



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
CAMPUS VI



## Discursos en torno a la diversidad sexual en la serie televisiva *Transparent*

Tesis

Que para obtener el grado de

Maestra(o) en Estudios Culturales



Presenta

Valeria Vega Becerra PS1537

Directora (or) de tesis

**Fernando Lara Piña**



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Noviembre de 2021



FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI  
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO  
ÁREA DE TITULACIÓN

F-FHCIP-TM-016

AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN TESIS MAESTRÍA

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 12 de enero del 2022  
No. Oficio: CIP/006/2022

C. Vega Becerra Valeria

Promoción: 8ª promoción

Matrícula: PS1537

Sede: Tuxtla Gutiérrez Chiapas

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del **JURADO** para el examen de la **Maestría en: ESTUDIOS CULTURALES**  
para la defensa de la Tesis intitulada:

**Discursos en torno a la diversidad sexual en la serie televisiva Transparent.**

Se le **autoriza la impresión de Seis ejemplares y tres electrónicos (CD's)**, los cuales deberá entregar:

- Un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Seis y un CD: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregadas a los Sinodales.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**

**"POR LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE**

**Dra. Yannett Fabiola López Gutiérrez**

**COORDINADOR (A) DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**



C.c.p.- Expediente/Minutario.



Código: FO-113-09-05

Revisión: 0

**CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA LA PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DE LA TESIS DE TÍTULO Y/O GRADO.**

El (la) suscrito (a) Valeria Vega Becerra,  
Autor (a) de la tesis bajo el título de "Discursos en torno a la diversidad sexual en la serie televisiva Transparent,"  
presentada y aprobada en el año 20 21 como requisito para obtener el título o grado de Maestra en Estudios Culturales, autorizo a la Dirección del Sistema de Bibliotecas Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH), a que realice la difusión de la creación intelectual mencionada, con fines académicos para que contribuya a la divulgación del conocimiento científico, tecnológico y de innovación que se produce en la Universidad, mediante la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Consulta del trabajo de título o de grado a través de la Biblioteca Digital de Tesis (BIDITE) del Sistema de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH) que incluye tesis de pregrado de todos los programas educativos de la Universidad, así como de los posgrados no registrados ni reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT.
- En el caso de tratarse de tesis de maestría y/o doctorado de programas educativos que sí se encuentren registrados y reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional del Ciencia y Tecnología (CONACYT), podrán consultarse en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Chiapas (RIUNACH).

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; a los 18 días del mes de enero del año 20 22.

Valeria Vega Becerra

Nombre y firma del Tesista o Tesistas

## Agradecimientos

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo financiero otorgado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a través de la beca número 931465, durante el período agosto 2018 - julio 2020.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
<b>1. DIVERSIDAD SEXUAL COMO DISCURSO CONTRAHEGEMÓNICO .....</b>	<b>20</b>
<b>1.1. Definición de conceptos clave .....</b>	<b>22</b>
<b>1.2. La sexualidad como discurso e invención histórica .....</b>	<b>35</b>
1.2.1. Breve historia de las ideas sobre la sexualidad en occidente .....	35
1.2.2. La sexualidad como discurso y dispositivo de control. Una aproximación foucaultiana a la sexualidad .....	46
<b>1.3. Heteronormatividad y diversidad sexual, dos discursos en pugna.....</b>	<b>58</b>
1.3.1. Heterosexualidad y homosexualidad. El mito legitimado y el mito legitimador. ....	59
1.3.2. Teoría queer. Hacia un nuevo entendimiento del género y la sexualidad.....	65
1.3.3. El carácter contrahegemónico de la diversidad sexual. Movimientos políticos y sociales .....	78
<b>2. TELEVISIÓN Y SOCIEDAD.....</b>	<b>85</b>
<b>2.1. Aproximaciones teóricas al estudio de la Cultura Popular. ....</b>	<b>87</b>
<b>2.2. Modelo “Codificación/Descodificación” de Stuart Hall .....</b>	<b>102</b>
<b>2.3. Funciones sociales y construcción de sentido: la televisión y sus efectos en la vida social .....</b>	<b>116</b>
2.3.1. Efectos de la televisión en la vida social y su incidencia en la construcción de sentido	118
2.3.2. Funciones sociales de la televisión y su incidencia en la construcción de sentido .....	124
<b>2.4. Series de ficción televisiva en la era digital: una revisión del panorama actual.....</b>	<b>135</b>
<b>3. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE LA SERIE TELEVISIVA <i>TRANSPARENT</i> .....</b>	<b>150</b>
<b>3.1. Ruta metodológica: de la selección del corpus al procesamiento de datos .....</b>	<b>152</b>
3.1.1. Búsqueda, selección y revisión del corpus de investigación.....	153
3.1.2. Elaboración de una metodología adecuada a las necesidades del proyecto.....	157
3.1.3. Elaboración de herramientas adecuadas para la extracción de datos .....	164
3.1.4. Procesamiento y análisis de datos .....	165
<b>3.2. ¿Qué es <i>Transparent</i>? .....</b>	<b>166</b>
3.2.1. Análisis formal. Estructura dramática de <i>Transparent</i> .....	169
3.2.2. Análisis de los personajes de interés .....	173
<b>3.3. Análisis Crítico del Discurso de <i>Transparent</i>.....</b>	<b>205</b>
3.3.1. ¿Qué ideologías promueve <i>Transparent</i> ?.....	206
3.3.2. ¿Qué discursos propone <i>Transparent</i> y cómo los comunica?.....	213
<b>Conclusiones .....</b>	<b>236</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>250</b>

## INTRODUCCIÓN

La sexualidad humana, como tema de estudio y discusión, ha sido históricamente asociada, en el mundo occidental, al campo de lo tabú, aquello que no debe hablarse libremente y sin pudor, mucho menos si ésta excede los términos socialmente aceptados como válidos dentro de cierto esquema moral.

De esta manera, los asuntos relacionados con la sexualidad han sido históricamente relegados del ámbito público para pasar a ser, más que una cuestión privada, un tema casi secreto y de carácter vergonzoso, sobre todo cuando la sexualidad no embona con los parámetros de la heterosexualidad y el binarismo del género.

La carga negativa que ha adquirido este aspecto de la vida humana no responde, como muchas religiones lo argumentan, a una condición naturalmente “pecaminosa”, sino que puede rastrearse históricamente asociada a una serie de discursos e ideas, gracias a las cuales se ha logrado imponer un cúmulo de prohibiciones, de supuesto carácter moral, que más bien han funcionado como formas de control social.

La idea de la heterosexualidad como la forma “natural” de la sexualidad humana, es el fruto de la imposición hegemónica de ciertos discursos religiosos y científicos, que castigan o rechazan cualquier otra expresión sexual que se aleje de

dicha “naturaleza”. Así pues, las creencias en torno al “deber ser” de la sexualidad, no son más que construcciones discursivas que han devenido supuestas “verdades”.

De esta manera, se estableció la relación hombre-mujer como modelo sexoafectivo “adecuado” o “verdadero”, mientras se reprimía una gran diversidad de posibilidades de expresión de la sexualidad y las relaciones humanas. En otras palabras, se logró imponer hegemónicamente a la heterosexualidad como una norma, dando lugar a un sistema heteronormativo.

Según Guasch (2000, p. 17), “la heterosexualidad justifica un orden social intocable” que busca garantizar la estabilidad de una serie de prácticas e ideologías sociales, religiosas, políticas, económicas, culturales, educativas, etc. De modo tal que cualquier expresión de lo sexual que escape a los esquemas establecidos por la heteronormatividad es vista como una amenaza a dicha estabilidad

Este sistema se ha implantado y perpetuado a lo largo de los siglos a través de diferentes medios y herramientas de adoctrinamiento: religión, tradiciones, leyes, educación, artes, literatura, cine, televisión y muchos otros productos de la industria del entretenimiento.

Sin embargo, los tiempos cambian. Actualmente, una de las luchas sociales más polémicas, pero también más fortalecidas y consolidadas en el mundo occidental, es sin duda la que aboga por el reconocimiento de los derechos de las comunidades Lésbico, Gay, Bisexual, Transexual, Transgénero, Travesti, Intersexual, Queer (LGBTIQ+<sup>1</sup>), las cuales se conforman de una gran variedad de personas que no se reconocen dentro del esquema de

---

<sup>1</sup> Por cuestiones de practicidad, en adelante se hará referencia a la comunidad LGBTTTIQ+ (Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero, Transexual, Travesti, Intersexual, Queer o Genderqueer y otras identidades tales como Género fluido y Asexual), a través del término LGBT+, a excepción de los momentos en los que se hable de una de estas expresiones de la sexualidad en particular. Entiéndase que esta decisión responde solamente a la necesidad de dar mayor fluidez a la lectura y no pretende, en ningún sentido, soslayar la gran variedad de expresiones e identidades sexuales que suelen ser referidas bajo la sigla completa.

identidad heteronormativo, sea en su orientación sexual, en su identidad de género o en ambas.

Se habla, entonces, de que la sexualidad humana se expresa de maneras muy diversas, conceptualizando todo esto en el término “diversidad sexual”, el cual se ha convertido en mucho más que una forma generalizada de referirse a las orientaciones e identidades sexuales antes mencionadas. Se trata de un concepto con peso político, un tema del que se ha hecho necesario hablar, sea o no parte de una agenda política.

Esto ha propiciado que la diversidad sexual no sólo sea uno de los temas de discusión política y “moral” más apremiantes, sino también uno de los más recurrentes dentro de las industrias del entretenimiento en la actualidad — en las que hasta hace no mucho seguía siendo un *tabú*—, sobre todo en el cine y en las producciones televisivas.

Sin embargo, en algunos casos, la introducción de este tema parece responder más a una especie de “agenda política” a cumplir, que a una genuina necesidad de tratar el tema. En el caso de las series de televisión, por ejemplo, se ha vuelto casi “obligatorio” incluir algún personaje LGBTIQ+ dentro de la historia, del mismo modo que se introducen personajes negros o de algún origen étnico no occidental.

La intención detrás esto puede variar en cada caso, no podemos decir que todas las producciones lo hacen con el verdadero propósito propiciar la reflexión sobre el tema o de dar visibilidad a otras expresiones de la sexualidad, al igual que tampoco podemos asegurar no haya una intención genuina de apoyo. Para saberlo sería necesario estudiar cada serie o producción.

En el caso de esta investigación, en la que se pretende hacer un análisis crítico del discurso de una reconocida serie en materia de representación de sexualidades diversas, *Transparent*. Esta serie, estrenada en 2014 y producida por *Amazon Studios* para *Amazon Prime*, ha sido aclamada tanto por la crítica como por los fans por su nivel de realismo, empatía y madurez al tratar temas de sexualidad. Muchos la

catalogan también como una de las series más originales y polémicas por los temas que aborda y la historia que nos cuenta.

Así pues, el objetivo general de esta investigación será el de analizar y develar cuáles son y cómo se construyen los discursos en torno a la diversidad sexual en la serie televisiva *Transparent*, además de detectar qué posturas ideológicas están detrás de tales discursos.

Para guiar este trabajo partiremos de una serie de preguntas clave que nos permitirán dirigir nuestros esfuerzos al cumplimiento de dicho objetivo: ¿qué discursos en torno a la diversidad sexual promueve *Transparent*?, ¿qué ideologías subyacen dentro de ellos?, ¿cómo se construyen y expresan tales discursos en esta serie televisiva?, ¿cómo se representa a las personas LGBTIQ+ y a las relaciones no heterosexuales en *Transparent*?

Dar respuesta a estos cuestionamientos es, lógicamente, lo que se espera lograr al final de esta investigación. Por lo tanto, el alcance de ésta se limitará a detectar, analizar y evidenciar los discursos e ideologías que, con respecto la diversidad sexual, se “esconden” en el contenido de la serie.

Para ello se requiere, hasta cierto punto, de una labor interpretativa, pues la serie televisiva, en tanto que narración transmitida a través del lenguaje audiovisual, opera con códigos distintos a los del lenguaje oral o escrito, los cuales ameritan ser analizados semánticamente para luego “traducirlos” al lenguaje escrito y develar sus posibles significados simbólicos, dentro o fuera de la narrativa. Hemos de dejar claro, sin embargo, que no nos enfocaremos en el análisis formal/estructural de la serie y su lenguaje como un fin, sino como medio para lograr nuestro objetivo.

Ahora bien, ¿por qué enfocar los esfuerzos de la investigación en este objetivo?, ¿cuál sería la relevancia o pertinencia de estudiar el tema propuesto? Pues bien, tal como hemos dicho antes, partimos de los problemas sociales, políticos y psicológicos

que la negación de la diversidad sexualidad ha implicado para muchas personas a lo largo de la historia.

El rechazo de esa diversidad en favor de la normalización de la heterosexualidad y el binarismo del género, a través de discursos que aseguran y promueven su supuesta naturalidad como únicas posibilidades de desarrollo sexoafectivo, ha servido como justificación para la discriminación, el abuso, la persecución y hasta el asesinato de las personas que se reconocen fuera de la heteronorma.

Esta lamentable situación ha sido un rasgo característico de nuestra sociedad por miles años, por lo que no resulta extraño que tales discursos se encontraran o se encuentren, implícita o explícitamente, en los programas televisivos que, como productos de consumo masivo, han contribuido a la normalización de la visión heterosexual y binaria del mundo, al omitir o construir representaciones negativas de las personas no heterosexuales ni cisgénero.

Tomando en cuenta estos antecedentes, resulta interesante ver cómo los programas televisivos de la actualidad, después de décadas de satanización, burla y omisión, han comenzado a presentar contenidos cada vez más variados, en los que se aborda el tema de la diversidad sexual desde nuevas perspectivas.

A la luz de estos avances en materia de reconocimiento de derechos y visibilidad social de las personas LGBTIQ+, se considera que el valor de esta investigación reside en dos aspectos fundamentales.

En primera instancia, el análisis crítico de series televisivas de ficción en una época en la que éstas se han convertido en uno de los principales productos de entretenimiento a nivel global, teniendo en cuenta, además, que el reciente desarrollo de plataformas de televisión por *streaming* propone un tipo de relación televisión-espectador que no se había visto antes. Estos cambios, no sólo implican

un mayor consumo de narrativas audiovisuales, sino también un mayor consumo de mensajes y discursos ideológicos, los implícitos dentro de ellas.

En segunda, cabe destacar el hecho de que, dentro de esa gran variedad de contenidos, el tema de la diversidad sexual se hace cada vez más presente, lo cual significa que, en teoría, las personas que recurren a este tipo de entretenimiento están teniendo un mayor acercamiento —para muchas incluso el primero— a dicho tema. El asunto es que, una vez más, tal acercamiento está mediado y limitado —al menos en primera instancia— a los términos en los que el tema es presentado por las series de televisivas.

En este sentido, consideramos importante el análisis crítico de aquellas series en las que se presentan personajes, historias y problemáticas que pretenden representar a las personas LGBTIQ+ y sus situaciones, para determinar si, tal como parece, dichas representaciones realmente intentan romper con los discursos de odio y discriminación o si, por el contrario, éstos siguen estado presentes de una u otra forma.

Es por eso que nuestro estudio se enfoca, precisamente, en el análisis de una serie que, en su momento, fue descrita como una de las más críticas, realistas y vanguardistas a ese respecto por su forma tan directa de romper los tabúes, estereotipos y creencias en torno a la sexualidad. De esta forma, se pretende hacer un aporte crítico al estudio y entendimiento de las representaciones sociales sobre las sexualidades diversas, partiendo del mundo del entretenimiento masivo.

Para llevar a cabo nuestra investigación, recurriremos a diferentes teorías y campos de estudio en busca de las herramientas necesarias para abordar esta problemática de la forma más completa posible, haciendo énfasis en las relaciones de poder que, a través de la narrativa y el lenguaje audiovisual, se perpetúan, se transforman o se combaten.

Autores como Michael Foucault, Oscar Guasch, Teun van Dijck, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Stuart Hall, Mario Martín Serrano, Alberto García, Francesco Casetti, Federico di Chio, María Nicolás Gavilán y María López Gutiérrez, serán nuestros referentes teóricos más importantes, cada uno en un tema, discusión o propuesta distinta, sin perder de vista las posibles vinculaciones entre ellos.

En cuanto a la estructura, la tesis se divide en tres grandes capítulos. Los dos primeros son de carácter teórico y responden a la necesidad de comprender, al menos de forma general, los dos fenómenos o asuntos sociales que nos interesa analizar conjuntamente: la diversidad sexual y las series televisivas.

El tercer capítulo, por otro lado, se enfocará en el análisis exhaustivo de la serie seleccionada, para luego extraer y analizar los discursos ideológicos sobre diversidad sexual que hay en ella.

Así pues, el primer capítulo lleva por título “Diversidad sexual como discurso contrahegemónico”. En él nos adentraremos a la reflexión de la sexualidad como discurso e invención histórica a través de un análisis de las ideas que se han formulado sobre la sexualidad a lo largo de la historia en occidente, para luego adentrarnos en la propuesta foucaultiana de la sexualidad como discurso y dispositivo de control.

Esta reflexión nos llevará, de manera fluida, a la consideración de las ideas de Óscar Guasch sobre la construcción de la oposición heterosexualidad-homosexualidad como mitos que se legitiman mutuamente y el asunto de la imposición hegemónica de la heterosexualidad como modelo normativo y regulador de la sexualidad humana.

De ahí pasaremos al estudio de la Teoría queer como propuesta teórico política que critica la idea de género y sexualidad como conjunto de aspectos o características innatos del individuo y la supuesta correlación natural entre éstos. La revisión de dicha teoría nos permitirá conocer la manera en la que autoras como Judith Butler

y Teresa de Lauretis rompen los esquemas establecidos al considerar la sexualidad y el género como construcciones completamente culturales de carácter “performativo”.

El capítulo concluye con la exposición y argumentación del por qué la diversidad de la sexualidad, articulada políticamente a modo de colectivos y movimientos sociales, puede ser considerada un discurso potencialmente contrahegemónico y revolucionario, no solo en lo que respecta al cuerpo o al sentido de identidad sexual, sino también en lo referente a la transformación de nuestra percepción de las relaciones humanas y de la vida social.

El segundo capítulo, por otro lado, lleva por título “Televisión y sociedad” y tal como se indica, en él analizaremos esta relación partiendo del estudio de la cultura popular como base para comprender, de manera crítica, los fenómenos asociados a ella y en este caso, los relacionados con los procesos de consumo y apropiación de los contenidos televisivos, particularmente los de las series.

Para ello revisaremos también la teoría de la recepción de Stuart Hall, el modelo “Codificación/Descodificación”, a través del cual este autor jamaicano nos propone una manera de analizar el proceso de transmisión y recepción de mensajes televisivos, a la vez que argumenta sobre el papel activo que tiene el espectador dentro de éste.

Gracias a esto entenderemos un poco mejor la complejidad del proceso de consumo de los contenidos televisivos y podremos adentrarnos, desde una visión más amplia, en el debate sobre las funciones y efectos de la televisión en la vida social.

En el último apartado del capítulo haremos una revisión del panorama actual de las series televisivas de ficción en tanto que productos comerciales, pero sobre todo buscaremos entenderlos como medios discursivos con potencial suficiente para

convertirse en dispositivos control ideológico, capaces de lograr importantes vinculaciones con los espectadores.

Una vez planteados y desarrollados estos temas, avanzaremos hacia el tercer y último capítulo en el que finalmente nos abocaremos a presentar el análisis crítico del discurso de la serie en cuestión, no sin antes explicar la ruta metodológica que hemos seguido, a lo largo del trabajo, para llegar a este punto.

Así pues, la última parte de la tesis será, justamente, el desarrollo descriptivo del análisis realizado. En primer lugar, se presentará la serie de forma general, sus características técnicas y de producción, de qué trata, cómo está estructurada y qué datos es necesario tener en cuenta al momento de su estudio.

En segundo lugar, se presentarán tanto el análisis de la estructura narrativa como el de los personajes, para dar al lector todos los datos necesarios para comprender la relación entre la serie y los discursos e ideología que proyecta, sin temor a que pueda entrar en confusión por desconocimiento de las problemáticas tratadas en la historia o los atributos de los personajes.

La última parte será, por supuesto, el análisis como tal, tanto de las ideologías encontradas dentro de la serie, como de los discursos que las manifiestan. Este será el momento en el que presentará la vinculación encontrada entre los temas expuestos en el primer capítulo y lo discutido en el segundo, hasta dar paso a las conclusiones.

## 1. DIVERSIDAD SEXUAL COMO DISCURSO CONTRAHEGEMÓNICO

Los cuestionamientos en torno a la sexualidad humana han sido y siguen siendo un tema de polémica pero necesaria discusión, pues tal como lo apuntan Amuchástegui y Rodríguez (s/f, p. 89) “lo sexual ha sido no sólo un tema de debate en muchos momentos de la historia, sino también objeto de regulaciones, vocaciones éticas e incluso políticas públicas”.

Actualmente, los debates que tienen por temas la sexualidad y el género en relación con la identidad, la libertad y/o la autonomía<sup>2</sup>, son todavía muy bastos y siguen provocando todo tipo de reacciones. Todo esto nos hace darnos cuenta de la importancia que tiene la sexualidad, tanto en la vida personal de los individuos como a nivel social.

