan. Elíjame a mí. (T2, E3)

La lucha de las personas de las *Ballroom Houses* para conseguir sus derechos se observa a través de las oportunidades y los éxitos que van logrando, y también a través

de cómo se enfrentan a las personas que las discriminan para ganarse su lugar. En *Pose*, una mujer se acerca a Lulu, Elektra y Angel para quejarse del ruido que hacen mientras cenan en un lujoso restaurante, confesando después que realmente lo que le molesta es que sean hombres y que estén un establecimiento que no les corresponde. Entonces, Elektra se levanta de su asiento, se pone frente a la mujer y le dice:

Quizá Dios le bendijera con Barbies, un jardín con ponis, un novio rubio y un embarazo no deseado que su padre interrumpió para que usted fuera a la universidad y se licenciara en ser una arpía. Nada de eso la convierte en una mujer. Su uniforme de falda-pantalón, perlas falsas y coletero de cincuenta centavos no oculta el hecho de que usted no sabe quién es. Sé que nuestra presencia le supone una amenaza, hemos luchado por nuestro sitio en esta mesa y eso nos ha hecho más fuertes de lo que usted será jamás. Recoja su mandíbula del suelo y vuelva a su sopa de almejas, a su charlita trivial. Mis amigas y yo no vamos a movernos de aquí. (T2, E9)

En *Pose* se incide en cómo las personas de la alta sociedad se niegan a compartir espacio con las personas de las *Ballroom Houses*, llegando a rechazarlas también cuando quieren entrar a formar parte de su familia. Así, cuando la madre culta y rica de un joven médico pareja de Blanca le recrimina a esta no haber aprendido más idiomas, Blanca le pregunta directamente: “¿Por eso no te parezco buena para tu hijo? ¿O es porque soy de un barrio pobre? No, espera. ¿Es porque soy transexual?” calificándola de intolerante. La mujer responde: “¡Lo sabía! [...] Ten por seguro que no lo soy. Mi marido es psiquiatra. Él trata a transexuales” (T3, E2). Finalmente, Chris, la pareja de Blanca, dice a su madre: “Mamá, todas las preguntas, los juicios y los comentarios se acaban aquí. Tenías expectativas sobre mi vida, pero Blanca es mi vida. La quiero. Y si no lo aceptas, vas a perderme.” (T3, E2)

La Lucha contra el VIH

En *Pose* se incide en cómo el sida afectó a toda la comunidad de las *Ballroom Houses* a partir de 1980, comenzando la serie con el diagnóstico de VIH a Blanca (T1, E1).

El impacto que genera ser diagnosticado de VIH explica la dificultad de contar el diagnóstico a la familia y los personajes de *Pose* prefieren guardar esta noticia en secreto. Blanca y Pray deciden no decir nada, la primera porque comenta que quiere construir algo que sobreviva y ninguno de su familia se comprometería a darle lo que necesita si pensara que se puede ir mañana (T1, E3) y, el segundo, Pray, opina que nadie quiere cuidarlos, por lo que deciden cuidarse mutuamente, buscar tratamiento y sobrevivir todo lo que puedan, ya que ninguno de los dos está preparado para morir (T1, E4). Blanca intenta desestigmatizar la enfermedad, diciendo:

Recaudar dinero para luchar contra el VIH y el sida siempre me ha apasionado, no solo porque me gusta cantar y divertirme con mi familia, sino porque convivo con el virus. No lo digo para que os compadezcáis de mí, sino para que veáis cómo es esta enfermedad. Es como yo, es como vosotros. La letra H de VIH significa humanos, y no quiero que lo olvidéis nunca. (T2, E6)

Los temores de Blanca, que comienzan con el diagnóstico de VIH, aumentan según va avanzando la enfermedad, cuando pasa de ser seropositiva a ser paciente de sida. Asustada, piensa que está empezando a morirse. Al miedo a morir se suma el miedo a tomar una medicación que Pray le dijo que era tan tóxica como la quimio (T2, E1). Blanca decide no tomar la medicación, en parte porque le da miedo, pero también en parte porque siente que se merece la enfermedad (T2, E2). También Cubby se siente responsable y piensa que su madre tenía razón cuando le dijo que ser gay le acabaría matando (T3, E1). Con esto, *Pose* denuncia cómo las personas de las *Ballroom Houses* acaban interiorizando los prejuicios de la sociedad y de la Iglesia, que advierte a las personas homosexuales y transexuales que su forma de vida tendrá un castigo, el VIH. Así, la ignorancia hace que se crea que la transexualidad y la homosexualidad merecen un castigo, llegando a pensar que el VIH es su sentencia. En este sentido, cuando Pray vuelve a casa para contar que tiene VIH y que está grave, su madre responde que sabía que se infectaría desde el día que le contó que era gay (T3, E4).

