



UNIVERSITAT JAUME I
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS FEMINISTAS Y DE GÉNERO
“PURIFICACIÓN ESCRIBANO”

*MÁSTER UNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN APLICADA EN ESTUDIOS
FEMINISTAS, DE GÉNERO Y CIUDADANÍA*

LA REPRESENTACIÓN TRANS EN FICCIÓN AUDIOVISUAL: EVOLUCIÓN DE LAS NARRATIVAS Y EL VANGUARDISMO DE POSE

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**Presentado por:
María Otero Vázquez**

**Dirigido por:
Manuel Dos Ramos**

Universitat Jaume I – 2019

Resumen

En el presente documento se ha llevado a cabo un análisis histórico de la representación de la comunidad trans en trabajos de ficción audiovisual, haciendo hincapié en las obras pioneras que han surgido en los últimos años, especialmente, la serie *POSE* (2018-).

A modo de introducción teórica, se ha realizado un breve acercamiento a la historia de la comunidad trans facilitando, además, un glosario con terminología relevante para favorecer la comprensión del discurso.

A continuación se han examinado los personajes arquetípicos que han representado a la comunidad trans en trabajos de ficción audiovisual, destacando especialmente los roles de villano, víctima y objeto de burla, así como la representación a través de intérpretes cisgénero.

Finalmente se realizó un análisis detallado de la serie *POSE* como ejemplo de representación positiva y vanguardista de la identidad trans, examinando las narrativas incorporadas en la serie y los mensajes que ésta transmite sobre la comunidad trans.

Palabras Clave: Trans, LGTBIQ+, representación, *POSE*, ficción.

Abstract

This paper has analyzed how the trans community has been historically represented in TV shows and films, highlighting recent projects that have been positive examples in trans representation, pointing out the groundbreaking show *POSE* (2018-)

To provide context for this analysis, a brief introduction to trans history has been included and, to support the understanding of this paper, a list of key concepts and terms has been facilitated.

Then, the prevalent narratives and characters that have represented the trans community in TV and film, focusing on specific common tropes (villain, victim or laughing stock) and the portrayal of trans characters by cisgender actors have been examined.

Finally, an in depth analysis of the trans representation in *POSE*, highlighting the importance of this groundbreaking show as an example of positive and pioneer representation of the trans community and the messages that it conveys about what it means to be a trans person, has been carried out.

Key words: Trans, LGTBQ+, representation, *POSE*, fiction.

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1. CUESTIONES PERSONALES PRELIMINARES.....	5
1.2. JUSTIFICACIÓN E INTERÉS DEL TEMA	6
1.3. OBJETIVOS	9
1.4. METODOLOGÍA.....	10
1.5. ESTRUCTURA DEL TRABAJO	11
1.6. LIMITACIONES.....	11
2. ACERCAMIENTO HISTÓRICO AL COLECTIVO TRANS: TERMINOLOGÍA RELEVANTE Y ANÁLISIS SOCIOPOLÍTICO	13
2.1. GLOSARIO DE TERMINOLOGÍA RELEVANTE	13
2.2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DEL COLECTIVO TRANS: UN BREVE APUNTE	15
3. REVISIÓN HISTÓRICA DE LA REPRESENTACIÓN TRANS EN FICCIÓN AUDIOVISUAL	20
3.1. RETRATOS ESTEREOTIPADOS EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL	20
3.1.1. EL PERSONAJE TRANS COMO VILLANO: <i>QUEER CODING</i> Y LA NARRATIVA <i>TRANSKILLER</i>	21
3.1.2. EL PERSONAJE TRANS COMO BUFÓN / OBJETO DE BURLA	23
3.1.3. EL PERSONAJE TRANS COMO VÍCTIMA.....	26
3.2. PROTAGONISMO TRANS DESDE LA MIRADA CISGÉNERO (<i>CIS GAZE</i>)	27
3.3. MÁS ALLÁ DE LA <i>CIS GAZE</i> : REPRESENTACIONES POSITIVAS DE LA COMUNIDAD TRANS A TRAVÉS DE INTÉRPRETES TRANS.....	31
4. POSE COMO VANGUARDIA DE REPRESENTACIÓN TRANS EN FICCIÓN AUDIOVISUAL	35
4.1. CONTEXTUALIZANDO <i>POSE</i>	35
4.2. NARRATIVAS EXPLORADAS EN <i>POSE</i>	38
4.2.1. BLANCA EVANGELISTA: RECHAZO FAMILIAR Y SOCIAL E INTEGRACIÓN LABORAL.....	38
4.2.2. ANGEL EVANGELISTA: RELACIONES ROMÁNTICAS, TRABAJO SEXUAL Y PRIVILEGIO DEL <i>PASSING</i>	47
4.2.3. ELEKTRA ABUNDANCE-WINTOUR: VISIÓN FALOCENTRISTA DE LA MUJER TRANS, DISCRIMINACIÓN INSTITUCIONAL Y CRECIMIENTO PERSONAL	56
4.2.4. CANDY FEROCITY: LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES TRANS	62
4.3. IMPACTO DE <i>POSE</i> Y CRÍTICAS A LA OBRA	64
5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES PARA EL FUTURO.....	71
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
7. ANEXO I: PELÍCULAS Y SERIES MENCIONADAS	86

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Cuestiones personales preliminares

La igualdad y los derechos de colectivo trans han sido temas de interés para la autora de este documento desde que ésta se introdujo en el estudio sobre materias de feminismo y cuestiones de género. Así, la elección del tema de análisis del presente trabajo, es decir, la representación de las personas trans en obras de ficción audiovisual, es el resultado de la suma de este interés por el tema en cuestión y de la visión de este tipo de trabajos de ficción como herramientas de acercamiento a realidades no normativas que, además, presentan una responsabilidad educativa de cara a la audiencia.

Las narrativas que envuelven a los personajes trans en la pequeña y gran pantalla han de ser analizadas, según la perspectiva de la autora de este documento, en relación a los mensajes que fomentan sobre la comunidad trans y el impacto que puedan llegar a tener tanto en las opiniones de la población cisgénero sobre esta comunidad como en el autoconcepto de las personas trans.

Sin embargo, resultaría inadecuado presentar este trabajo sin puntualizar que la identidad cisgénero de la autora de este documento —y de la investigación que lo sustenta— puede posicionarse como un sesgo a la hora del desarrollo y producción del mismo. Como se analizará a lo largo de este trabajo, uno de los puntos de inflexión de la representación de la comunidad trans en pantalla nació de la elección de intérpretes trans para desempeñar roles de personajes trans. En los últimos años, la inclusión de personas trans tanto delante como detrás de las cámaras ha sido fundamental para lograr obras que reflejen la experiencia trans de una forma no estereotipada. En esta línea, es la comunidad trans la que debe liderar la discusión sobre cómo es representada en obras de ficción audiovisual, ya que es dicha comunidad la que se enfrenta al impacto que las representaciones estereotipadas de la identidad trans en pantalla producen a nivel social, cultural e incluso político.

Así, tal y como afirma Galupo (2017), como investigadora cisgénero sobre temas relacionados con la comunidad trans, resulta primordial comprender que el privilegio que

aporta la identidad cisgénero puede actuar —y actúa— como un sesgo a la hora de llevar a cabo el trabajo de investigación.

Debido a esto, y como se expondrá de manera más detallada en posteriores apartados de este texto, con el fin de mitigar el posible impacto del sesgo cisgénero que pueda presentar este trabajo, se ha optado por incluir extractos de entrevistas, vídeos y artículos de opinión de personas trans (especialmente aquellas que trabajan tanto delante como detrás de las cámaras), ya que son sus opiniones las que deben ser escuchadas cuando se analiza cómo su comunidad está siendo representada en trabajos de ficción audiovisual.

Finalmente, cabe destacar que la incorporación de un discurso inclusivo con la comunidad trans ha sido una de las prioridades de la autora a lo largo de la realización del Máster en el que se contextualiza el presente trabajo. Así, con el objetivo de respetar a dicha comunidad y de incluir a todas aquellas personas que no se identifican dentro de género binario, en este documento se ha tomado la decisión de utilizar, cuando sea correspondiente, lenguaje neutro mediante la terminación e.

1.2. Justificación e interés del tema

La ficción audiovisual tiene la capacidad de actuar como una ventana a las experiencias no normativas, acercando al público general a aquellas realidades más allá de lo que se encuentra socialmente aceptado o se entiende como norma, sin embargo, las realidades fuera de la norma siguen estando negativamente representadas en pantalla.

El colectivo LGTBQ+ ha sido —y continúa siendo— una minoría en trabajos de ficción audiovisual. Según la asociación GLAAD (2019a) en su informe *Where are we on TV*, apunta que de los 857 personajes regulares (principales y secundarios) de series de ficción televisiva estadounidense de *broadcast* (emisión abierta), solamente 75 (8,8%) pertenecen al colectivo LGTBQ+, siendo, esta estadística, un máximo histórico de representación hasta la fecha. Cabe destacar que los canales de televisión por pago y las plataformas de *streaming* como Netflix, Hulu o Amazon están fomentando una mayor inclusión de personajes LGTBQ+, situándose la plataforma Netflix a la cabeza de la inclusión LGTBQ+ con 58 personajes pertenecientes al colectivo. En cuanto a la representación de personas trans en pantalla, GLAAD contabiliza 26 personajes trans,

siendo 17 mujeres trans, 5 hombres trans y 4 personajes no binarios en ficción estadounidense, entre series de emisión abierta, canales de pago y plataformas *streaming* (GLAAD, 2019a).

Cabe destacar que la comunidad trans no solo se encuentra infrarrepresentada en ficción audiovisual, sino que, históricamente, la representación de personajes trans en pantalla se ha materializado en retratos estereotipados y negativos que no reflejan las experiencias reales de las personas trans (McLaren, 2018). Tanto es así, que GLAAD (2012a) apunta que, de las series emitidas entre 2002 y 2012 que incluyen un personaje trans, el 54% contienen retratos negativos y estereotipados: el personaje trans interpretaría el rol de víctima en el 40% de las ocasiones y que, en el 21% de los episodios analizados el interpretaría el papel de villano o asesino (GLAAD, 2012a). Además de la representación de las personas trans como víctimas y/o villanas, la comunidad ha sido, históricamente, objeto de burla y mofa en la ficción audiovisual. En palabras de Russell Miller, “la comedia es la forma más popular y conocida de representación de personas trans en largometrajes” (2012, p. 47).¹

Es importante destacar, tal y como apunta Jobe que “muchas personas cisgénero nunca han conocido a una persona trans [y] estas personas pueden no comprender qué significa ser trans” (2013, p.8).² Así, las representaciones en ficción audiovisual son, en muchas ocasiones, el único medio de información y formación sobre el colectivo.

El hecho de que la comunidad trans haya sido representada de manera negativa, asociándola con roles de asesino o villano y víctima, o como elemento cómico, fomenta que en el imaginario colectivo se establezcan una serie de asunciones erróneas sobre qué significa ser trans. En esta línea, cabe destacar también que la elección de intérpretes cisgénero para roles de personas trans, especialmente actores cisgénero para interpretar a mujeres trans, promueve la idea de que las mujeres trans no son mujeres reales (Reitz, 2017).

¹ Russell Miller (2012, p.47) traducción del inglés realizada por la autora del TFM.

² Jobe (2013, p.8) traducción del inglés realizada por la autora del TFM.

El refuerzo de asunciones erróneas sobre las personas trans a través de representaciones estereotipadas en ficción audiovisual se traduce en prejuicio hacia el colectivo y, en definitiva, fomenta la discriminación (Jobe, 2013). Según datos de la Encuesta Estadounidense Trans del 2015, sobre una muestra de más de 27.000 personas, el 46% de les adultes trans encuestados reportó haber sufrido violencia verbal y el 9% haber sido víctimas de violencia física en el último año debido a su identidad de género (James et al., 2016).

Un cambio de perspectiva en cuanto a la representación de las personas trans en pantalla, alejada de las narrativas estereotipadas y negativas y fomentando la contratación de intérpretes trans para roles de personajes trans, resulta fundamental para deconstruir las asunciones erróneas sobre este colectivo que siguen presentes en la sociedad actual. Esta evolución nace de la mano de diversos proyectos que, en los últimos años, han incorporado representaciones positivas de la comunidad trans y se han esforzado a la hora de contratar a intérpretes trans para dichos roles. *Orange is the New Black* (2013-2019), *Sense8* (2015-2018), *Billions* (2016-), *POSE* (2018-) o *Euphoria* (2019-) son algunos ejemplos de esta evolución.

Concretamente, *POSE* (2018-) se ha proclamado como la serie de ficción con un mayor número de personajes trans principales (GLAAD, 2019a) interpretados, además, por personas trans. *POSE* presenta a mujeres trans multidimensionales y diversas en intereses, aspiraciones y modos de relacionarse. Así, la serie se aleja de representaciones estereotipadas y negativas de las personas trans, incorporando tramas más allá de la transición de los personajes que acercan sus experiencias a las del espectador y fomentan la conexión con los personajes en pantalla.

Por este motivo, se ha destacado *POSE* como ejemplo vanguardista en cuanto a representación trans en ficción audiovisual analizando, en el presente trabajo, los temas abordados a lo largo de la serie, la relevancia para la experiencia de las personas trans en la actualidad, y el impacto sociocultural de la obra.

1.3. Objetivos

El objetivo general del presente trabajo es analizar la evolución de la representación de las personas trans en la ficción audiovisual, destacando el enfoque pionero de la serie *POSE* en cuanto a sus narrativas.

Este objetivo general se pretenderá alcanzar mediante una serie de objetivos específicos. En particular, se pretende :

- Introducir, de manera breve, la experiencia sociopolítica del colectivo trans a nivel histórico que establezca base teórica sólida para el análisis de la representación trans en ficción audiovisual.
- Realizar un recorrido histórico centrado en la representación de los personajes trans en ficción audiovisual, haciendo hincapié en la identificación de narrativas recurrentes y explorando la relevancia de la elección de intérpretes para dichos papeles.
- Destacar el vanguardismo de la serie de ficción *POSE*, en cuanto a representación de la comunidad trans en pantalla, mediante el análisis detallado de las narrativas incorporadas en los arcos argumentales de cada uno de los personajes trans protagonistas y el estudio del impacto del proyecto en términos socioculturales.
- En base a lo analizado, proponer recomendaciones para una representación adecuada y positiva de la comunidad trans en ficción audiovisual.

1.4. Metodología

El presente documento es un trabajo fundamentalmente teórico que, como se ha apuntado en el apartado anterior, tiene como objetivo realizar un análisis de la evolución de la representación trans en obras de ficción audiovisual.

Con el fin de presentar un trabajo con una base teórica sólida que fortalezca y sustente el análisis de la evolución de la representación trans en pantalla, se ha realizado una revisión bibliográfica centrada en la historia del colectivo trans.

Posteriormente, se ha llevado a cabo un análisis bibliográfico de literatura centrada en el examen la representación trans en ficción audiovisual. Así, se han incluido trabajos enfocados en el análisis de obras concretas que han sido relevantes en la historia de la representación y también, aquellos centrados en el análisis de las narrativas recurrentes que han sido utilizadas para representar a la comunidad trans en pantalla.

Debido a las particularidades del tema del que trata este trabajo, el análisis bibliográfico no se ha limitado a artículos científicos y/o libros, sino que también se han incluido declaraciones directas de intérpretes trans, críticas cinematográficas de ciertas obras o listas de obras relevantes en cuanto a representación publicadas en revistas no académicas.

Además de este análisis, que ha informado el apartado más teórico de este documento y que ha orientado la elección de aquellas obras relevantes para la representación, para la realización de este trabajo también se han examinado aquellas obras que han tenido mayor peso en la evolución de la representación trans en pantalla, focalizando dicho análisis, especialmente, en la serie *POSE*, sobre la que se centra el último apartado de este trabajo.

Finalmente, cabe destacar que el estudio de estas obras, incluyendo *POSE*, no se ha limitado al visionado de las mismas, sino que también ha llevado a cabo un trabajo de investigación sobre la relevancia de los arcos argumentales expuestos para personas trans, es decir, cómo reflejan conflictos o situaciones reales y el impacto que han tenido dichas obras en la propia comunidad, centrande este análisis en opiniones del público y también de los propios intérpretes.

1.5. Estructura del trabajo

Con el fin de alcanzar los objetivos expuestos en anteriores apartados y teniendo en cuenta la metodología para la realización de este documento, el presente trabajo se dividirá en tres grandes bloques que deben ser considerados como apartados de una narración continua general.

En primer lugar se realizará un acercamiento al estudio teórico y social de la historia del colectivo trans incluyendo, además, un glosario de conceptos y terminología relevante.

El segundo bloque de este trabajo se centrará en el recorrido histórico de la representación de las personas trans en ficción audiovisual. Así, se identificarán y analizarán las narrativas recurrentes que han retratado, históricamente, a personajes trans en pantalla, se examinará el impacto de la representación desde la *cis gaze* y, finalmente, se destacará el vanguardismo de proyectos que han incorporado intérpretes trans en sus elencos.

El tercer bloque corresponderá al análisis detallado de la serie *POSE* como ejemplo de representación positiva de la comunidad trans en pantalla, examinando los arcos argumentales de cada una de las protagonistas, las narrativas que se exploran en relación a la identidad trans y el impacto que la obra ha tenido a nivel social, cultural e incluso histórico.

Tras el desarrollo de estos tres apartados principales, se incluirá un apartado de conclusiones y recomendaciones para el futuro basado en relación a la representación positiva de la comunidad trans en ficción audiovisual

1.6. Limitaciones

El desarrollo del presente trabajo se ha visto afectado por una serie de limitaciones que han modulado su realización y que deben ser tenidas en cuenta para una mejor comprensión del documento.

En primer lugar, el tema central de este trabajo, es decir, la evolución de la representación de las personas trans en ficción audiovisual no ha supuesto un especial interés por parte

del ámbito académico en los últimos años, lo que se traduce en una ausencia de documentos publicados centrados en el tema en cuestión. Esto ha propiciado que se haya investigado más allá de las publicaciones académicas, analizando entrevistas, declaraciones o artículos no científicos para la realización de este trabajo.

Por otra parte, y a pesar de que en este trabajo no se pretende analizar pormenorizadamente todas las obras de ficción audiovisual que han incluido a un personaje trans en sus narrativas, es posible que alguna obra que haya sido relevante en cuanto a la representación de la identidad trans en pantalla haya quedado fuera de este análisis. Esto se debe al crecimiento exponencial de los trabajos de ficción (sobre todo, en los últimos años), que el análisis del presente documento no está limitado a la producción de un solo país o a una época histórica concreta y que el acceso a alguna de estas obras no ha resultado posible. En relación al país de origen de las obras se debe puntualizar que, para la realización de este trabajo se han seleccionado, principalmente, obras de ficción audiovisual producidas en Estados Unidos (incluyendo también algún ejemplo de obras de origen español o británico) por su capacidad de alcance al público masivo e impacto social.

Finalmente, como ya se ha apuntado en el apartado de cuestiones preliminares del presente documento, el privilegio cisgénero de la autora del documento supone una limitación a la hora de analizar las representaciones de la comunidad trans en pantalla. Debido a esto, y teniendo este sesgo presente en todas las etapas del trabajo de investigación, se ha hecho un esfuerzo consciente por la inclusión de opiniones de personas pertenecientes a la comunidad trans cuando se ha analizado el impacto que ciertos trabajos de ficción han tenido en ellos –tanto positivo como negativo– y han sido las declaraciones de personas trans las que han informado el apartado de conclusiones y recomendaciones para el futuro.

2. ACERCAMIENTO HISTÓRICO AL COLECTIVO TRANS: TERMINOLOGÍA RELEVANTE Y ANÁLISIS SOCIOPOLÍTICO

2.1. Glosario de terminología relevante

Para favorecer la comprensión del presente documento, en este apartado se ofrecen definiciones de conceptos relevantes que serán mencionados a lo largo del mismo.

- **Trans:** Término paraguas que se utiliza para definir a aquellas personas cuya identidad o expresión de género no concuerda con el sexo asignado al nacer. En la actualidad se aboga por el uso del término trans en sustitución de los términos transgénero/transexual por considerarse éste más inclusivo y respetuoso, sin embargo, siempre se debe respetar la terminología que la persona decida utilizar para definirse a sí misma.
- **Cisgénero:** Aquellas personas cuya identidad de género concuerda con el sexo asignado al nacer.
- **Travesti/Crossdresser:** Aquellas personas que utilizan indumentaria y/o accesorios estereotípicamente asociados al género opuesto, bien por interés personal o por motivos laborales. Las personas que hacen *crossdressing* (que se travisten) pueden identificarse como cisgénero o como transgénero, ya que la práctica del *crossdressing* no está relacionada con la identidad de género.
- **Disforia de género:** Malestar provocado por la discordancia entre el sexo asignado y la identidad de género que pueden experimentar las personas trans. A pesar de que este término proviene de la psiquiatría, en este documento se ha utilizado para referir al malestar experimentado y no a un diagnóstico psiquiátrico.
- **Género no binario:** Aquellas personas cuya identidad de género se encuentra fuera del binarismo hombre/mujer (incluye, sin limitarse a personas *gender non conforming*, *gender queer* o *gender fluid*).

- **Misgendering:** Acto de referirse a una persona trans con otro género a aquel con el que esa persona se identifica, por ejemplo, dirigirse a una mujer trans en masculino.
- **Deadnaming:** Acto de referirse a una persona trans mediante a su nombre de nacimiento que ya no es utilizado tras su transición.
- **Passing:** Capacidad que tiene una persona trans de ser leída por la sociedad como su identidad de género, es decir, capacidad que una persona trans tiene de ser leída como “cisgénero”.
- **Cirugías de reafirmación de género:** Procedimientos quirúrgico mediante los que se pretende modificar el cuerpo de una persona trans para que refleje su identidad de género. Puede hacer referencias a cirugías como vaginoplastias, faloplastias, mastectomías, cirugías de feminización/masculinización de rostro, etc.
- **Cisheteronormatividad:** Expectativa, creencia o estereotipo de que todas las personas son cisgénero y heterosexuales, situando en una posición de inferioridad a todo lo que se aleje de la norma en términos de orientación sexual e identidad de género.
- **Cis gaze:** Similar al concepto de *male gaze* de Laura Mulvey, la *cis gaze* hace referencia al modo en el que las personas trans están representadas como si su existencia estuviese supeditada al disfrute o interés de las personas cisgénero.
- **Lenguaje inclusivo/neutro:** Modo de expresión oral y escrita que incluye a aquellas personas cuya identidad de género se encuentra fuera del binarismo hombre/mujer. En este documento, por respecto a la comunidad trans, incluyendo a las personas no binarias, se ha empleado la terminación -e (e.g. elle mismo).