Pero ¿a qué se debe este interés por la sexualidad? ¿Por qué es tan importante este ámbito en nuestras vidas? Y más aún, ¿por qué ha generado y continúa generando tanta polémica aquello que está asociado al aspecto sexual de la vida?

Pues bien, todos estos cuestionamientos serán los puntos de partida que nos ayudarán a sentar las bases de este capítulo, ya que antes de preguntarnos cómo y por qué la diversidad sexual constituye un discurso contrahegemónico, es necesario

---

<sup>2</sup> Temas como identidad de género, preferencia sexual, libertad sexual, equidad de género, feminismos, nuevas masculinidades, etcétera.

hablar de la sexualidad en sí: qué es o qué podemos entender bajo este concepto, cómo se ha construido, qué implicaciones ha tenido a lo largo de la historia de occidente y cómo podemos complejizar su análisis a fin de enriquecer esta investigación.

Para hacer todo mucho más claro y dinámico, empezaremos por definir y conceptualizar algunos de los términos e ideas de los que estaremos haciendo uso a lo largo de esta investigación, con el fin de navegar de manera más fluida dentro del río de información que habremos de transitar.

Una vez hecho esto, comenzaremos a abordar propiamente los cuestionamientos antes planteados. Para ello haremos una breve revisión de las ideas que se han construido en torno al sexo y la sexualidad a lo largo de la historia, como parte del primer apartado de este capítulo.

Entiéndase aquí que no se trata de un análisis o recuento de las prácticas sexuales en occidente que, como tal, se han registrado en las distintas épocas, sino más bien de cuáles han sido las concepciones o ideas que se han formado a este respecto y bajo qué lineamientos se han construido.

Esta revisión histórica nos permitirá entender mejor la propuesta foucaultiana de la sexualidad como discurso y dispositivo de control social, la cual revisaremos en un segundo sub-apartado. Desde este punto, abordaremos entonces la relación entre discurso, conocimiento y poder, así como la incidencia que esta triada tiene en la configuración de la sexualidad.

Todo esto dará contenido al primer apartado, “La sexualidad como discurso e invención histórica”, que a su vez nos permitirá abordar, de forma más crítica, nuestro segundo apartado, “Heteronormatividad y Diversidad sexual, dos discursos en pugna”.

A lo largo de éste, nos concentraremos en analizar cómo es que las identidades sexuales que no se apegan al marco heteronormativo, terminan configurándose

como discursos contrahegemónicos con un evidente sentido político de lucha. Para ello, revisaremos la propuesta del sociólogo Óscar Guasch, quien entiende la sexualidad como un “mito” y nos explica que, a la sombra del “mito” dominante que es la heterosexualidad, se ha construido también el “mito” opuesto, la homosexualidad, que a su vez hace posible la existencia del primero.

En este entendimiento de la relación heterosexualidad-homosexualidad como mito legitimado *vs* mito legitimador, daremos un salto hacia el tema de la identidad de género y de la relación de ésta con la sexualidad, desde la propuesta de la llamada Teoría *Queer*. Esta teoría abona y complejiza el panorama de dichas discusiones al propiciar nuevas teorías sobre la sexualidad y su entendimiento como un aspecto cultural, que serán de vital importancia para esta investigación.

Por último, teorizaremos sobre por qué la diversidad sexual y la lucha política de los colectivos LGBTIQ+ pueden calificarse como contrahegemónicos y cómo es que esta lucha se ha convertido en una de las más consolidadas en el mundo occidental de la actualidad.

Así, luego de todo este recorrido teórico, podremos identificar cómo es que la construcción discursiva de la sexualidad ha funcionado y sigue funcionando como un mecanismo de control de los cuerpos y las identidades dentro de la vida social.

De ahí, entonces, la importancia de estudiar los discursos que actualmente permean y construyen el entendimiento de la sexualidad, para enfocarnos posteriormente, en la propuesta ideológica que a este respecto nos presenta la serie que hemos de analizar.

### **1.1. Definición de conceptos clave**

Dado que el propósito de esta investigación se centra en detectar y develar qué ideas sobre la diversidad sexual se promueven en la serie de ficción televisiva

*Transparent* y a partir de qué discursos lo hacen, es indispensable que, en primera instancia, haya una definición clara de los conceptos principales a los que nos estaremos refiriendo a lo largo de este trabajo, a fin de facilitar tanto la exposición como la lectura y el seguimiento de las ideas a tratar, evitando así posibles ambigüedades o malinterpretaciones.

Habrá que comenzar, entonces, por definir desde dónde abordaremos la noción de *discurso*, concepto primordial de la investigación que resulta ser muy polisémico. Según Vergara (2006) podemos distinguir, por lo menos, cuatro nociones distintas de este término: 1) discurso como acto (hablar oralmente ante un público), 2) discurso como producto comunicativo (un texto, una imagen o acción que pueda ser "leída"), 3) discurso como práctica social y 4) discurso concebido como un sistema de verdades sobre algo en particular (ideología de un grupo).

En lo que respecta a este trabajo, entenderemos el discurso como un saber socialmente construido, desde la perspectiva del Análisis Crítico del Discurso (ACD), a su vez influenciada por las teorías de Michael Foucault (Van Leeuwen, 2005, p. 94, citado en Rodríguez y Velásquez, 2011) y retomada también por los Estudios Culturales, desde donde entendemos que

Los discursos son modos de referirse y construir conocimiento sobre los temas que tienen que ver con una práctica determinada: un entramado (o formación) de ideas, imágenes y prácticas que suministran modos de hablar, formas de conocimiento y conducta asociadas a temas, actividades sociales o arenas institucionales en sociedad (Hall, 1997, p. 6 citado en Gregorio-Godeo, 2008, p. 43)

En concordancia con esta definición, el lingüista neerlandés Teun A. van Dijk nos invita también a ampliar los horizontes del término "discurso" para entenderlo como una actividad mucho más compleja que el sólo hecho de ser un "acto del habla". Desde la perspectiva de este autor, según lo indica Meersohn (2005, p. 291), podemos entender por discurso

tanto una forma específica del uso del lenguaje, como una forma específica de interacción social. Así, el discurso se interpreta como un evento comunicativo completo en una situación social. (...) Obviamente, las palabras y oraciones declaradas son una parte integral del discurso, pero el discurso no se encuentra en sí mismo sólo en el conjunto de palabras y oraciones expresadas en el texto y el habla. Como empíricamente hablando, el significado del discurso es una estructura cognitiva, hace sentido incluir en el concepto de discurso no sólo elementos observables verbales y no verbales, o interacciones sociales y actos de habla, sino también las representaciones cognitivas y estrategias involucradas durante la producción o comprensión del discurso (van Dijk, 1989). Es decir que nos interesa observar el discurso como un factor dinámico de nuestras interacciones sociales, pero dicho dinamismo no implica una falta de esquematización o normas identificables en él, y que nos permitan encontrar modelos para su interpretación y análisis.

De esta forma, queda claro que el discurso es un evento complejo, que pone en juego una multiplicidad de elementos de carácter dinámico, como la comunicación verbal y no verbal, las interacciones sociales entre quienes producen y reciben los mensajes, pero también entre las representaciones mentales, conocimientos, percepciones, sistemas de creencias, etc., de cada uno de los individuos que participan de dicho evento.

Esto no significa, sin embargo, que no haremos uso de las otras acepciones del término, pues habrá momentos en los que tal acción resulte necesaria, ya que no podemos dejar de entender al discurso en su acepción más común como un acto del habla o como una práctica social que puede ser analizada —sobre todo cuando buscamos hacer un análisis del discurso—, pero sépase que en tales situaciones quedará claro, si no por el contexto por una breve indicación, qué acepción de discurso estamos utilizando. En cambio, cuando no haya aclaración alguna o el contexto no lo sugiera así, estaremos pensando en el discurso en los términos de la definición antes dada.

Por otra parte, hemos de mencionar la íntima relación que dicha acepción del término “discurso” tiene con el de ideología y poder. ¿En qué sentido? Pues bien,

para aclarar esta proposición es preciso clarificar lo que entendemos aquí por ideología.

Para ello tomaremos como referencia la definición propuesta por van Dijk<sup>3</sup>, quien nos advierte delo difuso y polémico que este concepto puede llegar a ser, pues desde su origen en el siglo XVIII, hasta la fecha, han sido muchas las formas en las que este término se ha utilizado o entendido, casi siempre con una connotación negativa.

Para el marxismo, por ejemplo, “ideología” hacía referencia a una “falsa conciencia”, o sea, a aquellas creencias populares erróneas que las clases dominantes buscaban transmitir, en todas las formas posibles, a la clase trabajadora con el fin de perpetuar el sistema. Desde esta perspectiva, el concepto se asocia con aquellas ideas que son engañosas o con las falsas creencias, imponiendo así una polarización entre el “nosotros” y el “ellos”: “Nosotros tenemos el conocimiento verdadero; ellos tienen ideologías” (van Dijk, 2003, p. 15).

Este autor propone, sin embargo, una noción mucho más amplia para este concepto, quitándole la carga negativa al sostener que también pueden existir ideologías “positivas” y/o de oposición, es decir, aquellas que se manifiestan en contra de la injusticia social y de las múltiples formas de dominio. Ejemplo de éstas son las ideologías antirracistas, feministas o ecologistas, que sostienen una resistencia ante las ideologías dominantes y de opresión.

En este sentido, tal como él mismo lo refiere, algo que comparten todas las definiciones de “ideología” —sin importar si son “negativas” o “positivas”— es que hacen referencia a las creencias que un colectivo de personas comparte. Por eso, en

---

<sup>3</sup> Este autor ha dedicado buena parte de sus investigaciones, como analista del discurso, al estudio de diferentes ideologías y de cómo éstas se manifiestan a través del discurso en múltiples medios de comunicación masiva.

términos básicos, van Dijk (2003, p. 14) define a las ideologías como “las creencias fundamentales de un grupo y sus miembros”.

Ampliando aún más esta noción, nos dice que “ante todo (...) las ideologías son creencias compartidas socialmente y que se asocian a las propiedades características de un grupo, como la identidad, la posición en la sociedad, intereses y objetivos, relaciones con otros grupos, reproducción y medio natural” (van Dijk, 2003, p. 20).

Con esto queda claro, entonces, que las ideologías no son opiniones o creencias personales, puesto que su fundamento de existencia recae en el hecho de ser creencias e ideas compartidas por grupos de personas.

El asunto con las ideologías es que operan en lo que van Dijk (2003) llama la “memoria social”, en la cual también se encuentra el “fundamento común”, que es el cúmulo conocimientos y códigos compartidos de forma sociocultural, que suelen ser cosas que la gran mayoría de la población da por sentado y que, por lo tanto, no se cuestionan, pues son considerados verdaderos o necesarios para el funcionamiento de la sociedad.

Estos conocimientos quedan “guardados”, desde edades muy tempranas, en la mente de cada una de las personas que conforman tal o cual sociedad. Así, este “conocimiento sociocultural se convierte en un sistema central de las representaciones mentales en la memoria social” (van Dijk, 2003, p. 22). Esto hace posible la generación de actitudes o comportamientos sociales en función de las representaciones formadas.

Aunque las ideologías no forman parte de dicho fundamento común —puesto que son de carácter grupal y no sociocultural—, lo cierto es que al operar igualmente dentro de la memoria social, pueden llegar a convertirse en “fundamento común” para los miembros de los grupos ideológicos o sus simpatizantes, generando así determinadas representaciones mentales compartidas.

Las representaciones mentales, como dijimos, pueden llegar a incitar a los individuos a comportarse de tal o cual manera. Es decir, propician ciertas actitudes que, en este caso, serán compartidas y/o replicadas por los miembros del grupo y sus simpatizantes.

Dichas actitudes nos conectan, a su vez, con los valores y las normas que profesa o establece el grupo ideológico que les dio forma. Así pues, bajo determinadas normas y valores se organizan una serie de acciones, actitudes y formas de operar en la vida cotidiana o de evaluar la realidad.

A través de esta cadena podemos evidenciar como “las estrechas relaciones entre ideologías y creencias evaluadoras, como las actitudes, hacen que también exista una conexión entre ideologías y valores” (van Dijk, 2003, p. 24). Sumado a esto, debemos destacar el hecho indudable de que las ideologías están en íntima relación con ideas de corte político, religioso, social y/o cultural.

Por ello, podemos verlas como sistemas de ideas o creencias que no sólo dan sentido al mundo de las personas que forman parte de esos grupos, sino que también fundamentan muchas de las prácticas sociales que éstas tienen.

Todo este intrincado sistema de conexiones entre las ideologías, la mente social, las representaciones mentales, los valores, las actitudes, las prácticas sociales, etc., se expresa a través del discurso en forma de proposiciones. Sólo para dejarlo claro, “las proposiciones son unidades de significado que tradicionalmente se han definido como significados que expresan un ‘pensamiento completo’ o en filosofía, aquello que puede ser verdadero o falso. Las proposiciones se expresan generalmente mediante oraciones simples” (van Dijk, 2003, p. 25).

Un ejemplo de esto podría ser la conocida proposición “El pobre es pobre porque quiere”, que en esta simple oración expresa un cúmulo de ideas, valores, creencias y actitudes que cierto grupo de personas tiene en relación con la pobreza. Por lo tanto, podemos decir que tal proposición expresa una ideología, aun cuando

las personas que defienden esta idea no estén organizadas en algún tipo de agrupación formal como tal.

Así como esta, encontramos una cantidad exacerbada de proposiciones que dan cuenta de las ideologías que “circulan” en la vida social todo el tiempo. Las proposiciones ideológicas, más evidentes o más difusas, suelen estar presentes dentro del discurso —en todas sus acepciones—, pues éste funciona como una especie de “vehículo” a través del cual éstas se manifiestan. Es por eso que resulta necesario analizarlo para poder comprender qué ideologías se esconden en él.

Por otro lado, debemos hacer énfasis en la relación que se teje también entre las ideologías y la conformación de la identidad de los individuos. Al pensar en el concepto de “identidad” es inevitable pensar también en cierto proceso de identificación, mediante el cual las personas generan una idea o sentido de pertenencia a un grupo o categoría social que les hace posible autodescribirse y/o percibirse a sí mismas, cognitiva y sensitivamente, dentro de cierto esquema cultural, etario, racial, socioeconómico, sexual, de género, etcétera.

La identidad, según van Dijk (1999, p. 152), “es a la vez personal y un constructo social, o sea, una representación mental” que el individuo reconoce como una representación de “sí mismo”, es decir, una autorrepresentación.

Este esquema o idea del “sí mismo” queda alojada en lo que este autor —desde el enfoque sociocognitivo— llama la “memoria episódica”, una especie de memoria personal que cada individuo va construyendo gradualmente a partir de sus propias experiencias, ya sean vivencias internas o compartidas con otros y de las percepciones que tiene sobre las cosas, los fenómenos o las situaciones.

A través de esta abstracción mental cada persona va formando un esquema de “sí misma” que condensa, por un lado, la representación mental que tiene de sí misma como entidad individual y única (un “sí mismo” personal), es decir, el autoconcepto formado gracias a la acumulación de sus experiencias personales

como parte de una biografía o historia de vida y, por otro lado, la representación mental que la persona tiene de “sí mismo” en lo social, que se construye en relación con el sentido de pertenencia o identificación con múltiples grupos.

Como parte de este proceso de autorrepresentación, cada persona se concibe a sí misma dentro de varias categorías y grupos —mujeres, hombres, intersexuales, indígenas, rusos, pobres, ancianos, estudiantes, médicos, etc.—. De esta forma, podemos decir que la pertenencia a un grupo o categoría es un aspecto fundamental para el reconocimiento del “sí mismo” y, por ende, para la construcción de una identidad personal que, a la vez, es también social.

Parte de nuestra autorrepresentación se infiere de los modos en que los demás (otros miembros del grupo, miembros de otros grupos) nos ven, definen y tratan. Cuando se comparten experiencias con otros, las experiencias personales abstraídas —y, por lo tanto, el “sí mismo”—, pueden fusionarse parcialmente con la autorrepresentación del grupo.

En pocas palabras, la identidad individual está íntimamente relacionada con la identidad grupal. Una persona no puede construirse como tal si no es dentro de un contexto social. Se quiera o no, la autorrepresentación requiere de un proceso de identificación con diferentes grupos y categorías, en menor o mayor medida.

Sin embargo, también ocurren casos en los que el individuo puede pertenecer, como dice van Dijk, “objetivamente” a un grupo pero no identificarse con él y, por ende, tampoco con las ideologías que comparten los miembros de ese grupo. Esto sucede de forma más dramática cuando las personas no se identifican con grupos de identidad intrínseca —jóvenes, mujeres, blancos, negros, etc.—.

Comúnmente, cuando esto sucede, la persona que pertenece al grupo pero no se identifica con él es rechazada y vista como “traidora”, “disidente” o “infiel” por el resto de los miembros. Para muchos esta “traición” significa una gran ofensa, tanto literal como simbólica, puesto que representa un rechazo a los valores, motivos

y puntos de identificación colectivos en los cuales muchos de ellos basan su identidad personal.

Un ejemplo muy claro de esto lo vemos, justamente, en los casos de las personas LGBTIQ+. Pongamos por caso a una mujer transexual, una persona nacida biológicamente bajo el sexo masculino, cuya identificación de género no se corresponde con sus rasgos biológicos.

Dado que nace de sexo masculino, pero no se identifica a sí misma como hombre, es vista por muchos como un “traidor” del grupo, alguien que desea ser parte del grupo opuesto, rechazando así los valores, ideas, actitudes y convenciones socialmente estipulados de lo que es el “ser hombre”.

Esto genera un rechazo general tanto en hombres como en mujeres, pues la transexualidad —como otras identidades sexuales— cuestiona, profundamente, las bases ideológicas en las que están fundamentadas las identidades individuales de millones de personas que sí se identifican con una categoría o la otra.

Así, tal como explicamos antes, cada persona forma su identidad mediante un complejo proceso de comparación e identificación entre la representación mental del sí mismo personal con el sí mismo social.

En el caso de la identidad sexual de personas que no se viven dentro del esquema heteronormativo de la sexualidad, tal proceso regularmente resulta en la incompatibilidad entre uno y otro, al menos hasta que el individuo acepta y/o revela tal disociación, para así comenzar a construir un sí mismo social que empate con la representación mental que se tiene del sí mismo personal.

Cabe aclarar que, cuando hablamos de identidad sexual, no sólo nos referimos al género con el cual el individuo se identifica, sino también a las ideologías, las prácticas sexuales y las actitudes sociales que asume con respecto a las relaciones sexoafectivas, pues la sexualidad no se refiere únicamente a una condición biológica o a un comportamiento instintivo de interacción entre seres sexuados.

La sexualidad es principalmente la construcción social de un impulso biológico, que es además, multidimensional y dinámica, es decir, la experiencia que una persona tenga de la sexualidad está mediada por la biología, los roles de género y las relaciones de poder, como también por factores tales como la edad y la condición social y económica (CESOLAA, s/f).

De modo que, cuando hablamos de sexualidad, nos estamos refiriendo a mucho más que al sexo como acto sexual o como condición biológica —si se es hembra o macho—, pues la sexualidad abarca también nuestra identidad de género, comportamiento sexual, actitudes, sentimientos, valores, la manera en la que nos relacionamos con otros individuos en el plano amoroso, erótico y sexual a través del uso del cuerpo y la mente en todo sentido.

Se trata pues de un concepto complejo y abarcador que, si bien en ocasiones se usa para referirse sólo a las prácticas y/o preferencias sexuales de las personas, no debe ser reducido únicamente a eso, pues se corre el riesgo de malinterpretar por completo el uso de este y otros términos, generando así presuposiciones erróneas y falsas interpretaciones de textos, leyes, pronunciamientos, normas o discusiones políticas, como ha sucedido hasta ahora.

De manera que cuando hablamos de “diversidad sexual” —otro concepto clave dentro de esta investigación—, nos estamos refiriendo a las diferentes variables que existen en torno a la sexualidad humana y su expresión dentro del marco de lo sociocultural.

Estas variables se pueden categorizar desde diferentes puntos de vista: el biológico reproductivo (sexo biológico), el psicobiológico (o sexo psicogenérico) y el comportamiento o etología sexual (orientación sexual). La combinación de todas estas variables da lugar a una gran diversidad de configuraciones de la sexualidad y, a través de ella, de la identidad. Desde este punto, se afirma que la sexualidad humana es tan diversa que no existen aún marcos de referencia para la mayoría de sus expresiones (Hernández, 2008).

Por eso tenemos que ser cuidadosos al momento de utilizar este concepto, pues como hemos dicho, en términos literales la diversidad sexual hace referencia al gran cúmulo de posibilidades y variantes de la sexualidad humana, incluyendo todos los comportamientos no normados, desde la hetero y la homosexualidad, hasta el incesto, las prácticas sexuales de riesgo (incluido el *BDSM*<sup>4</sup>) y todas las filias que pudiesen existir.