En el comienzo de este duro procedimiento, las personas comenzaban renunciando a sus condiciones de vida. En *Pose*, Blanca debe dejar su oficio de manicurista porque los químicos con los que trabaja no son buenos para su enfermedad.

Judy, la enfermera, le ofrece optar a una discapacidad teniendo solo treinta años, al tener los linfocitos muy bajos (T2, E10).

El VIH en sus primeros años de existencia era una sentencia a muerte y las personas transexuales y homosexuales eran las que más sufrían las consecuencias. En *Pose* se relata cómo esta oleada de fallecimientos por VIH afecta a la comunidad de las *Ballroom Houses*. Pray le cuenta a Blanca: “Lo malo es que ya me he acostumbrado. ¿Sabes a cuántos de mis novios he visto ingresar ahí en los últimos cuatro años? ¿Cómo vamos a entregarnos a una persona si puede haber desaparecido una semana después?” (T1, E3). No solo se incide en las víctimas mortales que deja el VIH, sino también en el sufrimiento que viven las personas de las *Ballroom Houses* que continuamente ven a sus seres queridos fallecer. Cuando su pareja se está muriendo de VIH, Pray muestra su tristeza en los *balls* y su familia intenta ayudarlo sin éxito. Así se lo cuenta a su novio en el hospital:

¿Recuerdas esos jóvenes ansiosos de los que te he hablado, la casa de Evangelista? Anoche organizaron una cena, me atrajeron con empanadas y luego me dijeron que se trataba de una puta intervención porque pongo demasiado “Love is the Message”. No les he hablado de la magia de esa canción a semejantes ingratos. No les conté que en 1980 nos pasamos todo el verano bailándola. No había aparecido el desastre del sida, éramos realmente libres. Libres para amar, libres para follar, libres para ser gais a tope en esta hermosa y maravillosa cloaca de ciudad. Ellos nunca conocerán esa sensación, lo que es amar sin preocuparte de que vayas a morir o peor todavía, de que vayas a matar a alguien. No sé qué es más horrible, que te priven de esa libertad o no haber gozado jamás de ella. En cualquier caso, no hay vuelta atrás. (T1, E6)

Así, el diagnóstico de VIH crea una barrera que hace que estas personas además de tener miedo a morir, tengan miedo a matar, les asuste tener relaciones sexuales y contagiar a otras personas. Pray habla de cómo no ha podido pensar en el sexo desde que le diagnosticaron. El sufrimiento que conlleva la enfermedad del VIH provoca conductas muy extremas, desde dejarse llevar por el alcohol hasta tener ideas suicidas. En *Pose* esto se observa cuando Pray, destrozado al ver cómo afectaba el VIH a su comunidad, se vuelve alcohólico, o cuando Castle, amigo de Pray, se va a un hotel a suicidarse de una

sobredosis, aunque finalmente se agarra a la vida, incapaz de llevar este acto a cabo (T3, E3).

Además, la serie muestra el estigma del VIH que aísla a las personas afectadas y les impide que al fallecer tengan un entierro digno, pues el miedo del resto a contagiarse hace que tras un periodo de cuarentena sean enterradas en fosas comunes, llevando los trabajadores trajes protectores. Muchos cuerpos son enterrados donde había un hospital para tuberculosis, donde cada piedra dejada en el suelo con forma de corazón representa a una persona enterrada allí (T2, E1).

En *Pose* se incide en la concienciación sobre el VIH, y en este intento de prevención, se insiste en el uso de protección. Esto se observa cuando Blanca habla con Damon y Ricky al saber que no usan protección, diciéndoles lo siguiente:

Os voy a contar la dura realidad. Soy jóvenes, negros, gais y pobres. Este mundo os desprecia. Si pilláis la enfermedad, os morís y ellos se sienten aliviados, habéis recibido vuestro merecido. Vivir en un mundo así puede hacer que deseemos amar desesperadamente, pero si queréis estar sanos y hacerlo de forma sana, podéis conseguirlo como lo hace nuestra comunidad, creando casas; pero todo va mucho más rápido si no lo hacéis de forma sana. Eso fue lo que hice yo cuando empecé en este mundo en el ochenta y tres, cuando nadie había oído hablar de esta plaga. Creía que encontraría el amor a través mi cuerpo, así que me iba a un club, me emborrachaba un poco y buscaba a un hombre que me amase durante un rato. Incluso en aquellos momentos con sus brazos rodeándome, creía que me amaba. No sabíamos cómo nos llamábamos y me convencía a mí misma de que me sentiría siempre así. Pero no. Tenía que buscar otro y luego otro. Ninguno de ellos me dijo nunca su nombre. Me rebajaba totalmente por aquellos hombres. Solo quería amar, quería ser lo máspreciado para alguien. ¿Qué chica no quiere eso? En fin, eso pasó durante un par de años, luego deje de beber y de hacerlo, pero ya era demasiado tarde. Había dejado a esos tipos dentro de mí, dentro de mi corazón, dentro de mi cuerpo. Quería complacerlos, quería hacer que se sintieran muy bien, así que no usaba condones. Y ahora, ahora tengo sida. (T2, E1)