2.2. Contextualización histórica del colectivo trans: un breve apunte

La historia del colectivo trans ha estado marcada por la opresión, el odio, la violencia y la invisibilización. Como todo colectivo minorizado, las personas trans han sido históricamente discriminadas e incomprensidas y han experimentado el prejuicio de la sociedad cisheteronormativa (Stryker, 2017).

Cabe destacar, tal y como afirma Stryker, que “la mayor parte de la literatura centrada en temática trans proviene, históricamente, del campo de la medicina o de la psicología y, en la mayor parte de ocasiones, los autores no eran personas trans” (2017, p.2)³. En esta línea, destaca el médico alemán Magnus Hirschfeld, considerado “una figura clave en la historia política de la sexualidad y el género” (Stryker, 2017, p.54)⁴. En 1910, Hirschfeld introduciría, por primera vez, el término travestismo para hacer referencia a aquellas personas que sentían la necesidad de usar ropa estereotípicamente asignada el género opuesto. Como apunta Vegas “ya entonces, de manera acertada, Hirschfeld desvincula el travestismo de la homosexualidad [...] y lo analiza como una forma de expresión que no tiene por qué estar condicionada por el deseo sexual [...]” (2019, p.18).

Además de ser pionero en el campo de la medicina, gracias a su participación en diversas cirugías de reafirmación de género, incluyendo la de Lilli Elbe (que basaría la historia del filme *La Chica Danesa*, 2015), Hirschfeld también tendría un papel relevante como activista. Así, fundaría el Instituto de Salud Sexual en Berlín en 1911, donde se recogía una gran cantidad de documentos relacionados con el estudio de la diversidad y disidencia sexual a nivel global y, además trabajaría en colaboración con la policía de Berlín para atajar el acoso policial y los arrestos que las personas trans sufrían por su identidad de género (Stryker, 2017). Además, la labor reivindicativa de Hirschfeld se uniría a la de otros colegas de profesión y expertos que ansiaban liderar el movimiento en defensa de las personas trans tras la Segunda Guerra Mundial.

Uno de estos expertos sería Harry Benjamin, un médico alemán que desempeñó gran parte de su trabajo en Estados Unidos y que se posicionaría como la eminencia médica en relación a identidad trans a mitad del siglo XX. Concretamente, en su obra *The*

³ (Stryker, 2017, p.2) traducción del inglés realizada por la autora del TFM.

⁴ (Stryker, 2017, p.54) traducción del inglés realizada por la autora del TFM.

Transsexual Phenomenon (1966), Benjamin analizaría los conceptos de transexualidad y transexual, que sería acuñados unos años atrás, en 1949, por el sexólogo estadounidense David Oliver Cauldwell.

Cabe destacar que la transexualidad sería incluida en *el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales* (DSM por sus siglas en inglés) en su tercera edición (APA, 1980). Tal y como apunta Mas Grau (2017), serían diversos colectivos de profesionales que trabajaban con personas trans los que abogarían por esta incorporación, motivados por las posibilidades que podrían abrir para esta comunidad el reconocimiento de la transexualidad en el DSM. Así, siguiendo a Mas Grau (2017) la tipificación de la transexualidad como un trastorno mental en el DSM propiciaría que el coste de ciertas intervenciones médicas (desde tratamientos hormonales hasta cirugías de reafirmación de género) fuesen financiadas total, o parcialmente, por aseguradoras privadas o sistemas sanitarios públicos, en algunos casos.

De esta manera, la identidad trans estaría tipificada como trastorno mental en el DSM IV (original publicado en el 1994 y versión revisada en el año 2000) concretamente como Trastorno de la Identidad de Género (TIG) y, también se incluiría en la *Clasificación Internacional de Enfermedades* (CIE) de la Organización Mundial de la Salud dentro de la categoría de Trastornos Mentales y del Comportamiento.

A pesar de los posibles beneficios de una tipificación psicopatológica de la identidad trans en relación a la obtención de cobertura médica, es importante entender que la asociación de la identidad trans con un diagnóstico psiquiátrico ha fomentado, históricamente, la discriminación y ostracismo de la comunidad. Por esto, desde la propia comunidad trans se ha llevado a cabo una labor de activismo por la despatologización de su identidad de género.

Gracias a esta lucha, se ha conseguido avanzar en el camino hacia la despatologización de la identidad trans. En la actualidad, la última versión del *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales*, el DSM 5 (2013), no contempla la identidad trans en sí, sino la Disforia de Género (reclasificada fuera de las disfunciones sexuales y parafilias), que haría referencia al malestar provocado por la discordancia entre el sexo asignado y la identidad de género. Por su parte, en el año 2018 la Organización Mundial

de la Salud retiraría la identidad trans de su clasificación de Trastornos mentales y del comportamiento y crearía una nueva categoría relacionada con las personas trans, la Incongruencia de Género, que sería clasificada dentro del apartado de Condiciones relacionadas con la Salud Sexual en la CIE-11.

A pesar de los avances conseguidos hasta la fecha y la lucha continua por la despatologización plena de la identidad trans, la inclusión de la identidad trans en este tipo de manuales de clasificación de enfermedades y trastornos mentales ha asociado, como ya se ha apuntado, a la comunidad trans con la enfermedad mental, proporcionando un caldo de cultivo para el rechazo social, discriminación y estigmatización de la misma.

Por otra parte, el rechazo social del colectivo trans se ha visto históricamente legitimado a través de una serie de leyes que permitían y fomentaban un trato discriminatorio hacia el mismo. Muchas personas trans, especialmente mujeres, serían arrestadas por “travestismo”, en países como Estados Unidos, Reino Unido o España, donde vestirse con ropa “no correspondiente con el sexo biológico” sería penalizado durante la mayor parte del siglo XX.

En cuanto al contexto estadounidense, tal y como apunta Stryker (2017), sería ya en el siglo XIX cuando muchos estados implementasen leyes que criminalizaban a aquellas personas que decidían aparecer en público con ropa que no “correspondía con su sexo”. Por su parte, Vegas (2019) apunta que, en el contexto español la identidad trans sería considerada la expresión última de la homosexualidad, por lo que las personas trans, además de ser arrestadas por “travestismo”, también serían castigadas mediante aquellas leyes opresoras que condenaban la homosexualidad. Así la *Ley de Vagos y Maleantes* (conocida popularmente como “La Gandula”) vigente desde el 1933 hasta el 1970, incluiría la homosexualidad —y por tanto la identidad trans— como estado de peligrosidad. Tras su abolición, la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* también incluiría a colectivos disidentes y no sería hasta 1979 cuando se excluiría la homosexualidad —y de nuevo, la identidad trans— de la aplicabilidad mediante un Decreto Ley (Vegas, 2019).

A pesar de la relevancia histórica de la literatura médica sobre la identidad trans y de la experiencia de discriminación sufrida por la comunidad a través de leyes opresoras, la

historia de la comunidad trans es, principalmente, un relato de activismo a favor de la visibilidad y lucha incansable por defensa de los derechos desde el propio colectivo.

Así, además de la lucha por la despatologización de la identidad trans, la propia comunidad trans tendría un rol clave en la denuncia y respuesta a la opresión y persecución institucional y policial que sufrían a diario. Stryker (2017) apunta que una de las primeras muestras de resistencia de la comunidad trans ante el acoso y discriminación sufrida por parte de la policía se daría en la cafetería de Compton's de San Francisco en 1966. Esta cafetería sería un punto de reunión para las mujeres trans de San Francisco, las cuales no eran bienvenidas en los locales gays. Una noche de agosto de 1966, la policía acudiría a Compton's respondiendo a una llamada del personal por disturbios en el local. En el momento en el que uno de los policías, que acostumbraba a maltratar y vejar a mujeres trans, se dispone a arrestar a una de ellas, ésta le arrojaría un café a la cara, lo que provocaría un gran disturbio en el local en el que muchas de las mujeres serían arrestadas. Este acto de resistencia propiciaría una serie de manifestaciones de apoyo a la comunidad trans, piquetes en el local, y la denuncia del colectivo LGTBIQ+ del trato discriminatorio hacia las personas trans.

En esta misma línea, las mujeres trans tendrían un papel clave en los disturbios de Stonewall (1969) que se consideran el catalizador de lucha por los derechos LGTBIQ+. En esta ocasión, la comunidad se defendería y se manifestaría ante una redada policial en el club de Stonewall de Nueva York, frecuentado por miembros de la comunidad LGTBIQ+. Marsha P. Johnson y Sylvia Rivera, ambas mujeres trans, tendrían un rol protagonista en los disturbios de Stonewall, atacando a los coches de la policía a modo de denuncia y acto de resistencia (Stryker, 2017).

Los disturbios de Compton y de Stonewall son dos ejemplos de cómo la comunidad trans estadounidense, harta del acoso y discriminación, comenzaría a rebelarse en los años 60. En la década de los 70 y de los 80 comenzarían a establecerse organizaciones y asociaciones LGTBIQ+ y trans que denunciarían la desigualdad y defenderían los derechos de dichas comunidades. Las propias Johnson y Rivera fundarían STAR (*Street Transvestite Action Revolutionaries*) en 1970, como respuesta a los disturbios de Stonewall. Casi veinte años después, en 1987, se fundaría Transexualia, la primera asociación trans en España (Vegas, 2019).

El activismo comunitario actuaría como sustrato indispensable para el desarrollo de diversas iniciativas centradas en la denuncia del acoso y discriminación institucional y la defensa de los derechos de las personas trans., especialmente en Estados Unidos. Así, tal y como apunta GLAAD (2012b), en 1999 se celebraría el primer Día Internacional de la Memoria Trans (*Transgender Day of Remembrance*) en honor a las personas trans asesinadas en actos de odio. Por otra parte, las personas trans obtendrían apoyo legal gratuito a través de iniciativas como el *Transgender Law Center* o el *Sylvia Rivera Law Project*, ambos creados en 2002, o el Centro Nacional de Igualdad Trans (*National Center for Transgender Equality*), establecido en 2003, que tendrían como objetivo crear un mundo más igualitario para las personas trans (GLAAD, 2012b).

Finalmente, en la lucha por la visibilidad y los derechos del colectivo, las personas trans con un perfil público han tenido un rol crucial. Así, la actriz Candis Cayne haría historia interpretando a Carmelita en la serie *Dirty Sexy Money* (2007-2009), al convertirse en la primera actriz trans que interpreta a un personaje trans en pantalla en Estados Unidos, Chaz Bono, hijo de los icónicos cantantes Sonny y Cher revelaría su transición de manera pública en 2009, las actrices Laverne Cox y Jamie Clayton debutarían en las pantallas presentando el *reality TRANSform Me* en 2010 (siendo Cox, además, productora), en 2011 la entonces escritora y editora de *People.com*, Jane Mock “saldría del armario” como mujer trans (GLAAD, 2012b) y en 2015 Caitlyn Jenner protagonizaría la portada de la revista *Vanity Fair*, anunciando su transición.

A pesar de los avances legislativos y la importancia de los referentes a nivel social, tanto para la propia comunidad trans como para las personas cisgénero, la violencia contra la comunidad trans sigue siendo una realidad en la actualidad: en los últimos 10 años 2982 personas trans o de género diverso han sido asesinadas en todo el mundo (Transgender Europe, 2018).⁵ Teniendo esto en cuenta, resulta fundamental deconstruir los mensajes negativos sobre las personas trans que se han fomentado a través de la patologización de su identidad y de leyes opresoras es fundamental y, además, es una responsabilidad de toda la sociedad.

⁵ Estadística de asesinatos registrados a nivel global entre enero de 2008 y septiembre de 2018

3. REVISIÓN HISTÓRICA DE LA REPRESENTACIÓN TRANS EN FICCIÓN AUDIOVISUAL

3.1. Retratos estereotipados en la ficción audiovisual

A pesar de que ya existen algunos ejemplos de inclusión de personajes trans en ficción anterior a la década de los 70, sería a partir de entonces cuando la incorporación de personajes trans en ficción audiovisual se hace más patente, siendo los últimos años especialmente relevantes en cuanto a su representación (McInroy y Craig, 2015). Sin embargo, la inclusión de personajes trans en la ficción audiovisual *mainstream*, es decir, de acceso masivo, no significa, necesariamente, una representación adecuada o realista de la comunidad. (McLaren, 2018). Así, históricamente, la representación de personajes trans se ha materializado en retratos estereotipados y negativos que no reflejan las experiencias reales del colectivo (McLaren, 2018).

Siguiendo esta línea, la deshumanización y cosificación de las mujeres trans a través de las representaciones hipersexualizadas y desarrolladas desde la mirada masculina (*male gaze*) ha sido un común denominador de los retratos de la comunidad trans en ficción audiovisual. A pesar de que este tipo de enfoque en la representación de las mujeres trans no se limita a obras de origen español, sí es especialmente destacable cómo en la España de la Transición se produjeron numerosos filmes que tenían una “obvia intención de saciar el morbo y la curiosidad de los hombres heterosexuales” (Vegas, 2019, p.61). *Los sueños húmedos de Patrizia* (1982) o *El marqués, la menor y el travesti* (1983) son solo dos ejemplos de una larga lista de filmes que serían clasificados S (pueden ofender la sensibilidad del espectador) y que fomentarían una imagen falocentrista y reduccionista de las mujeres trans en el contexto español.

Además de la prevalencia del enfoque falocentrista a la hora de representar a las mujeres trans en pantalla, la incorporación de personajes trans a obras de ficción audiovisual se han podido encajar, mayoritariamente, en tres tipos de roles: villanes, objetos de burla (bufones) o víctimas. En un estudio realizado por GLAAD (2012a) centrado en las representaciones de personajes trans en televisión entre 2002 y 2012, el 54% de las series analizadas que incluyen a personajes trans, retratan a la comunidad de manera negativa, un 35% se posicionarían dentro del rango de representación problemática a buena y solamente el 12% de las obras de ficción incluirían una representación positiva y

adecuada de la comunidad trans siendo, así, nominadas para el GLAAD Media Award. Siguiendo con este estudio, dentro de las representaciones negativas de los personajes trans, GLAAD apunta que el personaje trans interpretaría el rol de víctima en el 40% de las ocasiones y que, en el 21% de los episodios analizados haría el papel de villano o asesino (GLAAD, 2012a).

En las siguientes líneas se examinarán las representaciones estereotipadas de la comunidad trans en ficción audiovisual, centrando el análisis en los retratos de los personajes trans como villanos, objetos de burla y víctimas, proporcionando ejemplos concretos y exponiendo las implicaciones de este tipo de representaciones estereotipadas de la comunidad trans.

3.1.1. El personaje trans como villano: *queer coding* y la narrativa *transkiller*.

Como ya se ha apuntado en líneas anteriores, el retrato de los personajes trans como villanos ha estado muy presente en trabajos de ficción audiovisual. Tanto es así, que incluso películas y series animación orientadas a público infantil han fomentado que la identidad trans y/o *queer* se asocie con características negativas mediante el *queer coding*. El *queer coding* hace referencia a la idea de que un personaje posea características que se han asociado con la comunidad *queer* y/o *drag* (Greenhill, 2015; Higa et al., 2014).

En la ficción audiovisual de Disney se pueden encontrar ejemplos claros *queer coding* a la hora de representar a sus villanos. Así, figuras antagonistas masculinas como Jafar, Hades y Scar muestran unos manierismos y un aspecto físico (maquillaje y vestimenta) asociado a la feminidad (Greenhill, 2015). En cuanto a las mujeres, el más claro ejemplo de *queer coding* es Úrsula de *La Sirenita* (1989), considerando, además, que el personaje estaba basado en la *drag queen* Divine. Así, como apunta Conrad (2015) el aspecto físico, manierismos e intereses de Úrsula estarían asociados con los de una mujer lesbiana racializada o una mujer trans y, el hecho de que sea la villana del filme fomenta que dichas características tengan connotaciones negativas para el espectador.

Sin embargo, la asociación de la identidad trans con papeles antagonistas va más allá de las posibles sutilezas del *queer coding*. Así, cabe destacar que uno de los subgéneros

cinematográficos centrados en la representación trans que más han dañado la imagen pública de la comunidad es el *transkiller* (Alberda, 2018). Este subgénero, centrado en el retrato del personaje trans como asesino, marcó un punto de inflexión en la representación de las personas trans en pantalla, ya que resultó uno de los primeros acercamientos que el cine realizó a dicha comunidad.

Siguiendo el análisis de Alberda (2018), la figura de le *transkiller* nacería de la mano de la película *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, que asentaría una imagen demonizada del colectivo trans como violento y psicótico e inspiraría a una multitud de proyectos posteriores.

Así, a pesar de que en *Psicosis* no hay una clara identificación del personaje principal, Norman Bates, como persona trans y que en el propio filme se apunta (a través de la figura del psicólogo) que el travestismo del personaje no es la fuente de su psicosis; la audiencia se encuentra con una imagen clara: Norman Bates (interpretado por Anthony Perkins, hombre cisgénero) llevando un vestido y sujetando un cuchillo, dispuesto a cometer un asesinato (Alberda, 2018).

Así, la obra de Hitchcock ofrecería el arquetipo de *transkiller* a la ficción y éste llegaría para quedarse. Títulos como *Dr Jekyll and Sister Hyde* (1971), *The Rocky Horror Picture Show* (1975), *Vestida para matar* (1980), la saga *Campamento Sangriento* (1983) o el aclamado filme *El silencio de los corderos* (1991) son simplemente algunos ejemplos de la larga lista de obras que han optado por utilizar el arquetipo del *transkiller* en sus historias.

Alberda (2018) apunta que no se debe ignorar que alguno de estos títulos, concretamente *El silencio de los corderos* (1991) resultó tanto un éxito en taquilla como entre la crítica, lo que plantea la cuestión del impacto de estas obras en la comunidad trans y su percepción por parte de la sociedad.

Una de las particularidades del subgénero *transkiller* es el hecho de que el público, generalmente, no es conocedor de la identidad trans del villano hasta el momento final de la revelación (Russell Miller, 2012). Así, la audiencia es conocedora, en una misma escena que cierto personaje es trans y asesino/villano, fomentando una asociación de la

identidad de género con sus acciones. Uno de los ejemplos más recientes de esta revelación se encuentra en la serie *Pequeñas Mentirosas* (2010-2017), en la que, cuando la villana se identifica como trans, trata de cometer un asesinato y posteriormente trata de suicidarse. Este ejemplo resulta especialmente preocupante por darse, además, en una serie orientada a un público adolescente.

Como se puede comprobar, existe una larga lista de obras de ficción audiovisual que incorporan a un personaje trans en el rol de villano, bien mediante técnicas más sutiles como el *queer coding* o bien mediante la narrativa *transkiller*, que directamente asocia a la identidad trans con la categoría de asesine, especialmente en aquellos casos en los que se revela la identidad trans al espectador en el momento del crimen. Siguiendo con el análisis de Russell Miller (2012), este tipo de obras fomentan el distanciamiento entre audiencia y personaje dificultando la conexión emocional entre ambos a través del sentimiento negativo —especialmente miedo— experimentado por la audiencia.

Además, este tipo de obras que reservan la revelación de la identidad trans del personaje para una escena crítica en el filme, transmiten el mensaje perjudicioso y negativo de que las personas trans disfrutan engañando a las personas cisgénero sobre su identidad de género y que la ocultación de su identidad de género siempre es malintencionada.

3.1.2. El personaje trans como bufón / objeto de burla

“La comedia es la forma más popular y conocida de representación de personas trans en largometrajes” (Russell Miller, 2012, p.47)⁶. Así, han sido muchos los trabajos de ficción que se han construido mostrando las identidades heteronormativas como aquellas con las que la audiencia debe identificarse y, por su parte, aquellas identidades que quedan fuera de la heteronormatividad, esto es, los personajes trans, tienen como único objetivo ser los objetos pasivos de mofa o burla de la obra (Russell Miller, 2012).

Es importante apuntar que, cuando una obra de ficción incluye un personaje trans con el único objeto de ser fuente de burla o mofa, este personaje resulta siempre objeto pasivo de dicha sátira: “nos reímos del personaje, nunca *con* el personaje” (Bermel, 1990, p.54)⁷.

⁶ (Russell Miller, 2012, p.47) traducción del inglés realizada por la autora del TFM.

⁷ (Bermel, 1990, p.54) traducción del inglés realizada por la autora del TFM.

La utilización del personaje trans únicamente como fuente de humor potencia, en definitiva, el distanciamiento entre audiencia y personaje, de manera que la persona espectadora asume que burlarse de las personas trans que ve en pantalla es aceptable (Russell Miller, 2012).

Uno de los ejemplos más destacados de los últimos años sobre la utilización de un personaje trans como fuente de mofa y burla es el de Helena Handbasket, padre de Chandler Bing en la popular serie *Friends* (1994-2004). Como apunta Jobe (2013) a lo largo de la serie se presenta a este personaje y, en definitiva, su identidad de género, como causantes de la infelicidad de Chandler a lo largo de su niñez y adolescencia.

Jobe (2013) destaca dos capítulos especialmente relevantes para el arco argumental de este personaje son *El del padre de Chandler* (capítulo 22 de la séptima temporada, emitido el 10 de mayo de 2001) y *El de la boda de Chandler y Monica* (capítulo 23 de la séptima temporada, emitido el 17 de mayo de 2001). En el primero, Chandler descubre que su padre trabaja como *drag queen* en las Vegas bajo el nombre de Helena Handbasket. Sin embargo, como se puede ver en el segundo de los capítulos mencionados, Helena mantiene una estética estereotípicamente femenina (maquillaje, vestido y tacones) incluso fuera del espectáculo *drag*, apuntando a una posible identidad trans, más allá de su trabajo como *drag queen*, aunque en la serie nunca se aclara.

A pesar de que en este último capítulo Chandler parece redimirse y aceptar a Helena (incluso la invita a su boda), lo que puede proyectar un mensaje de aceptación en la audiencia, tal y como afirma Jobe (2013), a lo largo del capítulo Helena es objeto de burlas por parte de los protagonistas de la serie, sufre *misgendering*, es decir, se refieren a ella en masculino y bromean sobre su identidad. Pese a que, como ya se ha apuntado, en la serie no se aclara si Helena es una mujer trans o *crossdresser*, en ambos casos lo correcto sería referirse a ella en femenino (salvo una clara indicación por su parte en cuanto a la elección de pronombres).

¿Por qué el equipo guionista de *Friends* decide no utilizar la identidad de género de Helena como algo positivo? Para responder a esta cuestión, Jobe (2013) hace referencia a que, debido al estigma social hacia todo aquello alejado de lo heteronormativo, el uso de un personaje trans como foco de burla y humor funciona con las audiencias,

reafirmando aquellos prejuicios y estereotipos ya existentes sobre la comunidad trans. En palabras de Jobe “si el público objetivo no respondiese de manera positiva a las bromas transfóbicas, esas bromas no se hubiesen emitido” (2013, p.22)⁸.