Sin embargo, son cada vez más los teóricos, activistas y políticos que reservan el uso de este término para referirse únicamente a las identidades sexuales englobadas en la sigla LGBTIQ+, dejando de lado las prácticas sexuales en sí. Esto ha hecho de la “diversidad sexual” una especie de etiqueta de carácter político y social, que delimita tanto el alcance literal de esta noción como su uso indiscriminado.

Así pues, dicha etiqueta, entendida en estos términos, deja fuera a la heterosexualidad —aunque ésta también refiera no sólo a una preferencia, sino también a una identidad sexual—, posicionándose como una noción que engloba a todas aquellas identidades sexuales que quedan fuera de lo socialmente entendido como “heterosexual”.

Tenemos así que dentro del término “diversidad sexual” están contempladas, por lo regular, las siguientes identidades: lesbianas, mujeres que sienten atracción sexual y sentimental hacia otras mujeres; gays, hombres que sienten atracción sexual y sentimental hacia otros hombres. Mucha gente también usa el término “homosexual” para hacer referencia a estos hombres, pero hay que recordar que dicho término puede ser usado indistintamente en hombres o mujeres, pues sólo remite a una persona que siente atracción por alguien de su mismo sexo.

---

<sup>4</sup> Sigla que conglobera las iniciales de las palabras Bondage, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo. Estos términos hacen referencia a diferentes prácticas erótico-sexuales relacionadas entre sí, consideradas dentro de la categoría “sexualidades alternativas”.

Están también las personas bisexuales, quienes sienten atracción sexual y sentimental por personas de ambos géneros, aunque esto no significa que el nivel de atracción por un género u otro sea siempre el mismo.

El término “trans”, por otra parte, puede hacer referencia a tres identidades distintas: las personas transgénero, aquellas que sienten que su cuerpo biológico no encaja con su identidad de género, pero prefieren conservar sus órganos sexuales y sólo modifican los roles de género y su apariencia externa visible, para hacerlas concordar con el género con el cual se sienten cómodas.

Las personas transexuales, están en la misma situación que los transgénero respecto a la no correspondencia entre su cuerpo físico y su identidad sexual, pero éstas se caracterizan por haber efectuado un proceso de “transición” o reasignación de sexo, modificando su cuerpo físico a través de cirugías y tratamientos hormonales para encajarlo con la noción que tienen de sí mismas.

Los travestis o *cross dressers*, en cambio, son personas cisgénero, es decir, aquellas que sí sienten correspondencia entre su sexo biológico y su identidad de género, pues se asumen como hombres o mujeres en correspondencia con su cuerpo, lo que no asumen son los roles socialmente otorgados a cada género, por lo que suelen alterar las normas vistiéndose y/o actuando como el género opuesto de vez en cuando.

Los travestis pueden ser hombres y mujeres hetero, homo o bisexuales. El hecho de que un hombre, por ejemplo, disfrute vistiendo como típicamente se viste una mujer o guste de cosas y actividades que socialmente son reservadas para el género femenino, no implica que forzosamente es gay o transexual. Una cosa es la inconformidad con los roles de género, otra cosa es la inconformidad con el género y otra la atracción sexual/afectiva que siente por alguien más.

Por lo tanto, la hetero, homo, bi y pansexualidad<sup>5</sup> son preferencias sexuales, pues nos hablan del interés romántico y sexual que tiene la persona. En cambio los términos transgénero, transexual, bigénero y cisgénero son identidades de género, pues hacen referencia a cómo se siente la persona con respecto a la concordancia entre su género y su cuerpo biológico.

La intersexualidad, por otra parte, nos habla de una condición biológica (personas que nacen con órganos sexuales femeninos y masculinos), que en algunos casos deviene también identidad de género, pues hay quienes se nombran como género intersexual o no-binario en función de su no identificación con alguno de los géneros en particular.

Sin embargo, el no-binarismo (también conocido como *queer*) es un término mucho más abarcador, pues sirve como categoría “sombrilla” para nombrar a una serie de identidades neutrales, fluctuantes y/o que se niegan a ser etiquetadas de una u otra forma por distintos motivos.

De modo general, las personas que se denominan *queer* consideran risible y reduccionista el hecho de que la sexualidad humana sea clasificada o estrictamente definida de una u otra forma, pues afirman que la sexualidad humana es una experiencia subjetiva, tan amplia y única que no debería limitarse o etiquetarse.

Tomando en cuenta la definición de sexualidad antes dada, podríamos aceptar que lo que propone la lógica *queer* tiene todo el sentido, pues la sexualidad nos

---

<sup>5</sup> La pansexualidad (la atracción sexual y sentimental por una persona sin importar su género o identidad sexual, sea persona trans, cis, queer, no binaria o asexual) estaría incluida en este rubro. Sin embargo, muchas personas dentro de esta comunidad creen que la pansexualidad no debería ser considerada realmente, pues se acusa a estas personas de no querer asumirse como bisexuales por temor a enfrentar los estigmas sociales que esto lleva consigo, lo cual es un acto de supuesta “negación” de la bisexualidad. Es debido a esta polémica que la pansexualidad aún no ha sido considerada oficialmente dentro de dicha comunidad como una identidad más. Los pansexuales, en cambio, acusan una doble discriminación, tanto fuera de la comunidad como dentro de ella y consideran absurdas las razones por las que se les rechaza, criticando así que dentro de esta misma comunidad, históricamente reprimida, existen abusos, relaciones de poder y discriminación.

remite a la experiencia que cada persona tiene de sí misma a partir de sus propios impulsos sexuales, afectivos y sensibles en relación con los demás, por lo tanto es en gran medida subjetiva e irreductible, en su complejidad, a cualquier categorización.

Sin embargo, socialmente es necesario el establecimiento de pautas y marcos de referencia que ayuden a los individuos a generar una idea de sí mismos, en lo personal y en lo social. De modo que, a final de cuentas, la sexualidad requiere de un sentido de identidad, mediante la cual el individuo pueda sentirse identificado con algún grupo o categoría social, en respuesta a la necesidad humana de pertenencia.

## **1.2. La sexualidad como discurso e invención histórica**

Este apartado pretende brindar un breve panorama histórico en torno a las ideas más populares sobre la sexualidad que han permeado el pensamiento occidental en las distintas épocas. Posteriormente, haremos una exposición general de las ideas del filósofo francés Michael Foucault, con respecto a la relación entre sexualidad, ideología y poder.

Tal exposición será meramente explicativa, pues no buscamos establecer un debate como tal con las ideas de este autor, sino más bien rescatar su propuesta, pues que creemos que varias de sus ideas en torno al vínculo sexualidad-poder-discurso, pueden aportar interesantes reflexiones a esta investigación, particularmente al momento del análisis y la interpretación de los discursos de la serie que pretendemos estudiar.

### ***1.2.1. Breve historia de las ideas sobre la sexualidad en occidente***

Hasta hace no mucho el estudio de la sexualidad era un terreno virgen a ser conquistado. Se escribía sobre “sexo”, pero poco se sabía del devenir histórico del

concepto de sexualidad, de su construcción y de sus implicaciones más allá del ámbito de lo sexual, entendido desde un plano meramente biológico/relacional (Weeks, 1998).

Durante el siglo XIX, a la par del desarrollo industrial de esa época, comenzaron a proliferar toda clase de estudios con respecto al sexo, principalmente en los campos de la ciencia médica y el psicoanálisis, iniciando así un periodo de creciente interés científico por el sexo y las conductas sexuales, lo que dio origen a un campo de estudio especializado en tales procesos en el ser humano, la sexología (López, 1996; Foucault, 1998).

Resulta complicado hacer una compilación de todas las ideas o imaginarios que, a lo largo de la historia, se han creado con respecto a la sexualidad. Por lo tanto, consideramos que más que un análisis histórico exhaustivo, se trata de un breve recorrido sobre las ideas más prominentes que han marcado el rumbo de la construcción ideológica que actualmente tenemos sobre la sexualidad, como herencia del pensamiento occidental.

Ante la posible pregunta ¿por qué estudiar tales ideas —construcciones predominantemente europeas y norteamericanas— y no, en cambio, las que han surgido desde las consideraciones de los pueblos no occidentales?, quisiera puntualizar que la justificación no es otra sino el hecho de que, desde la conquista europea a las civilizaciones americanas hasta la actualidad, las ideas predominantes sobre sexualidad —al menos en nuestro país, de forma general—, son de origen occidental (Szasz & Lerner, 1998)

Por lo tanto, si queremos entender de donde vienen la mayor parte de las concepciones sobre la sexualidad que actualmente nos afectan, no podemos prescindir de su estudio y eso nos obliga, queramos o no, a revisar la historia de éstas dentro del pensamiento europeo.

En este sentido, el recorrido histórico nos lleva de inicio —y de forma casi obligada— al pensamiento grecolatino, cuna de la llamada “cultura occidental”, particularmente a Grecia. En las sociedades griegas del periodo clásico (siglos VI–IV a. C.), como es popularmente sabido, existía un importante culto al cuerpo, pero también al intelecto y la razón, por lo que el placer sexual no solamente estaba ligado a la satisfacción carnal, sino también a la búsqueda del conocimiento y el crecimiento intelectual.

Se trataba de un estilo de vida, de una forma de entendimiento y organización de la sociedad que estaba íntimamente vinculada con una de las prácticas sexuales más destacadas y, hasta la fecha, más reconocidas de los griegos: las relaciones sexuales entre varones, específicamente entre hombres mayores (*erastés*) y hombres jóvenes (*erómenos*).

Este tipo de relación —popularmente conocida, pero muchas veces mal interpretada—, tenía un carácter pedagógico para los griegos, pues el propósito principal no era la búsqueda del placer carnal, sino la transmisión de conocimientos y el aprendizaje.

En Atenas, las relaciones amorosas y sexuales formaban parte de la formación de los jóvenes aristócratas. Se consideraba que el amor y el sexo eran un camino perfecto para que los adolescentes imitaran la vida virtuosa de sus mayores. En consecuencia, no todas las relaciones eran igualmente bien vistas. La relación ideal era aquella de la que el joven podía sacar un provecho educativo, es decir, aquella que tenía lugar con un hombre de más edad, más experiencia, mayor virtud en todos los campos. Los amantes, conocidos como *erastés* y *erómenos*, pasaban muchas horas juntos, y su relación era el contexto perfecto para que el joven aprendiera a ejercer su papel en el gobierno de la ciudad, en el ejército, en los cultos religiosos... El *erastés* se convertía en un maestro del *erómenos*, y la virtud de uno y otro empujaba a la del compañero a la mejora y la superación. Por este motivo, la elección de la pareja, sobre todo por parte del joven *erómenos*, no debía basarse en los apetitos físicos, sino en la grandeza espiritual del elegido y en las posibilidades de aprendizaje que se tuviera a su lado (López, 2018).

Atendiendo a esto, las relaciones amorosas y sexuales entre dos hombres de la misma edad (fueran jóvenes o mayores), eran mal vistas. Según relata López (2018), era obligación de todo hombre mayor unirse en matrimonio con una mujer a fin de preservar la descendencia y los bienes materiales de la familia. Las relaciones heterosexuales, por lo tanto, tenían igualmente una función social y biológica.

La mujer, que era considerada entre los griegos como naturalmente inferior al hombre, no sólo era vista como la encargada de parir y criar a los hijos o como la encargada de mantener el hogar, sino que también debía ser la depositaria del apetito sexual de su marido y complacerle en sus deseos.

Así pues, dado que se consideraba a la mujer griega promedio en el mismo nivel social de los niños y los esclavos, se creía que la relación heterosexual no enriquecía intelectual ni espiritualmente al hombre, por lo cual no tenía otro fin que el de la reproducción o satisfacción física. La única relación fructífera, en todo sentido, era la de carácter homosexual, siempre y cuando se diera en los términos antes mencionados.

Sin embargo, por raro que parezca, no podemos decir que los griegos fuesen homosexuales, al menos no en la calidad y el sentido en que hoy reconocemos a la homosexualidad, a saber, como identidad o atributo propio de aquél que se considera como tal.

En Atenas la homosexualidad no era una identidad, no se era homosexual como opuesto a heterosexual, ya que estos conceptos modernos son totalmente ajenos a la mentalidad griega. Los varones mantenían prácticas homosexuales como las mantenían heterosexuales: todo formaba parte de su vida y no había oposición entre unos y otros (López, 2018).

De igual forma, las relaciones amorosas y sexuales entre mujeres de aquél entonces, tampoco pueden ser entendidas de la manera en la que se entienden ahora. Si bien también eran permitidas, poco es lo que se sabe de ellas, puesto que no eran realmente tomadas en cuenta, dado el papel social de la mujer. De lo poco que se

sabe, la mayor parte proviene de los poemas de la famosa poetisa Safo de Mitilene, que predicó y festejó el amor entre mujeres en la isla de Lesbos<sup>6</sup>.

Gracias a sus poemas y a lo que autores como Platón o Dionisio de Halicarnaso escribieron sobre ella sabemos que era una mujer aristócrata que, al haberse cultivado en las artes y las letras, se dedicaba a dar educación a otras jóvenes aristócratas lesbianas en su propia academia, conocida como la Casa de las Musas, lugar donde se practicaba el amor libre entre mujeres o el rechazo a la maternidad como compromiso social (Medina, 2013).

Durante estas épocas, autores como Platón, Hipócrates, Aristóteles, Galeno o Sorano dedicaron parte de sus escritos a estudiar, describir y debatir sobre cuestiones relacionadas a temas como la reproducción, la anticoncepción, la educación, la ética y la conducta sexual (Frago & Saéz, 2012).

Discursos tan famosos como el Banquete o el Fedro de Platón, por ejemplo, están dedicados al análisis de temas como las relaciones amorosas, el sexo y el origen de los seres humanos en tanto que seres sexuados. Todo esto nos permite constatar el evidente contraste que hay entre la forma de entender y vivir la sexualidad cultivada por los griegos y las visiones posteriores.

Varios siglos después, con el advenimiento del cristianismo como religión oficial del Imperio Romano y con la posterior caída de éste en el siglo V, dio inicio la llamada Edad Media o Medievo, periodo histórico que se prolongó hasta el siglo XV.

Durante ese tiempo tuvo lugar en Europa la conformación y el auge de la iglesia católica como institución dogmática, bajo la cual el culto al cuerpo de los griegos pasó a ser completamente rechazado y con ello el sexo y cualquier idea que remitiera al mismo.

---

<sup>6</sup> De ahí el término “lesbiana”.

Lo ideal es pasar del cuerpo, no responder a sus demandas impuras, el pecado de la carne, abrazar el celibato y si, por mucho que se pretenda, no se consigue ese grado de perfección siempre cabe aceptar el matrimonio como remedio menor (Barriga-Jiménez, 2013, p. 93).

Esta visión del cuerpo como lugar del pecado impuso una moral basada en el castigo al contacto carnal y el control de las “bajas pasiones” a través de distintos medios, como el establecimiento de rígidos códigos de conducta que delineaban con total precisión aquello que era permitido y lo que no o a través del llamado sacramento de la confesión y la penitencia, gracias a los cuales los sacerdotes se aseguraban de que la población siguiera los preceptos dictados por la ley moral.

Sin embargo, de forma paradójica, “la sexualidad en el Medievo se veía como algo pecaminoso, reprobable y peligroso; pero también, como lo más soñado, meditado y, secretamente, deseado” (Fayanas, 2017).

Bajo este régimen de doble moral, se predicaba que el acto sexual entre hombres y mujeres debía tener como único propósito la procreación, para lo cual existían una regulación sobre las acciones y posturas sexuales, a fin de garantizar la “*dialetio*” y la “*honestia copulatio*”, es decir, el compromiso honesto con el matrimonio y una práctica sexual casta con el santo objetivo de la procreación (Fayanas, 2017).

Para ello, se escribieron manuales que dictaban las posturas que estaban permitidas y las que no, el papel que debía jugar la mujer —sumisión total a su marido, obediencia, silencio y pasividad total— para ser considerada una “mujer respetable”, así como las actitudes sexuales que le estaban permitidas al hombre —virilidad, fuerza, actitud activa e incluso la infidelidad<sup>7</sup>—.

Aproximadamente para el siglo XII, predicado por juglares y trovadores, adquiere fuerza el “amor cortés”, una forma particular de entender y vivir el amor,

---

<sup>7</sup> Se justificaba la libertad sexual del hombre y la práctica sexual fuera del matrimonio con fines de placer bajo la idea de que el hombre, por “naturaleza”, era incapaz de controlar sus más bajos impulsos biológicos, en este caso, los relacionados al sexo.

la cual se vio reflejada en la llamada literatura caballeresca, que surgió como un reflejo, pero también como una forma de preservar este ideal medieval de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres.

Se trata de un amor pasional, obsesivo, muchas veces imposible y por ello idealizado, en el que la mujer tiene el dominio de la relación, convirtiéndose, por así decirlo, en la dueña de las pasiones del hombre. “El amor cortés es un amor adúltero sin culminar en amor carnal en el que la mujer utiliza al hombre como instrumento de su placer” (Barriga-Jiménez, 2013, p. 94).

Esta forma de entender el amor tendrá repercusiones notables en futuras épocas, sobre todo en la construcción de la idea de la heterosexualidad.

El papel activo y protagónico que en este periodo ostentó la mujer, vuelve a subvertirse a partir del siglo XV con el inicio de la Edad Moderna, como consecuencia del creciente poder de la burguesía, que comenzó instaurar nuevos valores y prácticas en las sociedades europeas.

La mujer, entonces, pasó a ser considerada como un ente pasivo, incluso ausente, a la cual se le apreciaba sólo desde la idea sublimada de “lo femenino”<sup>8</sup>. Así pues, “con el Renacimiento se impone el perfil positivo de la mujer. Lo que debe ser la feminidad queda recogido en el *Jardín de las nobles doncellas* de Fray Martín de Córdoba hacia 1470” (Barriga-Jiménez, 2013, p. 94).

De esta manera, el cuerpo de la mujer fue vedado y desexualizado, estigmatizando así todo comportamiento que estuviera fuera de los lineamientos establecidos y, por ende, a todas aquellas mujeres que no se ajustaran a tales normas sociales.

---

<sup>8</sup>Ejemplo claro de esta visión de la mujer y “lo femenino” lo encontramos en las novelas y literatura de la época. Personajes como “Dulcinea” de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), retratan la relación platónica entre el hombre y la mujer y la figura idealizada pero inexistente de la mujer.

El estatus de la mujer como un “no-ser” se exacerbó aún más durante el siglo XVI, pues se le hizo “desaparecer” de la vida social bajo normas que fortalecían la idea de que ninguna mujer respetable debía salir sola a la calle, ni mucho menos debía ser vista saliendo de algún sitio “inapropiado” para ella.

Para el siglo XVII, se retoman las ideas aristotélicas que describen a la mujer como “un varón estropeado” o incompleto, bajo las cuales se justificó la supuesta superioridad sexual del hombre frente a la mujer y la posibilidad de una transición de mujer a hombre, pero nunca a la inversa (Barriga-Jiménez, 2013). De ahí que el hombre con comportamientos “femeninos” fuera visto, en consecuencia, como un no-hombre o un “varón estropeado”.

Se estableció, entonces, un paragón entre las características “naturales” del hombre —masculinidad, sequedad, perfección, divinidad— y la mujer —feminidad, humedad, imperfección, mundo terrenal—, dándole una fuerte carga negativa a todo lo que, supuestamente, constituye ámbito de la mujer.

Por tales motivos, se cultivó la fuerte idea de que ésta debía someterse a los designios de su marido y responder a todas sus exigencias sexuales o de cualquier clase, pues al ser las mujeres sujetos sumamente sensibles, impredecibles e irracionales, eran incapaces de pensar adecuadamente o de tomar decisiones racionales.

En cambio, se aceptó que el hombre tuviera una vida sexual más libre. Se fortaleció la idea de que debido a su “naturaleza” activa y viril, era también esclavo de sus pasiones y, en el intento de apaciguarlas, se defendía como preferible la eyaculación dentro de cualquier mujer antes que la masturbación o la sodomía<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Nombre con el que se le conocía a la práctica sexual que implicaba la penetración anal, sobre todo si es realizada de un hombre a otro.

Tanto la sodomía, como la masturbación, sumados a otras prohibiciones sexuales (la práctica sexual en posturas consideradas impuras, el tener sexo por placer, la zoofilia, etc.) eran consideradas parte de lo que la iglesia católica llamó el “pecado nefando”.

Durante de los siglos XVI y XVII, con el desarrollo de las artes y las ciencias como fruto de los cambios económicos y sociales de la época, proliferaron también los estudios sobre la anatomía humana, que se convirtió en uno de los intereses principales de muchos investigadores de la época.

Gracias a ello se lograron, entre otras cosas, descubrir los órganos sexuales internos, sus funciones y parte de la relación que éstos guardan con los estímulos externos que provocan su excitación. De especial interés para los científicos fue el caso de la anatomía femenina<sup>10</sup>.

Para el siglo XIX, en el contexto de la Segunda Revolución Industrial europea, la gran proliferación científica y académica que se había dado un siglo atrás continuó dando importantes avances. Surgieron nuevas ciencias y campos de estudio, como la Antropología, la Historia, la Sociología, la Sexología y el Psicoanálisis, los cuales jugaron un papel clave en el estudio de la conducta sexual humana.