Otro acto de concienciación se observa cuando Blanca, al mismo tiempo que quiere que sus hijos se animen y se involucren en un nuevo proyecto, quiere vengarse de

su casera tráfobica, y les pide que apoyen al grupo activista contra el VIH *Act Up* en su propósito de concienciación sobre el uso del condón cubriendo la casa de su casera con un condón gigante (T2, E7). Cuando la televisión acude al acto, Blanca y Pray hablando con la reportera exponen:

El gobierno, la iglesia, no le dicen la verdad a la gente, que el condón es la forma más efectiva de prevenir el contagio del VIH y el sida. Estamos aquí y no vamos a irnos. Si creéis que esta enfermedad no os va a afectar a vosotros os equivocáis. (T2, E7)

La concienciación y la investigación provocan avances en el conocimiento del VIH, llegando a empezar en *Pose* un nuevo estudio muy eficaz para combatir esta enfermedad. Debido a que este proyecto excluye a personas negras y latinas, *Act Up* se manifiesta a grito de “¡Queremos sanidad, es nuestro derecho!”, logrando finalmente que la planta de enfermos de sida se reforme para ser una planta de neonatos, ya que nuevos medicamentos parecen ser un milagro (T3, E7).

El Empoderamiento de las Protagonistas a lo largo de *Pose*

Pose muestra la evolución de los personajes y cómo toda la comunidad de los *balls* es testigo de todos los logros que consigue cada persona, mostrando esperanza.

Elektra

Elektra, madre legendaria, se somete a una reasignación de sexo, y esto le hace perder al hombre que la mantenía, a su hogar y a su familia. Sin embargo, esta vuelve a crecer cuando crea su nueva casa:

Me he dado cuenta de una cosa. Lo he planteado todo mal. Sigo haciéndote un hueco a ti, Candy, a Lulu, a Blanca. Algo me lleva siempre junto a las chicas que crie. Pero ¿por qué? ¿Por qué sigo rebajándome a asociarme con viejos y andrajosos recordatorios de mi fracaso como madre? Así empezó todo. Me hice la operación, el señor Ford me abandonó y me ablandé. Me volví débil, insegura, pero se acabó. He comprendido que soy la única e inigualable Elektra. (T2, E2)

Entonces, Elektra crea la Casa Wintour y se convierte en una empresaria, empieza una nueva vida, invirtiendo su dinero en sus caprichos, en su comunidad y en donaciones a centros de desintoxicación, a personas para su reasignación sexual, en hormonas, convirtiéndose en la legendaria madre Elektra, la Robin Hood trans (T3, E7).

Blanca

Blanca abandona la Casa Abundancia para fundar su propia casa, la Casa Evangelista, cumpliendo sus sueños (T1, E1). También, decide abrir su propia tienda de manicura (T2, E1). En *Pose* se incide en mostrar las oportunidades que tienen las personas de la comunidad de los *balls*, sin poner límite a sus ambiciones. Esto se observa cuando Judy anima a Blanca a ser enfermera, tras comenzar a trabajar en el hospital después de abandonar su empleo de manicurista por su delicada salud por el VIH (T2, E9). Este trabajo se le da de maravilla y los pacientes están encantados de tener a alguien que les entienda (T3, E1). Cuando Judy le dice: “Nunca es tarde para perseguir tus sueños. Recuerda que no hay muchas personas como tú.” (T3, E1), Blanca decide estudiar enfermería (T3, E1), graduándose posteriormente con buena salud, una familia y una pareja que la cuida y la respeta (T3, E7). Su lucha sirve de ejemplo para la gente que se encuentra en situaciones similares. En *Pose*, antes de cerrar el último capítulo de la serie, Blanca anima a una madre primeriza a seguir adelante:

No es la primera vez que perdéis y seguro que no será la última. No hay ningún secreto ni ningún atajo para triunfar. Solo hay que seguir intentándolo. ¿Tú crees que yo estaría aquí si me hubiera rendido? ¿Tú eres la madre? ¡Míralos! ¿Quieres una razón para seguir adelante? La tienes aquí mismo, a tu lado. Y seguirán llegando todos los días con tanta seguridad como que sale el sol. Así que mi consejo es, desead más. Soñad a lo grande y hacedlo hasta que triunféis. No será hoy, pero sí algún día. Y cuando triunféis aquí me tendréis, animándoos. (T3, E7)