A pesar de que este es uno de los múltiples ejemplos que se pueden analizar en cuanto a la narrativa del uso de personaje trans como objeto de burla, *El del padre de Chandler* y *El de la boda de Chandler y Monica* tuvieron una audiencia de 17,2 y 30,1 millones de espectadores respectivamente, por lo que es fundamental destacar el impacto del mensaje que estos capítulos transmitían sobre la identidad trans y lo que se supone aceptable en una interacción con una persona trans.

Como apunta Russell Miller (2012), en muchas ocasiones el humor centrado en personajes trans no siempre está relacionado con su identidad, pero se construye mediante narrativas estereotipadas y códigos visuales que apoyan la representación del colectivo como objeto de burla. En su análisis, la autora destaca una serie de obras que siguen un patrón muy similar en la representación de realidades que podrían ser asociadas a la identidad trans, agrupándolas bajo el concepto de *crisis requiring crossdressing*, es decir, la necesidad de que un personaje se travista para lidiar con una situación de crisis (Russell Miller, 2012). Entre algunos ejemplos de trabajos de ficción que encajan en esta categoría se encuentran, entre una gran lista de títulos, películas como *Victor/Victoria* (1982) o *Señora Doubtfire, papá de por vida* (1993), en las que una persona cisgénero acude al travestismo debido a una “causa de fuerza mayor”.

Así, a pesar de que la trama de estas películas no se centre en la identidad trans, los mensajes, imágenes y narrativas que se presentan sí tienen un impacto en el imaginario social en relación a este colectivo. Se debe tener en cuenta, además, que los conceptos de travestismo e identidad de género trans han estado, históricamente, entrelazados, de manera que la sociedad cisheteronormativa ha igualado a una persona que decide travestirse a una persona trans. Tanto es así que, tal y como apunta Vegas (2019), el término travesti sería utilizado para hacer referencia a personas trans durante décadas en el contexto español, por lo que no se puede obviar cómo este tipo de obras de ficción impactan en el imaginario colectivo sobre la identidad trans.

⁸ (Jobe, 2013, p.22) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

3.1.3. El personaje trans como víctima

Otra de las narrativas recurrentes a la hora de introducir a personajes trans en ficción audiovisual es la del estereotipo de víctima. Una de las materializaciones más comunes de esta narrativa recurrente se encuentra en las series policíacas, en las que mujeres trans (generalmente trabajadoras sexuales) suelen ser incluidas como víctimas de violencia sexual y asesinato (Reitz, 2017). Este tipo de series también reflejan, en muchas ocasiones, el trato irrespetuoso del equipo de investigación del crimen hacia la víctima, si esta es trans. Así, en muchas ocasiones, los protagonistas se referirán a la víctima en masculino (*misgendering*) a pesar de ser una mujer trans, o utilizarán su nombre previo a la transición (*deadnaming*).

Por otra parte, en muchas ocasiones, los personajes trans se convierten en víctimas de violencia tras la revelación pública de su identidad de género. Así, tal y como apunta Abbott (2013), a pesar de que los tipos de violencia que los personajes sufren varían, la representación estereotipada de los personajes trans como víctimas fomenta el mensaje de que vivir abiertamente como una persona trans es inalcanzable, ya que pone en peligro su integridad física y seguridad.

Es importante destacar, sobre todo cuando se analiza el impacto de la representación de personajes trans estereotipados como víctimas, que las personas trans también forman parte de la audiencia (Russell Miller, 2012). Así, la ficción audiovisual que presenta a sus personajes trans en contextos de violencia, independientemente del tipo que sea, tiene un impacto en las audiencias trans y en su apertura y experiencia en cuanto a su identidad de género.

Uno de los ejemplos de la doble lectura de una obra de ficción que sitúa al personaje trans como víctima de violencia para audiencias cisgénero y audiencias trans es la película *Boys Don't Cry* (1999). Este filme está basado en la historia real de Brandon Teena (interpretado por Hilary Swank, actriz cisgénero), un joven trans estadounidense que se fuga de su pueblo natal y que acaba viviendo con un grupo de veinteañeres que conoce una noche de fiesta. Tras descubrir que Brandon es un hombre trans, dos de los jóvenes del grupo fuerzan a su novia, que conocía y aceptaba la identidad de género de Brandon,

a verle los genitales de manera pública y posteriormente violan y asesinan a Brandon disparándole en la cabeza.

Boys Don't Cry (1999), además de ser una de las primera obras protagonizada por un personaje trans que no fuese representado negativamente, fue un éxito en taquilla y ante la crítica, otorgándole el Oscar a Swank por su interpretación. Sin embargo, el largometraje tiene una doble lectura en función de la audiencia. Tal y como apunta Jobe (2013), para el público general, es decir, cisgénero, resultó una representación pionera de un joven trans, que se eleva como héroe y no como villano en la película. Por el contrario, para el público trans, Brandon personifica a través de imágenes muy explícitas, el peligro que corre la integridad física de una persona trans si su entorno es conocedor de su identidad de género. Como apunta Rigney (2003) para el público cisgénero, Brandon Teena fue un héroe, para el público trans, una advertencia.

Cabe destacar, además, que a pesar de que *Boys Don't Cry* se considerase pionera en su estreno al revertir los roles habituales para personajes trans y cisgénero (situando al personaje trans como héroe y a los personajes cisgénero como antagonistas), la elección de una actriz cisgénero para interpretar el papel de un hombre trans continúa resultando problemática.

3.2. Protagonismo trans desde la mirada cisgénero (*cis gaze*)

En las líneas anteriores se han examinado, de manera detallada, las narrativas recurrentes a la hora de la representación trans en ficción audiovisual. Así, históricamente, la televisión y el cine han presentado a los personajes trans en sus obras como villanes, objetos de burla o mofa o como víctimas. Asimismo, se han expuesto las consecuencias de este tipo de representaciones estereotipadas tanto en el imaginario colectivo de la población cisgénero sobre la experiencia trans como en la propia comunidad trans sobre su propia identidad.

Sin embargo, la relevancia y adecuación de las representaciones de personajes trans en series y películas no se limita a la elección de los arcos argumentales de los personajes y el tipo de historias que se quieran contar en relación a su identidad, sino que también se ven moduladas por la elección de intérpretes que den vida a estos personajes.

Russell Miller (2012) apunta que las narrativas recurrentes que situaban al personaje trans como villano, víctima o bufón (objeto de burla) obstaculizan la conexión emocional entre audiencia y personaje, fomentando un distanciamiento deshumanizador en relación a la identidad trans. Debido al desconocimiento del público general sobre qué significa ser trans y siendo quizás el único acercamiento a la realidad trans los ejemplos mostrados en la ficción audiovisual (Russell Miller, 2012), el público absorbe las narrativas arquetípicas que son utilizadas de manera masiva para construir sus opiniones. Modulando estas opiniones se encuentra el hecho de que sean intérpretes cisgénero los que den vida a estos papeles.

Conrad (2015) destaca las tres maneras en las que el casting de intérpretes cisgénero para papeles trans resulta inapropiado. En primer lugar, se asume que los intérpretes trans no pueden representar sus propias experiencias vitales de manera adecuada, en segundo lugar se deslegitima la identidad de género trans al elegir a intérpretes no-trans (cisgénero) para retratar estos roles y, en tercer y último lugar, niega oportunidades de empleo a intérpretes trans, lo que impacta a la comunidad de manera más amplia en relación a tasas de desempleo y precariedad laboral

La elección de intérpretes cisgénero para roles trans ha sido la norma en la ficción audiovisual hasta la fecha (Higa et al., 2014). Así, la interpretación de roles de mujeres trans por parte de hombres cisgénero ha sido el *casting* más común en cuanto a la representación trans en pantalla. Tres de los ejemplos más destacados de esta elección de casting son los trabajos de Jared Leto, Jeffrey Tambor y Eddie Redmayne en *Dallas Buyers Club* (2013), *Transparent* (2014-) y *La chica Danesa* (2015) respectivamente.

La relevancia de estos tres proyectos se debe a varios motivos. En primer lugar, las tres interpretaciones fueron laureadas tanto por la crítica como por el público general: Leto obtuvo el Oscar por su papel de Rayon (destacando, además, que el actor no haría mención alguna al colectivo LGTBIQ+ o a las personas trans en su discurso de agradecimiento), Redmayne fue nominado por su interpretación de Lili Elbe y Tambor obtuvo varios premios Emmy y Globo de Oro por interpretar a Maura Pfefferman en *Transparent*.

El hecho de que estas interpretaciones recibiesen tan buena acogida por parte del público fomenta el análisis de la imagen que se está transmitiendo en relación a qué es una persona, concretamente una mujer, trans. En la línea de lo anteriormente apuntado, Reitz (2017) menciona que la elección de hombres cisgénero para interpretar roles de mujeres trans proyecta un mensaje inadecuado sobre qué supone ser una persona trans y, además, que también se le niega la oportunidad a actrices trans para interpretar sus propias experiencias. La autora también comenta el hecho de que Hollywood refuerza la idea de que las mujeres trans no son mujeres reales al contratar a hombres cisgénero para interpretar a mujeres trans.

Por otra parte, estos proyectos también han recibido críticas por cómo las narrativas de los personajes trans giran entorno a los protagonistas cisgénero, es decir, son claros ejemplos de la representación desde la *cis gaze*. Concretamente, Reitz (2017) apunta que los personajes trans de estas obras se presentan como recursos narrativos para el desarrollo y evolución de los personajes trans. De esta manera, en *La Chica Danesa* la trama está más centrada en las dificultades que tiene Gerda (la esposa de Lili) para aceptar su identidad de género y, por su parte, Rayon sería un personaje ficticio añadido a la historia real de Ron Woodruff (interpretado por Matthew McConaughey) para materializar la evolución de Ron al aceptar y acoger a Rayon, superando su intolerancia inicial (Reitz, 2017). Además, en relación a este último filme, el papel de Rayon ha sido criticado por representar una imagen estereotipada de una mujer trans (Ford, 2016), presentada como una víctima.

En el caso de *Transparent*, cabe destacar que, tras las críticas recibidas por la elección de Tambor para el papel de Maura Pfefferman, se introdujeron a actrices trans en el reparto (como Trace Lysette y Alexandra Billings) y a más profesionales trans detrás de las cámaras además de la persona creadora de la serie, Jill Solloway, que es una persona de género no binario. Como apunta Rowden (2018), tanto desde el equipo de producción de la serie como desde el elenco de intérpretes se ha fomentado el mensaje centrado en la contratación de intérpretes trans para papeles trans y, el propio Tambor afirmó, en su discurso de agradecimiento por el premio Emmy, desear ser el último actor cisgénero en un papel trans (Jamieson, 2016, 18 de septiembre).

Otro tipo de casting de papeles trans que favorece a los intérpretes cisgénero, aunque menos común que la elección de actores cisgénero para interpretar a mujeres trans, es la elección de mujeres cisgénero para estos roles. Este tipo de casting se ha dado en varios proyectos de origen español, concretamente en obras como *Cambio de sexo* (1977) del director español Vicente Aranda, en el que la actriz cisgénero Victoria Abril interpreta a María José, una mujer trans (aunque cabe destacar que en este filme también se incluye a la intérprete trans Bibiana Fernández), *La Ley del Deseo* (1987) de Pedro Almodóvar, en la que la actriz cisgénero Carmen Maura es la elegida para el rol de Tina Quintero y, del mismo director, *Todo sobre mi Madre* (1999) que incluye a una actriz cisgénero (Antonia San Juan) y a un actor cisgénero (Toni Cantó) en roles de mujeres trans. En el contexto estadounidense se destaca especialmente el proyecto *Transamerica* (2005) en el que Felicity Huffman interpreta a Bree, una mujer trans, papel por el que recibió una nominación al Oscar.

Asimismo, las mujeres cisgénero también han interpretado, históricamente, a hombres trans, fomentando, de nuevo, la idea de que los hombres trans no son “hombres reales”. En esta línea se encuentra el filme anteriormente mencionado *Boys Don't Cry* o, el reciente largometraje *Conociendo a Ray* (2015) en el que Elle Fanning, actriz cisgénero, interpreta a un joven trans.

La representación inadecuada, mediante narrativas estereotipadas y la elección de intérpretes cisgénero, de la experiencia trans en pantalla es un resultado de la sociedad transfóbica actual y, a su vez, sirve de elemento facilitador y perpetuador de dicha transfobia (Conrad, 2015). Por esto, resulta especialmente destacable el cambio que se ha experimentado en los últimos años en relación en cuanto a la representación de papeles trans en ficción audiovisual. La denuncia de la inadecuación de la elección de intérpretes cisgénero para roles de personas trans liderada, principalmente, por el propio colectivo trans, especialmente aquellas personas que se dedican a la interpretación ha fomentado la concienciación sobre las implicaciones del casting de actores y actrices cisgénero y la necesidad de contratación de intérpretes trans para dichos roles.

Una de las luchas más recientes del colectivo de intérpretes trans se centraría en la elección de Scarlett Johansson para interpretar a Dante Tex Gill, un hombre trans, en el biopic *Rub and Tug*. Intérpretes y activistas trans como Trace Lysette o Jaime Clayton

expresaron en sus redes sociales su indignación con la elección de Johansson para el papel, aludiendo a la dificultad que experimentan las personas trans que se dedican a la interpretación para conseguir papeles y, en definitiva, trabajo (Stedman, 2018, 13 de julio). La respuesta negativa de esta decisión de casting provocaría que Johansson abandonase el proyecto, siendo esta decisión valorada positivamente desde el colectivo de intérpretes trans, señalando como Johansson ha usado privilegio como mujer cisgénero para fomentar la visibilidad del colectivo trans (The Hollywood Reporter, 2018, 14 de julio).

3.3. Más allá de la *cis gaze*: representaciones positivas de la comunidad trans a través de intérpretes trans

Stryker (2017) apunta que en la segunda década del presente siglo se está experimentando una explosión de la representación de personas trans en los medios. Así, la autora señala que en el año 2008, fecha en la que publicó la primera edición de su libro *Transgender History* la palabra *transgender* producía 7.3 millones de resultados en el buscador de Google, mientras que en 2017 (fecha de publicación de la obra revisada de Stryker), los resultados son 70.7 millones. En 2019 Google genera 176 millones de resultados.

Desde la ficción audiovisual, la toma de conciencia sobre el impacto que las representaciones estereotipadas de las personas trans tienen tanto en la propia comunidad trans como en el imaginario colectivo social y la lucha y activismo por parte de intérpretes trans para poder contar sus propias historias, se han materializado en una mayor inclusión de intérpretes trans en producciones *mainstream*, especialmente a través de plataformas de *streaming* como Netflix.

Uno de los ejemplos pioneros en cuanto a representación trans en ficción audiovisual se encuentra en la serie *Orange is the New Black* (2013-2019), en la que Laverne Cox, actriz trans racializada, interpreta a Sophia Burset, una reclusa trans del centro penitenciario para mujeres Litchfield, en el que se centra el argumento principal de la serie.

Cabe destacar que la identidad de género del personaje propicia un gran número de tramas centrales de la historia de Burset en la serie y que, por otra parte, se la presenta como villana y víctima (Reitz, 2017), por lo que su arco argumental puede incluir alguna

representación estereotipada del colectivo trans que ha sido previamente analizada en este documento. Sin embargo, el crimen que lleva a Buset a la cárcel no es violento: Sophia cometió fraudes con tarjetas de crédito para poder financiar su transición. Como apunta la autora, Sophia sí se presenta como víctima tanto a nivel individual como institucional (Reitz, 2017), aunque debe ser entendido en el contexto de la serie que también muestra a las reclusas cisgénero, especialmente las que son racializadas, como víctimas de este tipo de violencia.

Orange is the New Black no sería la primera serie que incluyese a una persona trans interpretando a un personaje trans. Como ya se apuntó en anteriores apartados, Candis Cayne lograría este hito (como personaje recurrente) en 2007 con su papel de Carmelita en *Dirty Sexy Money* (2007-2009). Sin embargo, el éxito masivo de la *Orange is the New Black* a nivel global gracias a la plataforma de *streaming* Netflix ha elevado el impacto del personaje de Cox y valorado la inclusión de intérpretes trans para contar las historias del colectivo. Tanto sería así que Cox saldría portada de la revista *TIME* en 2014, en una edición centrada en el *Transgender Tipping Point*, haciendo referencia al punto de inflexión histórico en cuanto a representación trans en los medios y en la ficción audiovisual. Laverne Cox continúa siendo, hasta la fecha, la única persona trans nominada a un Emmy.

El éxito de la interpretación de Cox fomentaría la inclusión de personajes trans interpretados por personas trans en otros proyectos. Uno de los más destacados es *Sense8* (2015-2018), serie creada por las hermanas Wachowski (ambas mujeres trans) para Netflix, en la que Jamie Clayton interpreta a Nomi, una mujer trans lesbiana y una de las *sensates* protagonistas. La serie explora la identidad de género de la protagonista, el rechazo familiar, y el apoyo de su pareja y del resto de los *sensates*, pero su arco argumental también se centra en su trabajo como *hacker*, en el activismo y en sus capacidades más allá de su identidad de género.

Como ya se ha comentado, *Transparent* (2014-) también ha incluido a intérpretes trans como Trace Lysette y Alexandra Billings en los papeles de Shea y Davinia, dos mujeres trans que ayudan a Maura en su proceso de transición, o Hari Nef (actriz trans) como Gittel, la tía trans de Maura que se presenta a los espectadores mediante flashbacks. La serie también cuenta con profesionales trans y de género diverso detrás de las cámaras.

Además de Jil Solloway, anteriormente mencionada, Zachary Druker (productora trans) y Rhys Erns (productor trans) entre otros, también están implicados en el proyecto.

En el caso de la representación de hombres trans en pantalla a través de actores trans, los ejemplos no son tan numerosos. Destaca especialmente el actor trans Elliot Fletcher, que ha estado involucrado en proyectos como *Las Farsantes* (2014-2016), *Familia de Acogida* (2013-2018) y *Shameless* (2011-), interpretando a un joven trans en las tres series mencionadas. Concretamente, Fletcher se incorporaría al elenco de *Shameless* en la séptima temporada de la serie, interpretando a Trevor, un joven trans y activista LGTBQ+ que mantiene una relación con Ian Gallagher (uno de los protagonistas). A pesar de que *Shameless* ya contaba con representación LGTBQ+ que se alejaba de los estereotipos, la inclusión del personaje de Trevor propició la educación de Ian (hombre cisgénero y homosexual) y, por consiguiente, de la audiencia, sobre la identidad de género, la expresión de género y la importancia de la adecuación de los pronombres utilizados ante una persona de género diverso.

En cuanto a intérpretes de género no binario, destaca Asia Kate Dillon por sus papeles en la anteriormente mencionada *Orange is the New Black*, donde interpreta a Brandy Epps una supremacista blanca cisgénero pero, especialmente por su papel de Taylor Mason, una joven no binarie, en la serie *Billions* (2016-). El rol activista de Dillon en cuanto a la representación de las personas de género no binario en las nominaciones a premios como los Emmys (que están segregadas por género) propició que los MTV Movie and TV awards entregasen su primer galardón de género neutro en 2017 (Saunders, 2017, 8 de mayo). Por su parte, Indya Moore, intérprete de *POSE*, también es una persona trans no binaria, aunque su personaje en la serie sea el de una mujer trans.

Se puede afirmar que la conversación sobre representación trans en ficción audiovisual del último año se ha centrado en dos series concretas: *POSE* (2018-) y *Euphoria* (2019-). La relevancia de *POSE*, las narrativas exploradas a través de los diferentes personajes protagonistas y el impacto en cuanto a representación de mujeres trans racializadas en pantalla serán analizadas de manera detallada en el siguiente apartado del presente documento, ya que este trabajo se ha centrado en el examen de dicha obra.

En *Euphoria* la joven actriz trans Hunter Schafer interpreta a Jules Vaughn, una adolescente trans que comienza el curso escolar en el instituto East Highland. La intérprete destaca la importancia del papel de Vaughn debido a que su historia no está centrada en su transición, sino que es una adolescente trans que lidia con diferentes situaciones vitales (Schafer mencionada en D'Addario, 2019). Esto es algo que ya destacaba Jamie Clayton en una entrevista para Netflix:

“Quiero ver a un personaje trans que no tenga un arco argumental centrado en su transición [...] espero que la industria esté evolucionando en una dirección en la que sea capaz de reconocer que soy mucho más que mi T [identidad Trans]” (Clayton, 2018, 13 de junio)⁹

Así, a pesar de que *Euphoria* está creada un por Sam Levinson, un hombre cishetero blanco, el personaje interpretado por Schafer ha sido laureado por ser una representación compleja de una adolescente trans que navega diferentes tipos de relaciones y que es deseada, no victimizada, por los personajes masculinos de la serie. Actrices trans como Lysette o Rain Valdez han criticado positivamente la interpretación (Dry, 2019, 5 de agosto) y la serie es considerada como una de las mejores del 2019 (Mullor, 2019, 9 de agosto).

La diversidad de obras de ficción audiovisual que incluyen intérpretes trans en papeles trans va en aumento. Además, la sensibilización sobre el impacto negativo de la contratación de intérpretes cisgénero para roles trans está cada vez más presente. El punto de inflexión al que hacía referencia la revista TIMES parece ser cada vez más real. Sin embargo, tal y como apunta Stryker (2017) la elección de Donald Trump como presidente de Estados Unidos, y la propagación de movimientos fascistas a nivel global sigue dificultando, en gran medida, la igualdad y la obtención de derechos para las personas trans.

⁹ (Clayton, 2018, 13 de junio) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

4. *POSE* COMO VANGUARDIA DE REPRESENTACIÓN TRANS EN FICCIÓN AUDIOVISUAL

Los próximos apartados del presente documento se centrarán en el análisis de la serie *POSE* —del canal de pago FX— y su carácter vanguardista e innovador en relación a la representación de las personas trans en pantalla.

4.1. Contextualizando *POSE*

Estrenada en junio del 2018, la serie creada por Ryan Murphy, Brad Falchuk y Steven Canals ha hecho historia al proclamarse como la serie de ficción con un mayor número de personajes trans principales (*series regular*) (GLAAD, 2019). Además, tal y como apunta GLAAD (2019) *POSE* innova al girar el eje narrativo en torno a las experiencias de este extenso elenco de personajes trans, indagando en las dinámicas familiares establecidas entre ellos.