En primera instancia, las investigaciones antropológicas de Bronislaw Malinowski y Margaret Mead sobre los comportamientos sexuales en diferentes tribus no occidentales, que dieron cuenta de la gran variedad de éstos, lo que a su vez significó la puesta en duda de las teorías biologists que defendían el supuesto carácter natural de los roles sexuales y de género, abonando así a la construcción de nuevas teorías sobre lo sexual.

Este tipo de estudios, desde la antropología <sup>11</sup>, fueron un importante antecedente de la Sexología, un campo de estudio interdisciplinario que vio la luz a finales del siglo XIX de la mano de investigadores como Richard Von Krafft-Ebing,

---

<sup>10</sup> “Leonardo da Vinci (1452-1519) dibuja y describe ciertos órganos sexuales internos, además del coito y el embarazo; Gabriele Fallopio (1523 – 1562) describe las Trompas de Falopio; Regnier de Graaf (1641–1673) describe los folículos de Graaf y la eyaculación femenina; En 1642, el médico J.B. Sinibaldus publica “Ganathropoeia” acerca de la anatomía y el estímulo erótico; En 1677, Anton Van Leeuwenhoek, ve por primera vez al microscopio un espermatozoide humano” (Frago & Saéz, 2012, p. 233), por citar algunos ejemplos.

<sup>11</sup> Sin embargo operaba totalmente desde una visión etnocéntrica.

Pasquale Penta, Haverlock Ellis, Magnus Hirschfeld, Albert Moll, Augusto Forel, Fritz Schaudin, Iwan Bloch, Albert Eulenburg, entre muchos otros, todos ellos principalmente alemanes, austriacos e ingleses, incluido el propio Sigmund Freud.

Con esto, el sexo y la sexualidad entraron al campo científico a través de la medicina, la psiquiatría y el psicoanálisis. Desde estas aristas se “combatía” a la restrictiva moral de la época victoriana, basada en el control total del erotismo y la sexualidad desde una concepción ortodoxa de lo sexual.

Para la sociedad victoriana los “tocamientos”, la seducción, el jugueteo erótico, el coqueteo o cualquier demostración sexoafectiva tenían que ser eliminados, pues el sexo no estaba hecho para el placer, sino únicamente para la procreación. Las relaciones monógamas, no placenteras y previamente arregladas eran el imperativo de la aristocracia inglesa, la cual se fue expandiendo al resto de Europa.

Desde el punto de vista de los sexólogos y psicoanalistas, este ambiente represivo era, justamente, el causante de múltiples enfermedades y padecimientos tanto físicos como psíquicos.

A finales del siglo XIX y principios del XX, Sigmund Freud, renombrado psiquiatra austriaco, comenzó a estudiar los casos de diferentes mujeres que presentaban una serie de padecimientos que más tarde él mismo catalogó con el nombre de “histeria”, una enfermedad supuestamente exclusiva de las mujeres que tenía como origen la insatisfacción sexual y la represión inconsciente de fantasías sexuales.

Gracias a estos estudios, Freud concluyó que dentro de nuestra psique debía existir una instancia no consiente en la que se “almacenaban” o, mejor dicho, se reprimían los recuerdos relacionados con deseos sexuales que eran socialmente castigados o con traumas de la infancia que tenían por tema lo sexual.

Esta instancia psíquica, a la que llamó “inconsciente”, le permitió formular el psicoanálisis, una serie de teorías en torno al desarrollo psicosexual de los

individuos que, además, proponía también una metodología para el tratamiento de los traumas psicológicos y emocionales.

Entre los aportes hechos por el psicoanálisis al estudio de la sexualidad, está la teoría del desarrollo psicosexual —que a la fecha sigue siendo una de las más polémicas y discutidas—, la cual hace énfasis en la etapa infantil de los individuos. Según esta teoría, el deseo sexual en los seres humanos no surge en la adolescencia, como regularmente se cree, sino desde que el individuo llega al mundo.

El bebé, al cual Freud describe como un “perverso polimorfo”, es llamado así porque —según este pensador— busca la satisfacción del deseo sexual a través de todos los medios que le son posibles, sin tener en cuenta ningún tipo de represión moral.

Sin embargo, ésta comienza a hacerse presente en el momento en el que el niño, al ir desarrollándose dentro del mundo social, se da cuenta de que para vivir dentro de una sociedad es necesario ajustarse a una serie de reglas que limitan su búsqueda del placer y, con ello, la satisfacción de sus deseos sexuales.

El niño comprende que debe ceder ante la autoridad del padre, reprimiendo el deseo sexual que siente hacia su madre, la cual representa su primer objeto de deseo, pues es quien, de inicio, satisface todas sus necesidades. Esto le obligará a buscar un nuevo objeto de deseo y a partir de ello, a buscar los medios para conservarlo o atraerlo. Esto es a lo que Freud llama el complejo de Edipo (Freud, 1905), que ha sido y sigue siendo, junto al resto de la teoría psicoanalítica, una teoría determinante para en entendimiento de lo sexual.

La obra freudiana, sin duda, influyó en muchos de los autores que revisaremos más adelante, algunos de ellos han perpetuado estas teorías y el entendimiento de lo sexual desde el psicoanálisis, mientras que otros se han posicionado como detractores o críticos de las mismas.

El punto es que, se quiera o no, al momento de hablar sobre la sexualidad humana, sobre las conductas, orientaciones e identidades sexuales, es casi imprescindible remitirse, aunque sea de forma general, a las ideas del psicoanálisis, de una forma u otra.

Durante el siglo XX y lo que va del actual, las ideas sobre sexo y sexualidad en occidente han sufrido importantes cambios, dando paso a una gran cantidad de postulados y teorías generados desde los más diversos campos de estudio.

La Sexología, como ciencia de lo sexual, ha logrado un gran desarrollo y consolidación en el mundo científico y académico, pero es cierto que al ser un campo multidisciplinario bastante amplio, resultaría una labor muy compleja abordar aquí todas las nuevas ideas que en este y otros tantos campos han surgido en los últimos años.

Baste con decir que, si bien han proliferado muchas nuevas visiones al respecto gracias a los movimientos de lucha como el feminismo y los gestados por los colectivos LGBTIQ+, desde la década de 1950 del siglo pasado, en muchos aspectos —pensando en forma general— seguimos reproduciendo muchas de las ideas heredadas de siglos pasados.

### ***1.2.2. La sexualidad como discurso y dispositivo de control. Una aproximación foucaultiana a la sexualidad***

En el año de 1976, Michael Foucault publicó el primer volumen de una serie de libros a los que titularía *Historia de la sexualidad*. En este libro, al que agregó el subtítulo de “La voluntad de saber”, el filósofo francés plantea una serie de reflexiones que, por un lado, servirían de preámbulo a investigaciones y teorías posteriores en torno a la concepción política de la sexualidad humana.

Mientras que por otro, servirían como evidencia y refuerzo de su propia propuesta filosófica. Lo que a él le interesaba, en realidad, era evidenciar las

relaciones de poder que surgen y se fortalecen gracias a una serie de discursos ideológicos que, desde su perspectiva, son una fuerte influencia destinada a modelar el comportamiento del ser humano dentro de la sociedad.

El interés real de Foucault estaba en el poder, pero no el poder que se piensa como un agente externo, opresivo y de grandes dimensiones, que se resguarda solamente en los individuos que tienen una alta posición dentro de la jerarquía social.

Al filósofo francés le interesaba el poder pensado como aquellas formas de control que todo individuo ejerce día a día en sus relaciones más inmediatas y cotidianas, en los actos que han pasado a ser considerados normales, pero que esconden violentas relaciones a una micro escala, es decir, un micropoder.

Foucault no entiende el poder en términos de jerarquías, pues para él el éste no se tiene, sino que surge, se produce. El poder no está situado en una persona, sino que se presenta a través de la relación que se da entre dos o más sujetos en un contexto particular.

Por ejemplo, en el contexto escolar se establece una relación de poder entre el profesor y el alumno, pero no porque el profesor tenga el poder en sí —como si se tratase de una cualidad que sólo él posee—, sino porque las condiciones que presenta la dinámica escolar así lo permiten. De modo tal que, en ese mismo contexto, el profesor deja de estar en ventaja si la relación se establece con el director de la escuela.

Foucault postula entonces que, en la vida social, todos estamos sujetos al poder, pues es parte de nuestra vida social. Esta idea se explica muy bien en *Vigilar y castigar* (1975), uno de los libros más emblemáticos de toda su obra, donde estudia la dinámica de control de la institución penitenciaria y establece una analogía entre lo que sucede en ella y lo que pasa en la vida cotidiana.

La cárcel funciona como una institución evidentemente represora, castigadora, que se encarga de vigilar en todo momento a los sujetos que habitan en ella a través de las torres de vigilancia o panópticos, lugares desde donde es posible visualizar el panorama completo de la prisión.

En la vida cotidiana sucede algo similar, sólo que los presos y los carceleros no son entidades mutuamente excluyentes ni están claramente bien definidas. En la vida diría todo sujeto es víctima y victimario a la vez, cada persona se convierte en vigilante de las demás. Vigila y castiga todo aquello que social y discursivamente se ha establecido como ilícito, como anormal o inconveniente.

Sin embargo, cada persona se sabe a la vez vigilada por los demás y por ello, se asume dentro de la norma socialmente construida. El temor al castigo y, más aún, a las implicaciones subjetivas que esto conlleva, hacen que toda persona quiera mantenerse a sí misma dentro de esta dinámica de poder que ya ha sido normalizada.

Con este esclarecedor ejemplo, Foucault da cuenta de una realidad hasta entonces no teorizada: el poder está presente en todas las relaciones humanas como un elemento constitutivo de las mismas. Pues como ya se dijo, el poder no se ubica en una persona, lugar o práctica en particular, sino que se configura a partir de nuestras formas de relacionarnos, de pensar, de actuar, de concebirnos.

Las prácticas cotidianas funcionan en una lógica carcelaria, en la que todos somos como un panóptico desde el cual vigilamos y castigamos todo aquello que consideramos erróneo o no adecuado a las leyes establecidas. Pero, ¿cómo es que nos convertimos en ese panóptico?, ¿cuál es el incentivo que nos motiva a vigilar y castigar no sólo al otro sino incluso a nosotros mismos?

Para Foucault la respuesta está en el complejo entrecruce de factores: las ideologías, el poder, el discurso y las instituciones. Y es aquí donde encontramos el enlace directo con *Historia de la sexualidad* y el resto de sus obras<sup>12</sup>.

En *Vigilar y castigar* hace una revisión a las dinámicas de control de la institución penitenciaria. En *Historia de la locura*, hace lo propio con respecto a las dinámicas de control de la institución psiquiátrica, mientras que en *Historia de la sexualidad* aborda la cuestión del vínculo entre sexualidad y los dispositivos de control que se imponen a través de los discursos sobre la sexualidad “sana y natural” y la que no lo es.

En términos más amplios, esta obra plantea que la sexualidad se ha configurado, en las sociedades occidentales, como un objeto discursivo mediante el cual, diversas instituciones, han logrado imponer su control sobre nosotros. Todo esto gracias a la generación y promoción de discursos —aparentemente verdaderos— sobre nuestra supuesta naturaleza sexual.

Todas estas reflexiones llegan, de una u otra forma, a una misma conclusión: la relación *conocimiento-discurso-poder* es un elemento clave para el control de los individuos, mediante el cual se busca mantener un régimen de producción y organización social determinado: el capitalismo.

A lo largo de esta obra, Foucault elabora una genealogía de la sexualidad, no como una práctica historiográfica en sí, sino como una forma de develar qué hay detrás de los distintos discursos que se han construido en torno a ella. A él le interesaba saber cómo es que las instituciones ejercen control sobre los individuos, a través del manejo discursivo de la sexualidad y, más aún, cómo es que este control es ejercido de formas casi imperceptibles para la mayoría de nosotros.

---

<sup>12</sup> *Historia de la locura en la época clásica, El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica, La Arqueología del saber, Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, por mencionar algunas.

De esta manera, el filósofo pone en juego los conceptos antes citados —discurso, poder, conocimiento, ideología e institución—, para evidenciar cómo es que nuestras ideas respecto a la sexualidad configuran nuestra identidad y con ello, nuestra conducta en sociedad.

En *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Foucault comienza haciendo una reflexión con respecto a lo que él llama la “hipótesis represiva”. Con este término el autor se refiere a los múltiples discursos que, a lo largo de la historia y desde diferentes campos de estudio, han planteado la sexualidad como algo reprimido.

Él no niega ni afirma esta hipótesis, se guarda de decir que la represión es una falacia o un fenómeno inexistente, pero tampoco confía plenamente en tal afirmación, no al menos en el concepto de “represión” que alegaban los teóricos de la época.

Lo que procura en este estudio es analizar a qué intereses responde la proliferación de estos discursos, ¿por qué todos ellos planteaban la sexualidad como algo reprimido?, ¿en realidad la sexualidad ha estado tan reprimida como nos lo han dicho?

Las dudas que quisiera oponer a la hipótesis represiva se proponen menos mostrar que ésta es falsa que colocarla en una economía general de los discursos sobre el sexo en el interior de las sociedades modernas a partir del siglo XVII. ¿Por qué se ha hablado de la sexualidad, qué se ha dicho? ¿Cuáles eran los efectos de poder inducidos por lo que de ella se decía? ¿Qué lazos existían entre esos discursos, esos efectos de poder y los placeres que se encontraban invadidos por ellos? ¿Qué saber se formaba a partir de allí? En suma, se trata de determinar, en su funcionamiento y razones de ser, el régimen de poder-saber-placer que sostiene en nosotros al discurso sobre la sexualidad humana. De ahí el hecho de que el punto esencial (al menos en primera instancia) no sea [19] saber si al sexo se le dice sí o no, si se formulan prohibiciones o autorizaciones, si se afirma su importancia o si se niegan sus efectos, si se castigan o no las palabras que lo designan; el punto esencial es tomar en consideración el hecho de que se habla de él, quiénes lo hacen, los lugares y puntos de vista desde donde se habla, las instituciones que a tal cosa incitan y que almacenan y

difunden lo que se dice, en una palabra, el "hecho discursivo" global, la "puesta en discurso" del sexo (Foucault, 1976, p. 10).

La reflexión en torno a todo esto inicia con un acercamiento histórico a la sociedad victoriana, la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Tal época marcó un antes y un después en la forma de entender y, sobre todo, de vivir la sexualidad, no sólo en el Reino Unido, sino en todo occidente.

Hasta antes del siglo XVII, nos relata, el tema del sexo se hablaba sin demasiada reticencia, con un lenguaje más directo y hasta juguetón, se disfrutaba de los placeres carnales sin tanta culpabilidad, con gestos desvergonzados y mucha menos mojigatería que la que reinó a partir de dicho siglo, en el que se inaugura un periodo de supuesta represión sexual que tuvo su clímax en el siglo XIX.

Durante este periodo, la sexualidad y todo lo relativo a ella pasó casi directamente al plano de lo oculto, de lo privado, de aquello que se sabe pero se guarda con celosa cautela. El silencio, el excesivo pudor y hasta la "mecanicidad" del acto sexual con fines únicamente reproductivos, se convirtieron en normas altamente cuidadas.

De esta forma, la sexualidad fue entendida en términos del mero acto sexual y se recluyó al espacio específico de la alcoba marital, se le quitó su sentido placentero por considerarse inmoral y, con ello, se le dio un carácter meramente utilitario.

Con este yugo moral, pero también político y social, no es de sorprender que toda conducta contraria a los preceptos establecidos fuese duramente castigada, pues la sociedad victoriana no estaba dispuesta a admitir ningún tipo de acto "inmoral" o ilícito que atentara contra las "buenas costumbres" burguesas.

Actos como la infidelidad, el sexo antes del matrimonio, la "pérdida" de la virginidad en las mujeres, el consumo de pornografía, las filias y, por supuesto, la homosexualidad o cualquier otro tipo de "perversión" sexual, eran severamente castigados.

Entonces, si el castigo no resultaba reformador, no quedaba otro remedio que confinar a los individuos con comportamientos sexuales “ilícitos” a espacios de reclusión, donde pudiesen ser controlados (manicomios, cárceles, reformatorios) o en su defecto, a lugares socialmente marginados en los que, por lo menos, pudieran generar ganancias (burdeles, bares, casas de citas, etc.).

Bajo este régimen se configuran así, prácticas y “modos de ser” clandestinos, condenados a la vergüenza, al ocultamiento, a la alteridad construida bajo el estigma de lo negativo.

Lo que no apunta a la generación o está trasfigurado por ella ya no tiene sitio ni ley. Tampoco verbo. Se encuentra a la vez expulsado, negado y reducido al silencio. No sólo no existe sino que no debe existir y se hará desaparecer a la menor manifestación —actos o palabras. [...] Tal sería lo propio de la represión y lo que la distingue de las prohibiciones que mantiene la simple ley penal: funciona como una condena de desaparición, pero también como orden de silencio, afirmación de inexistencia, y, por consiguiente, comprobación de que de todo eso nada hay que decir, ni ver, ni saber (Foucault, 1976, p. 9).

A este respecto, Foucault nos sitúa ante los efectos que el pudor y la represión provocaron a nivel discursivo: por un lado, en la vida cotidiana, las formas de hablar de sexo se fueron depurando a tal grado que se estableció una política del habla basada en una economía restrictiva del lenguaje.

En otras palabras, se configuró un lenguaje autorizado para referirse al sexo y sus cuestiones, el cual estaba sumamente controlado y dictaba qué cosas se podían decir y qué otras no, en qué momentos, en qué lugares, con qué personas, bajo qué parámetros y en qué condiciones.

Las alusiones y metáforas se convirtieron en herramientas discursivas de gran valor a tales fines, pues la mención directa de cualquier cosa relacionada al sexo resultaba por demás impensable.

Por otro lado, como respuesta a dichas prohibiciones, surgió también el fenómeno inverso, pues a partir del siglo XVIII —según lo refiere el autor—

empezaron a proliferar discursos “ilícitos”, maneras crudas e indecentes de hablar de sexo, de configurarlo lingüísticamente como insulto, reservándolo también en la clandestinidad, como una forma romper con las “buenas formas” de una sociedad cuyo valor primario parecía ser la hipocresía.

Sin embargo, la cuestión más desconcertante para este pensador fue que, detrás de toda esa aparente represión, se dio también una irónica proliferación de la práctica discursiva en torno a la sexualidad, propiciada por distintas instituciones.

Durante los siglos XVIII y XIX el desarrollo tecnológico y científico propició también, como hemos mencionado antes, el desarrollo de nuevos campos de estudio y especialización científica que, de una u otra forma, mostraron interés en la sexualidad, partiendo de la premisa de su represión.

Campos como la antropología, la medicina, la psiquiatría y, por supuesto, el psicoanálisis, dedicaron sus esfuerzos a hacer que sus pacientes hablaran sobre su sexualidad. Se interesaron en escuchar sus relatos pasionales, sus deseos más íntimos, les hacían describir detalladamente las sensaciones que les producía el acto sexual o aquello que les causaba excitación.

Pero lo esencial es la multiplicación de discursos sobre el sexo en el campo de ejercicio del poder mismo: incitación institucional a hablar del sexo, y cada vez más; obstinación de las instancias del poder en oír hablar del sexo y en hacerlo hablar acerca del modo de la articulación explícita y el detalle infinitamente acumulado (Foucault, 1976, p. 13).

Pero ¿cómo pudo ser esto posible en una sociedad en la que hablar de sexo estaba prácticamente vetado? Pues bien, aquí es donde Foucault detecta una incongruencia con la llamada hipótesis represiva. Si la supuesta represión sexual que tanto denunciaban los teóricos era real, ¿por qué es justamente esta época la que vio nacer una importante cantidad de discursos sobre sexualidad a nivel académico e institucional?

¿Cómo es que a partir del siglo XVII se produjo, a la par, un notable interés por provocar la “confesión” de la vida sexual de las personas? Y ¿por qué, de igual manera, la literatura erótica tuvo un gran desarrollo durante esos siglos?

A raíz de tales cuestionamientos, el pensador francés planteó, entonces, la idea de que el discurso de la represión sexual funcionaba como un mecanismo de doble moral que servía para ocultar una realidad contraria.

Más bien se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos, susceptibles de funcionar y de surtir efecto en su economía misma. (...) mecanismos de poder para cuyo funcionamiento el discurso sobre el sexo ha llegado a ser esencial.” (Foucault, 1976, p. 16).

Esta forma de operar —nos dice el autor— es una herencia de la práctica cristiana de la represión-confesión establecida durante la Edad Media, la cual se intensificó después del Concilio de Trento, donde se establecieron los parámetros que dieron énfasis a la confesión de los “pecados” sexuales.

De esta forma, la iglesia católica encontró la manera perfecta de controlar a los fieles, implantando en ellos la idea de que los “pecados de la carne” constituían una falta grave y que por ello la única forma de “purificarse” era a través de la confesión.

Así, la confesión exhaustiva y pormenorizada de los deseos, actos o perversiones sexuales, se convirtió en un mecanismo de control que, a través del sentimiento de culpa, implantaba en los fieles una idea negativa del sexo y configuraba, a la vez, la regla de que cualquier cosa referente a él sólo podía ponerse en palabras en el contexto de la confesión religiosa.