Blanca intenta animar y ayudar a las personas de su comunidad y sus hijos e hijas reflejan la huella que deja, como cuenta Damon:

¡Malcolm McLaren quiere que yo... coreografié su próximo videoclip! Viajo por el mundo por los dos, como dijiste que haría. Y... tengo una noticia. Toma. He

llevado Evangelista a París. Ahora soy padre de una casa con hijos que no me hacen ni caso. ¿Sabes? Me enseñaste todo lo que sé y ahora quiero corresponder, llevar un poco de ti al otro lado del mar y enseñarles las lecciones que aprendí de ti a mis hijos. Estoy cumpliendo mi parte, como tú tienes que cumplir la tuya. He oído que has cerrado Evangelista, pero eres una madre. Sin ti, ¿dónde estaría yo? Hay muchos Damons en el mundo que necesitan ser salvados. Tu labor aún no ha terminado. (T2, E10)

Angel

Tras trabajar como prostituta, bailar en Show World, donde la gente paga dinero por ver bailar a las mujeres a través de un cristal, y vivir en un piso pagado por su amante (T1, E2), comienza a trabajar como modelo (T2, E1). Blanca ayuda a Angel a empezar una nueva vida como modelo (T2, E1), promocionando *eyeliners* de la marca Wet N Wild (T2, E3), volviendo a ser contratada para otra campaña de esa misma marca, pudiendo ser la próxima modelo que anuncie los vaqueros Guess (T2, E6) y teniendo la oportunidad de ser la nueva chica “Bebe” (T2, E7). Pero, como le advierte el espíritu de Candy:

Que esto te sirva de recordatorio para buscar algo más que dinero rápido. Llevas los muelles en el bolsillo de atrás, por si lo de modelo es un fracaso. No dudes nunca de ti misma. Tienes razón, tú primero, tú la mejor de nosotras. ¿Quién mejor que tú, perra? Vas a abrirnos la puerta a chicas como nosotras. Es tu deber. Y más vale que no te vea en las cabinas de “*Peep Show*”. A menos que quieras que vuelva del infierno. (T2, E4)

El éxito es una responsabilidad muy grande, y en el desconocimiento de esta importante carga, Angel acaba descontrolándose y consumiendo drogas. Sin embargo, lo que realmente arruina sus posibilidades de seguir creciendo como modelo es el hecho de que se descubra que es una mujer transexual. Papi, entonces, se convierte en su *manager*, pudiendo ofrecer a Angel y a otras chicas de su comunidad la oportunidad de triunfar (T2, E9). Angel comienza a trabajar de nuevo como modelo (T2, E10), pero antes de seguir con su carrera profesional decide desintoxicarse, enfrentándose así a sus miedos (T3, E2). De esta forma, termina alcanzando sus sueños, siendo una gran modelo y disfrutando de

una gran familia, sin tener que esconderse, lo que es de gran admiración, tal y como contempla Stan:

No soy nada. Quiero, visto y trabajo donde se supone que quiero hacerlo. No defiendo nada. Nunca he combatido en guerras, y no lo haré porque la próxima nos matará a todos. Compró cosas que no puedo pagar que no son mías. No vivo, no pienso, acumulo. Solo soy un prototipo blanco de clase media, pero tú eres quién eres, a pesar de que el precio que pagas es ser repudiada por el mundo. Soy yo quien se disfraza. ¿Está mal querer estar con una de las pocas personas que no lo hace? ¿Tener a una persona en mi vida que sé que es real? (T1, E2)

Conclusiones

Tras reflexionar sobre la invisibilidad y la discriminación que han sufrido algunas personas simplemente por no cumplir las expectativas sociales del sistema sexo, género y heterosexualidad, por no seguir unas reglas impuestas socialmente y comportarse de una manera diferente a lo socialmente construido, se observa que series como *Pose* son un rayo de luz y esperanza. En esta serie podemos ver actrices y actores que luchan en la pantalla y detrás de ella por sus derechos, unos derechos que, por su color de piel, identidad de género y orientación sexual, les han sido históricamente arrebatados. Se trata de personas que han podido triunfar, tanto dentro como fuera del cine.