Por otro lado, *POSE* también transgrede en comparación con la ficción centrada o que incluyese a personajes trans realizada hasta la fecha por la inclusión de mujeres trans detrás de las cámaras. Our Lady J (productora y guionista) y Janet Mock (productora ejecutiva, guionista y directora) representan el cambio que supone *POSE* en la narrativa de ficción centrada en la experiencia trans, siendo, además, Mock la primera mujer trans racializada trabajando como guionista, y posteriormente directora, en la historia de la televisión.

Para contextualizar la serie y favorecer la comprensión del análisis de la misma, se realizará un breve resumen del argumento principal y el momento histórico en el que la trama se sitúa y, posteriormente, se examinarán detalladamente los arcos argumentales de las mujeres trans protagonistas, destacando la relevancia y adecuación de éstos en relación a la experiencia real de la comunidad trans.

POSE se presenta al público como una ventana a la subcultura *ballroom* de New York de finales de la década de los 80, mostrando la extravagancia de las competiciones, bailes y desfiles y situando el *ballroom* como un espacio seguro para la comunidad LGTBIQ+, que es víctima de discriminación, opresión y violencia fuera de estas paredes. Cabe

destacar que el mundo fuera del *ballroom* también será explorado por *POSE*, especialmente en la primera temporada, a través de la introducción de personajes cishetero-blancos dentro del mundo empresarial del New York de 1987. Esta colisión de realidades, mostrando pinceladas de un mundo completamente opuesto al de las mujeres que protagonizan la serie, proporciona la posibilidad de exploración de privilegios, clasismo, racismo y discriminación.

El *ballroom* es una subcultura dentro de la comunidad LGTBQ+, especialmente extendida entre las comunidades afroamericana y latina en EEUU, que nace en los años 60. En los *balls* o eventos de competición del *ballroom* los miembros de diferentes familias o *casas* compiten desfilando ante un jurado para ganar diferentes categorías, basadas en la apariencia física, atuendo (moda) o habilidades de baile entre otras.

Cabe destacar que *POSE* no es la primera obra audiovisual que introduce la subcultura *ballroom* a las masas. El documental *Paris is Burning* (1990), dirigido por Jennie Livingston, sirve de primera introducción a este interesante mundo de la mano de algunos integrantes de diversas *casas* que comparten sus vidas, sus experiencias y cómo encontraron en el *ballroom* “un lugar al que pertenecer” dentro de una sociedad que les discrimina y rechaza. Los paralelismos entre las historias reales compartidas en este documental y la serie de ficción *POSE* son evidentes, entendiendo, además, que Livingston ha trabajado como consultora para esta última.

La subcultura *ballroom* contextualiza las historias que se presentan en *POSE*, sin embargo, la serie examina las realidades de las protagonistas más allá de sus participaciones en los *balls*. Así, *POSE* no se presenta como una serie sobre el mundo *ballroom* sino que lo hace como una serie sobre personas que pertenecen a esa subcultura y la creación de comunidad y espacios seguros. De esta manera, el eje sobre el que gira la obra se encuentra en las dinámicas interpersonales entre los personajes e integrantes del *ballroom* tanto dentro de las propias *casas* o familias como las dinámicas establecidas entre las protagonistas y la sociedad neoyorkina de finales de los 80.

Tanto es así, que *POSE* es considerada un *family drama* por parte de sus creadores. Concretamente, en una entrevista para la revista *The Oprah Magazine*, Janet Mock apuntaría:

“Creo que la audiencia se sorprendió por el tono de la serie, con el *shading* y el *reading*, el *glamour* y las *performances*, pero también con todo aquello que subyace al *family drama* que es *POSE*, como la pertenencia, el amor y el apoyo. Por eso la gente continúa viendo la serie, porque hay una involucración emocional con los personajes” (Mock citada en Borge, 2019, 12 de junio)¹⁰

Las familias presentadas en *POSE* son las denominadas *casas* a las que las mujeres protagonistas pertenecen, siendo éstas sus *chosen families* o familias escogidas. Desde una perspectiva de representación de la comunidad trans en el momento histórico en el que se sitúa la serie, es especialmente interesante el peso narrativo que recae en las dinámicas familiares entre las protagonistas. *Paris is Burning* (1990) ya haría, en su momento, eco de la relevancia de la figura de las *casas* como comunidades de acogida para aquellas personas rechazadas por su familia biológica y/o comunidad por su orientación sexual y/o identidad de género.

Concretamente, en el primer capítulo es introducida la *House of Abundance* (Casa de la Abundancia), liderada por su estricta matriarca Elektra Abundance (Dominique Jackson) y hogar de Angel Abundance (Indya Moore), Blanca Abundance (MJ Rodriguez), Lulu Abundance (Hailie Sahar) y Candy Abundance (Angelica Ross), entre otros personajes secundarios y/o episódicos.

A pesar de lo envidiadas que son las Abundance por su triunfo en las categorías del ballroom, la serie nos muestra a Elektra como una *madre* que prioriza los trofeos de las categorías de desfile en el ballroom ante sus propias hijas. Así cuando Blanca es diagnosticada con VIH, ésta decide tomar las riendas de su vida y abandonar a las Abundance para formar su propia casa así convertirse en *madre*. Blanca ansía crear un entorno diferente al vivido con Elektra, cuidando y priorizando las relaciones interpersonales entre sus miembros ante la fama y el triunfo en los *balls*. Elektra, sin embargo, desapruueba la elección de su hija, ya que se siente traicionada por alguien a quien “le ha dado todo”. Éste es el punto de partida en el que se sitúa *POSE* y, a partir de

¹⁰ (Mock citada en Borge, 2019, 12 de junio) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

ahí, la serie narrará las historias de este grupo de mujeres trans racializadas en el New York de finales de los 80.

4.2. Narrativas exploradas en *POSE*

A continuación se analizará de manera detallada como *POSE*, a través de sus protagonistas, examina y presenta experiencias relevantes para el colectivo trans, especialmente para las mujeres trans racializadas. Asimismo, se destacará cómo el enfoque narrativo difiere de lo que históricamente se ha presentado en pantalla, haciendo hincapié en el carácter vanguardista y pionero de la serie.

Cabe señalar que los temas presentados a continuación no son los únicos tratados a lo largo de la serie, sin embargo, debido a las limitaciones de extensión y al enfoque centrado en la experiencia trans de este trabajo, se ha decidido presentar las temáticas tratadas a través de las tres mujeres trans racializadas protagonistas principales: Blanca Evangelista, Angel Evangelista y Elektra Abundance-Wintour. Se incluirá, finalmente, un breve apunte sobre un arco argumental de uno de los personaje recurrentes (Candy Ferocity) por la relevancia de dicha trama en la experiencia de las mujeres trans racializadas de la actualidad.

4.2.1. Blanca Evangelista: rechazo familiar y social e integración laboral

Como ya se ha apuntado en líneas anteriores, tras su diagnóstico de VIH positivo, Blanca decide abandonar la Casa de la Abundancia para establecerse como *madre* y formar la suya propia: Casa de Evangelista, convirtiéndose en *madre* Blanca Evangelista.

POSE es, como ya se ha mencionado, una serie sobre dinámicas familiares y el sentimiento de comunidad. Así, la serie refleja cómo las personas pertenecientes al colectivo LGTBIQ+, especialmente en la época histórica en la que ésta se sitúa, son repudiadas de la sociedad y se ven obligadas a crear sus propias comunidades y espacios seguros. De esta manera, y especialmente a través del personaje de Blanca Evangelista, *POSE* presenta al espectador cómo la búsqueda de comunidad se materializa en la formación de *casas* a modo de familias escogidas.

La serie muestra, en los primeros minutos del primer capítulo cómo los padres de Damon, un joven homosexual negro aspirante bailarín echan a su hijo de casa por su orientación sexual y afición por el baile. Su padre le dice “estás muerto para mí” y su madre le recuerda que “dios castiga la homosexualidad con *esa enfermedad*” (haciendo referencia al VIH). Blanca conocerá a Damon en el parque en el que éste vive y le ofrecerá unirse a su *casa*. Blanca dice “una *casa* es como una familia que tú escoges” (Blanca Evangelista en *POSE* temporada 1, capítulo 1, *Piloto*)

El caso de Damon supone una representación fiel de las experiencias de muchos miembros del colectivo LGTBIQ+ y, a pesar de que la serie está ambientada a finales de los 80, sigue siendo aplicable en la realidad actual. Estudios recientes indican que el 40% de los jóvenes sin hogar estadounidenses son miembros del colectivo LGTBIQ+, mientras que solamente suponen entre el 5-8% de la población joven general (Durso y Gates, 2012; Ray, 2006)¹¹. Así, los jóvenes LGTBIQ+ experimentan la falta de hogar de una manera desproporcionadamente elevada en comparación con sus coetáneos cisgénero y heterosexuales (Robinson, 2018). El rechazo familiar de la identidad de género u orientación sexual de la persona se posicionaría como la principal causa de la falta de hogar por parte de los jóvenes LGTBIQ+ en el contexto estadounidense (Durso y Gates, 2012; Rew, Whittaker, Taylor-Seehafer y Smith, 2005; Whitbeck, Chen, Hoyt, Tyler y Johnson, 2004).

En un estudio realizado en 2013 centrado en la percepción de rechazo y discriminación por parte del colectivo LGTBIQ+ adulto en el contexto estadounidense, un 39% de los encuestados (n=1197) afirman haber sido rechazados por un familiar o amigo debido a su orientación sexual o identidad de género (Pew Research Center, 2013)

En el contexto español, a pesar de la ausencia de investigaciones al respecto, algunos de los estudios más recientes que examinan la experiencia de sinhogarismo entre los jóvenes LGTBIQ+ también apuntan al rechazo familiar como principal causa, especialmente entre mujeres trans (Giménez Rodríguez, 2019).

¹¹ Cabe destacar que debido a las posibles implicaciones negativas de autodefinirse o etiquetarse como miembro del colectivo LGTBIQ+, este porcentaje puede ser una infraestimación.

A pesar del impacto del rechazo familiar en la experiencia de sinhogarismo de la comunidad LGTBQI+, tal y como apunta Robinson (2018) resultaría reduccionista limitar el análisis de las causas de la experiencia de sinhogarismo de la comunidad LGTBQI+ a dicho rechazo. Tal y como apuntan Page (2017) y Wheeler, Price y Ellasante (2017), que haya un porcentaje mayor de jóvenes LGTBQI+ racializados sin hogar que caucásiques no se traduce en que las familias racializadas o de estatus socioeconómicos bajos sean más prejuiciosas, sino a las implicaciones de la clase social y raza a nivel estructural en la experiencia de sinhogarismo

Como todos estos datos indican, la experiencia de rechazo familiar con la que da inicio la serie *POSE* es un reflejo de la realidad a la que se enfrentan miembros de la comunidad LGTBQI+ incluso en la actualidad. A lo largo de la serie, a través de *flashbacks* se informa al espectador de que son varios los personajes repudiados por sus familias debido a su orientación sexual y/o identidad de género. La propia experiencia de Blanca Evangelista con su familia es explorada en la primera temporada, cuando ésta decide acudir al funeral de su madre tras años sin contacto con su familia. Blanca debe enfrentarse a los continuos ataques por parte de su hermana y su cuñado, que van desde el *misgendering*, es decir, el referirse a ella con pronombres masculinos o con su nombre pre-transición (*deadnaming*) hasta la violencia física.

Sin embargo, a pesar de que la serie no rehúye mostrar la violencia y el rechazo que los personajes sufren por parte de sus familias, *POSE* decide centrar la narrativa en el apoyo que proporciona la familia elegida o *casas*, haciendo hincapié en el sentimiento de comunidad y el establecimiento de redes de apoyo fuera de los lazos familiares tradicionales.

Así, uno de los ejes centrales del hilo argumental del personaje de Blanca es su rol como *madre* de la Casa Evangelista y las dificultades y preocupaciones que conlleva la “crianza” de sus hijos Damon, Angel (que decide abandonar a Elektra para unirse a los Evangelista), Ricky y Esteban (apodado Lil Papi). Blanca ofrece su hogar, su sabiduría, su consejo y su apoyo emocional y económico a sus hijos de manera desinteresada, intentando crear una dinámica familiar diferente a la que ella experimentó en la Casa de la Abundancia con Elektra.

POSE analiza, de esta manera, la relevancia de las figuras de las *house mothers* dentro de la subcultura *ballroom*. Como apunta Higgins (2018, 20 de noviembre), las matriarcas como Blanca han sido fundamentales para el desarrollo de la comunidad LGTBQI+, teniendo un especial rol el apoyo proporcionado a los hombres *queer*. En el caso concreto de Blanca, además de apoyar a Damon en su carrera como bailarín y luchar por su derecho a entrar en un programa de una prestigiosa escuela, Blanca no rehúye las difíciles conversaciones sobre VIH con los miembros de su familia tras ser conocedora de su propio diagnóstico positivo. Así, Blanca habla con sus hijos sobre educación sexual, consentimiento, preservativos y la importancia de la realización de pruebas diagnósticas periódicas. Además, cuando Pray Tell (maestro de ceremonias de los *ball* y amigo cercano de Blanca, interpretado por Billy Porter) comparte con Blanca que es VIH positivo, ella se convierte en su principal apoyo.

Resulta interesante, también, como la serie explora las diferencias entre la experiencia de discriminación que vive Blanca como mujer trans heterosexual con VIH en comparación con Pray Tell, como hombre cisgénero homosexual con VIH. Así, Blanca expresa cómo la comunidad de hombres heterosexuales está mucho menos educada sobre el VIH que los hombres homosexuales, por lo que al revelar su estado a sus posibles parejas (afectivas y/o sexuales) se encuentra con reacciones más desinformadas que pueden, incluso, traducirse en violencia, algo que su amigo Pray Tell no experimenta con tanta frecuencia.

Our Lady J (productora y guionista de la serie) apunta, en una entrevista para la plataforma online *BUILD Series* que, debido al contexto histórico en el que se sitúa la serie, resultaba inevitable que *POSE* introdujese el VIH en las narrativas que explora, sin embargo, destaca que la serie quiere reflejar que el diagnóstico de Blanca no supuso una sentencia de muerte para ella, sino un empujón para comenzar una nueva vida y, además, que la serie, no es “un drama sobre el VIH” sino que se centra en la vida de los personajes, no en su diagnóstico/condición (Our Lady J, 2019, 5 de junio).

A pesar de ello, el diagnóstico de Blanca, y de otros personajes a lo largo de las dos temporadas, se presenta como una oportunidad para retratar el estigma asociado al VIH/SIDA en la época, la falta de recursos, la discriminación y trato negligente en hospitales, entre otros. Siendo Our Lady J una persona que vive con VIH desde hace 16

años, las vivencias personales de la productora y guionista, incluso décadas después del contexto histórico de la serie, con los avances médicos que eso implica, han sido claves para informar sobre el punto de vista de exposición de la experiencia de Blanca (y de otros personajes) como persona con VIH. Así, afirma que *POSE* tiene como objetivo “elevar la vida de los personajes que viven con VIH para reducir el estigma y fomentar la empatía del público” (Our Lady J, 2019, 5 de junio)¹² presentándolos como personajes multidimensionales más allá de su diagnóstico.

El contexto histórico en el que sitúa la serie sumado al diagnóstico de VIH de varios personajes principales de la misma proporciona la oportunidad de presentar al espectador la realidad de la epidemia del VIH/SIDA de la época. Sin embargo, tal y como apunta Benjamin Lindsay (2019, 18 de junio) en un artículo para *VULTURE*, la serie no limita el enfoque de la epidemia de VIH/SIDA en el impacto en la comunidad LGTBIQ+ del mundo *ballroom*, sino que expone de manera manifiesta la lucha y el activismo de dicha comunidad.

Así, los personajes de la serie acuden a reuniones de ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*), una agrupación política fundada en 1987 como respuesta a la inacción gubernamental ante a la epidemia de VIH/SIDA, y participan en las acciones públicas de la misma. Concretamente, en el primer episodio de la segunda temporada de la serie (*Respondiendo*) los personajes de *POSE* participan en el histórico *die-in*¹³ de ACT UP en la iglesia de San Patricio en Nueva York, como protesta por la oposición del Cardenal John O’Connor al uso del preservativo en el punto álgido de la epidemia de VIH/SIDA.

POSE vuelve, de esta manera, a focalizar el arco argumental en el sentimiento de comunidad creado dentro del colectivo LGTBIQ+ como respuesta a la discriminación social e institucional que las personas con VIH/SIDA experimentaban en la época y en la lucha y activismo desarrollado dentro de la cultura *ballroom*. En relación a esto, Our Lady J destaca:

“Durante mucho tiempo, las personas racializadas y las mujeres trans fueron borradas de la historia del activismo por el VIH/SIDA”. “Desde *POSE* queremos

¹² (Our Lady J, 2019, 5 de junio) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

¹³ Tipo de protesta que consiste en acostarse en el suelo haciéndose el muerto.

focalizar la atención en la comunidad *ballroom* —personas *queer* racializadas, mujeres trans racializadas— ya que resulta coherente con la trama. Era una deuda que teníamos con la historia de activismo del VIH/SIDA. Queríamos mostrar de una vez por todas nuestra historia real y la historia de nuestra comunidad” (Our Lady J citada en Lindsay, 2019, 18 de junio)¹⁴

Como apunta la guionista y productora, *POSE* no se limita a mostrar a sus espectadores la realidad de la epidemia de VIH/SIDA de la época, sino que recupera y destaca el papel que las mujeres trans tuvieron como activistas y matriarcas de la comunidad LGTBQ+ del *ballroom*.

Blanca Evangelista se presenta al espectador como una *madre* que quiere y busca lo mejor para sus hijos y como una mujer que lucha por mejorar la situación y esperanza de vida de su comunidad dentro de la epidemia de VIH/SIDA de la época. Sin embargo, siguiendo la línea de la complejidad de personajes que presenta *POSE*, el personaje de Blanca Evangelista también se presenta como una ventana al rechazo social sufrido por las mujeres trans en la época, tanto dentro como fuera del colectivo LGTBQ+, y las implicaciones de dicho rechazo en la inclusión laboral.

De esta forma, a pesar de que *POSE* muestra al mundo *ballroom* como acogedor de diferentes experiencias dentro del colectivo LGTBQ+, la serie no evita mostrar la experiencia de discriminación de las mujeres trans racializadas por parte, especialmente, de hombres cisgénero homosexuales y caucásicos. Este rechazo se ejemplifica en el segundo capítulo de la primera temporada (*Acceso*) cuando Blanca se reúne con Lulu Abundance en un bar gay de la zona. Su identidad de género es reducida a un disfraz cuando el camarero les dice que “clientes le han preguntado si esa noche hay espectáculo *drag*”. Cuando Blanca exige hablar con el mánager, éste les dice que su bar “no es su sitio” porque su clientela es de hombres homosexuales, de menos de 30 años y blanco y que se “niega a tener una fiesta de disfraces en su local”.

Blanca deja patente su espíritu activista y luchador cuando, ante la pregunta de Lulu “¿por qué siempre eliges peleas que no puedes ganar?”, ella responde “porque son las que vale la pena luchar”. Tras la discusión con el mánager, en la que éste deja patente que no son

¹⁴ (Our Lady J citada en Lindsay, 2019, 18 de junio) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

bienvenidas en su local, Lulu y Blanca tienen una conversación sobre su posición dentro del colectivo LGTBQI+ como mujeres trans racializadas. Lulu dice:

“Todo el mundo necesita a alguien que le haga sentirse superior. Pero la lista acaba con nosotras. Esta mierda va colina abajo, pasa por las mujeres, los negros, los latinos, los gays, hasta que llega al fondo donde estamos nosotras” (Lulu Abundance, *POSE* temporada 1 capítulo 2, *Acceso*).

POSE expone, así, transfobia presente dentro del propio colectivo LGTBQI+, haciendo referencia a la jerarquía de poder existente dentro del mismo, siendo las mujeres trans racializadas las que se llevan, como apunta el personaje de Lulu, la peor parte. Blanca acudirá de nuevo al bar, esta vez sola, solicitando ser atendida por el camarero y cuando el mánager del local la ve, llama a la policía. En esta segunda escena en el local, Blanca se dirige a un hombre homosexual negro que se encuentra en la barra, preguntándole si es consciente de que es la única persona racializada del local y diciendo “no nos quieren aquí”, a lo que el joven contesta “no, no te quieren a ti aquí”, dejando claro que por el hecho de ser una mujer trans se encuentra en lo más bajo de la pirámide social. Blanca sufre *misgendering* por parte del mánager del local y del policía y este último la acaba arrestando por alteración del orden público. Blanca abandona el local esposada y es despedida con aplausos de los presentes, que celebran su arresto.

La transfobia dentro del colectivo LGTBQI+ ha sido, y es, una realidad que muchas personas trans tienen que vivir dentro de una comunidad que, en teoría, debe ser un espacio seguro. Tal y como apunta la actriz y activista Laverne Cox en una entrevista para el Festival Internacional de Cine de Toronto (Cox, 2014, 17 de septiembre) la transfobia dentro del colectivo LGTBQI+ se ha materializado de muchas maneras a lo largo de las décadas de lucha de derechos del colectivo. Así, la actriz destaca la importancia de la figura de Sylvia Rivera en las revueltas de Stonewall (1969) y cómo pocos años después, en 1973, el comité de organización de una manifestación pro derechos del colectivo LGTBQI+ —especialmente hombres cisgénero homosexuales— le negarían participar en dicha manifestación por el hecho de ser una mujer trans. Cox recuerda, en la entrevista, de las palabras de Rivera cuando ésta mencionaba la importancia de que el movimiento pro derechos LGTBQI+ no debía ser un movimiento exclusivo para personas blancas y de clase media y cómo las palabras de la activista siguen siendo relevantes en la actualidad (Cox, 2014, 17 de septiembre).

En la actualidad, la jerarquización de poder dentro del colectivo LGTBIQ+ sigue priorizando la experiencia caucásica, masculina y cisgénero, de manera que es el hombre blanco homosexual cisgénero el que cuenta con mayor privilegio dentro del colectivo y la mujer trans racializada la que experimenta un mayor rechazo y falta de representación y/o visibilidad dentro del mismo.

Cabe destacar que las personas trans, especialmente las mujeres trans, también han sido, y son, objeto de ataques por parte de algunos sectores de mujeres lesbianas, que invisibilizan y niegan la identidad de las mujeres trans, principalmente por su genitalidad. Asimismo, en los últimos años, el feminismo radical trans excluyente (TERF, por sus siglas en inglés) ha vuelto a cobrar fuerza debido a la expansión del movimiento feminista que se ha experimentado a nivel internacional. Las mujeres que se identifican como feministas radicales trans excluyentes devalúan la experiencia de las mujeres trans como mujeres y niegan sus experiencias de misoginia, discriminación y machismo.