Este *modus operandi* fue retomado por la ciencia y el psicoanálisis. En este caso, el médico y el analista tomaron el papel del sacerdote, convirtiéndose en la autoridad encargada de registrar y analizar las confesiones de sus pacientes. En este contexto, tanto el médico como el psicoanalista hacían hablar a sus pacientes de su

sexualidad, bajo el pretexto del análisis médico y la terapia, pues la conducta sexual de éstos podía revelar datos importantes para su propio tratamiento.

El discurso médico y psicoanalítico de la represión, denuncia Foucault, llevaba consigo una importante carga negativa hacia la sexualidad: la represión sexual causa conductas sexuales anormales en el individuo, por lo tanto, para “curarlo” y volverlo a la “normalidad” es necesario tratarlo en terapia, haciendo una revisión exhaustiva de su propia represión. Así fue como la sexualidad, valorada en tales términos, comenzó a ser vista como fuente de enfermedad y, en última instancia, como la enfermedad misma.

El ejemplo más claro para este autor, estaba sin duda en el psicoanálisis, que basa casi toda su teoría y práctica analítica en la idea de que la represión sexual es una condición esencial del ser humano en tanto que sujeto social y deseante.

Desde la postura psicoanalítica, la represión de los deseos sexuales es la causa de gran parte de nuestros problemas a lo largo de la vida. Foucault evidencia cómo la confesión psicoanalítica, al igual que la religiosa, funciona como artefacto de control, pues implanta la idea de que la sexualidad, en sí misma, es un problema.

Desde el psicoanálisis —como lo vimos antes— se plantea que, para poder vivir “adecuadamente” en este mundo, dentro del marco social establecido, es necesario que el individuo reprima sus deseos sexuales reales y sea capaz de sublimarlos en conductas sexuales aceptadas. Lo cual genera, en muchos de los casos, problemas mayores, patologías que tienen que ser tratadas por el médico.

En la intersección de una técnica de confesión y una discursividad científica, allí donde fue necesario hallar entre ellas algunos grandes mecanismos de ajuste (técnica de la escucha, postulado de causalidad, principio de latencia, regla de interpretación, imperativo de medicalización), la sexualidad se definió "por naturaleza" como: un dominio penetrable por procesos patológicos, y que por lo tanto exigía intervenciones terapéuticas o de normalización (Foucault, 1976, p. 42).

Para este autor, convertir la sexualidad en un relato, es decir, en algo que debe ser discursado, implica trasladar la vivencia sexual, del registro de lo corporal, lo subjetivo y lo emocional, al registro de lo verbal, lo objetivo, lo medible y clasificable.

Toda esta práctica, desde la apropiación y adaptación de los ritos católicos de la confesión por parte de la ciencia, hasta el desarrollo de métodos interpretativos, terapéuticos y de medicación, da lugar a lo que él llama una *scientia sexualis*, a través de la cual se instaura una “verdad” de lo sexual.

Esta “verdad” no es más que el establecimiento de parámetros en torno a lo que se considera o no un comportamiento sexual normal o “natural” y, sobre lo que a este respecto es lícito o ilícito.

Se establece así lo que a ojos de la ciencia, la ley y la moral cristiana es un comportamiento sexual natural y adecuado al que todos debemos aspirar: la unión marital entre un hombre y una mujer adultos, unidos para procrear, donde la mujer debe estar sometida a la ley del varón.

En otras palabras, una relación heterosexual y monogámica, de carácter machista y utilitaria. Todo lo que escapara a esta normatividad entraba, evidentemente, en el código de la *contra natura* y la ilegalidad.

Curioso es que, a pesar del paso de los años, estos parámetros sean vigentes en muchas sociedades actuales y, aún más, considerados por muchos como la forma adecuada de vivirse sexualmente. Al corroborar esto damos cuenta de que, tal como lo dice Foucault, los discursos ideológicos penetran profundamente en los individuos y permiten la instauración de modos de vida particulares.

Pero ¿con qué propósito todo este despliegue de tácticas y medidas de control sobre la sexualidad? ¿Para qué el establecimiento de parámetros y de una *scientia sexualis*? Pues bien, tal como lo mencionamos en un inicio, todo responde a la instauración de un modelo organizativo de la sociedad con fines productivos.

El sistema capitalista se sustenta gracias a la fuerza de producción y al establecimiento de una serie de ideologías que hacen pasar por natural dicha forma de organización.

Desde el siglo XVIII, con el desarrollo tecnológico y científico de las sociedades europeas y con el ascenso de la clase burguesa al poder, surgió la necesidad de establecer nuevas formas de organización social que perpetuaran dicho sistema productivo, en el que la élite burguesa se colocó a sí misma como la dueña y gestora de los bienes de producción, consolidando así el sistema capitalista.

En este contexto, el discurso de la sacralidad y la naturalidad de la unión marital entre un hombre y una mujer, no sólo aseguraban —a través de la procreación en las clases proletarias— la provisión de la fuerza de trabajo necesaria para mantener a la clase burguesa, sino que también impedían el cuestionamiento de dicho modelo, estableciéndolo como un modo de vida normal.

Mientras que, por otro lado, la unión marital de los burgueses permitió a estas familias mantener el poder en sus manos a través de la herencia de las tierras, las ganancias y los negocios, perpetuando así su poder en lo más alto la jerarquía social.

Sumado a esto, está el hecho de que este modelo económico no sólo propone una organización social, sino también a una cosmovisión, a una forma particular de entender, de conocer y de construir lo que llamamos realidad.

Es la implantación profunda de una serie de ideas que nos configuran desde la subjetividad, que nos dan las pautas para construir una identidad psíquica, cultural, política y social.

Se entiende entonces que la condición discursiva de la sexualidad, no sólo ordena la forma en como nos comportamos socialmente, sino que también articula la manera en la que nos percibimos a nosotros mismos y limita nuestra propia vivencia como sujetos sexuales.

La configuración psíquica de la sexualidad que favorece a este modelo, según propone Foucault, se hizo posible a una escala masiva gracias a la *scientia sexualis*, o sea, la práctica discursiva de la sexualidad.

La represión sexual, contrario a lo que se pensaba, no estaba tanto en la censura violenta o en un silencio sistemático, sino en la exigencia de su discursividad en determinados espacios y bajo circunstancias controladas, logrando así un modo de control indirecto e imperceptible que el que se hacía evidente.

Estas propuestas, sumadas al resto de sus análisis y postulados sobre el poder y las formas de control social, fueron sin duda un gran aporte al pensamiento occidental contemporáneo y ayudaron a sustentar, desde otra perspectiva, la premisa de que la implantación indirecta de una ideología es mucho más eficaz que aquella que se hace evidente.

### **1.3. Heteronormatividad y diversidad sexual, dos discursos en pugna**

Para hablar de diversidad sexual es preciso hablar de heterosexualidad y, a partir de ello, de lo que es la heteronormatividad, pues sin claridad de lo que este concepto implica, difícilmente podremos profundizar en torno a la importancia de reconocer la diversidad sexual como un derecho y, más aún, como una condición inherente de la sexualidad humana.

En este entendido, llevaremos a cabo una reflexión puntual de la propuesta de Óscar Guasch, pensador español que concibe tanto a la heterosexualidad como a la homosexualidad como “mitos”, es decir, como fantasías configuradas en forma de relatos para dar explicación a un determinado fenómeno, en este caso, de la realidad social.

Las ideas de este autor nos llevarán, inevitablemente, a abordar el concepto de heteronormatividad, nombre dado al sistema dominante y represivo que se encarga

de implantar la idea de la heterosexualidad como única forma de expresión “adecuada” de la sexualidad humana, dentro de las sociedades occidentales.

Esta aclaración de conceptos, aunada a la propuesta teórica de Guasch, nos darán mayores elementos para complejizar y profundizar nuestra reflexión, desde una perspectiva cada vez más amplia y crítica.

Posteriormente, abordaremos una de las teorías contemporáneas más polémicas con respecto al género y la sexualidad, la teoría *queer*, que nos ayudará a tener un panorama general de las discusiones actuales en torno a estos dos rubros, pero que además, nos permitirá realizar importantes reflexiones para enriquecer los debates que podamos plantear en próximos capítulos.

### ***1.3.1. Heterosexualidad y homosexualidad. El mito legitimado y el mito legitimador.***

Como ya vimos, Foucault pone de manifiesto que el control de la sexualidad a través de los diferentes mecanismos discursivos utilizados por la religión y la ciencia, ha servido, en última instancia, para perpetuar el sistema político económico occidental, pero también un control de lo que colectivamente pensamos respecto a la sexualidad como aspecto de la vida en general.

El hecho de que muchas personas piensen, por ejemplo, que la bisexualidad no es posible, que las personas transexuales son anormales o que el cuerpo del intersexual es inadecuado para esta sociedad, se debe a la apropiación que, a nivel social y cultural, hemos hecho de ciertas ideas que sistemáticamente se nos han inculcado a través de ciertos discursos ideológicos.

A través de las diferentes instituciones sociales, campos de estudio y medios de comunicación —familia, escuela, religión, televisión, cine, ciencia, artes, etc.— se nos ha transmitido una determinada noción de aquello que es “natural”, de lo que debe ser permitido, de lo que debería ser deseable y de lo que no. De modo tal que

nuestra realidad, configurada bajo ciertos parámetros, se viene abajo cuando esas ideas que nos hemos apropiado con tanto fervor son severamente cuestionadas.

Por eso nos volvemos vigilantes y castigadores, guardianes celosos de lo establecido, de lo que creemos adecuado, respaldando y legitimando así, una determinada forma de ser y pensar.

Bajo esta dinámica, no resulta extraño que, tanto la homosexualidad masculina como la transexualidad hayan sido y sigan siendo severamente castigadas en múltiples sociedades, mientras que otras expresiones de la sexualidad han sido simplemente invisibilizadas al no ser siquiera consideradas dentro del marco de las posibilidades de la sexualidad humana.

Caso contrario es el de la heterosexualidad, que ha sido establecida hegemoníamente con un carácter normativo, predicada falsa y estratégicamente como la orientación “natural” de la sexualidad humana.

En este sentido, tal como lo hemos hablado, “la heterosexualidad justifica un orden social intocable” (Guasch, 2007, p. 17) que busca garantizar la estabilidad de una serie de prácticas e ideologías sociales, religiosas, políticas, económicas, culturales, educativas, etc. De modo que cualquier expresión de la sexualidad que escape a los esquemas establecidos desde esta “heteronormatividad” es vista como una amenaza a dicha estabilidad.

En acuerdo con la propuesta foucaultiana, Oscar Guasch plantea en su libro, *La crisis de la heterosexualidad*, que la sexualidad humana ha sido históricamente sometida y dirigida en términos de un “deber ser”, a través de múltiples dispositivos ideológicos, discursivos, económicos, políticos, culturales, etc.:

La sexualidad humana es cultural. La sociedad regula a través de la cultura el perpetuo estado de celo de nuestra especie. A lo largo de los dos últimos milenios, nuestra sociedad ha elaborado una compleja red normativa de la sexualidad. El cristianismo primero, la psiquiatría después, más adelante la sexología y ahora el sexo más seguro elaboran normas sexuales muy distintas

entre sí. Pero las consecuencias sociales de esas reglas cambian poco en dos milenios (Guasch, 2007, p. 89).

Ahora bien, si debido a esto la sexualidad, entendida de forma general, lleva ya consigo una carga tabú bastante fuerte, un “deber ser” que la restringe, al movernos al campo de lo que Guasch llama las “sexualidades no ortodoxas”<sup>13</sup>, se hace evidente que la carga tabú y el “deber ser” tienen aún un mayor peso.

Esto se debe, como sabemos, a que el aparato ideológico —tan enraizado y poderoso— que dicta cómo debe ser la sexualidad, se encuentra fundamentado en la idea de la heterosexualidad como supuesta condición “natural” de la sexualidad humana.

Bajo este discurso esencialista se ha configurado también todo un sistema de gestión social del deseo, el cual tiene cuatro características principales: defiende la monogamia y el matrimonio, es coitocéntrica y reproductiva, ve en lo femenino una subalternidad bien diferenciada de lo masculino y persigue, condena o ignora a todos aquellos que se apartan del modelo (Guasch, 2007). Se trata pues de un sistema misógino, homofóbico y adultista, que domina en todos los niveles y a todas las escalas.

La propuesta teórica de este autor, además de cuestionar directamente todo este sistema, va un paso más lejos para proponer que la idea de la heterosexualidad como un mito, es decir, como un relato o conjunto de narraciones “escritas” por múltiples agentes —religiosos, psiquiatras, médicos, gobernantes, filósofos, poetas, etc.— que se legitima una y otra vez.

La heterosexualidad es un mito, un relato, una historia sagrada. Y se ajusta bien a las funciones sociales del mito: Cumple con la tarea de explicar el mundo. En este caso, el mundo del deseo y de los afectos. En tanto que mito, también sirve para garantizar la estabilidad de las cosas; la heterosexualidad justifica un orden

---

<sup>13</sup> Esta es la manera en la que Guasch (2007) se refiere a todas aquellas expresiones de la sexualidad que no están contempladas en el esquema ortodoxo de la heterosexualidad.

social intocable. Intocable porque no se cuestiona ni tampoco se evalúa; se acepta sin más como se aceptan los mitos. La heterosexualidad es el relato que nuestra sociedad emplea para explicar y entender el deseo. Es un *mythos*: Una narración transmitida oralmente y mediante libros sagrados (Guasch, 2007, p. 17).

El antropólogo español retoma, en cierto grado, las ideas de Foucault al concordar en que, si bien el relato se legitima a través de discursos religiosos, también lo hace a través de una supuesta evidencia científica.

La ciencia es, para ambos, la principal configuradora del mito de la heterosexualidad. La ciencia ha sido históricamente defendida como la legítima productora de conocimientos “verdaderos” y bajo múltiples proposiciones “científicas” se han abrigado la idea esencialista de que la heterosexualidad es “natural”.

En otras palabras, la naturalización de la heterosexualidad se encuentra directamente enlazada a la manera en la que se ha producido y validado el conocimiento en nuestra sociedad.

En consecuencia, la ciencia establece que, al ser la heterosexualidad una condición “natural” del ser humano, el deseo y el afecto entre hombres y mujeres es, por lo tanto, universal y bajo esta premisa “se afirma que la heterosexualidad es inmune a influencias políticas, sociales, económicas o históricas” (Guasch, 2007, p. 19).

Sin embargo, como dijimos en un inicio, desde mediados del siglo XX hasta la fecha, este sistema ideológico se ha visto fuertemente cuestionado: los movimientos y organizaciones feministas, la emergencia de las nuevas masculinidades y, por supuesto, la constante lucha de la comunidad LGBTIQ+ en favor de sus derechos, están resquebrajando los pilares de este modelo ideológico heteronormativo y patriarcal.

La lucha por deslegitimar los relatos hegemónicos de la supuesta naturaleza heterosexual es, para este autor, justamente eso, una lucha de relatos en torno a la sexualidad.

Haciendo un recuento de lo antes dicho, tenemos pues que “la sexualidad es un conjunto de prácticas y discursos (relativos al género, al deseo a la afectividad y a la reproducción) que atraviesan transversalmente al sistema social y cultural. La sexualidad no es natural” (Guasch, 2007, p. 111).

Bajo esta noción queda entendido entonces que, al igual que la heterosexualidad, la homosexualidad y todas las demás categorías que dan nombre a las distintas expresiones de la sexualidad humana son relatos construidos como producto de procesos histórico-sociales.

La homosexualidad se posiciona así como el relato directamente opuesto y complementario de la heterosexualidad, como el mito que explica y/o da sustento al otro, una continua alteridad discursiva que, aun siendo negada, se presenta como necesaria para la configuración de su opuesto.

La gran diferencia es que, mientras que el mito de la heterosexualidad ha sido escrito por la religión y la ciencia —que se establecen como campos con el poder suficiente como para legitimar cualquier discurso—, la elaboración del mito homosexual recae en sus propios protagonistas, es decir, en personas históricamente rechazadas e incluso criminalizadas. “El primero es un relato médico; el segundo, una narración política” (Guasch, 2007, p. 20).

Así pues, la homosexualidad —y por extensión, cualquier otra orientación sexual distinta a la hegemónica— tampoco puede ser considerada como algo natural, en tanto que es un discurso formulado a través de la relación de sujetos sociales y culturales.

Pero ¿a qué se refiere Guasch con esto?, ¿nos podemos aventurar a afirmar que la orientación y/o identidad sexual son completamente culturales? Esta pregunta ha

estado en el tintero por muchos años y ha sido, sin duda, un punto de álgida discusión.

Sin embargo, al menos en lo que a este autor se refiere, lo que se afirma como culturalmente construido son las categorías y formulaciones discursivas en torno a la idea de tal o cual expresión de la sexualidad y no propiamente al aspecto biológico de éstas.

En otras palabras, Guasch afirma que los términos “homosexual”, “heterosexual”, “bisexual”, “transexual”, etc., son configuraciones discursivas que tienen su origen en el mundo social y cultural, no en el natural. Además, si lo vemos desde una perspectiva histórica, tales formas de categorización son relativamente nuevas. Las categorías “homosexual” y “bisexual” tal como las entendemos ahora, por ejemplo, fueron formuladas a penas en el siglo XIX, siendo Sigmund Freud uno de los pioneros en tal labor (Montero, 2006).

En épocas anteriores solían utilizarse términos como “sodomita” o “invertido” para referirse a los varones que tenían relaciones sexoafectivas con otros varones, mientras que la relación amorosa entre dos mujeres, al igual que otras orientaciones e identidades sexuales, no fueron tomadas en cuenta realmente.

En la Grecia antigua —como vimos—, las relaciones sexoafectivas entre varones eran aceptadas con normalidad bajo determinadas condiciones, pero aun así, no podemos considerarlas como relaciones “gay” u “homosexuales” en la forma en que actualmente las entendemos, pues sabemos que las configuraciones sociales e ideas que tenían los griegos al respecto poco tiene que ver con las que tenemos actualmente (Ventura, 2014).

Por ello, debemos también dejar en claro que la configuración de la homosexualidad “es un producto de nuestra época que no debe buscarse más allá de nuestra cultura” (Guasch, 2007, p. 21). Así pues, queda esclarecida la idea del autor con respecto a la su concepción de la heterosexualidad y la homosexualidad

como mitos y a la vez, como categorías condicionadas a operar en el marco histórico y sociocultural en el que fueron concebidas.

Bajo esta lógica, la propuesta de Guasch se enlaza a la de Foucault para denunciar que la sexualidad, dentro de nuestra sociedad, está dominada por un mito, por un relato o discurso que subyuga el libre ejercicio de la misma.

### ***1.3.2. Teoría queer. Hacia un nuevo entendimiento del género y la sexualidad***

La Teoría *queer* es, hoy por hoy, una de las más polémicas y aventuradas en el terreno de las teorías sobre el género y la sexualidad, pero también una de las que más aportes ha dado al cuestionamiento de tales rubros.

La palabra inglesa “*queer*”<sup>14</sup> existe desde hace más de cuatro siglos y puede tener múltiples interpretaciones, todas ellas con connotaciones negativas. En su forma adjetiva “*queer*” puede significar “torcido”, “extraño”, “excéntrico”, “vulgar”, algo de carácter dudoso o cuestionable; como verbo transitivo puede usarse como “desestabilizar”, “torcer”, “perturbar” (de Lauretis, 2015; Fonseca & Quintero, 2009).

Por tanto, hablar de “prácticas *queer*” es hablar de prácticas que desestabilizan o perturban las normas establecidas, que “tuercen” aquello que se considera “*straight*”, es decir, lo que es “recto”, “derecho”, “adecuado”. En última instancia, lo “normal”, o mejor dicho, lo normalizado.

Durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX, la palabra *queer* comenzó a utilizarse para insultar y clasificar peyorativamente a los homosexuales, lesbianas, travestis, transexuales o cualquier otra persona que no encajara en los lineamientos “normales” de la sexualidad.

---

<sup>14</sup> Esta palabra no tiene una traducción exacta al español, por eso las homologaciones al español pueden no abarcar, por completo, el sentido de la palabra.

De forma paradójica, actualmente esta palabra hace alusión a temas de diversidad sexual y de género, principalmente, como consecuencia de la re-apropiación y la re-significación que las personas que se viven fuera marco heteronormativo han logrado hacer de este término<sup>15</sup>.

Durante la década de 1970, el Movimiento de Liberación Gay logró subvertir la carga negativa de esta palabra al tomarla y convertirla en un signo de orgullo y resistencia política. “Al igual que las palabras gay y lesbiana, queer ha designado, en primer lugar, una protesta social, y sólo en segundo lugar una identidad personal” (de Lauretis, 2015, p. 108).

Los *Estudios Queer*, como campo epistémico y político, tienen su origen en Estados Unidos en el contexto social de las luchas feministas y los movimientos pro LGBTIQ+. Favorecieron también a su nacimiento todas las teorías sobre la sexualidad que llevaban tiempo gestándose en algunas de las más importantes universidades del país, como la de Columbia, California y Duke, además del Centro de Estudios de Lesbianas y Gays de la Universidad de la Ciudad Nueva York.