Los valores de la sociedad y su ideología están cambiando con respecto a la estructura familiar y social y las relaciones sexo-afectivas. En el cine, el personaje femenino ha ido adquiriendo poder y protagonismo, aparecen personas que no siguen las normas establecidas por la estructura patriarcal, se abandonan los prejuicios y los estereotipos, se muestran otras formas de vivir, abriendo nuevos horizontes y consiguiendo, a su vez, que las espectadoras y los espectadores sean capaces de empatizar con todas las personas a través de la pantalla, compartiendo sus sufrimientos y sus triunfos, enseñando a comprender el significado del respeto. Así, estas nuevas tendencias, no solo muestran la huella de una sociedad cambiante, una sociedad contemporánea diferente, sino que también proyectan modelos de conducta que promueven la reflexión social y la igualdad.

Pose muestra las dificultades, la precariedad y la falta de comprensión a las que se enfrentan las personas transexuales y homosexuales afroamericanas y latinas en Nueva York en el ámbito familiar, social, sanitario y laboral, la presión de los estereotipos de género y de la heteronormatividad, y sus consecuencias en la vida de sus protagonistas. Pero, sobre todo, esta serie visibiliza el coraje en la lucha por sus derechos, la creación de espacios de resistencia, la sororidad, el apoyo mutuo y el valor de las redes familiares y sociales que forjan estos colectivos, a través de *balls* y *Ballroom Houses*. Así, *Pose* muestra la dureza de las experiencias discriminatorias que sufren quienes se desvían de lo establecido socialmente como normativo, pero también anima a todas las personas a perseguir sus sueños, mostrarse cómo son. Es reflejo de una sociedad cambiante con un mayor avance en la lucha contra la desigualdad, de manera que iniciativas como estas pueden ser el inicio de un gran cambio.

El hecho de que medios tan influyentes como el cine proyecten realidades que se alejan de lo establecido socialmente a través de una cultura patriarcal también promueve una sociedad más inclusiva e igualitaria. Conseguir que todas las personas disfruten de sus derechos y libertades, sin sufrir desprecio alguno, conlleva dos objetivos: luchar contra la discriminación existente y enseñar a las nuevas generaciones a no discriminar. Para alcanzar la segunda es necesario lograr la primera, por lo cual, es muy importante que las personas que educan en las primeras etapas sean conscientes de la diversidad que abarca la sociedad y sean capaces de respetar a todas las personas para poder transmitir unos valores de igualdad e inclusividad.

Referencias

- Acevedo, F. (2020). El falso reconocimiento del hombre homosexual colombiano. En L. Carvajal et al. (Ed.), *Libertades públicas, movilidad y derechos humanos*, (pp. 117-124). Editorial Servicios Académicos Intercontinentales S.L.
- Alfeo, J.C. (2012). Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGBT en el cine. En F. García (Ed.), *Narrativas audiovisuales: los discursos* (pp. 63-81). Icono14 Editorial.
- Alfeo, J.C. y González, B. (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (23), 73-80.
- Alonso, M. L. y Pereira, M. C. (2000). El cine como medio-recurso para la educación en valores: Un enfoque teórico y tecnológico. *Universidad de Vigo*.
- Alonso, M. L. y Pereira, M. C. (2000). El cine como medio-recurso para la educación en valores: Un enfoque teórico y tecnológico. *Pedagogía Social, Revista Interuniversitaria*, (5), 127-147.
- Ambrós A. y Breu, R. (2007) *Cine y Educación: el cine en el aula de primaria y secundaria*. Barcelona: Editorial Grao.
- Araya, N. y Benavente, A. M. (2019). “Me arranqué de muchas muertes”: Entrevista a Alejandra Soto, presidenta del Sindicato Independiente de Trabajadoras Sexuales Amanda Jofré Cerda. *Nomadías*, (27), 237-248.
- Arcoba, M. D. (2018). El cine como herramienta pedagógica para fomentar la reflexión crítica en el aula. *Universitat de València*.
- Aristegui, I., y Vázquez, M. (2013). El impacto del estigma y la discriminación en la calidad de vida de personas transgénero viviendo con VIH. *Hologramática*, 19(6), 5-30.
- Arranz, F. y Monjas, M. (2010). El cine como recurso para el conocimiento de las personas con discapacidad. *Revista de Medicina y Cine*, 6(2), 55-68.
- Bacha, C. (2005). Commentary on ‘queer theory’ by Katherine Watson. *Group Analysis*, 38(1), 81-85. <http://doi.org/10.1177/0533316405049370>
- Ballesteros, J. C. y Megías, I. (2014). Jóvenes y género. El estado de la cuestión. *Madrid: Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud y Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD)*.