A pesar de que la serie *POSE* no ha incluido (al menos hasta la fecha) esta temática en sus tramas y que, debido a los objetivos y limitaciones del presente trabajo este tema no podrá ser examinado en profundidad, resulta interesante mencionar las diferentes experiencias de rechazo que las mujeres trans sufren por parte de otras mujeres pertenecientes al colectivo LGTBIQ+ y de ciertos sectores del feminismo, espacios que, en teoría, deberían ser seguros.

Otro de los temas tratados a lo largo de la serie *POSE* y a través de los arcos argumentales de varios de sus personajes es la dificultad que experimentan las mujeres trans a la hora de incorporarse al mundo laboral y cómo muchas de ellas recurren el trabajo sexual por ser la única opción disponible para ellas. Varias de las protagonistas de *POSE* se dedican al trabajo sexual (en diferentes esferas) y esta narrativa será analizada en profundidad en posteriores apartados de este trabajo.

Blanca Evangelista, concretamente, trabaja como técnica de uñas en un salón de belleza y muestra, a lo largo de la serie, una gran pasión por su trabajo. Tras ser despedida, decide emprender y montar su propio negocio, alquilando un local propiedad de Frederica Norman (Patti LuPone) una mujer blanca cisgénero de clase social alta. En el primer

encuentro entre inquilina y propietaria, Frederica cuestiona a Blanca sobre su procedencia, preguntando “de dónde es originalmente”. Blanca apunta que es de origen Dominicano, a lo que Frederica responde:

“Normalmente no alquilo el local a personas de tez más oscura que la de mi tía Lily tras una semana de vacaciones en Palm Beach, pero he tenido buena suerte con los Dominicanos. Trabajáis duro, la mayoría” (Frederica Norman en *POSE* temporada 2, capítulo 2, *Vale la pena*)

A pesar de haber acordado el alquiler del local, cuando un empleado de Frederica le comenta a la casera que la nueva inquilina es “un hombre”, Frederica decide echar a Blanca del local. Siguiendo el mismo patrón de lucha por sus derechos que Blanca llevó a cabo ante la situación en el bar mencionada en líneas anteriores, el rechazo y las amenazas de Frederica no frenan a Blanca, que decide buscar apoyo legal para defenderse ante la casera.

Este arco argumental también tiene especial relevancia por el apoyo que la comunidad *ballroom* le muestra a Blanca Evangelista, manifestándose delante del local en contra de la propietaria y creando un revuelo en el vecindario. Así, *POSE* vuelve a hacer hincapié en la respuesta comunitaria del colectivo ante el rechazo social sufrido por uno de los miembros del mismo. Frederica, al verse sin opciones, decide incendiar su propio local, para así evitar que Blanca pueda establecer ahí su negocio, sin embargo, en el último capítulo de la segunda temporada (tras un salto temporal de varios meses) se muestra que Frederica ha sido encarcelada, acusada de estafa al seguro por haber orquestado el incendio.

La dificultad de Blanca a la hora de acceder al mundo laboral es un reflejo adecuado de la realidad a la que se enfrenta el colectivo trans en la actualidad. Así, las personas trans, especialmente las mujeres trans, siguen encontrándose con grandes dificultades a la hora de incorporarse al mundo laboral en la actualidad. Concretamente, según datos Encuesta Estadounidense Trans del 2015, la tasa de desempleo de las personas trans triplica los datos de la población general (15% vs 5%) (James et al., 2016). En el caso de las personas trans racializadas, los porcentajes de desempleo son aún mayores; un 20% de las personas trans afroamericanas y un 21% de personas trans latinas se encontraban en situación de

desempleo en el momento de la encuesta (James et al., 2016). En esta línea, el 29% de las personas trans encuestadas se encontraban en situación de pobreza —38% en el caso de las personas trans afroamericanas y 43% en el colectivo trans latinx—, mientras que el porcentaje de situación de pobreza para la población general es del 12% (James et al, 2016). Cabe destacar, además, las mujeres trans presentaban mayores porcentajes de desempleo, independientemente de la raza (James et al, 2016).

Los datos del contexto español resultan, todavía, más preocupantes. Se calcula que la tasa de paro entre las personas trans españolas supera el 85%, una cifra significativamente mayor al porcentaje de la población general (menos del 15%). Desde la asociación COGAM, se apunta que las mujeres trans, de nuevo, son las que sufren un mayor rechazo laboral debido a la transmisoginia imperante en la sociedad (La Sexta Noticias, 2018, 8 de Febrero)

Después de este análisis en profundidad de los arcos argumentales presentados a través del personaje de Blanca Evangelista, se puede apuntar que Blanca es un personaje multidimensional que representa de manera fiel y realista la experiencia de una mujer trans racializada. Cabe destacar cómo sus vivencias de rechazo por parte de la sociedad, e incluso, por parte del propio colectivo LGTBIQ+ son aplicables a la realidad actual de muchas mujeres trans, que siguen encontrándose dificultades a la hora de acceder al mundo laboral o de compartir espacios públicos. Sin embargo, a pesar de las adversidades a las que se enfrenta, *POSE* presenta a Blanca Evangelista como una *madre coraje* luchadora, que defiende sus derechos a través del activismo social y político.

4.2.2. Angel Evangelista: relaciones románticas, trabajo sexual y privilegio del *passing*.

Como ya se ha apuntado en anteriores líneas, Angel Evangelista (Indya Moore), que anteriormente pertenecía a la casa de la Abundancia, decide acompañar a Blanca en su proyecto de formar una nueva casa y una nueva familia. Así, Angel se convierte en la primera hija de Blanca en esta nueva etapa vital para ambas.

Al igual que el de Blanca, el personaje de Angel Evangelista también retrata la dificultad de las mujeres trans a la hora de incorporarse al mundo laboral. En el primer capítulo de

la serie se muestra cómo Angel es rechazada para ser entrevistada para un puesto de trabajo por el hecho de ser una mujer trans. Debido a esto, Angel se dedica al trabajo sexual, ejerciendo la prostitución en las calles de New York. Así conocerá a Stan Bowes (Evan Peters) con el que establecerá una relación que tendrá un gran peso en el arco argumental de la protagonista en la primera temporada de la serie y que servirá para mostrar el contraste del mundo *ballroom* con el New York empresarial cishetero blanco clasista en el que Stan vive.

La relación entre Angel y Stan representa una de las tramas centrales de la primera temporada de la serie para el personaje interpretado por Moore. Así, desde el primer capítulo, Angel expresa su deseo de ser tratada “como una mujer normal” y de busca un “príncipe azul como cualquier otra mujer”.

Cabe destacar que, incluso desde el primer encuentro entre Stan y Angel en *POSE*, la representación de la relación entre ambos difiere de lo que históricamente se ha mostrado en pantalla en cuanto a dinámicas entre hombres cishetero blancos y mujeres trans racializadas, especialmente si éstas son trabajadoras sexuales. En esta línea, Moore apuntaba en una entrevista para *Entertainment Weekly* sus preocupaciones sobre qué significaría para su personaje establecer una relación con un hombre cishetero blanco:

“Simplemente saber que iba a trabajar con él [Evan Peter] me producía miedo por la posibilidad de que mi personaje fuese a ser asesinado. Sentía que eso no estaría alejado de la realidad en absoluto, sino que sería muy representativo de la realidad que podría vivir Angel” (Moore, citade en Lambe, 2018 19 de julio)¹⁵

Como apunta Lambe en su artículo para esta revista digital, el enfoque con el que *POSE* presenta la dinámica entre Stan y Angel supone un cambio sustancial en comparación a la representación de las mujeres trans en ámbitos románticos y/o sexuales, especialmente con hombres cishetero blancos (Lambe, 2018, 19 de julio). Moore también apunta en este artículo como su experiencia, junto a las experiencias de otras mujeres involucradas en la creación de la serie como las anteriormente mencionadas Janet Mock y Our Lady J han informado y aportado realismo a cómo los personajes de la serie, especialmente Angel,

¹⁵ (Moore, citade en Lambe, 2018, 29 de julio) traducción del inglés realizada por la autora del TFM.

navegan la experiencia de ser deseadas, especialmente en el caso de los hombres cisheteroblancos y la experiencia de conformismo por miedo al rechazo a una mayor intimidad relacional (Moore, citade en Lambe, 2018, 19 de julio).

Volviendo al primer encuentro entre Stan y Angel, resulta clave, a su vez, destacar la importancia de las imágenes que se están transmitiendo al espectador cuando Angel se desnuda ante Stan y cómo, de nuevo, éstas difieren de lo que históricamente ha sido la práctica habitual a la hora de mostrar los desnudos de mujeres trans en pantalla, especialmente trabajadoras sexuales. Así, tras llegar a la habitación de un hotel, Angel y Stan comienzan a hablar. Debido a que ella percibe su nerviosismo, le pregunta si es la primera vez que ha hecho algo así, a lo que él responde afirmando. Cuando Angel le pregunta que qué quiere que haga, Stan le pide que se quite la falda y, posteriormente, la ropa interior. La cámara enfoca la cara de incomodidad de Angel ante la petición de Stan y la cara de ligera sorpresa de Stan al ver los genitales de Angel. Angel comenta que está ahorrando dinero para poder “deshacerse de su pequeño amigo”, a lo que Stan responde “no es tan pequeño”. A continuación Angel se vuelve a vestir y la conversación entre ambos continúa, mostrando a un Stan interesado en saber cuáles son las aspiraciones vitales de Angel.

Cabe destacar que la audiencia, en este momento, no sabe si Stan era conocedor de que Angel era una mujer trans antes de que ésta se desnudara, ya que Angel cuenta con un gran privilegio de *cispassing*, es decir, es percibida como una mujer cisgénero por la sociedad general. Sin embargo, *POSE* no busca el sensacionalismo o una imagen impactante enfocando los genitales de Angel cuando se retira la ropa interior, sino que se centra en la reacción de Stan, que muestra una expresión de confusión y curiosidad.

Relacionado con esto último, es importante puntualizar cómo la reacción de Stan difiere de lo que históricamente se ha mostrado en pantalla en cuanto a la respuesta del hombre cishetero blanco ante la genitalidad de la mujer trans: asco, repulsión e ira. Uno de los ejemplos más claros del uso de este tipo de narrativas se da en la película *Juego de lágrimas* (1992), en la que Fergus, un hombre cishetero blanco comienza una relación con Dil, una mujer trans racializada (papel interpretado por el actor cisgénero Jaye Davidson). Cuando ambos personajes se disponen a hacer el amor, Dil se desnuda mostrando su genitalidad, momento en el que Fergus descubre que es una mujer trans. La reacción de

Fergus es de inmediata repulsión: aparta a Dil de su camino de un manotazo y se dirige al baño a vomitar.

A pesar de que la relación entre ambos personajes avanza tras este punto de la película, es esta escena la que trasciende al gran público, elevando el impacto de esta película *indie* de bajo presupuesto al público *mainstream* (Piatkowski, 2017, 24 de noviembre). Cabe destacar, además, que la dinámica mostrada en *Juego de lágrimas* ante el descubrimiento de la genitalidad de la mujer trans en pantalla sería repetida y parodiada en otros títulos posteriores tales como *Ace Ventura: Detective de Mascotas* (1994) o *Agárralo como puedas 33 1/3: El insulto final* (1994) por poner algunos ejemplos. *POSE* muestra otro tipo de reacción por parte del hombre cishetero blanco ante una misma situación: la genitalidad de Angel no produce rechazo, repulsión o ira en Stan que muestra un interés en conocer a Angel como persona.

Por otra parte, esta escena entre Stan y Angel supone, también, un cambio de enfoque en relación a la exposición de los cuerpos desnudos de mujeres trans en pantalla al no exhibir el pene de Angel cuando ésta se desnuda y alejar la atención de su genitalidad. Esto resulta vanguardista ya que, en ficción televisiva y cinematográfica, los cuerpos desnudos de las mujeres trans se han exhibido desde una perspectiva falocéntrica, siendo la imagen del pene de una mujer trans un código visual utilizado como modo de comunicar la identidad género de un personaje de manera reduccionista (Groothuis, 2015, 20 de julio).

Cabe destacar que, siguiendo el análisis de Groothuis, la visión falocentrista de las mujeres trans no se limita a las representaciones visuales de la genitalidad en pantalla (Groothuis, 2015, 20 de julio), sino que también se materializa en la focalización de las narrativas y discursos sobre mujeres trans alrededor de su genitalidad, o la equiparación de la vaginoplastia a la identidad de “mujer completa”. Así, aunque *POSE* rehúye la perspectiva falocentrista como código visual utilizado para representar a la mujer al no enfocar el pene de Angel cuando ésta se desnuda, debido a que el enfoque falocéntrico de la identidad trans es algo común a nivel social, la serie explora esta temática de diversas maneras y a través de varios de sus personajes.

En el caso de Angel Evangelista, un ejemplo claro de cómo la sociedad fuera del mundo *ballroom* reduce a la mujer trans a su genitalidad se presenta a través de la interacción

que la protagonista tiene con Patty Bowes, la mujer de Stan. Cuando Patty descubre que su marido la está engañando con Angel, decide seguirla y confrontarla. Las dos mujeres acaban conversando en una cafetería y tras una breve interacción, Angel le dice a Patty que es una mujer trans, algo a lo que Patty responde con incredulidad y exigiendo una comprobación, es decir, que Angel le muestre sus genitales. Angel responde lo siguiente: “Todo lo que no puedo alcanzar en este mundo es por lo que tengo ahí abajo. Si realmente quieres conocerme y saber quién soy, ese es el último sitio en el que deberías mirar” (Angel Evangelista, *POSE*, temporada 1 capítulo 6 *El amor es el mensaje*)

El interés de Patty por los genitales de Angel al conocer que ésta es una mujer trans es una representación de la realidad a la que se enfrentan muchas mujeres trans, incluso, en la actualidad. La cómica e ilustradora trans española Elsa Ruiz habla, en uno de sus vídeos de su canal de *youtube* centrado en el activismo LGTBIQ+, sobre la cantidad de preguntas centradas en la genitalidad a las que una persona trans se enfrenta en su día a día (Ruiz, 2019, 7 de mayo), apuntando así, cómo la sociedad cisheteronormativa presenta un enfoque falocentrista y una mirada cisnormativa en la comprensión de la experiencia de las mujeres trans. La propia Ruiz apunta, en el vídeo, que las personas trans “no existen para satisfacer la curiosidad de nadie” (Ruiz, 2019, 7 de mayo), haciendo referencia a la *cis gaze* que, en ocasiones, parece definitoria de las representaciones de la realidad trans.

En esta misma línea, también se debe destacar cómo Patty, tras confrontar a Stan sobre su *affaire*, le pregunta si es homosexual o si “le pasó algo de pequeño” que pudiese explicar la atracción que siente por una mujer trans. Como se apuntó anteriormente, Stan y Patty sirven de ventana a la sociedad cisheteronormativa imperante del New York de finales de los 80 en contraposición al mundo *ballroom* en el que conviven las protagonistas. Las alusiones que Patty hace en relación a las explicaciones del sentimiento de atracción que Stan tiene hacia Angel, es decir, su homosexualidad encubierta o algún posible trauma en la infancia, son reflejo de la patologización del deseo del hombre cisgénero heterosexual hacia la mujer trans que sigue teniendo peso en la sociedad actual y que se ven alimentadas por las representaciones reduccionistas y falocéntricas de las mujeres trans en pantalla.

El personaje de Angel Evangelista experimenta una evolución a lo largo de las dos temporadas de la serie, tanto a nivel personal como profesional, teniendo, especial

relevancia en la primera temporada su relación con Stan. En el ámbito laboral, Angel representa la realidad de muchas mujeres trans racializadas al dedicarse al trabajo sexual. Sobre la importancia de retratar esta realidad, Indya Moore apuntaba lo siguiente en una entrevista para la revista *TIME*:

“Existen muchísimas mujeres trans negras que son trabajadoras sexuales que están intentando sobrevivir en un mundo que les dice que no merecen la misma oportunidad de tener un futuro bonito como los demás, muchísimas mujeres negras *queer* que buscan el amor de las familias y de los demás” (Moore citade en McCluskey, 2019, 25 de abril)¹⁶.

Tras dejar el trabajo de calle, Angel se empleará como *stripper* en un local donde se desnuda dentro de un cubículo de cristal cerrado ante la mirada de sus clientes. Cuando Stan acude a su nuevo trabajo, éste expresa la necesidad de “salvarla” de este mundo, apuntando que “no es para ella” y que merece algo más. Angel, lejos de sentirse avergonzada por su trabajo, le responde que gana 125 dólares la noche y, además, nadie puede tocarla, por lo que se siente segura.

Cabe destacar que la dinámica de poder establecida en las interacciones entre Angel y Stan resulta especialmente interesante. Como apunta Romero, Angel es la que marca las normas de la relación y, a pesar de que es Stan el que aporta la seguridad económica, es ella la que decide lo que necesita para que sigan viéndose (2018, 11 de junio). Así, Stan ofrece pagarle el alquiler de un piso durante un año, aunque apunta que no puede abandonar a su mujer o prometerle que la verá todos los días, ya que debe mantener su estilo de vida para poder costearse el piso para Angel. Ante esta oferta, Angel afirma que es consciente de que debería rechazarla por no ser lo suficientemente buena, sin embargo, conoce el riesgo que corre por el simple hecho de ser una mujer trans racializada en New York, por lo que la estabilidad económica y un espacio seguro donde vivir reducen, en sus propias palabras, sus posibilidades de ser atacada o incluso asesinada.

A pesar de que, como ya se ha apuntado en líneas anteriores, Angel expresa deseos de ser una mujer “mantenida” por su “príncipe azul”, a lo largo de su relación con Stan, sus

¹⁶ (Moore citade en McCluskey, 2019, 25 de abril) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

necesidades de compromiso por parte de éste aumenta. Así, mientras que en un primer momento accede al acuerdo inicial establecido entre ambos, Angel, con el avance de la relación, expresa que necesita un compromiso total por parte de éste, de manera que cuando Stan no acude al piso el día de navidad (debido a que su mujer sospecha de que tiene un *affaire* y decide quedarse en el domicilio familiar para aliviar dicha sospecha), Angel se encuentra decepcionada y decide volver a la casa de las Evangelista para hacer patente su enfado con Stan. Así, cuando Angel vive la ansiada vida de “mujer mantenida” (en sus propias palabras) descubre que, en realidad, se siente vacía y que necesita algo más de su relación con Stan.

La relación entre Stan y Angel se rompe al final de la primera temporada de la serie una vez su *affaire* se hace público. Patty, la mujer de Stan, decide acabar su relación sentimental con él a pesar de que continuarán educando a sus hijos juntos y el entorno laboral de Stan se entera de su relación con Angel por Matt, su jefe. Así, Stan decide comprometerse al completo con Angel, siendo parte de este compromiso el adentrarse en su mundo: la escena *ballroom*. Tras acudir a un *ball* Stan se siente abrumado al encontrarse en un contexto completamente desconocido para él en el que no encaja. Tras finalizar el *ball* Stan y Angel mantienen una conversación en la que acuerdan que viven en dos mundos distintos y que una relación pública entre ellos sería muy complicada, por lo que deciden romper.

A pesar de que la relación entre Angel y Stan no tiene final feliz, le da una oportunidad a la serie para explorar, como apunta Romero, una dinámica entre un hombre cishetero blanco de clase alta y una mujer trans racializada que se dedica al trabajo sexual fuera de la violencia que acostumbra imperar cuando se muestran este tipo de relaciones (2018, 11 de junio).

El crecimiento personal que Angel experimenta en la primera temporada de la serie se une a una evolución a nivel profesional que se muestra en la segunda temporada. Así, al igual que *Paris is Burning* (1990) mostraba como Octavia St. Laurent aspiraba a ser modelo profesional, Angel, inspirada por su madre Blanca, prueba suerte en un casting para la agencia Ford.

Cabe destacar que Angel tiene una oportunidad real en el mundo de la moda no solo por su belleza, sino por el privilegio que tiene de *passing*, que permite que la sociedad la perciba como una mujer cisgénero. A lo largo de ambas temporadas de *POSE* se analiza cómo el *passing* es un privilegio dentro de la comunidad trans, ya que muchas de las reacciones de rechazo y discriminación que las mujeres trans experimentan están moduladas por su *passing*, algo de lo que las propias protagonistas son conscientes. Así, *POSE* muestra cómo Blanca Evangelista es rechazada por parte de su casera cuando ésta se entera de que es una mujer trans, debido a su falta de *passing*. En otra escena entre Angel y su madre Blanca, ésta última expresa sus dificultades a la hora de comprarse ropa debido a que no le permiten la entrada a los probadores de ropa de mujer en las tiendas, algo que Angel nunca ha experimentado gracias a su *passing*.

Otros personajes como Elektra, que será analizada en posteriores apartados de este documento, utiliza su *passing* como manera de situarse por encima del resto de mujeres de su entorno. Tanto es así que la falta de *passing* de las demás es utilizada como insulto. Janet Mock, en una entrevista para *Newsweek* apunta que varios personajes de *POSE* presentan una fijación con su propio *passing* o el de las mujeres trans de su entorno, sin embargo, reconoce que, para estas mujeres, tener *passing* equivale a una mejor oportunidad de supervivencia (Mock, citada en Menta, 2018, 15 de julio).

Gracias al apoyo de Mrs. Ford, la dueña de la agencia de modelos que representa a Angel, su innegable belleza y el privilegio que le aporta el *passing*, Angel consigue ser imagen de productos de maquillaje y participar en varias campañas fotográficas. Sus peripecias en el mundo de la moda se alejan, sin embargo, de estar libres de elementos negativos. En sus inicios, Angel es acosada sexualmente por un fotógrafo que la obliga a desnudarse para hacer unas fotos “para su colección”. Por otra parte, tras conseguir ser la imagen de alguna campaña publicitaria, Angel es “sacada del armario como mujer trans” (*outed*) por parte de una persona que la conocía del mundo *ballroom*.

Este último punto es especialmente relevante porque, a pesar de su *passing*, la propia Angel expresa, a lo largo de la segunda temporada de la serie, el miedo que le produce que se conozca que es trans en el mundo de la moda y las posibles consecuencias que esto tendría. Desgraciadamente, tras este *outing*, sus peores predicciones se cumplen, ya que todas las empresas con las que trabajaba deciden rescindir sus contratos por sentirse

“engañadas” tras enterarse de que Angel es una mujer trans. La exploración de la gravedad de “sacar a alguien del armario” por parte de la serie es especialmente importante en el caso de las mujeres trans. El rechazo social y la violencia hacia las mujeres trans hace que revelar la identidad de género de alguien no sea simplemente inadecuado e inapropiado a nivel moral, sino que expone a la persona a posibles situaciones de violencia física y emocional.