Según la feminista Teresa de Lauretis (2015), la expresión “teoría *queer*” nació en 1990 en la Universidad de California, mientras presentaba un tema en un *workshop* organizado por ella misma para tal centro educativo.

En el mundo hispanico, por otro lado, se ha tratado de trasladar y reapropiar dicha teoría nombrándola de distintas maneras: teoría marica, teoría torcida, teoría trasgresora, teoría “entendida”, teoría cuir (Fonseca & Quintero, 2009). Sin embargo, debido a la dificultad de traducir exactamente este término al español sin que pierda

---

<sup>15</sup> De ahí que ahora muchos autores, colectivos, instituciones y asociaciones sociales incluyan la letra Q dentro del ya conocido acrónimo LGBTI, para escribirlo LGBTIQ o LGBTIQ+ (este último agregado para hacer referencia a los sectores minoritarios que pueden ser englobados dentro de la categoría *Queer* o, en otro caso, representados por una letra ya incluida como en el caso de la T (T+), que representa a las categorías Transgénero, Transexual y Travesti).

su sentido total, muchos investigadores han optado por utilizar el original “*queer*” en sus investigaciones o escritos.

Pero ¿qué es lo que propone esta teoría y por qué es importante su estudio? Para entender el alcance que ha tenido esta teoría hemos de decir que, si la dejáramos de lado, estaríamos omitiendo una de las propuestas más discutidas y citadas en la actualidad en todos los campos y espacios en los que el tema de la diversidad sexual tenga cabida.

La teoría *queer* está muy presente en la actualidad dentro de los debates en los Estudios de Género, en los encuentros feministas, en congresos y foros de Ciencias Sociales a nivel mundial, etc. Por eso resulta indispensable su abordaje, aunque sea de forma general, a fin de conocer los discursos sobre la sexualidad que se están tejiendo a partir de ella.

La teoría *queer* está enlazada directa e irremediabilmente con los *Gender Studies* o “Estudios de género”, de los cuales forma parte. Éstos, a su vez, fueron producto de los *Women’s Studies*, un campo de estudio que surgió en la década de 1960, también en EE.UU., gracias a las continuas protestas y exigencias de los movimientos feministas, que para esa época ya estaban muy consolidados.

El concepto *gender* (género)<sup>16</sup>, según de Lauretis, fue articulado por investigadoras feministas de diversas disciplinas e introducido como un elemento de cohesión y soporte de la crítica feminista hacia el patriarcado.

Género o bien “el sistema sexo-género”, como lo nombraron las antropólogas feministas, fue el marco en el cual las feministas analizaron la definición socio-sexual de la Mujer como divergente del estándar universal Hombre (de Lauretis, 2015, p. 108).

---

<sup>16</sup> Es traducido en español como “Género”. Sin embargo, el término en inglés “*gender*” se distingue totalmente del término “*genre*” que en español también se traduce como “género”. El primero se usa casi exclusivamente para designar a la construcción sociocultural que da fundamento a las categorías hombre y mujer y les asigna determinadas características. Mientras que la segunda se refiere “género” entendido en español como clase/ tipo/ conjunto de cosas que son similares, etc.

Entiéndase con esto que en sus inicios, la palabra género, para las feministas de entonces, hacía referencia a todas esas características que social e históricamente habían sido establecidas como “constitutivas” de la mujer, partiendo de una lógica patriarcal y represora.

En este sentido, el “género” era para ellas —como lo sigue siendo para muchas feministas hoy en día— el nombre de una estructura social opresiva y por ello, su estudio y deconstrucción se entendía como algo que atañía únicamente de las mujeres (de Lauretis, 2015).

Esta noción de género, sin embargo, se fue transformando poco a poco hasta perder esa fuerte carga separatista para configurarse como un campo de estudio con alcances muchísimo más amplios: se comenzó a estudiar la relación género y hombre, para tratar de entender también las construcciones del género masculino, dando lugar así a los llamados “estudios de las masculinidades”.

Posteriormente se sumaron también los estudios lésbico-gays y con ellos, el interés por estudiar la relación género y sexualidad. Gracias a esto comenzaron a emerger, a mediados de la década de 1990, los *Queer Studies* que, sin duda, supusieron una vuelta de hoja a lo que hasta entonces se había teorizado sobre el género y la sexualidad.

Antecedentes e influencias notables de la Teoría *Queer* las encontramos en autores como Michael Foucault, con las ideas que ya hemos revisado, Jacques Derridá con el deconstructivismo, Adrienne Rich con su texto “La heterosexual obligatoria y la existencia lesbiana”, Monique Wittig con “El pensamiento heterosexual y otros ensayos” y su rompimiento con la categoría “mujer” e incluso otros estudios, como los del historiador John Boswell y sus descubrimientos sobre la tolerancia de la homosexualidad durante la Edad Media.

No podemos omitir tampoco la fuerte influencia que fue y sigue siendo la teoría psicoanalítica —sobre todo para las y los autores de aquella época—, sin la cual muchas de las propuestas en este rubro no habrían tenido punto de origen,

La teoría *queer*, en términos generales, propone que el género, al igual la sexualidad, es una construcción sociocultural. Además, plantea que el sexo, en tanto que condición anatómico biológica, no determina el género de una persona y por lo tanto, éste último no debería ser entendido como la interpretación cultural del primero.

En otras palabras, las categorías “hombre” y “mujer”, su asociación con lo las ideas de “lo femenino” y “lo masculino”, así como la supuesta relación natural de éstos con la condición anatómica del sujeto —dependiendo de si nace con pene o vagina—, no son más que ficciones que se han ido construyendo histórica y culturalmente, pero que en realidad no responden a un origen natural ni mucho menos divino.

Según esta teoría, la idea de pertenencia a uno u otro género ha sido construida a través de un proceso “performativo”, es decir, imitativo y representativo, gracias al cual el sujeto humano se apropia, casi siempre de forma inconsciente, de una serie de características asociadas a uno u otro género.

Este proceso de apropiación inconsciente sucede en los primeros años de vida del individuo, las adopta de manera intuitiva —como si fuese una especie de técnica de supervivencia social—, al grado de configurarlas como parte de su identidad, lo cual le hace sentir que su vinculación con determinado género es natural, fija y constitutiva de su ser.

La teoría *queer* dice que, al ser el género una creación social y cultural, no debería marcar la identidad de una persona bajo categorías fijas (mujer, hombre) puesto que, a lo largo de la vida en el mundo social, la identidad de las personas va

cambiando, se transforma con el tiempo gracias a las experiencias, los aprendizajes, los sentires, etc.

La Teoría Queer se centra en la concepción de que la identidad de una persona no es fija y no determina quién es; se aleja de los comportamientos y creencias que estipula la sociedad acerca de cómo debe ser un hombre o una mujer. Nos invita a desafiar al mundo binario (femenino/masculino) en el que vivimos para poder romper con los esquemas y normas que actualmente nos rigen. Aquello que cataloguemos como queer no tiene un significado fijo, ya que se busca crear una identidad que se vaya retroalimentando a sí misma, y, con esto, reconstruyéndose con el paso del tiempo (Rendón, s/f, p. 3).

Sin embargo, es necesario prevenir que esto no significa que los individuos deban renunciar a su identidad de género ni tampoco que se pueda “saltar” de un género a otro, como si de un mero capricho se tratara. El sentimiento o noción subjetiva de la identidad de género no es una cosa arbitraria, es decir, no depende de la voluntad consciente de las personas que lo viven. La propuesta de lo *queer* es mucho más compleja que eso.

Pero para entenderla mejor y no caer en falsas nociones, es necesario hacer un análisis un poco más profundo. Debemos partir, justamente, de la idea del género que, como hemos dicho antes, ha ido mutando con el paso de los años gracias a los aportes de diversos autores y disciplinas.

Durante las décadas de 1960 y 1970, por ejemplo, las feministas norteamericanas, europeas e incluso las feministas negras, chicanas y latinas, se cuestionaron fuertemente lo siguiente: si se piensa que el género es la expresión cultural del sexo biológico, entonces, esto significaría que el estudio de ambos no puede darse por separado y que la relación sexo-género es una especie de relación causa-efecto: si se nace con vagina, se es mujer. Esta es la idea que hemos asumido como natural, verdadera e inalterable.

Por el contrario, si se plantea que el sexo biológico no está forzosamente ligado al género, entonces, entendemos que el género no se corresponde naturalmente con

el sexo en una relación de tipo causa-efecto y que estas dos categorías pueden estudiarse por separado, lo cual permitiría ampliar nuestra visión de la sexualidad, así como las maneras en las que nos entendemos socialmente como seres sexuados.

Dentro de esta discusión, uno de los aportes más influyentes fue el de Gayle Rubin (1986), quien elaboró la idea del “sistema sexo-género” en un ensayo publicado por primera vez en 1975 en el misceláneo *Hacia una antropología de las mujeres*, bajo el título de “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”<sup>17</sup>.

En este texto, ella define el sistema sexo-género como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1986, p. 97), en otras palabras, que el sexo y el género están mutuamente implicados, uno en el otro, como un sí de un sistema intrincado se tratara.

Sorpresivamente, poco después de su publicación, Rubin desarticuló esta idea, luego de presenciar el importante debate entre Jacques Lacan y Claude-Lévi-Strauss, haciendo así una separación tajante entre el sexo y el género como fruto de sus reflexiones en torno a las teorías del psicoanálisis.

Con esto, Rubin también propuso que, tanto las teorías como las políticas dedicadas a la sexualidad, fuesen tratadas por separado de las teorías feministas sobre el género, entendiendo éste —una vez más— como una estructura social de opresión hacia las mujeres (de Lauretis, 2015).

La influencia de esta división fue tal que, hasta la fecha, género y sexo se siguen trabajando como rubros separados en muchos aspectos. Sin embargo, para autoras como Teresa de Lauretis, tal separación debe ser abordada con cuidado, pues resulta

---

<sup>17</sup> Título original: *The traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of sex.*

simplista pensar que ambas categorías de estudio están completamente separadas o que los temas de una no interesan a la otra.

Un ejemplo claro de la implicación entre género y sexo (como partes de la sexualidad) la encontramos, precisamente, en la teoría *queer*, de la cual de Lauretis, junto a Judith Butler, es iniciadora.

En 1987 esta multifacética autora de origen italiano publicó su libro *Tecnología del género*, en el cual se incluyen una serie de ensayos donde expone sus reflexiones sobre el género. Desde un inicio, partió de la aseveración de que éste es construido de manera sociocultural, para luego preguntarse cómo es que se logra tal construcción.

Para responder a esto recurrió al psicoanálisis de Freud y al de Jean Laplanche, así como a las ideas de Foucault y Althusser. Sus reflexiones la llevaron a concluir que el género es “una construcción semiótica, una representación o, mejor dicho, un efecto compuesto de representaciones discursivas y visuales que, (...), yo vi emanar de varias instituciones” (de Lauretis, 2015, p. 108).

Con instituciones ella se refiere justamente a esas que, años atrás, Foucault ya había denunciado: la familia, el sistema educativo, la religión, el Estado, la ciencia, los medios de comunicación, etc. Pero también se refiere a muchas otras fuentes no tan evidentes, por ejemplo la lengua, la literatura, el cine, las artes y, abonando a esto, podríamos decir que ahora también las redes sociales y el internet.

La autora nos previene, sin embargo, que el hecho de que el género sea entendido como una representación, no significa que no tenga efectos en la vida real y material de los individuos, al contrario

la realidad del género consiste precisamente en los efectos de su representación: el género se “real-iza”, llega a ser real, cuando esa representación se convierte en auto-representación, cuando uno lo asume individualmente como una forma de la propia identidad social y subjetiva. En otras palabras, el género es tanto

una atribución como una apropiación: otros me atribuyen un género y yo lo asumo como propio —o no— (de Lauretis, 2015, p. 108).

Así pues, retomando la teoría feminista, de Lauretis concuerda en que es gracias al género que nos constituimos como sujetos para la sociedad, o sea, que el acto de asumir e identificarnos con un género, implica un proceso de desarrollo psicosocial que nos permite autodefinirnos, para nosotros mismos —en lo subjetivo— y para los demás, a través de la manera en la que vivimos el género.

El asunto con esto es que socialmente se nos ha atribuido un género determinado con respecto a nuestro sexo biológico, lo cual implica una serie de cargas sociales a cumplir y ciertos roles que limitan nuestras experiencias de vida.

Esto es claro en el hecho de que es socialmente mal visto que una persona realice actividades o tenga actitudes propias del género opuesto al que le fue asignado al nacer teniendo en cuenta nada más que el sexo biológico.

Esto, como sabemos, ha generado y sigue generando una gran cantidad de problemas para aquellas personas que trasgreden los linderos de los géneros o que simplemente no se sienten cómodos con los roles de género que “les toca” cumplir, cuestionando así la heteronormatividad.

Por su parte, Judith Butler, filósofa estadounidense considerada como la principal exponente de la teoría *queer*, en concordancia con lo propuesto por de Lauretis, entiende el género como una “performatividad” (*gender performance*), es decir, como una configuración social aprendida y representada de forma corporal a través de la imitación.

la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un  *cuerpo*, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente (Butler, 2007, p. 17).

Ante esto, es importante mencionar la distinción hecha por Butler entre lo que es hablar de que el “género es una *performance*<sup>18</sup>” y el entender lo que significa y lo que implica decir que el “género es *performative*”<sup>19</sup>.

Cuando hablamos de lo primero, suponemos que hay una actuación, una representación, la interpretación o “puesta en escena” de un rol (*rol play*), que resulta crucial en el género con el que nos presentamos ante el mundo y en el que nos sentimos identificados. Este “juego de rol” que día con día “jugamos”, es tan sólo una parte del género, la forma como nos mostramos según el género que hemos asumido.

En cambio, hablar de una *performatividad del género* es algo un tanto más complejo, pues para decir que algo es “performativo” tiene que haber producido una serie de efectos tanto internos como externos y esto es porque hablamos, caminamos, actuamos, pensamos y, en última instancia, nos vivimos de formas que consolidan la impresión interna y externa del “ser” mujeres u hombres (Butler, 2007).

Puesto en otros términos, la constante repetición de, por ejemplo, nuestra forma de movernos al bailar o caminar, la forma de vestirnos, los ademanes que usamos al hablar, la manera en la que nos pensamos y sentimos a nosotros mismos en relación a nuestro cuerpo y las formas en las que nos relacionamos con otros sexoafectivamente, son justamente las formas en las que “performativizamos” nuestro género.

Por ello, la performatividad es un “llevar al cuerpo” la idea del género, es un “encarnar” nuestra propia interpretación de aquello que hemos aprendido y

---

<sup>18</sup> Traducido del inglés al español como “actuación, representación, interpretación” pero también bajo acepciones como “desempeño, ejecución, realización, llevar a cabo”.

<sup>19</sup> Este término se castellanizó como “performatividad”. En el caso se adecúa como adjetivo, “performativo”, para hablar de que ésta es la característica principal del género, “género performativo”.

asumido —a través de la imitación y la repetición inconsciente— que es nuestro género.

Para Butler, por lo tanto, decir que el género es performativo significa que, de facto, no existe género alguno realmente, es tan sólo una construcción humana de carácter cultural que hemos normalizado.

La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo «interno» de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados (Butler, 2007, p. 17)

Pero, ¿qué pasa con aquellas personas que no encajan en el modelo binario hombre-mujer del género y la sexualidad? Y, sumado a esto, ¿qué relación se hay entre la performatividad del género, el sexo y la sexualidad?

En su libro *Gender Trouble* publicado en 1999 y traducido en español como “El género en disputa” —considerado como el libro iniciático de la teoría *queer*—, Butler (2007) argumenta que las concepciones binarias hombre-mujer, masculino-femenino e incluso heterosexual-homosexual, son el producto de un discurso heteronormado bien aprendido al que denomina “matriz heterosexual”.

Es mediante ésta que se logra el control de los cuerpos y, con ello, la construcción, reproducción y permanencia de una realidad sociocultural específica, la que vivimos. Además, dicha matriz crea patrones de comportamiento que, al reproducirse generación en generación, propician una idea culturalmente predominante sobre los géneros femenino y masculino como aspectos en concordancia natural con las categorías hombre-mujer, respectivamente.

Bajo estos binarismos, el sistema heteropatriarcal logra controlar los cuerpos de los sujetos, obligándoles a concebirse únicamente dentro de los registros hombre:

masculino o mujer: femenina, sin dar lugar a otras posibilidades dentro de los mismos géneros o fuera de ellos.

Desde esta construcción, el sexo es entendido como la base material y “natural” del género, por eso socialmente se le asocia un género al individuo nada más saber si nació con pene o vagina. Así pues, dentro de nuestra realidad social, el sexo, como condición anatómica y biológica, determina el género de las personas.

Butler, por el contrario, rechaza estas consideraciones y postula que, si bien desde el régimen heteropatriarcal la concordancia ideal entre sexo, género y sexualidad se vuelve necesaria para la estabilidad del género de los sujetos y para su inteligibilidad dentro del sistema social, la realidad es que tal concordancia es constantemente cuestionada.

En la vida cotidiana, las personas suelen tener prácticas sexuales y comportamientos que muchas de las veces —o en algunos casos deliberadamente nunca— concuerdan con las que se supone corresponden a su género, demostrando así que el esquema lineal de correspondencia sexo-género-sexualidad es permanentemente fallido.

La denuncia de Butler con respecto a la relación sexo-género, es que ésta ha sido pensada como natural y determinante. Desde su punto de vista, el sexo ha sido utilizado como un “estabilizador” del género, o sea, como un dispositivo encargado de regular el género de los individuos a fin de que éstos construyan una “identidad inteligible” basada en la relación continua y coherente de sexo-género-sexualidad.

El único propósito de todo esto, como lo hemos estado reflexionando, no es otro que el de preservar el orden social impuesto desde la lógica heteropatriarcal. Por eso, quienes no se ajustan al marco de una identidad inteligible, son negados y severamente castigados por no reproducir dicho orden.

En definitiva, la «coherencia» y la «continuidad» de «la persona» no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de persona sino, más bien, normas de

inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas. En la medida en que la «identidad» se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, noción misma de la «persona» se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género «incoherente» o «discontinuo» que aparentemente son personas pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas (...). Es decir los fantasmas de discontinuidad e incoherencia, concebibles únicamente en relación con las reglas existentes de continuidad y coherencia, son prohibidos y creados frecuentemente por las mismas leyes que procuran crear conexiones causales o expresivas entre sexo biológico, géneros culturalmente formados y la «expresión» o «efecto» de ambos en la aparición del deseo sexual a través de la práctica sexual (Butler, 2007, pp. 71-72)

Así, la propuesta de la performatividad del género supone, hasta cierto punto, una flexibilidad del género y de la sexualidad, en tanto que éstos son concebidos como constructos socioculturales mediante los cuales se busca la coherencia y estabilidad de la identidad de las personas.

Por lo tanto, la identidad de las personas sería, igualmente, fluctuante hasta cierto punto, pues se construye a partir de la relación imaginaria de dichas categorías. Esto significa que los individuos pueden verse a sí mismos —si así lo sienten, desean o necesitan— como seres que fluctúan entre un género y otro o, incluso, como seres que no se identifican propiamente con ninguno.

Cabe señalar en este punto, que si bien se mencionan estas posibilidades como algo que sucede realmente a muchas personas, no debemos olvidar que tales procesos son mucho más complejos de lo que aquí hemos alcanzado a abordar.

No es una mera cuestión de decisión o gusto, no es que el individuo despierte un día queriendo ser de un género y al otro día queriendo ser del otro. Todo esto atiende a procesos completamente subjetivos y de gran complejidad en los que están implicados muchos factores, tanto internos como externos, que atañen únicamente a la persona que los vive.

Desde la visión butleriana de la teoría *queer*, se cree necesario deconstruir el constructo binario del género para amplificarlo y comprender que no hay

identidades “naturalmente dadas” y, por ende, entender también que cada persona debería tener el derecho a vivirse desde su propio constructo sin ser recriminada o criminalizada por ello.

Las personas que se viven fuera de dicho binarismo de género —no binario, género neutro— son un ejemplo claro de tal esquema es una “fantasía” disfrazada de verdad incuestionable y que, por lo tanto, se puede subvertir.

Igualmente, las identidades y expresiones de la sexualidad englobadas en el marco referencial LGBTIQ+ resultan subversivas a este sistema, pues juegan con ese binarismo, lo cuestionan, lo resignifican, lo moldean a sus necesidades, lo transforman y muchas veces, también lo utilizan para denunciar las injusticias de las que son víctimas.

Es por eso que, para quienes viven una sexualidad fuera de la heteronorma, las nociones de género y sexualidad tienen también un peso político muy grande, del cual la teoría *queer* ha sido, indudablemente, propiciadora.

### ***1.3.3. El carácter contrahegemónico de la diversidad sexual. Movimientos políticos y sociales***

El 28 de junio de 1969 un grupo de jóvenes homosexuales se enfrentaron a miembros de la policía nacional de Estados Unidos en el *Stonewall Inn* de Nueva York, un bar gay que ya desde entonces era muy frecuentado por aquellas personas que, ante el temor a las múltiples represalias, no podían demostrar su verdadera orientación y/o identidad sexual a los ojos públicos.