- Bento, A. (2009). A diferenca que faz a diferenca: corpo e subjetividade na transexualidade. *Bagoas*, 4, 95-112.
- Bollaín, I. (1998). Cine con tetas. En C. F. Heredero (Ed.), *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90* (pp. 51-53). Editorial Ayuntamiento de Málaga.
- Bruno, G. & Nadotti, M. (1988). *Off Screen: Women and Film in Italy*. Londres, Routledge.
- Burin, M. y Meler, I. (1998). *Género y familia. Poder, amor y sexualidad en la construcción de la subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Burin, M. y Meler, I. (2000). *Varones. Género y subjetividad masculina*. Buenos Aires: Paidós.
- Bustos, P. (2010). El Cine como herramienta eficaz para un aprendizaje concreto, activo y reflexivo: una experiencia en Aula. *Congreso Iberoamericano de Educación*.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Wallflower Press.
- Butler, A. (2003). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Wallflower Press.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el Género*. Ediciones Paidós.
- Butler, J. (2007). *El Género en Disputa. El Feminismo y la Subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cadena, J. M. (2021). La sororidad en las organizaciones feministas. *Universidad Pedagógica Nacional*.
- Camí-Vela, M. (2001). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los noventa*. Madrid: Ocho y Medio.
- Cangiano, M. C. y DuBois, L. (1993). *De mujer a género*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Casas, F. (1999). Calidad de vida y calidad humana. *Papeles del Psicólogo*, 74. <http://www.papelesdelpsicologo.es/vernumero.asp?id=812>
- Castro, M. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, 25, 23-48.
- Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. *Comunicar*, 18 (35), 25-32.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Corominas i Casals, A. (1994). *La comunicación audiovisual y su integración en el curriculum*. Barcelona: Graó.

- Cosenza, E. (2017). Is transmisogyny killing trans women of color? Black trans feminisms and the exigencies of white femininity. *Transgender Studies Quarterly*, 4(2), 226-242.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan.
- Falise, L. (2021). The Social Representation of Transgender Women of Colour in the Series Pose. *Liège université Philosophie & Lettres*. <http://hdl.handle.net/2268.2/13032>
- Fossat, E. V (2021). Representación de la identidad trans en la serie POSE y en la novela Las Malas. *Avances*, (30).
- Foucault, M. (1976). *The history of sexuality*. Siglo XXI Editores Argentina, S.A.
- Gaintza, Z. y Mujika, J. (2021). El cine como herramienta didáctica en la escuela inclusiva. *Didacticae: Revista de Investigación en Didácticas Específicas*, (9), 157-171.
- Guarinos, V. (2008). Mujer en Constitución: La mujer española en el cine de la Transición. *Quaderns de Cine* (2). <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2008.2.06>
- Hall, D.E. (2003). *Queer Theories*. Palgrave Macmillan: New York.
- Heifner, P. J. (2019). Trans Stories, Trans Voices: How the Internet Empowers Transgender Creators to Have Agency in Trans Fiction. *East Tennessee State University*.
- Huertas, A. (2016). Efectos de un programa educativo basado en el uso de las TIC sobre el rendimiento académico y la motivación del alumnado en la asignatura de tecnología de la ESO. *Educación*, XXI, 19(29); 229-250. <https://doi.org/10.5944/educXX1.16464>
- Iribure, A. (2021). De Queer as Folk a Pose, 20 anos depois. *Revista FAMECOS*, 28(1). <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.40929>
- Jackson, D. (2014). *The Transsexual From Tobago*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Jiménez, M. (2010). Discursos e imaginarios sobre la homosexualidad en Cartagena (1973-1985). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (11), 75-91.

- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. Boston, Routledge.
- Leal, B. (2011). La presencia de la mujer en el cine africano contemporáneo: protagonismo y representación. *Quaderns*, 7, 29-40.
- Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias*. Madrid: Horas y horas.
- Martín, A. (2008). Refocusing Authorship in Women's Filmmaking. In Grant (Ed.), *Women's Film-making in France in the 2000s* (pp. 127-134). Blackwell Publishing, Malden, Oxford.
- Martínez, A. (2012). Los cuerpos del sistema sexo/género. *Revista de Psicología-Segunda Época*, 12. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/26973>
- Martínez-Guzmán, A., y Montenegro, M. (2010). Narrativas en torno al trastorno de identidad sexual: De la multiplicidad transgénero a la producción de transconocimientos. *Prisma Social: revista de investigación social*, (4), 1-44.
- Martin-Márquez, S. (1999). *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford, Oxford University Press.
- Maule, R. (2008). La autoría de las mujeres en el cine y la brecha franco-americana: el discurso y la historiografía cinematográfica feminista en Francia y Norteamérica. *La ventana. Revista de estudios de género*, 3(28), 24-55.
- Mayne, J. (1990). *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- Mayne, J. (2008). Female Authorship Reconsidered (The Case of Dorothy Arzner). In C. Grant (Ed.), *Secret Agents: Feminist Theories of Women's Film Authorship* (pp. 263-283). Sage Publications.
- Mayne, J. (2013). Walking the Tightrope of Feminism and Male Desire. In A. Jardine & P. Smith (Eds.), *Men in Feminism* (pp. 62-70). Routledge.
- Morales, R. (2018). La Mirada "Colección Feminista de Fanzines Latinoamericanxs". *Universidad de Guadalajara*.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- Noseda, J. (2012). Muchas formas de transexualidad: diferencias de ser mujer transexual y de ser mujer transgénero. *Revista de Psicología*, 21(2).
- Pascual, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, (10), 63-78.