Sin embargo, *POSE* vuelve a utilizar una situación negativa y de discriminación y abuso como una oportunidad para mostrar el apoyo y sororidad que proporcionan la casa Evangelista a sus miembros. Así, Blanca y Lil Papi (Esteban) Evangelista se enfrentan al fotógrafo y recuperan los negativos de las imágenes. Este último también resulta crucial a la hora de responder al *outing* sufrido por Angel, ya que decide convertirse en mánager de mujeres trans que quieran dedicarse al mundo de la moda y, con el apoyo de Mrs. Ford, tiene una plataforma que le permite conseguirle un nuevo contrato a Angel. A pesar de que ambos son conscientes de las dificultades a las que se enfrentan, tal y como le dice Angel a Mrs. Ford, “el mundo no cambia, lo cambian las personas”.

Cabe destacar que Lil Papi supone una gran fuente de apoyo para Angel, y los dos comienzan una relación en la segunda temporada de la serie. De nuevo *POSE* examina una relación entre una mujer trans racializada y un hombre cisgénero (en este caso también racializado). Sin embargo, la dinámica entre Lil Papi y Angel difiere de la establecida con Stan por varios motivos, siendo uno de los más relevantes que Lil Papi, a pesar de ser un hombre cis, comparte la experiencia de rechazo, discriminación y abuso de Angel y es parte del mundo *ballroom*. La relación entre ambos evoluciona y, al final de la segunda temporada, la pareja acaba comprometida y compartiendo un apartamento en la ciudad.

La evolución de Angel a nivel personal y profesional es notable a lo largo de las dos temporadas de la serie. En los primeros capítulos de *POSE* Angel expresa que uno de sus objetivos es conseguir a un hombre que la mantenga ya que cree que ella misma no podrá seguir todo aquello que desea o se propone. El apoyo de Blanca y del resto de los Evangelista ayudan a Angel a creer en sí misma y en su grandeza personal y profesional. El activismo de Blanca tiene un gran impacto positivo en sus hijes, especialmente en Angel, que tiene en su *madre* un gran ejemplo al que seguir a la hora de reivindicar sus

derechos. Angel, además, es un ejemplo de que las relaciones entre hombres cisgénero y mujeres trans es posible más allá del fetiche, rompiendo con los estereotipos representados en pantalla hasta el momento.

4.2.3. Elektra Abundance-Wintour: visión falocentrista de la mujer trans, discriminación institucional y crecimiento personal

Elektra Abundance-Wintour (Dominique Jackson) se eleva como uno de los personajes más icónicos de la serie *POSE*. Como ya se ha apuntado en líneas anteriores, en el primer capítulo de la serie, Elektra se muestra como una mujer trans implacable cuya única preocupación es ganar trofeos en los *ball* y mostrar el dominio de la Casa de la Abundancia dentro del mundo *ballroom*. Asimismo, como también se ha mencionado en el análisis de los arcos argumentales de Blanca Evangelista, la reacción de Elektra ante el abandono de su hija se aleja de ser positiva, de manera que ésta muestra desaprobación afirmando que Blanca está abandonando a la persona que “la creó y que le dio todo” y que es ingenua si piensa que va a triunfar como lo ha hecho ella, ya que no tiene el privilegio de *passing* como su madre.

La retórica del discuso de Elektra resulta una de las características más destacables del personaje. Elektra maneja a su antojo el *reading*, un estilo comunicativo propio de la subcultura *ballroom* que ya había sido introducido a la población general en *Paris is Burning* (1990).

Como apuntaba Dorian Corey en el documental, *reading* se entiende como la forma última de insulto, que se basa en la exageración extrema de los defectos de la persona objeto del *reading*. Así, Elektra, ante una crítica o un comentario que no es de su agrado, responde a sus interlocutores con monólogos llenos de sátiras y comentarios jocosos que exacerban los defectos de ellos con el objetivo de dejarles en evidencia ante el público presente. Es muy importante destacar, tal y como apunta Corey en *Paris is Burning*, que la clave del *reading* es que se realiza entre iguales o desde abajo hacia arriba, es decir, una persona oprimida (por ejemplo una mujer trans racializada) hacia una persona privilegiada (por ejemplo, una mujer cisgénero caucásica) ya que, en el caso opuesto, sería una materialización de una opresión.

La ostentabilidad y extravagancia de Elektra no se limita a sus elaborados monólogos y *reads*, sino que la protagonista también goza de un gran privilegio económico que se traduce en una vivienda de lujo, chófer privado y bienes. La solvencia económica de Elektra se debe a su relación con Dick Ford (interpretado por Christopher Meloni), un adinerado hombre de negocios que actúa como su *sugar daddy*, es decir, que mantiene a Elektra económicamente a cambio, en este caso concreto, de relaciones sexuales. La dinámica entre Elektra y Ford resulta especialmente interesante por varios motivos. En primer lugar debido a las diferentes formas de trabajo sexual que se exploran en la serie *POSE* a través de sus personajes y, por otra parte, el enfoque falocentrista imperante en dicha relación y, en consecuencia, el impacto que tiene el deseo de Elektra a someterse a una vaginoplastia.

Gracias a su relación con Ford, Elektra vive en un apartamento amplio con los hijos de la casa de la Abundancia a los que también mantiene económicamente y les proporciona atuendos y dinero para los *ball*. A cambio, Ford no solamente exige sexo, sino que también espera una presencia impecable de Elektra en cada una de sus citas, por lo que ésta cuida especialmente su aspecto físico, algo de lo que se enorgullece especialmente.

Sin embargo, el acuerdo entre Ford y Elektra comienza a tambalearse cuando ésta expresa sus deseos de someterse a una vaginoplastia. De nuevo, al igual que en el caso de Angel, *POSE* examina el enfoque falocéntrico de la identidad trans y de las relaciones entre hombres cishetero¹⁷ y mujeres trans. Así, Elektra equipara su vaginoplastia a convertirse en “mujer completa” y la necesidad vital que siente de someterse a la cirugía para sentirse feliz con su cuerpo.

En cuanto a las relaciones entre las mujeres trans y los hombres cishetero en *POSE*, Steven Canals, uno de los creadores de la serie (cuya pareja es un hombre trans) apunta, en una entrevista para *TV Guide* que la serie pretende examinar las complejidades de las dinámicas y relaciones entre personas cisgénero y trans, especialmente entre hombres blanco cishetero y mujeres trans, y cómo éstas están moduladas por la desinformación y desconocimiento de la sociedad cisheteronormativa sobre qué significa ser una mujer trans (Canals, citado en Venable, 2018, 4 de junio).

¹⁷ Cisgénero y heterosexuales

A pesar de que no se mencione como tal, la disforia producida por los genitales es algo que se examina en *POSE* a través de varios personajes. En líneas anteriores se apuntaba como Angel se enfrentaba a Patty diciéndole que sus genitales eran lo que menos la representaban como persona. En el caso de Elektra la disforia que ésta experimenta debido a sus genitales es tal, que decide someterse a una vaginoplastia a pesar de que pueda significar la pérdida de su estabilidad económica y de su vida de lujo.

En esta línea, resultan especialmente interesantes las conversaciones entre la propia Elektra y Ford sobre su deseo de someterse a una vaginoplastia. Ford afirma sentirse excitado por los genitales de Elektra, y que su relación no sería igual si ella se sometiera a la operación. La fetichización, cosificación y la reducción del deseo del hombre cishetero a la genitalidad continúa siendo una realidad para muchas mujeres trans en la actualidad. En un artículo para la plataforma digital *them*, firmado por Eva Reign muchas mujeres y feminidades trans expresan sus experiencias de fetichización por parte de hombres cishetero, Así, se apunta que muchos de los hombres cishetero que tienen relaciones sexuales con mujeres trans y focalizan su deseo en la genitalidad de ellas, ignoran por completo la relación que éstas tienen con sus propios genitales y la incomodidad y disforia que puede generales la interacción con su genitalidad (Reign, 2018, 21 de julio).

Continuando con las experiencias compartidas en este artículo, varias mujeres afirman que hombres cishetero están interesados en una relación sexual con ellas pero no en una sentimental o emocional y, además, que en muchas ocasiones existe un sentimiento de curiosidad que nace del interés y fetiche en tener una relación con una mujer trans, concretamente con una mujer con pene, independientemente de cómo sea esa mujer y cómo ella se relacione con su cuerpo (Reign, 2018, 21 de julio).

Así, a pesar de las posibles consecuencias de someterse a una vaginoplastia, Elektra está convencida de que Ford la seguirá queriendo (y manteniendo económicamente) después de la operación, quizás como negación de que la base sobre la que está construida su relación es el hecho de que ella es una mujer con pene.

El camino de Elektra hacia la cirugía no es fácil. A pesar de tener apoyos en la comunidad médica debido al tratamiento hormonal al que se llevaba años sometiendo, el coste de la operación es elevado y, debido a la desaprobación de Ford, Elektra no tiene la opción de que él financie el procedimiento quirúrgico. Elektra consigue los fondos con ayuda de sus hijas Lulu y Candy (a pesar de que éstas piensan que el dinero será utilizado para atuendos para los *balls*) y se somete a la operación.

Cabe destacar que, una vez más, como *POSE* decide tratar el arco argumental de la operación de Elektra a sus audiencias supone una innovación y un giro en relación a la representación histórica de las cirugías de reafirmación de género. Como apunta la escritora trans racializada Mey Rude en su artículo para *them.*, *POSE* evita un enfoque sensacionalista a la hora de tratar el arco argumental de la vaginoplastia de Elektra (Rude, 2018, 18 de junio). Desde la visita médica en la que Elektra descubre el panfleto informativo sobre la cirugía, *POSE* da la oportunidad al espectador de examinar la información que una mujer trans recibiría a finales de los ochenta. Toda información relacionada con la vaginoplastia, es decir, cuando la cámara enfoca las imágenes del panfleto y las posteriores conversaciones entre Elektra y su doctora, se muestran al espectador desde un enfoque médico y respetuoso, muy lejos del sensacionalismo que supone una “vagina artificial” en otras obras. Como apunta la autora, incluso en la serie *Nip/Tuck* (2003-2010), creada, también, por Ryan Murphy, se perpetuaba una narrativa sensacionalista en relación a la vaginoplastia del personaje de Ava Moore a través de la escena en la que Christian Troy retiraba su mano de la vagina de Moore con asco por no ser una vagina “real” (Rude, 2018, 18 de junio). Sin embargo, a pesar de que sus antiguos trabajos podrían haber perpetrado narrativas sensacionalistas y estereotipadas sobre las mujeres trans y su genitalidad, la colaboración entre Murphy y Janet Mock o *Our Lady J* permite que *POSE* presente un enfoque positivo y respetuoso con la experiencia trans.

La vaginoplastia de Elektra se establece, en la serie, como otro de los momentos en los que el sentimiento de familia y el apoyo incondicional entre las mujeres protagonistas queda patente. Así, *POSE* muestra el apoyo que Elektra recibe de su hija Blanca, a pesar de que la relación entre ambas no se encuentra en su mujer momento.

Tras su operación, Elektra tiene un encuentro con Ford que desconoce, hasta ese punto, que Elektra se ha sometido a dicha cirugía. Tras enterarse, Ford reitera su desagrado con la decisión de Elektra y le comunica que no podrán continuar viéndose, ya que Elektra no

le excita de la misma manera. Así, la vida de lujo y ostentosa de Elektra se desvanece ante sus ojos: miembros de seguridad del edificio le prohíben la entrada al apartamento de Ford y atacan verbalmente a Elektra (aludiendo a su identidad de género), demostrando que el único motivo por el que la respetaban era su relación con Ford, la echan del edificio en el que residen los miembros de la casa de la Abundancia y sus hijas, al verse sin la protección y recursos económicos de su madre, la abandonan para formar su propia casa.

Elektra decide buscar a “un nuevo Ford” para poder mantener el estilo de vida al que está acostumbrada. Sin embargo, *POSE* vuelve mostrar a su audiencia la perspectiva falocéntrica de la relación del hombre cishetero con la mujer trans cuando el hecho de que Elektra no tenga pene imposibilita volver a establecer un acuerdo similar al que tenía con Ford con otros hombres del perfil de éste.

Sola y sin recursos, Elektra se ve obligada a trabajar como *stripper* en el mismo local en el que trabaja Angel, sin embargo, la experiencia de ambas ante en relación a su trabajo es diferente. Aunque para las dos protagonistas supone un modo de supervivencia, Elektra lo experimenta como una derrota en comparación con su vida anterior. Con la ayuda de Blanca, Elektra conseguirá un trabajo como camarera en un restaurante de lujo y, como modo de agradecimiento y debido al abandono de sus hijas, Elektra decide devolverle el favor a Blanca participando en el *ball* como miembro de los Abundance.

En la segunda temporada de la serie Elektra dejará su trabajo de camarera para dedicarse a tiempo completo a ser dominatriz. Esta nueva ocupación le produce unos beneficios económicos muy elevados, ya que, principalmente, sus clientes son hombres cisheteroblancos de clase social alta. Gracias sus ingresos como dominatriz, Elektra decide formar una nueva casa en la segunda temporada de la serie: la casa Wintour.

De la misma manera que el interés de Angel por una carrera en el mundo de la moda simulaba el deseo de ser modelo de Octavia St. Laurent de *Paris is Burning*, una de las experiencias concretas de Elektra como dominatriz está inspirada la historia de Dorian Corey, otra de las mujeres trans incluidas en el documental.

Así, en tercer capítulo de la segunda temporada (*Mariposa/Capullo*) *POSE* relata cómo uno de los clientes (sumiso) de Elektra fallece ahogado en su propio vómito tras sufrir una sobredosis accidental. La dominatriz no se encontraba presente en la sala en el momento de la sobredosis, ya que el sumiso había solicitado que lo dejaran solo durante unas horas. Al comprobar el fallecimiento, Elektra decide llamar a Blanca, que la insta a llamar a la policía y explicar lo sucedido. Elektra, insegura sobre la opción que Blanca propone, decide hablar con Candy, que apunta que la policía nunca creería a un “puñado de transexuales” y que, además, el hecho de que el cliente fuese un hombre blanco empeora la situación para Elektra. Para demostrarles a Elektra y a Blanca que no deben confiar en la policía, Candy les presenta a Euphoria (interpretada por la actriz trans Peppermint), una trabajadora sexual que relata cómo, ante una situación de violencia explícita de un cliente hacia ella vista por la policía, sería ella la que acabaría arrestada por el altercado.

Comprendiendo que llamar a la policía no es una opción viable, Elektra y Blanca deciden, con ayuda de Ms Orlando (Cecilia Gentili), meter el cadáver en una maleta para sacarlo del local de trabajo de Elektra, llevarlo a su apartamento, bañarlo en sosa cáustica, plastificarlo e introducirlo en un baúl, que permanece, a lo largo de la temporada, en el armario de Elektra.

Como se apuntaba en líneas anteriores, parte de esta trama está inspirada en un suceso real. Tras la muerte de Dorian Corey (protagonista de *Paris is Burning*), se descubriría en su hogar el cadáver preservado (de una forma muy similar a la que se muestra en *POSE*) de un varón. A pesar de que, en el caso de Corey, se supone que el fallecido y ésta tenía una relación sentimental y que la causa de su muerte sería un disparo y no una sobredosis accidental, los paralelismos entre la trama ficticia y la historia real son claros.

Sin embargo, una vez más, *POSE* utiliza una historia sensacionalista para mostrar una realidad diferente a la que se suele mostrar en pantalla. Elektra no se presenta como una villana o una asesina, sino que la muerte accidental de su cliente sirve de catalizador para examinar el desamparo que sufren las mujeres trans, especialmente si son racializadas, por parte de las fuerzas del orden e, incluso, como en muchas ocasiones son foco de violencia (física, psicológica, arrestos ilegales) cuando ellas son las víctimas en la situación.

Siguiendo el análisis Cobb, en un artículo para *DECIDER*, el hecho de que Elektra esconda el cadáver de su cliente, fallecido accidentalmente, en lugar de reportarlo a la policía se debe al racismo, transfobia, sexismo, clasismo institucionales, además de los prejuicios y discriminación hacia las trabajadoras sexuales (2019, 26 de junio), concretamente, el ya mencionado desamparo por parte de la policía.

En relación al personaje de Elektra, cabe destacar, finalmente, su evolución en cuanto a las relaciones interpersonales e implicación dentro del activismo de su propia comunidad *POSE*, en sus primeros capítulos, presenta a Elektra como una madre fría que prioriza los trofeos de los *ball* a las dinámicas familiares con sus hijos. Sin embargo, gracias a la influencia y apoyo de su hija Blanca, Elektra cambia su concepción de lo que significa ser una madre dentro de la comunidad y la necesidad de la implicación en el activismo para ser un ejemplo para futuras generaciones y fomentar el cambio. Así, las vivencias de Elektra a lo largo de ambas temporadas producen una serie de cambios y evoluciones en las interacciones que ésta tiene con el resto personajes, especialmente, con su hija Blanca, que permiten al espectador disfrutar de la multidimensionalidad y complejidad de los personajes de *POSE*.

4.2.4. Candy Ferocity: la violencia contra las mujeres trans

Como se ha apuntado en líneas anteriores, la inclusión de la trama argumental del personaje de Candy Ferocity resulta fundamental por el impacto que tiene la violencia contra las mujeres trans racializadas, especialmente aquellas que se dedican al trabajo sexual, en la realidad actual.

Candy se introduce en la serie como una de las hijas de la casa Abundance y posteriormente formaría la casa Ferocity en colaboración con su hermana Lulu. Cabe destacar que Candy tiene un papel secundario a lo largo la mayor parte de la serie, sin embargo, su rol se vuelve protagonista en el cuarto capítulo de la segunda temporada de la serie (*Nunca conocí amor como éste*), cuando es hallada muerta en una habitación de un motel. Una vez más, *POSE* refleja una realidad ya mostrada en *Paris is Burning* cuando una de las protagonistas, la joven Venus Xtravaganza, sería hallada muerta en un

hotel en Nueva York durante el rodaje de la obra. El documental mostraría la reacción de su madre Angie Xtravanganza en los últimos minutos del filme.

El asesinato de Candy se sitúa como punto de inflexión de la segunda temporada de *POSE* y se presenta como una oportunidad para explorar la violencia contra las mujeres trans racializadas más allá del arquetipo de personaje-víctima analizado en anteriores apartados de este documento. *POSE* no es sensacionalista mostrando imágenes gráficas del cuerpo sin vida de Candy, sino que abre un debate sobre la violencia sufrida por mujeres trans, especialmente racializadas y el impacto que tienen estos episodios de violencia y muerte en la comunidad como conjunto y en las protagonistas a nivel personal.

Como apunta Janet Mock en una entrevista para *DEADLINE*, la muerte del personaje de Candy se basa en la necesidad de mostrar al espectador la epidemia de violencia que las mujeres trans racializadas sufrían entonces y cómo sigue siendo una realidad en la actualidad (Mock, citada en Ramos, 2019, 9 de julio). En la misma entrevista, Ryan Murphy apunta que *POSE* evita caer en la narrativa estereotipada de la muerte de un personaje LGTBQ+ para el desarrollo del arco argumental de un personaje cisgénero (Murphy citado en Ramos, 2019, 9 de julio). Así, tanto Murphy como Mock destacan la importancia de mostrar el impacto de la muerte de Candy en la comunidad *ballroom*, que se materializa en la organización del funeral, la comunicación del fallecimiento a los padres y las implicaciones a nivel psicológico que experimentan los personajes, especialmente en el caso de Lulu Ferocity, que tenía en Candy su principal apoyo.

La historia de Candy es un ejemplo de la realidad que sufren las mujeres trans, especialmente racializadas. La asociación Trans Europe, con su proyecto Transrespect Versus Transphobia Worldwide (TvT), monitoriza y analiza, desde 2008, las muertes violentas dentro de la comunidad trans y de género diverso a nivel global a través del Trans Murder Monitoring (TMM). Según datos del TMM, desde enero del 2008 a septiembre del 2018 2982 asesinatos de personas trans o de género diverso fueron registrados a nivel global: 219 en Norte América, 2350 en Sudamérica y Centroamérica, 139 en Europa, 249 en Asia, 17 en África y 8 en Oceanía (Transgender Europe, 2018). Siguiendo estos datos, el 62% de las personas asesinadas se dedicaban al trabajo sexual y el 57% era menor de 30 años (Transgender Europe, 2018).

Además, en los últimos años se ha experimentado una tendencia al alza de estos crímenes, subiendo de 295 asesinatos registrados en 2016 a 369 en el pasado año (Transgender Europe, 2018) y, en los primeros 9 meses de 2019, ya han sido 19 las personas trans asesinadas en Estados Unidos, siendo las víctimas mayoritariamente mujeres trans afroamericanas (Human Rights Campaign, 2019)¹⁸.

El hecho de que las cifras de personas trans y de género diverso asesinadas haya aumentado en los últimos años resulta especialmente preocupante, a pesar de que supone un reflejo del desarrollo del clima sociopolítico global de los últimos años. La transmisoginia imperante en la sociedad actual, unida a un clima sociopolítico hostil hacia las personas trans y de género diversas y a la marginación familiar y sociocultural, entre otros, fomentan y legitiman el discurso de rechazo y odio hacia la comunidad trans y, en definitiva, se materializan en violencia directa hacia sus miembros siendo su forma última el asesinato.

Así, con la muerte de Candy, *POSE* decide indagar en una problemática real y actual para la comunidad trans, evitando, sin embargo, el trato sensacionalista y deshumanizador de la trama que había sido recurrente en la representación de la violencia hacia las personas trans en ficción audiovisual. De esta forma, *POSE* focaliza la atención en el impacto de este crimen en la comunidad *ballroom*, en las lecciones que todos los protagonistas obtuvieron del personaje de Candy y de el legado de ésta en la comunidad.

4.3. Impacto de *POSE* y críticas a la obra

Es innegable que *POSE* ha hecho historia. Como ya se ha apuntado en líneas anteriores, se sitúa como la serie de ficción con un mayor número de personajes trans principales (*series regular*) (GLAAD, 2019a) siendo éstos, además, interpretados por personas trans (mujeres trans y una persona trans no binaria). Así, la serie incorpora mujeres trans en papeles protagonistas, secundarios y extras y también detrás de las cámaras. La riqueza del reparto y equipo que da vida a *POSE* ha permitido explorar qué supone ser una mujer trans desde una mirada trans o *trans gaze* que pretende imponerse a la *cis gaze* imperante en la industria.

¹⁸ Estadística final recogida el 20 de septiembre de 2019.