Los disturbios ocurridos esa noche entre gays, transexuales, travestis y miembros de la policía, no fueron los únicos ni los primeros, pero sí los más trascendentales, pues dieron pie a la unión solidaria de varios colectivos homosexuales en el entonces llamado *Movimiento de Liberación LGBT* y en la

conformación de organizaciones como el *Frente de Liberación Gay* y la *Gay Activists Alliance*.

Las persecuciones y ataques por parte de las fuerzas policiales hacia la comunidad LGBT en *Stonenwall*, comenzaron a ser conmemorados anualmente en el *Día Internacional del Orgullo LGBTIQ+* (Peño, 2017).

Desde entonces, este movimiento comenzó a expandirse alrededor del mundo hasta llegar a ser, ya en nuestros días, uno de los más consolidados en materia de lucha social y política por los derechos de las minorías<sup>20</sup> sexuales, a las que ahora incluso se han sumado nuevas categorías: Transexuales, Travestis, Intersexuales y *Queers*.

Sin embargo, la integración de la gran mayoría de los grupos que abraza esta comunidad es relativamente nueva, tanto que aún muchas de ellas son totalmente desconocidas para el grueso de la población o, en todo caso, malentendidas y confundidas, pues se configuran en torno a nociones y conceptos igualmente novedosos que poco interesan a quienes no forman parte de dicha comunidad.

Conceptos como “orientación sexual”, “identidad de género” o “expresión de género”, resultan poco claros para quienes no están inmersos en el tema e incluso para aquellos que, aun siendo parte de la comunidad, nunca se han adentrado al estudio de las teorías de género.

El poco o nulo conocimiento que la mayoría de las personas tenemos en torno a temas de sexualidad —en un sentido más amplio y no sólo en lo que respecta a la diversidad sexual—, está ligado a la relación entre discurso-conocimiento-poder, que no sólo atraviesa al campo de la sexualidad, sino también a muchos otros.

---

<sup>20</sup> Con respecto al uso de este término, Guasch (2007, p. 94) señala: “Las ciencias sociales no definen el concepto de minoría social en función de la cantidad de personas que la integran, sino a partir del tipo (y de la calidad) de relaciones que ese colectivo mantiene con otros grupos sociales”.

Recordemos cómo Michel Foucault analiza justamente este problema al rastrear el origen de tal censura y su particular relación con el discurso. Desde su teoría, entendemos que el cuerpo es un producto sociocultural, configurado a través de prácticas sociales de regulación y dominación que han generado una serie de problemáticas, pues nos impiden el pleno ejercicio de nuestra sexualidad y la autonomía de nuestro cuerpo.

En este marco, la lucha por el reconocimiento de las identidades y orientaciones sexuales distintas a la heterosexual marca un antes y un después en la historia de la sexualidad en general, pues no sólo rompe con la estructura dominante —binarismo de género y heterosexualidad—, sino que también cuestiona por completo la naturaleza de la misma.

La lucha social por el reconocimiento y la conquista de derechos por parte de los colectivos LGBTIQ+ es rechazada e incluso criminalizada por los grupos conservadores —particularmente de corte religioso—, aunque no únicamente. Y es que al ver este hecho desde un punto de vista más filosófico/psicológico, es posible entender los porqués de tal odio y rechazo —de ninguna forma justificable— hacia esta lucha y sus gestores.

La defensa de la diversidad sexual, como potencia y posibilidad de amplitud de la sexualidad humana, pone en crisis también la configuración subjetiva de la identidad, pues cuestiona la idea de lo que somos o lo que podríamos ser, nos interpela fuertemente. Por ejemplo, el hecho de pensar que alguien no se identifique ni como hombre ni como mujer resulta chocante no sólo para los más conservadores, sino también para quienes trabajamos constantemente en deconstruir las ideas heredadas.

Sin embargo, hemos de admitir que pensar el género como algo no natural que puede alterarse, sigue resultando extraño o difícil en muchos casos. Las luchas por el reconocimiento de la diversidad sexual y de género, trastocan toda nuestra

realidad en los distintos niveles, desde lo político hasta lo ontológico, por eso resultan tan polémicas.

Con respecto a lo social, el impacto que han tenido estas luchas se deja ver ya en varios países en donde las comunidades LGBTIQ+ ya han logrado conquistar algunos derechos fundamentales: la despenalización de la homo y la transexualidad, la legalización del matrimonio igualitario o la adopción homoparental.

Esto, a su vez, ha permitido a las personas LGBTIQ+ tener un mayor rango de acción en la vida social, traducido en un mayor nivel de aceptación en la vida pública y una mayor libertad para expresar su sexualidad sin mayores represalias.

Sin embargo, no se puede decir que estos logros sean suficientes o que representen la realidad de todos los países, pues en la mayoría de ellos aún no existen leyes que protejan y reconozcan las demandas de los integrantes de esta comunidad.

Aun así, podemos decir que todo esto constituye un fenómeno de aparente ruptura, al menos en lo que respecta a la visibilidad de estas otras formas de configuración social y convivencia a partir del aspecto sexual. Este fenómeno social resulta un claro ejemplo de lo que Raymond Williams denomina *lo dominante*, *lo residual* y *lo emergente*.

En su libro *Marxismo y Literatura*, este pensador galés plantea que la complejidad de las culturas no está solamente en los procesos variables y en lo que ya está definido dentro de la sociedad, sino también en las interrelaciones dinámicas que se dan entre ellos.

Bajo la propuesta de un análisis que él llama “trascendental”, nos dice que los procesos culturales pueden ser considerados como sistemas culturales, en los que es posible advertir rasgos dominantes en coexistencia con elementos residuales y elementos emergentes.

Lo residual, como es de esperarse, se refiere a todo aquello cuya formación tuvo lugar en el pasado, pero de alguna forma sigue vigente en el presente, aunque no con la misma fuerza de antes.

Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente – cultural tanto como social – de alguna formación o institución social y cultural anterior (Williams, 2000, p.144).

La mayoría de las veces, aquello que en la actualidad es residual, fue dominante en su momento, pero al ser sustituido por lo que entonces era emergente, pasó a ser lo que es. Ante esto, Williams (2000, p.144.) enuncia: “Por ‘emergente’ quiero significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones que se crean continuamente”.

Sin embargo, también se pone de manifiesto la dificultad de distinguir entre los elementos que constituyen netamente una nueva fase de lo dominante y aquellos que ya están consolidados dentro de él.

Por eso, según este autor, para distinguir lo auténticamente emergente es necesario poner la atención en aquellos elementos que se encuentran en oposición a los dominantes, de manera tal que lo emergente no es únicamente lo nuevo, sino también lo verdaderamente alternativo a lo dominante.

Tanto lo residual como lo emergente se encuentran en íntima relación con lo dominante, pues sin la existencia de éste no podría hablarse ni de lo uno ni de lo otro. Por ello, se entiende que, el hecho de que existan elementos residuales y emergentes en coexistencia con lo dominante se debe a que este último no contiene, en forma alguna, la totalidad del quehacer humano,

[...] ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana (Williams, 2000, p. 147)

En referencia a esto, el tema de la diversidad sexual y su oposición con el régimen heteronormativo, es un claro ejemplo de esta propuesta, donde lo emergente son, evidentemente, todos los nuevos discursos sobre la sexualidad y el género.

Lo residual se visualiza en ideas que se cuestionan o que simplemente se dejan de creer, como por ejemplo la idea del matrimonio como institución sagrada o como única forma de concebir la vida en pareja.

También pueden ser residuales ciertas normas de conducta social que antes estaban fuertemente marcadas por el género, pero que ahora empiezan a diluirse —al menos en la sociedad occidental—, por ejemplo la prohibición de que las mujeres usen del pantalón, que ya sólo es visible en ciertas minorías religiosas.

El elemento dominante sigue siendo, como sabemos, la configuración heteronormativa de la sociedad. Sin embargo, hoy por hoy se puede decir que, el hecho de que las minorías sexuales comiencen a tener cabida dentro de los diferentes ámbitos de la vida social, aunque sea de forma superficial, es un tema a destacar.

Un ejemplo lo encontramos en los medios de comunicación masiva, sobre todo los de tipo audiovisual, como el cine, la televisión, las plataformas *streaming* o el internet, que empiezan a ser un referente claro en lo que respecta a dar mayor visibilidad a las minorías sexuales a través de la representación de personajes LGBTIQ+.

En los últimos veinte años hemos visto un aumento exponencial en las producciones, tanto cinematográficas como televisivas, que comienzan a tratar el tema de la diversidad sexual de diferentes maneras y a distintos niveles<sup>21</sup>. Por su

---

<sup>21</sup> Como ejemplos de esto podemos citar obras como *Plegarias para Bobby* (2009), *Brokeback Mountain* (2005), *Carol* (2015), *La vida de Adele* (2013), *La chica danesa* (2015) o *Mi vida en rosa* (1997), títulos cinematográficos que han logrado una gran recepción dentro y fuera de la comunidad LGBT, al igual que series televisivas como *The L Word* (2004), *Skins* (2007), *Sense8* (2015), *Will and Grace* (1998), *Modern Family* (2009), *The Fosters* (2013) o *Transparent* (2014), en lo que respecta al mundo

puesto, esto no significa que tales representaciones sean acertadas o que reflejen la realidad de la población LGBTIQ+. Lo que nos toca ahora es juzgar la calidad de estos nuevos productos.

Sin embargo, lo que se intenta decir con este ejemplo, es que el aumento de tales productos da cuenta de una sociedad en transformación que, al menos en lo que aparenta, empieza a dar cabida a los discursos emergentes que intentan cambiar el modelo en el que hasta ahora hemos vivido.

Este fenómeno dentro de la llamada cultura popular, pone de manifiesto la fuerza con la que las ideas sobre diversidad sexual y género, en tanto que elementos emergentes, buscan legitimarse como multiplicidad de mitos posibles.

La sociedad actual exige nuevas formas de entendernos y construirnos, no podemos seguir anclados a modelos altamente represivos que, baste decir, han sido infructuosos.

La heterosexualidad, impuesta como única forma de expresión de la sexualidad, es también la única forma de vivirnos y entendernos que nos ha sido dada. En este sentido, la heterosexualidad obligada representa una gran limitante en cuanto a las posibilidades de lo que podemos ser, no sólo en un aspecto puramente sexual, sino como agentes sociales de cambio.

---

angloparlante, pero también producciones españolas y latinoamericanas como *Los hombres de Paco* (2005), *Las Aparicio* (2010), *Seis hermanas* (2015), *Las Estrellas* (2017) o *Las chicas del cable* (2017).

## 2. TELEVISIÓN Y SOCIEDAD

Este capítulo, al igual que el anterior, plantea un recorrido teórico, pero esta vez nos centraremos en el mundo de la llamada cultura popular, la televisión como medio icónico de ésta y la relación entre los programas televisivos y el espectador, tanto a nivel social o colectivo, como a nivel subjetivo.

Esto nos llevará, en última instancia, a analizar particularmente el caso de las series televisivas, su configuración técnica dentro del espacio televisivo (audiovisual), así como las propuestas narrativas y visuales que éstas nos presentan hoy en día.

El capítulo busca mostrar la complejidad del fenómeno televisivo en general, para después enfocarse en el caso de las series de ficción, pensando esto como un proceso sociocultural y político con una fuerte incidencia en la cultura de masas y, a través de ella, en la vida cotidiana de los espectadores.

Este capítulo se divide en cuatro apartados. El primero se centra en el estudio de la cultura popular y la polémica relación con el término “cultura de masas”. El objetivo es mostrar las bases teóricas y contextuales del debate sobre la relación entre televisión y sociedad, empezando por los postulados de la teoría tradicional sobre la cultura popular, pasando luego a los de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, hasta llegar al abordaje que hacen los teóricos de los Estudios Culturales de la Escuela de Birmingham.

Esto nos llevará, directamente, al “problema” de la recepción televisiva que revisaremos en el segundo apartado, donde abordamos la relación entre la televisión y el telespectador desde el modelo “Codificación/Decodificación” del teórico de la cultura Stuart Hall, que hace énfasis en el papel activo que tiene el espectador/receptor en el proceso de comunicación televisiva.

En el tercer apartado analizamos directamente el papel de la televisión en la vida social atendiendo a los supuestos efectos y funciones dentro de ésta. Destacaremos aquí el papel de este medio en la construcción del sentido de la realidad a través de su capacidad para generar, promover, mantener o modificar ciertas representaciones sociales y estereotipos. Sumado a esto, indagaremos brevemente también en el papel de la televisión como coadyuvante en la construcción de la identidad individual y colectiva de las personas.

El cuarto y último apartado estará dedicado al estudio de la serie de ficción como producto televisivo, pero también como medio narrativo audiovisual y como “texto” que puede ser “leído”. Para ello haremos una breve revisión sobre los orígenes del formato “serie” o “serial” televisivo y su diferenciación técnica con otro tipo de productos, para así poder ubicarnos más conscientemente en el panorama actual: las series televisivas en plataformas *streaming* y los cambios en las formas de consumo e interacción entre los espectadores y dichos productos gracias al internet y las redes sociales.

Así pues, aunque el abordaje de este capítulo es temáticamente extenso, el objetivo es poner sobre la mesa las bases teóricas necesarias para comprender el trasfondo del fenómeno que se pretende analizar en el tercer capítulo.

Todo esto, sumado a lo dicho en el capítulo anterior, nos ayudará a problematizar, desde una perspectiva más crítica y compleja, la incidencia de las actuales series de ficción televisiva en el mundo social, sobre todo en lo que respecta

a los discursos ideológicos que, a través de ellas, se gestan en torno a la diversidad sexual.

### 2.1. Aproximaciones teóricas al estudio de la Cultura Popular.

En la década de 1960 el artista estadounidense Andy Warhol, comenzó a causar revuelo entre la élite artística de la época por hacer de los productos de consumo cotidiano —como la sopa Cambells o la Coca-cola—, obras de arte que se exponían en las más importantes galerías de la ciudad de Nueva York.

Con total conocimiento de causa, el joven Warhol había comenzado un nuevo movimiento artístico de vanguardia que cambiaría para siempre la percepción que hasta entonces se tenía de las artes y su relación con el mercado, el Pop Art. Esta vanguardia o corriente artística es una expresión bastante clara de aquello a lo que algunos teóricos llamaban, indistintamente, “cultura popular” o “cultura de masas” por su relación con la vida cotidiana de la sociedad norteamericana del siglo XX, los medios masivos de comunicación y las industrias culturales.

De esta manera, “el Pop Art hacía referencia a la situación de la vida cotidiana en el mundo moderno que corresponde a la sociedad del espectáculo” (Juanes, 2010, p. 232). Lo que hizo Andy Warhol fue lograr que la “cultura de masas” llegara a los museos. Su movimiento se nutrió de todo aquello que le era común a la mayoría de los estadounidenses de clase media: los artículos de consumo cotidiano, los comics, los programas televisivos, el cine, las estrellas de Hollywood del momento, la música que se transmitía en la radio, etcétera.

Estamos, así, ante el arte popular forjado en la cultura de masas, surgido del sistema mercantil capitalista en la era de la industria de la cultura y de una práctica urbana moderna forjada por los *media*, que tiene sus orígenes en Inglaterra pero alcanza su máximo esplendor en Estados Unidos (Juanes, 2010, p. 232).

En otras palabras, podríamos decir que el Pop Art representó, de forma excelente, el “nuevo espíritu” de la sociedad capitalista posterior a la Segunda Guerra Mundial. He aquí un primer acercamiento a la noción de “cultura popular” que nos interesa analizar.

Puesto que sería muy complicado hacer un análisis profundo de lo que entendemos por “cultura”, por una parte, y lo que llamamos “popular”, por otra, partiremos de la definición delimitadora de C.W. E. Bigsby (1982, pp. 33-34), que propone lo siguiente:

Una parte de los problemas acerca del significado del término “cultura popular” surge de los diferentes sentidos que se le han atribuido a la misma palabra “popular”, ya que, como señala el *Diccionario Oxford de la Lengua Inglesa*, es evidente que puede significar tanto “creado y adecuado para la gente ordinaria” como “prevaliente o corriente entre, o aceptado por, la generalidad de la gente”. Esta última definición incluye a todos; la segunda excluye a todos, con excepción de la gente “ordinaria”. De ahí que la cultura popular se presente como aquello que atrae sólo a la gente común (“cultura de masas”) o al promedio (“cultura media”), con lo cual se confirma la fragmentación de la sociedad, y en ocasiones como un fenómeno que cruza las líneas de la clase social. Para algunos, por tanto, es un simple soporífero; para otros, una fuerza subversiva y liberadora, que une a la gente de diferentes antecedentes sociales y educativos. Hay todavía otro problema, en cuanto que la palabra “cultura” tiene un significado general y un significado especializado, en el primero de estos sentidos, implica actitudes y valores de cierta sociedad, expresados a través de una forma simbólica del lenguaje, mitos, rituales, estilos de vida, instituciones (políticas, religiosas, educativas); en el segundo, hay una mayor aproximación que implica Matthew Arnold y que define el *Diccionario* respecto al “adiestramiento, desarrollo y refinamiento del intelecto, gustos, maneras; la condición de estar adiestrado y refinado de este modo, el lado intelectual de la civilización...” Así, por analogía, la cultura popular se define en ocasiones como las actitudes y valores de quienes están excluidos de la *élite* intelectual, expresados a través de mitos, rituales y estilos de vida específicos de ese grupo excluido, y, en ocasiones, como lo popular, opuesto a las artes intelectuales.

A esto debemos sumar otra delimitación clave en lo que respecta a la diferenciación entre la “cultura popular” y la cultura folklórica o “tradicional”.

Desde la perspectiva de este autor, la primera se refiere —como ya bien se ha dicho— a todas aquellas prácticas, actividades y consumos que se desarrollan en torno a los productos mediáticos que acompañan y afectan la vida cotidiana de las personas, entendiendo lo popular como aquello que es del gusto de la mayoría, lo que se consume de forma general, a escala masiva, sobre todo por las clases menos privilegiadas.

Mientras que la segunda hace referencia a las prácticas y hábitos de una sociedad o población en concreto, aquellas que nos llevan a pensar en el arraigo geográfico, en la formación de una identidad (sea nacional o étnica) y/o en la defensa y el rescate de ciertas creencias, tradiciones y cosmogonías, que para nada tienen un alcance general ni un carácter masivo, sino que son patrimonio de un grupo en particular.

En este entendido, es preciso puntualizar entonces, que la cultura popular, desde esta definición —que es la que tomaremos en cuenta<sup>22</sup>—, sería sinónima de la “cultura de masas”, pues está íntimamente relacionada con los medios de comunicación masiva y con las condiciones sociales que fueron esenciales para que éstos surgieran: la urbanización y la industrialización. De ahí que resulte muy difícil estudiar la cultura popular sin tomar en cuenta tales procesos y su incidencia en el nacimiento del mercado en el sistema capitalista como ahora lo conocemos.

Si bien el estudio de la cultura popular tiene una larga historia, cabe aclarar que ésta no ha sido continua ni mucho menos ha gozado de la aceptación que tienen otro tipo de estudios sociales, “la incertidumbre en el método, la falta de alguna teoría generalmente aceptada y la persistencia de una tradición académica que

---

<sup>22</sup> Si bien hay autores que abogan por hacer una distinción entre “cultura popular” y “cultura de masas”, en el caso de esta investigación nos ceñiremos a la definición dada por Bigsby, acudiendo a la separación de tales categorías sólo cuando sea necesario para exponer las ideas de algún otro autor o dar explicación a alguna teoría en particular.

sospecha de un material tan asequible, han creado un clima defensivo que aún no se disipa del todo” (Bigsby, 1982, p. 10).

Sumado a esto, están también los detractores de la cultura popular como objeto de estudio, que critican la supuesta frivolidad y/o banalidad de los temas que interesan a quienes la estudian, cuestionando constantemente si los temas relacionados a la vida cotidiana y a los productos de la cultura de masas merecen investigación seria.

“La cultura popular, hija de la tecnología, se ha visto frecuentemente como símbolo de un nuevo embrutecimiento” (Bigsby, 1982, p. 11) y esto, sin duda, ha repercutido en la manera en que se aprecian los estudios sobre fenómenos o dinámicas de esta índole. Ya desde el siglo XIX, con la popularización de la novela, se comenzaba a ver el rechazo que las élites intelectuales mostraban hacia los consumos de las clases medias y bajas.

Matthew Arnold, poeta inglés, fue un importante crítico de la cultura popular, su obra estableció “los términos del debate en torno a la cultura que han prevalecido hasta nuestros días” (Bigsby, 1982, p. 12), al promover la asociación de la cultura con el orden, la autoridad y las instituciones como algo “natural”.

Para él, la cultura debía funcionar como “un principio de autoridad, para contrarrestar la tendencia a la anarquía” (Bigsby, 1982, p. 14), ya que, en esencia, la cultura debía considerarse como el “empeño desinteresado por la perfección del hombre” (Arnold, 1960, citado en Bigsby, 1982, p. 13).