- Pérez, E. (2021). Representatividad de mujeres directoras en el documental y en el cine-ensayo contemporáneo en España. En R. Eguizábal e I. Jiménez (Ed.), *Herramientas metodológicas para el estudio de la comunicación* (pp. 111-132). Editorial Fragua.
- Pérez, R. (2010). Cine y Educación: explotación didáctica y algunas experiencias educativas. *II Congreso Internacional de Didáctica-CIDD*, 1-6.
- Rich, A. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Revision. *College English*, 34(1), 18-30.
- Rich, B.R. (1978). The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism. In Thornham (Ed.), *Feminist Film Theory* (pp. 41-47). Edinburgh University Press.
- Rivas, M., y Gorgoso, M. (2011). *El lenguaje audiovisual: el cine y su utilización educativa. En Procesos educativos con TIC en la sociedad del conocimiento*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Rodríguez-Madera, S., y Toro-Alfonso, J. (2003). La comunidad de la cual no hablamos: Vulnerabilidad social, conductas de riesgo y VIH/SIDA en la comunidad de transgénero en Puerto Rico. *Revista Puertorriqueña de Psicología*, 14(1), 7-40.
- Ross, A. (2014). Author interview. *Chicago*.
- Rubin, G. (1986). “El tráfico de mujeres. Notas sobre una economía política del sexo”. *En Nueva Antropología*, 4 (3), 95-145.
- Saletti Cuesta, L. (2008). Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad. *Clepsydra*, (7), 169-183.
- Salín-Pascual, R. J. (2015). La diversidad sexo-genérica: Un punto de vista evolutivo. *Salud mental*, 38(2), 147-153.
- Sebastián, J. (1988). *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- Sen, A. (2000). Desigualdad de género y teorías de la justicia. *Revista Moira*.
- Showalter, E. (1979). Towards a Feminist Poetics. *Mary Jacobus (ed.)*, pp. 22-41.
- Solà, M. (2012). La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios. En M.J. Borja-Villel, B. Marí, Y. Romero y J.M. Suárez-Japón (Ed.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (pp. 264-276). Editorial Mar Villaespesa.
- Soto, A. (2013). La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres. *ESCENA. Revista de las artes*, 72(1).

- Thomas, V. (2019). Gazing at “It”: An Intersectional Analysis of Transnormativity and Black Womanhood in Orange is the New Black. *Communication, Culture & Critique*. <https://doi.org/10.1093/ccc/tcz030>
- Torres, J. J. (2020). Chosen families and feminist mothering in the ballroom community: Blanca Evangelista from POSE. *RAUDEM, Revista de Estudios de las Mujeres*, 8, 162-188. <https://doi.org/10.25115/raudem.v8i0.4175>
- Trenzado, M. (2000). El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política. *Reis*, 45-70.
- Velasco, T. E. (2016). Representaciones sociales de la transexualidad y de las personas transexuales en España. *Universidad Complutense de Madrid*.
- Walsh, A. (1986). *Women’s Film and Female Experience 1940-1950*. Londres: Praeger.
- Zecchi, B. (2013). *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/unizar/43360?page=104>.