A lo largo de apartados anteriores de este documento, ya se han realizado algunas pinceladas en relación al impacto a nivel social, histórico e incluso político de *POSE*. El *casting* de la serie ha sido uno de los motivos, pero no el único. La construcción de los personajes de la serie, con su riqueza y multidimensionalidad, se traduce en mensajes positivos sobre la identidad trans, alejados de los sentimientos negativos hacia la comunidad que propiciaban las representaciones estereotípicas de otros proyectos que incorporaban a personajes trans como villanos, objetos de burla o víctimas.

Por otra parte, las tramas incluidas en los capítulos de la serie se analizan desde una perspectiva renovada, rehuyendo estereotipos y, siempre, priorizando la mirada trans. Los personajes trans de *POSE* no existen para satisfacer de los personajes cisgénero, son personas independientes y complejas, con deseos, aspiraciones y miedos. Así, la serie presenta una oportunidad de representación única, tanto de la comunidad trans como de las experiencias relacionadas con la misma.

En esta línea, desde el punto de vista de la representación de la subcultura *ballroom*, la serie ha sido ampliamente laureada. Como ya se ha apuntado en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, el documental *Paris is Burning* (1990) presentaría el mundo *ballroom* a la sociedad cisheteronormativa ya en los años 90, sin embargo, la capacidad de alcance de un trabajo de ficción como *POSE*, especialmente a través de su inclusión en plataformas de *streaming* como Netflix o HBO, ha facilitado que el público general conociese los entresijos del mundo *ballroom* de una manera más profunda y cercana. Además, la cantidad de capítulos y duración de los mismos permite explorar múltiples aspectos que *Paris is Burning*, en sus 71 minutos, no llega a examinar.

En esta línea, cabe destacar que algunas de las actrices involucradas en el proyecto, como Dominique Jackson (Elektra) o MJ Rodriguez (Blanca) han formado parte de la comunidad *ballroom*, al igual que Janet Mock (guionista, directora y productora de *POSE*) por lo que las experiencias vitales de estas mujeres han fomentado una representación veraz y respetuosa de un mundo poco conocido o explorado en la sociedad actual. Por otra parte, las personas pertenecientes al colectivo LGTBIQ+ y racializadas que conforman la comunidad *ballroom*, han tenido una oportunidad única de verse reflejadas en pantalla gracias a *POSE*. En esta línea, Jon Bernstein, en un artículo para

The Guardian recoge declaraciones de algunos miembros de la comunidad *ballroom* y el impacto que *POSE* ha tenido en ellos:

“En cuanto a la representación de mi comunidad, nunca hemos vivido un momento así. Nunca, en la historia de la televisión estadounidense, mi comunidad se ha visto representada durante 6 meses seguidos como personaje protagonista en la televisión nacional. Nunca habíamos vivido nada similar” (Elegance Bratton citada en Bernstein, 2018, 1 de junio)¹⁹

Por otra parte, como ya se ha mencionado en líneas anteriores, *POSE* visibiliza el rol activista de la comunidad *ballroom*, especialmente de las mujeres trans racializadas que había sido borrada de la historia, especialmente, en cuanto al activismo relacionado con la epidemia del VIH/SIDA. Tal y como afirma Our Lady J, y como ya se recogía en apartados anteriores de este documento, *POSE* pretende, arrojar luz al rol de activismo de las mujeres trans racializadas para así, “intentar salvar la deuda” con la comunidad y con la historia del activismo VIH/SIDA (Our Lady J citada en Lindsay, 2019, 18 de junio).

Sin embargo, el impacto social, histórico y político de *POSE* va incluso más allá de la introducción de la subcultura *ballroom* al público general y de la recuperación y alabanza del rol de las mujeres trans racializadas en el activismo del colectivo LGTBQI+. La propia serie se eleva como un ejercicio de activismo a favor de la comunidad trans que convive en un contexto sociopolítico (a nivel estadounidense en particular, pero también a nivel global) en el que la vida de las personas trans continúa corriendo peligro.

Como se ha destacado en anteriores apartados del presente trabajo, en los últimos años se han experimentado grandes avances en cuanto a la representación positiva de la comunidad trans en pantalla, dejando atrás las narrativas negativas que han sido, históricamente, recurrentes en las tramas relacionadas con personajes trans. Sin embargo, este avance en representación positiva y no estereotipada de las personas trans en trabajos de ficción audiovisual se contraponen con la propagación de movimientos fascistas a nivel global que legitiman el odio hacia la comunidad trans y que obstaculizan la igualdad y la

¹⁹ (Elegance Bratton citada en Bernstein, 2018, 1 de junio) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

obtención de derechos para las personas trans. En el contexto estadounidense, concretamente, la elección de Donald Trump como presidente en noviembre de 2016 supuso —y supone— un paso atrás en la lucha por los derechos de las personas trans.

Las propias actrices de la serie son conscientes de la importancia de *POSE*, especialmente por convivir con el ambiente sociopolítico de rechazo, discriminación y odio hacia las personas trans. Así, MJ Rodriguez (Blanca Evangelista) apuntaría, en una entrevista para *The Hollywood Reporter*:

“Nuestra comunidad ha logrado grandes cosas en cuanto a la obtención de derechos y ha trabajado duro a lo largo de los años. Sin embargo, *POSE* llega en un momento en el que hay mucho en juego y en el que nuestros derechos están en riesgo. *POSE* me da la esperanza de que podamos cambiar las mentes y los corazones de las personas. Al final, todos somos humanos” (Rodriguez citada en Real, 2018, 26 de noviembre)²⁰

Por otra parte, Indya Moore (Angel Evangelista), destaca como, en un primer momento, temía que su personaje cayese en el estereotipo de villana o que fuese hipersexualizada por su ocupación de trabajadora sexual: “El trabajo de Angel no la define. Ahora entiendo que su historia es importante y que debe ser contada” (Moore citada en Real, 2018, 26 de noviembre)²¹.

La inseguridad de Moore sobre como se representaría a Angel en relación a su ocupación no está infundada. Como ya se ha apuntado en líneas anteriores, la hipersexualización y reducción de los personajes trans en pantalla, especialmente mujeres, a su ocupación como trabajadoras sexuales ha estado muy presente en la ficción audiovisual. *POSE*, sin embargo, retrata a mujeres trans que se dedican al trabajo sexual como un modo de supervivencia, en muchas ocasiones, debido a la falta de oportunidades en el mercado laboral, y evita una representación hipersexualizada de sus protagonistas.

²⁰ (Rodriguez citada en Real, 2018, 26 de noviembre) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

²¹ (Moore citada en Real, 2018, 26 de noviembre) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

Dominique Jackson, por su parte, destaca el rol de *POSE* a la hora de representar una realidad que no se ve comúnmente en pantalla y cómo los personajes (y, en definitiva, las actrices) se están convirtiendo en referentes para la comunidad: “Yo nunca tuve una serie como *POSE* cuando era una niña. No tenía ningún referente al que seguir. Espero que la historia de Elektra pueda ayudar a otras a navegar su experiencia como personas trans” (Jackson citada en Real, 2018, 26 de noviembre)²²

Por otra parte, Jackson también alaba a la serie por cómo se ha manejado el arco argumental relacionado con la cirugía de reafirmación de género de su personaje, ya que la propia actriz habría pasado por una situación similar en el pasado y, a pesar de que a nivel interpretativo supuso un reto, es la realidad invisible de muchas mujeres trans:

“Ese arco argumental fue muy complicado para mí porque estaba volviendo a experimentar una experiencia pasada. La gente me decía que si me sometía a la cirugía, no querrían saber nada de mí. Las mujeres trans somos, normalmente, un fetiche, y a veces eso nos hace sentirnos importantes en un mundo que no nos acepta. Es una decisión muy compleja.” (Jackson citada en Real, 2018, 26 de noviembre)²³

Cabe destacar, también, que a pesar de que el contexto histórico de la serie pueda ser limitante a la hora de explorar ciertas vivencias que pueden ser relevantes para la comunidad trans actual, tal y como se ha analizado a lo largo de este documento, la mayoría de los retos y dificultades a los que se enfrentan las protagonistas de la serie siguen siendo una realidad a día de hoy: el rechazo familiar y social, la discriminación institucional, la transfobia dentro del colectivo LGTBQ+, la dificultad a la hora de acceder al mercado laboral, la transmisoginia y la violencia a la que se enfrentan las mujeres trans siguen afectando a las mujeres trans del siglo XXI. Por ello, la llamada a la empatía hacia la comunidad trans y la humanización de la comunidad trans que realiza *POSE* a lo largo de sus capítulos, sigue siendo igual de relevante en la actualidad.

Retomando las palabras de Jackson en relación a la relevancia de la serie en cuanto a la creación de referentes para la comunidad LGTBQ+, especialmente para las mujeres trans racializadas, cabe el rol activista del elenco y equipo de *POSE* en relación a los derechos

²² (Jackson citada en Real, 2018, 26 de noviembre) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

²³ (Jackson citada en Real, 2018, 26 de noviembre) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

de la comunidad trans. Las actrices de *POSE* ya eran, en su mayoría, activistas y defensoras de los derechos de su comunidad antes de incorporarse a la serie, sin embargo, la ésta ha actuado de plataforma para elevar el mensaje y fomentar su impacto a nivel masivo.

Así, una de las muestras de activismo más recientes del elenco de *POSE* vendría de la mano de Indya Moore (Angel). Moore acudiría a la gala de los *Daily Front Row Fashion Media Awards*, llevando unos pendientes con las fotografías de las 17 mujeres trans racializadas en Estados Unidos²⁴. Amanda Arnold, en un artículo para *The CUT* recogería las declaraciones de Moore al recoger el premio de “portada del año”:

“Al igual que yo, estas mujeres ponen en peligro su integridad por el hecho de existir y ser visibles, sin embargo, en lugar de ser laureadas, son castigadas por ello. Cuando existir requiere valentía, significa que la libertad no existe. Una vida que requiere valentía no es libre. Acepto este premio, pero el mejor premio de todos, y el premio que merecemos es el derecho de llegar a casa sanas y salvas”. (Moore citade en Arnold, 2019, 9 de septiembre)²⁵

Finalmente, es importante mencionar que la serie, a pesar de haber sido laureada tanto por la industria como por el público, también ha sido objeto de ciertas críticas en relación a la inclusión de ciertos estereotipos. Así, por una parte, *POSE* ha sido criticada por colorismo, es decir, por discriminar a aquellos personajes que presentan un tono de piel más oscuro.

El elenco trans protagonista de *POSE* está formado, en su totalidad, por personas trans racializadas, sin embargo, Dominique Jackson (Elektra) y Angelica Ross (Candy) destacan como las actrices de tez más oscura. Danee (2019, 2 de agosto) destaca en su artículo para *Medium* como tanto Elektra como Candy son retratadas como mujeres más agresivas, violentas y vengativas, mientras que las protagonistas de tez más clara no presentan estas características. Además, ambos personajes presentan los arcos

²⁴ En el momento de la gala, las estadísticas registraban 17 asesinatos.

²⁵ (Moore citade en Arnold, 2019, 9 de septiembre) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

argumentales en los que la violencia es más prevalente, con el asesinato de Candy y con la muerte del cliente de Elektra y el posterior trato del cadáver.

La propia Indya Moore apuntaría, en un artículo de la revista *PRIDE* que era consciente de que algunos fans de la serie criticaban este hecho. La actriz mencionaría como el colorismo es una realidad dentro de las comunidades de personas racializadas y como supone un sesgo difícil de identificar. Por otra parte, la actriz también apuntaría:

“[Elektra y Candy] también sufren más [que las mujeres trans racializadas de tez clara] porque son mujeres trans, negras y de tez oscura. Sus experiencias no son las mismas. Creo la manera en la que esos personajes se han escrito es intencional, y demuestra, no que sean más violentas, sino que han pasado muchas experiencias negativas y complicadas. Tienen que luchar por proteger todo lo que tienen y por hacerse un espacio de manera constante, incluso en nuestra comunidad [...].”
(Moore citade en Henderson, 2019, 13 de agosto)²⁶

Por otra parte, a pesar de que la serie incluye a personajes masculinos miembros del colectivo LGTBQ+ y que aporta una perspectiva vanguardista y alejada de estereotipos para los hombres *queer* racializados del mundo *ballroom*, la serie no ha incorporado la experiencia de un hombre trans a su elenco protagonista. Como ya se ha apuntado en apartados anteriores, la inclusión de personajes trans en la ficción audiovisual ha sido mucho mayor en casos de mujeres trans, siendo muy pocos los personajes de hombres trans en ficción audiovisual, especialmente hombres trans racializados.

La tercera temporada de la serie, que ya ha sido confirmada, le da la oportunidad al equipo creativo de incorporar nuevos personajes, nuevas tramas y, a su vez, revisar posibles sesgos en la construcción de los personajes y elección de arcos argumentales debido al colorismo. A pesar de estar posibles críticas, se puede afirmar que *POSE* es un ejemplo de vanguardismo en la representación de la comunidad trans, especialmente cuando ésta ha sido, históricamente, demonizada, victimizada, vejada y ridiculizada en pantalla.

²⁶ (Moore citade en Henderson, 2019, 13 de agosto) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES PARA EL FUTURO

El presente trabajo ha tenido como objetivo analizar cómo la comunidad trans ha sido representada en obras de ficción audiovisual a lo largo de los años. De esta manera, se ha realizado un recorrido histórico con el fin de analizar las narrativas negativas recurrentes en cuanto a la incorporación de los personajes trans en pantalla y se ha hecho hincapié en la evolución experimentada en los últimos años, en los que han surgido proyectos pioneros que ejemplifican representaciones de la comunidad trans positivas y que rehúyen de las narrativas estereotipadas que fueron la norma desde los años 70.

Así, las personas trans han sido retratadas, históricamente, como villanas, víctimas y objetos de burla en pantalla. Tal y como apunta Russell Miller (2012), el uso de este tipo de arquetipos a la hora de introducir a los personajes trans ficción audiovisual no es baladí, sino que este tipo de narrativas son utilizadas para fomentar la desconexión y distanciamiento entre los personajes trans mostrados en pantalla y la audiencia. Así, “la representación trans distancia a los personajes trans de la audiencia debido a la incapacidad de identificación con el personaje” (Russell Miller, 2012, p.14)²⁷.

Como apunta Russell Miller “la identificación es el proceso mediante el cual los miembros de la audiencia conectan con el personaje en pantalla” (2012, p.15)²⁸. Las narrativas que posicionan al personaje trans como villano, víctima y/o bufón dificultan la identificación o conexión emocional entre audiencia y personaje, siendo el obstáculo dicha identificación con el personaje el miedo, la pena o el sentimiento de ridículo respectivamente (Russell Miller, 2012). De esa manera, las representaciones estereotipadas de las personas trans en pantalla, no solo fomentan mensajes inadecuados sobre qué supone ser una persona trans, sino que, debido a la falta de empatía que promueven a los personajes, deshumanizan a la comunidad y pueden fomentar la normalización del odio, miedo y trato vejatorio hacia dicha comunidad.

Tanto es así que, a pesar de que en los últimos años se haya experimentado un avance en relación al acercamiento de la sociedad a la realidad trans (tanto mediante trabajos de

²⁷ (Russell Miller, 2012, p.14) traducción del inglés realizada por la autora del TFM.

²⁸ (Russell Miller, 2012, p.15) traducción del inglés realizada por la autora del TFM.

ficción como fuera de ellos), las personas trans siguen estando invisibilizadas, deslegitimadas y continúan, también, siendo objeto de discriminación, rechazo social y violencia. La Encuesta Estadounidense Trans del 2015 (James et al., 2016), que examina, entre otros aspectos, las experiencias de acoso y de violencia sufrida por la comunidad trans en Estados Unidos, y que aporta datos de más de 27.000 adultes trans de todo el país, apunta que:

- El 46% reportó de haber sufrido violencia verbal en el último año debido a su identidad de género.
- El 9% reportó haber sufrido violencia física en el último año debido a su identidad de género.
- El 47% habría sufrido algún tipo de violencia sexual (abuso, acoso o violación) en algún punto de su vida y el 10% reportaba haber sufrido violencia sexual en el pasado año.

Como apunta Jobe (2013), la ficción tiene un componente educativo para los espectadores que resulta innegable. Las representaciones estereotipadas y negativas de una comunidad concreta en la ficción audiovisual alimentan falsas creencias y asunciones que pueden materializarse en discriminación y odio y, a su vez, traducirse en violencia directa, sobre todo, cuando la sociedad desconoce la realidad de dicha comunidad más allá de las representaciones estereotipadas en pantalla.

En palabras de Jobe “si una persona adulta consume una serie de animación en la que el cielo es verde, esta persona sería consciente de que la serie está representando la realidad de manera inadecuada” (2013, p.7), sin embargo, la falta de información sobre qué significa ser una persona trans, fomentada por la invisibilización que la comunidad ha experimentado históricamente, facilita que las narrativas estereotipadas y negativas de dicha comunidad sean entendidas y asumidas como reales.

Los personajes trans de series y películas son, en muchas ocasiones, la única referencia que las personas cisgénero tienen sobre la comunidad trans y, además, pueden ser el único referente que les jóvenes trans tienen sobre su propia identidad. En relación a esto, Russell

Miller (2012) apunta que su propia identidad y experiencia como mujer trans se vio influida por las representaciones de las personas trans en pantalla de maneras concretas. En primer lugar, dichas representaciones supusieron un foco de negatividad y estigma en relación a su propia identidad, ya que la autora solamente tendría de referentes imágenes demonizadas, victimizadas y/o vejatorias sobre su propia identidad de género y, en segundo lugar, serían estas representaciones en pantalla, y no las interacciones en la vida real con personas trans, las que informarían y construirían las cogniciones de las personas cisgénero —con las que Russell Miller podría interactuar— sobre la identidad trans.

En relación a este último punto, debido al desconocimiento del público general sobre qué significa ser trans y siendo quizás el único acercamiento a la realidad trans los ejemplos mostrados en la ficción audiovisual (Russell Miller, 2012), el público absorbe las narrativas arquetípicas que son utilizadas de manera masiva para construir sus opiniones.

Por otra parte, el hecho de que, históricamente, hayan sido personas cisgénero las contratadas para interpretar a roles de personas trans, también ha fomentado mensajes erróneos sobre qué significa ser trans. Así, por ejemplo, la contratación de hombres cisgénero para papeles de mujeres trans, independientes de si las tramas y la construcción del personaje es positiva y respetuosa con la comunidad, fomentan el mensaje de que las mujeres trans no son mujeres reales.

Teniendo todo esto en cuenta, en el presente trabajo se ha realizado un análisis detallado de la serie *POSE* como ejemplo vanguardista en la representación de la comunidad trans, tanto por el *casting* de los intérpretes y la inclusión de personas trans detrás de las cámaras, como por la construcción de los personajes y las narrativas examinadas a lo largo de los capítulos de la serie.

Con el fin de analizar el enfoque vanguardista de *POSE* en relación a la representación de la comunidad trans en ficción audiovisual y cómo la serie eleva como una obra pionera en comparación con trabajos previos, en este documento se han examinado, de manera detallada, las narrativas incorporadas en la serie a través del análisis de los arcos argumentales de cuatro de sus personajes principales: Blanca Evangelista, Angel Evangelista, Elektra Wintour y Candy Ferocity.

A pesar de estar ambientada a finales de la década de los 80, los temas analizados en *POSE* siguen siendo relevantes para la comunidad trans en la actualidad, el rechazo social y familiar, la dificultad para acceder al mundo laboral, la transfobia dentro del propio colectivo LGTBIQ+, la discriminación institucional y las experiencias de violencia física y verbal, especialmente a manos de hombres blancos cisgénero, son algunos de los temas que *POSE* incorpora en sus capítulos y que siguen siendo una realidad en el siglo XXI.

Sin embargo, como ya se ha apuntado y examinado de manera detallada a lo largo de este documento, a pesar de incorporar este tipo de tramas, *POSE* lo hace desde una perspectiva renovada, sin victimizar o ridiculizar a sus protagonistas, y centrando el foco de atención en la sororidad y el apoyo que las mujeres protagonistas se profesan entre ellas, y en la lucha incansable de éstas por hacerse un hueco en la sociedad.

POSE presenta a mujeres trans racializadas que son multidimensionales, cuyas experiencias vitales no están reducidas a su identidad de género y que, a pesar de las dificultades a las que se enfrentan, reflejo de la discriminación y rechazo social e institucional que sufren, luchan por defender sus derechos y por lograr sus aspiraciones. Debido a esto, y teniendo en cuenta que son personas trans las que interpretan los roles protagonistas, los mensajes que *POSE* transmite sobre qué es ser trans se oponen diametralmente de lo que la ficción audiovisual ha, históricamente, fomentado. Las mujeres trans de *POSE* son mujeres complejas, diversas, inteligentes, emprendedoras, trabajadoras, activistas, luchadoras, madres, hijas, hermanas, artistas, amantes, confidentes y amigas.

Teniendo esto en cuenta, y retomando el análisis de Russell Miller (2012), *POSE* facilita la identificación entre audiencia y protagonistas fomentando la empatía y presentando a mujeres complejas cuyas historias no se reducen simplemente a su identidad de género. Tal y como apuntaba MJ Rodriguez “Al final, todos somos humanos” (Rodriguez citada en Real, 2018, 26 de noviembre)²⁹. *POSE* humaniza a una comunidad que había sido vejada, temida y victimizada en pantalla, dándole una oportunidad a la audiencia cisgénero de empatizar con las experiencias y a la audiencia trans de verse reflejada en referentes positivos y diversos.

²⁹ (Rodriguez citada en Real, 2018, 26 de noviembre) traducción del inglés realizada por la autora del TFM

Se puede afirmar que *POSE* ha marcado un punto de inflexión en cuanto a la representación trans en pantalla, situándose como un ejemplo a seguir para proyectos futuros. Resulta esperanzador ver cómo, en los últimos años, cada vez son más las obras de ficción audiovisual que incorporan a personajes trans en sus narrativas y que presentan retratos positivos de la comunidad. Al igual que *POSE*, series como *Sense8* (2015-2018), *Billions* (2016-) o *Euphoria* (2019-) son ejemplos a seguir en cuanto a representación de la comunidad trans y transmiten mensajes positivos sobre la identidad trans a la sociedad heteronormativa.

Por otra parte, el transactivismo, es decir, el activismo centrado en la obtención de derechos para las personas trans, ha tenido un papel clave a la hora de exigir una representación positiva y diversa de la comunidad trans en pantalla y, también, a la hora de destacar el impacto que tiene tanto para las personas cisgénero como para la comunidad trans que se legitimen representaciones inadecuadas.