Hemeroteca

- Alonso, G. (25 de septiembre de 2019). Billy Porter: la complicada vida del actor que triunfó contra todo pronóstico. *El País*. https://elpais.com/elpais/2019/09/24/icon/1569326080_036782.html
- Berg Studios (13 de diciembre de 2018). Ryan Jamaal Swain – POSE. *Berg Studios Acting School*. <https://bergstudios.com/ryan-jamaal-swain-pose/>
- Canals, S., Falchuk, B., Jacobson, N., Marsh, S., Murphy, R., Simpson, B. y Woodall, A.M. (Productores ejecutivos). (2018-2021). *Pose* [Serie de Televisión]. Color Force; Brad Falchuk Teley-Vision; Ryan Murphy Television; Touchstone Television; FX Productions.
- Jiménez, L.F. (16 de julio de 2021). ¿Quién es MJ Rodríguez? El perfil detrás de la actriz transgénero y afrolatina que hace historia en los Emmy. *Ocean Drive Venezuela*. <https://oceandrive.com.ve/celebridades/quien-es-mj-rodriguez-el-perfil-detras-de-la-actriz-transgenero-y-afrolatina-que-hace-historia-en-los-emmy/>
- López, E. (2 de septiembre de 2021). Billy Porter: la hada madrina en pantalla, pero viviendo un 'cuento de hadas' moderno en la vida real. *En Glamour, México*. <https://www.glamour.mx/celebrities/estilo-celeb/articulos/quien-es-billy-porter/13700>
- Murillo, N. (10 de enero de 2022). ¿Por qué MJ Rodríguez ha hecho historia en los Globos de Oro? La actriz ha recibido el premio a Mejor actriz en serie dramática. *Woman*. <https://woman.elperiodico.com/celebrities/protagonistas/mj-rodriguez-hace-historia-en-los-globos-oro>
- Olascoaga, A. (10 de enero de 2022). Mj Rodriguez se convirtió en la primera mujer trans en alzarse con el premio a Mejor Actriz en una Serie Dramática en los Golden Globes. *Cosmopolitan México*. <https://www.cosmopolitan.com.mx/entretenimiento-cultura/mj-rodriguez-golden-globes-actriz-trans-pose/>
- Roberts, F.L. (18 February 2008). There's No Place Like Home: A History of House Ball Culture. *TransGriot*. <https://transgriot.blogspot.com/2008/02/theres-no-place-like-home-history-of.html>
- Ross, A. (4 September 2015). Call Me Caitlyn. Sincerely, Miss Ross. *Huffington Post*. www.huffingtonpost.com/angelica-ross/i-am-not-cait_b_8039492.html

S.G. (6 de julio de 2021). ¿Quién es Dominique Jackson y por qué las REDES hablan de ella? *La Razón*.

<https://www.larazon.es/gente/celebrities/20210706/jtwgdnyyofgb7e4wdgczjxjicq.html>

Sánchez, M. (8 de junio de 2019). Indya Moore, cómo llegó a ser la modelo trans más famosa y cotizada del mundo. *Infobae.com*.

<https://www.infobae.com/tendencias/2019/06/08/indya-moore-como-llego-a-ser-la-modelo-trans-mas-famosa-y-cotizada-del-mundo/>

Ximénez, M. (19 de octubre de 2020). Indya Moore es la estrella que nuestro futuro se merece. *Vogue*.

<https://www.vogue.es/living/articulos/indya-moore-vogue-espana-entrevista-portada>

Videografía

Frameline [6 de julio de 2016]. *Frameline40 Panel: Trans Stories: On Film and Online* [Archivo de vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=UU0qWfFDsaY&list=PLFOSc0MAD1f6jvfR8vXjcSKnL89WZ25-Y&index=4>

Logo [16 de junio de 2017]. Richards, Jen. “*Matt Bomer Playing A Trans Woman Is More Than Problematic-It's Dangerous.*” [Archivo de vídeo]. Youtube.

www.newnownext.com/matt-bomer-anything-transgender/06/2017/

MOR.BO [18 de junio de 2020]. *El poderoso discurso de Dominique Jackson* [Archivo de vídeo]. Facebook.

<https://www.facebook.com/ismorbo/videos/el-poderoso-discurso-de-dominique-jackson/309433936746948/>

Anexos

Anexo 1

Tabla 3

Temporadas y episodios de la serie Pose

Temporada	Episodios	Emisiones	
		Primera emisión	Última emisión
1	8	03-06-2018	22-07-2018
2	10	11-06-2019	20-08-2019
3	8	02-05-2021	06-06-2021
Total	3 temporadas	26 episodios	

Nota. Esta tabla de elaboración propia muestra las temporadas y el número de episodios que contiene la serie de *Pose*, así como las fechas en las que se emitió.

Anexo 2

Tabla 4

Capítulos y sus nombres

Temporada	Capítulo	Nombre
1	1	Piloto
1	2	Acceso
1	3	Dar y recibir
1	4	La fiebre
1	5	El día de la madre
1	6	El amor es el mensaje
1	7	Carta de despido
1	8	Madre del Año
2	1	Respondiendo
2	2	Vale la pena
2	3	Mariposa/Capullo
2	4	Nunca conocí un amor como este
2	5	¿Qué haría ahora Candy?
2	6	Hoy el amor necesita amor
2	7	Coca
2	8	Revelaciones
2	9	La vida es una playa
2	10	Con mis tacones
3	1	A la fuga
3	2	Intervención
3	3	El baúl
3	4	Llévame a la iglesia
3	5	Algo prestado, algo azul
3	6	Algo viejo, algo nuevo
3	7	Final de la serie

Nota. Esta tabla de elaboración propia muestra cómo se denominan cada uno de los capítulos de la serie de *Pose*.