Uno de los ejemplos del rol del transactivismo en la industria cinematográfica se vivió en la respuesta negativa que obtuvo la elección de Scarlett Johansson, actriz cisgénero, para interpretar a un hombre trans en un largometraje. Como ya se apuntó en líneas anteriores, las propias personas trans que se dedican a la interpretación lideraron la protesta ante esta elección de *casting* que, finalmente, provocó que la actriz abandonara el proyecto por entender que no era la persona adecuada para interpretar ese papel.

A pesar de los grandes avances que se han vivido en los últimos años, la lucha por la adecuada representación de las personas trans en ficción audiovisual es una carrera de fondo. Así, la asociación GLAAD, en colaboración con el movimiento reivindicativo 5050by2020 —que fomenta la inclusión de mujeres, miembros del colectivo LGTBQ+ y personas con discapacidad en puestos de liderazgo en la industria cinematográfica— ha elaborado la iniciativa #TRANSFormHollywood. Este proyecto colaborativo se traduce en una guía para la adecuada representación de la comunidad trans en la industria del cine. Esta guía, incluye pautas a la hora de realizar *casting* como utilizar el privilegio cisgénero para elevar las voces de les profesionales trans y, en definitiva, como crear contenido que sea más inclusivo con la comunidad trans. En *Carta Abierta a Hollywood*, la asociación GLAAD apunta

“ [...]como personas trans, hemos crecido viendo películas y programas de televisión en los que hemos sido retratados casi exclusivamente como víctimas trágicas, asesinos psicóticos y estereotipos unidimensionales. Hemos sido confundidos con travestis o *drag queens*, hemos visto nuestra historia borrada en películas históricas y hemos sido ridiculizados por expresiones de género que no se ajustan a las normas sociales.” (GLAAD, 2019b)

Es importante destacar, tal y como afirma la asociación GLAAD (2019b) en este documento, que gran parte de la responsabilidad a la hora de fomentar la creación de proyectos trans inclusivos, recae en las personas cisgénero. Esto no significa éstas deban contar las historias de la comunidad trans, sino que deben usar su privilegio para elevar voces que han sido calladas, invisibilidad e ignoradas en la industria. La responsabilidad de la defensa de los derechos de las personas trans es un trabajo de todes, y aquellas personas que gozan de un privilegio en una sociedad cisheteronormativa, no deben obviar su papel en la lucha.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOTT, Traci B. (2013). The trans/romance dilemma in *Transamerica* and other films. *The Journal of American Culture*, 36(1), 32–41.

ALBERDA, David (2018). Transgender Representation in Popular Cinema. *The Journal of Comparative Literature at Fordham University*. Recuperado el 30 de junio de <http://bricolage-fordham.squarespace.com/select-works/2018/2/13/transgender-representation-in-popular-cinema>

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (1980). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (3ª ed.). Washington, DC: Author.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (2000). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (4ª ed., text rev.). Washington, DC: Author.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5ª ed.). Washington, DC: Author.

ARNOLD, Amanda (2019, 9 de septiembre). On the Red Carpet, , Indya Moore Sent a Powerful Message About Trans Rights. *The CUT*. Recuperado el 20 de septiembre de <https://www.thecut.com/2019/09/indya-moore-wears-earrings-honoring-murdered-trans-women.html>

BENJAMIN, Harry (1966). *The Transsexual Phenomenon*. New York: Warner Books.

BERMEL, Albert (1990). *Farce: A History from Aristophanes to Woody Allen*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

BERNSTEIN, Jon (2018, 1 de junio). 'Nothing like this has ever happened': how TV drama *Pose* breaks new ground. *The Guardian*. Recuperado el 15 de septiembre de <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jun/01/pose-ryan-murphy-transgender-actors-groundbreaking-new-show>

- BORGE, Jonathan (2019, 12 de junio). Why *Pose* Is So Beloved, According to Ryan Murphy and Janet Mock. *The Oprah Magazine*. Recuperado el 29 de agosto de <https://www.oprahmag.com/entertainment/tv-movies/a27926040/pose-season-2-ryan-murphy-janet-mock-interview/>
- CLAYTON, Jamie [Netflix]. (2018, 13 de junio). First Time I Say Me: Trans Voices | Jamie Clayton | Netflix + GLAAD. Recuperado el 3 de septiembre de <https://www.youtube.com/watch?v=OV94PfAQsc0>
- COBB, Kayla (2019, 26 de junio). Pose Delivered One of the Most Horrific Death Scenes of the Year. *DECIDER*. Recuperado el 31 de agosto de <https://decider.com/2019/06/26/pose-episode-3-death/>
- CONRAD, Aryeh (2015). Towards a Truer Representation: Transphobic Casting Politics and the Cis-Gaze in Film" *Summer Research*, 239.
- COX, Laverne [TIFF Originals]. (2014, 17 de septiembre). Laverne Cox on Transphobia in the LGBT community. Bent Lens. In Conversation. [Archivo de video]. Recuperado el 27 de agosto de <https://www.youtube.com/watch?v=huDiU8R0KhY>
- D'ADDARIO, Daniel (2019). Trans Superstar Hunter Schafer on Her Moment of 'Euphoria'. *Variety*. Recuperado el 4 de septiembre de <https://variety.com/2019/tv/features/hunter-schafer-hbo-euphoria-1203248330/>
- DANEE, Court (2019, 2 de agosto). Pose Has an Increasingly Obvious Colorism Problem. *Medium*. Recuperado el 17 de septiembre de <https://medium.com/@courtdanee/pose-has-an-increasingly-obvious-colorism-problem-53666afcc054>
- DRY, Jude (2019, 5 de agosto). 'Euphoria' and the Trans-Amorous Gaze: Why Trans Actresses Love Jules. *IndieWire*. Recuperado el 4 de septiembre de <https://www.indiewire.com/2019/08/euphoria-trans-character-actresses-love-jules-hbo-lgbt-1202163347/>

- DURSO, Laura y GATES, Gary J. (2012). *Serving our youth: Findings from a national survey of services providers working with lesbian, gay, bisexual and transgender youth who are homeless or at risk of becoming homeless*. Los Angeles: The Williams Institute.
- FORD, Akkadia (2016). Whose Club Is It Anyway? The Problematic of Trans Representation in Mainstream Films—“Rayon” and Dallas Buyers Club. *Screen Bodies* 1(2), 64-86.
- GALUPO, M. Paz (2017). Researching while cisgender: Identity considerations for transgender research. *International Journal of Transgenderism*, 18(3), 241–242. doi:10.1080/15532739.2017.1342503
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Silvia (2019, 27 de junio). El rechazo familiar, principal causa de sinhogarismo entre la comunidad LGTBIQ+, *The Conversation*. Recuperado el 25 de agosto de <https://theconversation.com/el-rechazo-familiar-principal-causa-del-sinhogarismo-entre-la-comunidad-lgbtqi-118955>
- GLAAD (2012a). *Victims or Villains: Examining Ten Years of Transgender Images on Television*. Los Angeles, CA. Recuperado el 5 de julio de <https://www.glaad.org/publications/victims-or-villains-examining-ten-years-transgender-images-television>
- GLAAD (2012b). *Timeline: A Look Back at the History of Transgender Visibility*. Los Angeles, CA. Recuperado el 17 de septiembre de <https://www.glaad.org/blog/timeline-look-back-history-transgender-visibility>
- GLAAD (2019). *2018-19 Where we are on TV*. Los Angeles, CA. Recuperado el 5 de julio de <https://www.glaad.org/whereweareontv18>
- GLAAD (2019b). *Carta Abierta a Hollywood: De tus colegas transgénero y no binarios, y nuestros aliados*. Los Angeles, CA. Recuperado el 17 de septiembre de <https://www.glaad.org/transformhollywood>
- GREENHILL, Pauline (2015). 'The snow queen': Queer coding in male directors' films. *Marvels & Tales*, 29(1), 110-134.

- GROOTHIS, E. Jessica (2015, 20 de julio). The Look Interrupted: How Cinema Looks at Trans Women's Bodies. *Transadvocate*. Recuperado el 29 de agosto de https://www.transadvocate.com/the-look-interrupted-how-cinema-looks-at-trans-womens-bodies_n_15301.html
- HENDERSON, Taylor (2019, 13 de agosto). The Cast of Pose Gets Real About Colorism: "It Needs to Be Seen". *PRIDE*. Recuperado el 17 de septiembre de <https://www.pride.com/tv/2019/8/13/cast-pose-gets-real-about-colorism-it-needs-be-seen>
- HIGA, Daniel, HOPPE, Marilyn J., LINDHORST, Taryn, MINCER, Shawn, BEADNELL, Blair, MORRISON, Diane M., WELLS, Elizabeth A., TODD, Avry y MOUNTZ, Sarah (2014). Negative and positive factors associated with the well-being of lesbian, gay, bisexual, transgender, queer, and questioning (LGBTQ) youth. *Youth & Society*, 46(5), 663--687. doi:10.1177/0044118X12449630
- HIGGINS, Jon Paul (2018, 20 de noviembre). House Mother Rules "Pose" is a Testament to the Selflessness of Trans Women. *Bitchmedia*, Recuperado el 25 de agosto de <https://www.bitchmedia.org/article/pose-trans-women-love-protection>
- HUMAN RIGHTS CAMPAIGN (2019). *Violence Against the Transgender Community in 2019*. Recuperado el 20 de septiembre de <https://www.hrc.org/resources/violence-against-the-transgender-community-in-2019>
- JAMES, Sandy E., HERMAN, Jody L., RANKIN, Susan, KEISLING, Mara, MOTTET, Lisa y ANAFI, Ma'ayan (2016). *The Report of the 2015 U.S. Transgender Survey*. Washington, DC: National Center for Transgender Equality.
- JAMIESON, Amber (2016, 18 de septiembre). Transparents' Jeffrey Tambor calls for more trans actors in Emmys speech. *The Guardian*. Recuperado el 3 de septiembre de <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/sep/18/emmys-2016-jeffrey-tambor-transgender-transparent>
- JOBE, Jessica (2013). Transgender Representation in the Media. *Honors Theses (132)*. Recuperado el 25 de agosto de https://encompass.eku.edu/honors_theses/132

- LA SEXTA NOTICIAS (2018, 8 de Febrero). El infierno laboral de las personas transexuales y transgénero: el 85% está en paro. Recuperado el 22 de agosto de https://www.lasexta.com/noticias/sociedad/el-infierno-laboral-de-las-personas-transexuales-y-transgenero-el-85-esta-en-paro_2017033158de774b0cf2abec9e018112.html
- LAMBE, Stacey (2018, 19 julio). Breakout Star Indya Moore on ‘Pose,’ Working With Evan Peters and Angel’s Red Pumps (Exclusive). *Entertainment Weekly*. Recuperado el 29 de agosto de <https://www.etonline.com/indya-moore-on-pose-evan-peters-and-angels-red-pumps-exclusive-106257>
- LINDSAY, Benjamin (2019, 18 de junio). Pose Isn’t Just Giving an AIDS History Lesson. *VULTURE*. Recuperado el 27 de agosto de <https://www.vulture.com/2019/06/pose-season-2-hiv-aids-crisis.html>
- MAS GRAU, Jordi (2017). Del transexualismo a la disforia de género en el DSM. Cambios terminológicos, misma esencia patologizante. *Revista Internacional de Sociología*, 75(2). doi: [http:// dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.2.15.63](http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.2.15.63)
- MCCLUSKEY, Megan (2019, 25 de abril). Indya Moore on Why *Pose* is so groundbreaking. *TIME*. Recuperado el 29 de agosto de <https://time.com/5577019/time-100-2019-indya-moore/>
- MCINROY, Lauren y CRAIG, Shelley (2015). Transgender Representation in Offline and Online Media: LGBTQ Youth Perspectives. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, 25, 1-12.
- MCLAREN, Jackson Taylor (2018). “Recognize Me”: An Analysis of Transgender Media Representation, *Major Papers*, 45.
- MENTA, Anna (2018, 15 de julio). Janet Mock on Writing for Ryan Murphy’s *Pose*, Passing in the Trans Community and her Queen, Beyoncé. *Newsweek*. Recuperado el 5 de septiembre de <https://www.newsweek.com/janet-mock-pose-writer-interview-1019550>

- MULLOR, Mireia (2019, 9 de agosto). Por qué ‘Euphoria’ es una de las mejores series del año. *Fotogramas*. Recuperado el 3 de septiembre de <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a28636394/euphoria-serie-hbo-primera-temporada-analisis/>
- OUR LADY J [BUILD Series] (2019, 5 de junio). Our Lady J Stresses The Importance Of Discussing Live With HIV In FX’s “Pose”. [Archivo de video]. Recuperado el 24 de agosto de <https://www.youtube.com/watch?v=x5NJUodyk50>
- PAGE, Michelle (2017). Forgotten youth: Homeless LGBT youth of color and the Runaway and Homeless Youth Act. *Northwestern Journal of Law & Social Policy*, 12(2), 17–45.
- PEW RESEARCH CENTER (2013). *A Survey of LGBT Americans. Attitudes, Experiences and Values in Changing Times*. Washington D.C: Pew Research Center.
- PIATKOWSKI, Peter (2017, 24 de noviembre). On The Crying Game and That Scene. *Bright Wall/Dark Room*. Recuperado el 29 de agosto de <https://www.brightwalldarkroom.com/2017/11/24/crying-game-scene/>
- RAMOS, Dino-Rey (2019, 9 de julio). ‘Pose’s Ryan Murphy And Janet Mock Talk Episode 4 Shocker, Subverting LGBTQ Storytelling Tropes. *DEADLINE*. Recuperado el 1 de septiembre de <https://deadline.com/2019/07/poses-ryan-murphy-janet-mock-episode-4-candy-lgbtq-storytelling-fx-1202640176/>
- RAY, Nicholas (2006). *An epidemic of homelessness: Lesbian, gay, bisexual, and transgender youth*. Washington, DC: National Gay and Lesbian Task Force Policy Institute.
- REAL, Evan (2018, 26 de noviembre). Pose Stars on Why the FX Show “Feels Like a Form of Activism. *The Hollywood Reporter*. Recuperado el 15 de septiembre de <https://www.hollywoodreporter.com/lists/pose-stars-why-fx-show-feels-like-a-form-activism-1161486/item/pose-stars-why-fx-show-mj-rodriguez-1161488>
- REIGN, Eva (2018, 21 de julio). Trans Women and Femmes Speak Out About Being Fetishized. *them..*. Recuperado el 30 de agosto de <https://www.them.us/story/trans-women-femmes-fetishization>

- REITZ, Nikki (2017). The Representation of Trans Women in Film and Television. *Cinesthesia*, 7(1).
- REW, Lynn, WHITTAKER, Tiffany A., TAYLOR-SEEHAFFER, Margaret A. y SMITH, Lorie R. (2005). Sexual health risks and protective resources in gay, lesbian, bisexual, and heterosexual homeless youth. *Journal for Specialists in Pediatric Nursing*, 10, 11–19. <https://doi.org/10.1111/j.1539-0136.2005.00003.x>
- RIGNEY, Melissa (2003). Brandon goes to Hollywood: Boys Don't Cry and the transgender body in film. *Film Criticism*, 28(2).
- ROBINSON, Brandon Andrew (2018). Conditional Families and Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Youth Homelessness: Gender, Sexuality, Family Instability, and Rejection. *Journal of Marriage and Family*, 80(2), 383-396.
- ROMERO, Ariana (2018, 11 de junio). What Makes Pose's Biggest Relationship Special Isn't What You Think. *REFINERY29*. Recuperado el 28 de agosto de <https://www.refinery29.com/en-us/2018/06/201532/pose-episode-2-angel-stan-transgender-relationship>
- ROWDEN, Carmel (2018). *Who do you think you're talking to? Transgender representation on the television show Transparent* (Tesis de Maestría). Auckland University of Technology School of Communication Studies, Auckland, Nueva Zelanda.
- RUDE, Mey (2018, 18 de junio). How Pose is Changing Media Representation of Gender Confirmation Surgery. *them.*. Recuperado el 31 de agosto de <https://www.them.us/story/pose-gender-confirmation-surgery>
- RUIZ, Elsa [Elsa Ruiz Cómica]. (2019, 7 de mayo). ¿Esto se lo preguntaría a una persona cis? | Lost in Transition #61 | Elsa Ruiz [Archivo de video]. Recuperado el 29 de agosto de <https://www.youtube.com/watch?v=P6iVOJlzXps>
- RUSSELL MILLER, Jeremy (2012). *Crossdressing Cinema: An analysis of Transgender representation in Film* (Tesis doctoral). University of Arkansas, Arkansas, Estados Unidos.

- SAUNDERS, Emma (2017, 8 de mayo). Is it time to scrap gender specific awards?. *BBC News*. Recuperado el 4 de septiembre de <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-39513543>
- STEDMAN, Alex (2018, 13 de julio). Scarlett Johansson Exits Trans Film ‘Rub and Tug’ Amid Backlash. *VARIETY*. Recuperado el 3 de septiembre de <https://variety.com/2018/film/news/scarlett-johansson-exit-rub-and-tug-trans-backlash-1202872981/>
- STRYKER, Susan (2017). *Transgender History. The Roots of Today’s Revolution (Revised Edition)*. New York, USA: Seal Press.
- THE HOLLYWOOD REPORTER [The Hollywood Reporter]. (2018, 14 de julio). Hollywood’s Trans Community Reacts to Scarlett Johansson’s Departure From ‘Rub and Tug’ | THR [Archivo de video]. Recuperado el 3 de septiembre de <https://www.youtube.com/watch?v=Bnef7hKbPLc>
- TRANSGENDER EUROPE (2018). Transrespect Versus Transphobia Worldwide: Trans Murder Monitoring 2018. Recuperado el 1 de septiembre de <https://transrespect.org/en/tmm-update-trans-day-of-remembrance-2018/>
- VEGAS, Valeria (2019). *Vestidas de Azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la transición española*. España: DosBigotes.
- VENABLE, Malcolm (2018, 4 de junio). Pose Wants to Change the Conversation Around Trans Sex. *TV Guide*. Recuperado el 30 agosto de <https://www.tvguide.com/news/pose-pilot-trans-sex-janet-mock/>
- WHEELER, Coco, PRICE, Christa, y ELLASANTE, Ian (2017). Pathways into and out of homelessness for LGBTQ2S youth. En Alex Abramovich y Jama Shelton (Eds.), *Where am I going to go? Intersectional approaches to ending LGBTQ2S youth homelessness in Canada & the U.S.* (pp. 49–61). Toronto: Canadian Observatory on Homelessness Press.

WHITBECK, Les B., CHEN, Xiaojin, HOYT, Dan R., TYLER, Kimberly A. y Johnson, Kurt D. (2004). Mental disorder, subsistence strategies, and victimization among gay, lesbian, and bisexual homeless and runaway adolescents. *Journal of Sex Research*, 41, 329–342. <https://doi.org/10.1080/00224490409552240>

7. ANEXO I: PELÍCULAS Y SERIES MENCIONADAS

A continuación se presenta un listado de las obras de ficción audiovisual mencionadas a lo largo de este documento, ordenadas alfabéticamente.

1. **Ace Ventura: Detective de Mascotas** (*Ace Ventura: Pet Detective*, Tom Shadyac, Estados Unidos, 1994)
2. **Agárralo como puedas 33 1/3: El insulto final** (*The Naked Gun 33 1/3: The Final Insult*, Steven Segal, Estados Unidos, 1994)
3. **Billions** (Brian Koppelman, David Levien y Andrew Ross Sorkin, Estados Unidos, 2016-)
4. **Boys Don't Cry** (Kimberly Peirce, Estados Unidos, 1999)
5. **Cambio de Sexo** (Vicente Aranda, España, 1977)
6. **Campamento Sangriento** (*Sleepaway Camp*, Robert Hiitzik, Estados Unidos, 1983)
7. **Conociendo a Ray** (*3 Generations*, Gaby Dellal, Estados Unidos, 2015)
8. **Dallas Buyers Club** (Jean-Marc Vallée, Estados Unidos, 2013)
9. **Dirty Sexy Money** (Craig Wright, Estados Unidos, 2007-2009)
10. **Dr. Jekyll and Sister Hyde** (Roy Ward Baker, Estados Unidos, 1971)
11. **El marqués, la menor y el travesti** (Alfonso Balcázar, España, 1983)
12. **El Silencio de los Corderos** (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, Estados Unidos, 1991)
13. **Euphoria** (Sam Levinson, Estados Unidos, 2019-)
14. **Familia de Acogida** (*The Fosters*, Peter Paige y Brad Bredeweg, Estados Unidos, 2013-2018)
15. **Friends** (David Crane y Marta Kauffman, Estados Unidos, 1994-2004)
16. **Juego de lágrimas** (*The Crying Game*, Neil Jordan, Reino Unido e Irlanda, 1992)
17. **La Chica Danesa** (*The Danish Girl*, Tom Hooper, Estados Unidos, Reino Unido, Alemania y Dinamarca, 2015)
18. **La Ley del deseo** (Almodóvar, España, 1987)
19. **La Sirenita** (*The Little Mermaid*, Ron Clements y John Musker, Estados Unidos, 1989)
20. **Las Farsantes** (*Faking It*, Dana Min Goodman y Julia Wolov, Estados Unidos, 2014-2016)

21. **Los sueños húmedos de Patrizia** (Ignacio F. Inquino, España 1982)
22. **Nip/Tuck** (Ryan Murphy, Estados Unidos, 2003-2010)
23. **Orange is the New Black** (Jenji Kohan, Estados Unidos, 2013-2019)
24. **Paris is Burning** (Jennie Livingston, Estados Unidos, 1990)
25. **Pequeñas mentirosas** (*Pretty Little Liars*, I. Marlene King, Estados Unidos, 2010-2017)
26. **POSE** (Ryan Murphy, Brad Falchuk y Steven Canals, Estados Unidos, 2018-)
27. **Psicosis** (*Psycho*, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960)
28. **Sense8** (Hermanas Wachowski, Estados Unidos, 2015-2018)
29. **Señora Doubtfire, papá de por vida** (*Mrs. Doubtfire*, Chirs Columbus, 1993)
30. **Shameless** (Paul Abbott, Estados Unidos, 2011-)
31. **The Rocky Horror Picture Show** (Jim Charman, Estados Unidos y Reino Unido, 1975)
32. **Todo sobre mi madre** (Almodóvar, España, 1999)
33. **Transamerica** (Duncan Tucker, Estados Unidos, 2005)
34. **TRANSform Me** (Abby Terkuhle, Kristine Patnugor y Robert Jason, Estados Unidos, 2010)
35. **Transparent** (Jill Soloway, Estados Unidos, 2014-)
36. **Vestida para matar** (*Dressed to kill*, Brian De Palma, Estados Unidos, 1980)
37. **Víctor/Victoria** (Blake Edwards, Estados Unidos, 1982)