Tal asociación, como se ha dicho, sigue presente aún en nuestros días en la idea de que existe una “alta cultura”, representada por las bellas artes, la literatura clásica, los conocimientos racionales, el gusto estético “refinado”, así como ideas morales y prácticas éticas “elevadas” o conservadoras.

De esta manera, la “alta cultura” se contrapone, por asociación, a la cultura popular —considerada por algunos como “baja cultura”— y propone la idea de la

“cultura” como un campo ajeno al ciudadano común o como una cualidad que no cualquiera puede tener, pues requiere del cumplimiento de ciertas exigencias sociales, económicas y educativas que resultan inaccesibles para el grueso de la población.

Se trata pues de una visión elitista y moderna de la cultura, que supone el estatus de inferioridad de quienes no pueden “acceder” a ella, fortaleciendo así la falsa premisa de que las clases medias y bajas carecen de cultura. Desde esta visión, sólo quienes tienen un nivel educativo suficiente como para comprender ideas “complejas” o quienes tienen el poder adquisitivo para acceder bienes materiales de alta calidad, son quienes “tienen cultura”, lo que les da una calidad moral e intelectual superior a las del promedio.

Por el contrario, aquellos que no tienen tales accesos y posibilidades son incultos, pues “no tienen cultura”. Entiéndase entonces el mensaje claro de esta teoría: los pobres (clases populares) son los “sin cultura”, los “bárbaros”, cuya calidad moral e intelectual es cuestionable o incluso, según algunos, inexistente.

Para los defensores de los valores “clásicos” y, más aún, para quienes defienden la idea de evolución como sinónimo de perfeccionamiento intelectual y espiritual de la humanidad, la emergencia de la cultura popular y su creciente desarrollo representan una especie de retroceso a la barbarie en la historia del intelecto y el espíritu humano.

Por otro lado, la cultura popular ha sido fuertemente criticada también por su asociación con el mercado y el consumismo. No son pocos los autores que denuncian que dicho consumismo propiciado, sobre todo, por los medios masivos de comunicación, nos ha llevado a la enajenación colectiva, mermando así nuestras capacidades críticas y constructivas, convirtiéndonos en una “cultura de masas”.

La noción “cultura de masas”, como articulación conceptual, tomó mayor fuerza en la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, una propuesta fundamentada

en el marxismo alemán que se desarrolló a partir de la década de 1920, con el nacimiento del Instituto de Investigación Social en 1923 en la Universidad de Frankfurt del Meno.

Desde la Teoría Crítica se hicieron importantes reflexiones en torno a la “cultura de masas”, sobre todo a través de la crítica a las industrias culturales y la reflexión en torno a los medios masivos de comunicación, la tecnologización del proceso comunicativo y la relación de todo esto con los procesos de consumo en las sociedades capitalistas, así como los intereses políticos y las formas de control social detrás de éstos.

Los pensadores de la Escuela de Frankfurt, especialmente Adorno, Horkheimer, Benjamin y Marcuse, denuncian la superficialidad y la banalidad que acompañan a la cultura de masas, dado que ésta se nutre de bienes culturales que han perdido su “aura” —como lo propone Benjamin—, es decir, bienes que al ser producidos de forma técnica (*téchne*<sup>23</sup>) y masiva, devienen en productos de consumo alienantes y no en elementos culturales que ayuden a “elevar” el espíritu humano.

Que los contenidos populares y los medios tecnológicos que los difunden sean medio para unos fines socioeconómicos preestablecidos, como postularon los teóricos de Frankfurt, significa que, en su calidad de artefactos o cosas fabricadas, hechas, objetos de una acción técnica, deben responder eficazmente al fin para el que fueron confeccionados: reflejar e incluso simular ideológicamente los intereses, ideas, afectos, creencias o modos de vida de la sociedad capitalista que los consume (Luengo, 2011, p. 65).

En su texto “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, publicado por primera vez en 1944 en el libro *Dialéctica de la ilustración*, Adorno y Horkheimer vinculan la cultura de masas con el racionalismo moderno.

---

<sup>23</sup> Entiéndase este término de la manera en la que lo propone Aristóteles, es decir, como “producción”, “fabricación” material o proceso productivo y eficaz mediante el cual se hace algo.

Para ellos, las industrias culturales y los objetos de entretenimiento masivo que éstas fabrican —programas de radio, películas, series televisivas, revistas, etc.—, son productos que expresan la acción racional de producir bienes de manera eficaz, a fin de favorecer su consumo y, con ello maximizar los beneficios económicos: “la racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma” (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 166).

De esta manera, los bienes culturales dejan de ser un fin en sí mismo para transformarse en *medios*, a través de los cuales se busca conseguir otros fines. Este proceso “degrada” los bienes culturales, pues los hace caer en formas estereotipadas, las cuales llevan consigo ciertos significados ideológicos cuyo propósito es reafirmar el orden social hegemónico del mercado.

Así, estos autores denuncian la “corrupción” de las formas artísticas —literatura, música, teatro, pintura—, en pos del interés económico de las industrias culturales. La cultura de masas es, por lo tanto, aquella que surge como consumidora de tales formas que pasaron del ámbito artístico al ámbito de la técnica (*téchne*) y de la producción masiva.

Este consumo masivo se traduce, a su vez, en el consumo de los significados ideológicos que son transmitidos a través de ellos, los cuales buscan beneficiar únicamente al mercado y no a la cultura.

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 116)

Como podemos notar, esta visión repite y fortalece —aunque de forma algo distinta— la visión separatista de la teoría “clásica”. Como bien detecta María

Luengo (2011), en su texto *Introducción a la sociología de la música*, Adorno reproduce y reafirma la división moderna entre “alta cultura” y “baja cultura” al dividir las artes en “artes serias” y “artes ligeras” o “arte de masas”.

Las primeras son aquellas cuyas obras llevan consigo un carácter genuino, puesto que son creaciones únicas con autonomía estética, hechas por un artista; mientras que las segundas son productos, es decir, obras de carácter artificial creadas por una industria y que debido a su continua reproducción caen en el *cliché*<sup>24</sup>.

Así nace la contraposición, tan discutida hasta ahora, entre arte de vanguardia y arte de masas o pseudo arte<sup>25</sup>. “Todo ello reafirmó la hipótesis de partida, según la cual la cultura de masas, desvinculada del arte, debía ser juzgada en términos socioeconómicos” (Luengo, 2011, p. 70).

La industria cultural y sus actividades, vistas desde esta teoría, son consideradas un negocio que de ninguna forma podría adquirir un estatus “artístico”. Por ende, sus creaciones fueron consideradas productos o mercancías, no obras de arte.

Por otro lado, los pensadores de la Escuela de Frankfurt criticaron el hecho de que tales creaciones tomaran como inspiración aspectos de la vida cotidiana, para convertirlos en productos de entretenimiento, apelando a la sensibilidad superficial de los consumidores y a la necesidad de éstos de “escapar” de su propia realidad. En palabras de Luengo (2011, p. 70):

La industria cultural transformaba reiterativamente en fetiches los motivos de la vida cotidiana, de la que, paradójicamente, trataba de evadirse el consumidor. Con este fin ideológico explotó la industria cultural la diversión. La sociedad cambiaba los objetos por entretenimiento. (...) Era una forma de “escapismo”

---

<sup>24</sup> Entendido en la acepción que define el proceso mediante el cual se designa a una idea, frase, situación o cosa que ha perdido su fuerza, valor o novedad debido a su continua repetición o recurrente uso, convirtiéndose así en un tópico o “lugar común”.

<sup>25</sup> También llamado *kitsch* por Theodor Adorno.

generada por el propio sistema. La sociedad hizo del entretenimiento una necesidad vital.

Así pues, el propósito de todas esas creaciones o productos quedó destinado únicamente al entretenimiento y la diversión de las “masas”. Y la “cultura de masas” fue asociada, irremediabilmente, con las industrias culturales y a través de ellas, con el entretenimiento, el consumismo y la banalidad.

Las ideas de teóricos como Adorno y Horkheimer, entre muchos otros, enlazaron los conceptos de entretenimiento y diversión con valores o prácticas negativas: consumismo, banalidad, superficialidad, poca capacidad crítica, alienación, etc. Asociadas, a su vez, con las industrias culturales.

Desde su visión, la diversión generada por la televisión, el cine, la radio o cualquier otro medio “no artístico”, carecía del carácter genuino y “elevado” del disfrute proporcionado por las artes y, por lo tanto, no era más que una emoción forzada y alienante que no tenía otro propósito más allá de generar la catarsis social.

La actual fusión de cultura y entretenimiento no se realiza sólo como depravación de la cultura, sino también como espiritualización forzada de la diversión. Lo cual se hace evidente ya en el hecho de que se asiste a ella sólo indirectamente, en la reproducción: a través de la fotografía del cine y de la grabación radiofónica. (...) La diversión misma se alinea entre los ideales, ocupa el lugar de los valores más elevados, que ella misma expulsa definitivamente de la cabeza de las masas repitiéndolos de forma aún más estereotipada que las frases publicitarias costeadas por instancias privadas. (...) En este sentido la diversión realiza la purificación de los afectos que Aristóteles atribuía ya a la tragedia y Mortimer Adler \* \* asigna de verdad al cine. Al igual que sobre el estilo, la industria cultural descubre la verdad sobre la catarsis (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 188).

En este sentido, podemos decir que la industria cultural logró convertir el entretenimiento, la diversión y los productos de consumo asociados a ello, en artículos de primera necesidad, cosa que no podemos negar, pues a diario somos testigos de ello.

En la actualidad, podemos evidenciar esto en nuestra vida cotidiana pues, en efecto, la industria del entretenimiento, en todas sus modalidades, tiene hoy un papel primordial en la vida de muchísimas personas. Las películas, las series de televisión, los conciertos o videos musicales, las fotografías e imágenes, son cosas que están presentes a diario y en cualquier lugar.

Sin embargo, es necesario ir más allá y preguntarse si realmente la diversión o el entretenimiento que tales productos facilitan, funcionan como agentes alienantes o si la catarsis que las personas logran a través de ellas, realmente apela a una sensibilidad superficial o poco “elevada”, como lo plantean dichos autores.

A este respecto es necesario decir que, aunque tales críticas no dejaron de ser tomadas en cuenta, posteriormente surgieron nuevas teorías que abordaron el tema de la cultura de masas desde una perspectiva distinta.

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial cobraron relevancia varios autores que, si bien no rechazaban del todo los postulados de la Teoría Crítica, sí cuestionaban la forma en la que ésta se había aproximado al estudio de la cultura popular.

En Inglaterra, por ejemplo, ya desde finales del siglo XIX habían comenzado a gestarse otras propuestas de análisis de la cultura, con la idea de resituar lo cotidiano en lo social. Sin embargo, tales propuestas tomaron forma varios años más tarde, durante la década de 1950, con los teóricos de la llamada Escuela de Birmingham.

Dentro de esta Escuela encontramos a pensadores como Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart Hall y Edward P. Thomsom, fundadores del *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de la Universidad de Birmingham, considerados los fundadores de los *Cultural Studies* (Estudios Culturales) como campo de investigación.

Estos autores se alejaron de la concepción materialista de la cultura que tenían varios de los miembros de la Escuela de Frankfurt. A diferencia de ésta, los *Cultural*

*Studies* tuvieron como base el marxismo inglés que, a su vez, tomó como referencia el marxismo de Antonio Gramsci y el de Althusser.

El marxismo inglés se identificó por romper con el modelo de diferenciación entre “sociedad de trabajo” y “sociedad de la vida diaria”, así como por preferir un enfoque microestructural en vez de macroestructural en el estudio de lo social (Muñoz, 2009).

La Escuela de Birmingham optó por el estudio de los individuos y sus acciones, antes que por el estudio de la estructura o las instituciones en las que éstos estaban envueltos. “En consecuencia, el modelo histórico interpretativo (sustituyó) paulatinamente al de carácter estructural” (Muñoz, 2009, p.32).

Aunque cada uno de dichos autores de esta Escuela desarrolló sus propias teorías, el hilo conductor que los unía a todos era el interés por la cotidianidad como núcleo de análisis para comprender la cultura popular, así como el interés por hacer de “lo cotidiano” una categoría de estudio.

En su libro de 1958, *Culture and Society 1780-1950*, Raymond Williams exploró la idea de cultura y de cómo este término ingresa al pensamiento inglés durante la revolución industrial, “la intención es dar cuenta cómo el concepto de cultura se desarrolla tanto en lo mental como en lo emocional en las respuestas que podemos dar a través de nuestras interpretaciones” (Andrada, 2011, p. 2).

Se trata pues, como dice Muñoz (2009), de una reflexión sobre la producción cultural y su relación con la ideología y cómo esta actúa sobre los individuos. Desde aquí, Williams se posiciona en un enfoque propio al que bautizó como “materialismo cultural” y que está presente en el resto de sus trabajos.

Este autor replanteó el esquema de “alta cultura”, “cultura mediada” y “cultura popular”. En su texto *La cultura es algo ordinario* (1958), propone justamente lo que indica el título: “La cultura es algo ordinario en toda sociedad y en todas y cada una de las mentalidades” (Williams, 2001, p. 40).

Esta es la idea que defiende a lo largo de toda su exposición y que da la pauta para plantear una serie de teorías y propuestas. En primer lugar, la noción de que la cultura presenta dos aspectos: aquellas orientaciones y significados que nos son conocidos y aquellos significados nuevos que nos son dados para ponerlos a prueba.

De igual forma, la palabra “cultura” tiene comúnmente dos acepciones: el que se refiere a la forma o estilo de vida en su conjunto, es decir, a los significados que nos son comunes y, por otro lado, el que se refiere al conocimiento y las artes, así como a los procesos del quehacer creativo especializado e innovador.

Comúnmente, algunos autores reservan sólo uno u otro de los sentidos para este término, pero Williams insiste en la relevancia de conjuntar los dos. Siguiendo el texto, el autor opone estos dos sentidos al uso que le dan los grupos dominantes.

Por un lado, está la idea de cultura que tienen los eruditos de las grandes universidades “como signo exterior exhibido con énfasis por un tipo de personas especiales, las personas cultivadas” (Williams, 2001, p. 41), una definición equivalente a la de la llamada “alta cultura”.

Williams critica esta noción argumentando que es, a todas luces, una visión despectiva de las clases populares, las cuales, además, también producen y disfrutan de las artes, la música, la literatura y todo aquello que se asocia con la “alta cultura”.

Por otro lado, está el uso que le dan los “buitres de la cultura”, es decir, los empresarios y profesionistas de las industrias culturales, un grupo opuesto al de los eruditos elitistas, pero igualmente criticables, pues lo que buscan es influir en la mentalidad de las masas a través de artilugios lingüísticos y psicológicos, a la manera de los charlatanes.

Este grupo, también minoritario, son personas que “adquirieron destrezas, aditamentos, que ahora están al servicio de la explotación más descaradamente gravosa para la inexperiencia de la gente ordinaria” (Williams, 2001, p. 43). Para

ellos las masas deben ser “educadas” culturalmente bajo la lógica del mercado a través de los *mass media*.

Williams denuncia que esta noción también supone la ignorancia como rasgo constitutivo de las clases populares, cosa con la que definitivamente no está de acuerdo. Defiende que aunque no tengan recursos intelectuales tan afianzados como los eruditos, los individuos de las clases populares no son siempre consumidores pasivos, por el contrario, gozan de otro tipo de conocimientos —fruto del trabajo en los campos o en las fábricas— que les hacen perfectamente capaces de reconocer los engaños de los *medios*.

Contrario a lo que creen las élites y grupos de poder, las clases populares no carecen de cultura, pues al igual que la clase burguesa, tienen sus propias instituciones, su propio sistema de valores, sus formas de organización y un estilo de vida propio, a pesar de que no tengan acceso a las formas de vida de los burgueses.

La burguesía nos ha dado muchas cosas, incluido un sistema moral estrecho, pero real; al menos, esto es mejor que sus predecesores palaciegos. El tiempo de ocio que la burguesía conquistó nos ha aportado muchas cosas de valor cultural. Pero esto no quiere decir que la cultura contemporánea sea una cultura burguesa: éste es un error que parece cometer todo el mundo, desde los conservadores hasta los marxistas. Existe un modo de vida de clase trabajadora bien diferenciado, que yo al menos aprecio; (...) De modo que cuando los marxistas dicen que vivimos en una cultura que agoniza y que las masas son ignorantes, tengo que preguntarles, como ya les preguntaba entonces, dónde demonios han vivido. Lo que yo he visto y conocido no es una cultura que agoniza y unas masas ignorantes (Williams, 2001, pp. 45-46).

De esta manera, el teórico galés contrapuso la noción de “cultura popular” a la de “cultura de masas”, por considerar esta última como un término peyorativo utilizado tanto por los críticos literarios ingleses como por los marxistas —en especial los de la escuela de Frankfurt—. De esta forma criticó la concepción

moderna de cultura escondida dentro de dicho término y, a la par, propuso una noción social de la cultura en la que ésta es entendida como “forma de vida”.

Sin embargo, no niega el hecho de que, en efecto, existen industrias culturales que forman parte una clase social burguesa hegemónica, que intentan infiltrar sus ideologías en los modos de vida de las clases populares. En su libro *Marxismo y Literatura* (1977), retomó y profundizó en el concepto gramsciano de *hegemonía*<sup>26</sup> y la íntima relación de ésta con la ideología —concepto recuperado de Althusser— y la cultura, para hablar de una *hegemonía cultural*.

Más tarde, en su libro *Culture*<sup>27</sup> (1981) planteó que los *Mass media* funcionan como *aparatos ideológicos*<sup>28</sup> de las clases burguesas, pero también forman parte de la cotidianidad de las clases populares. Por lo tanto, el problema está en que son los primeros quienes tienen el control de tales medios y gracias a ello (y a otras tantas instituciones), pueden esparcir e imponer su cultura de manera hegemónica.

Dado que es la clase burguesa la única que produce, controla y utiliza los *mass media*, es su estilo de vida, sus cosmovisiones, sus valores, sus aspiraciones, sus intereses, etc., los que prevalecen y comienzan a universalizarse, generando así una “cultura de masas” que desplaza otras configuraciones culturales, como las de la

---

<sup>26</sup> “Gramsci planteó una distinción entre “dominio” (dominio) y “hegemonía”. El “dominio” se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva. Sin embargo, la situación más habitual es un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales; y la “hegemonía”, según las diferentes interpretaciones, es esto o las fuerzas activas sociales y culturales que constituyen sus elementos necesarios. Cualesquiera que sean las implicaciones del concepto para la teoría política marxista (que todavía debe reconocer muchos tipos de control político directo, de control de clase y de control económico, así como esta formación más general), los efectos que produce sobre la teoría cultural son inmediatos, ya que “hegemonía” es un concepto que, a la vez, incluye –y va más allá de– los dos poderosos conceptos anteriores: el de “cultura” como “proceso social total” en que los hombres definen y configuran sus vidas, y el de “ideología”, en cualquiera de sus sentidos marxistas, en la que un sistema de significados y valores constituye la expresión o proyección de un particular interés de clase” (Williams, 2000, p. 129).

<sup>27</sup> Titulado “Sociología de la cultura” en la versión en español.

<sup>28</sup> Concepto propuesto por Louis Althusser en *Ideología y aparatos del Estado*.

cultura popular e incluso las de la “alta cultura”. De esta manera, la cultura de masas se constituye como la constructora de la cotidianidad urbana (Williams, 1994).

Desde esta visión, tenemos entonces que son los programas televisivos, las revistas, las noticias del periódico, los comics, las películas, los programas radiofónicos y la constante publicidad, los que configuran la cotidianidad, “normalizando” los valores e intereses burgueses. Esta normalización, fruto de la rutina diaria de la cultura de masas, hace que la producción cultural caiga en lo “ya visto”.

Es aquí donde, para contrarrestar los efectos alienantes y rutinarios de la cotidianidad en la cultura de masas, Williams apela a la capacidad crítica y creativa de los individuos para apropiarse de los *mass media* y generar así nuevas posibilidades para redirigir el uso ideológico de los mismos.

La misma apuesta la encontramos en Stuart Hall, quien de hecho, profundiza aún más en los efectos ideológicos que tienen los *mass media* en la vida cotidiana de las personas. Sin embargo, él redirige sus investigaciones al fenómeno de la recepción, es decir, al estudio de cómo las personas interpretan los contenidos y qué es lo que hacen con ellos o a partir de ellos. De esta manera, la reflexión se traslada al ámbito del consumo cultural, siendo el consumidor/receptor el foco de la investigación.

El papel activo que Williams había dado ya al receptor/espectador, es explorado a profundidad por Hall. Es a partir su llegada a la dirección del CCCS en 1968 que los Estudios Culturales de Birmingham comenzaron a tener un sesgo hacia los temas que este intelectual explora, específicamente, hacia el fenómeno del consumo y la recepción estudiado bajo el modelo Codificación/ Descodificación propuesto por él. De ahí que las generaciones subsecuentes de esta escuela, tengan un interés particular por “la investigación discursiva de los *universos de sentido* de la cotidianidad” (Muñoz, 2011, p. 4).

## 2.2. Modelo “Codificación/Descodificación” de Stuart Hall

La televisión forma parte de la vida diaria de millones de personas en el mundo desde hace ya varias décadas. En el mundo occidental y más particularmente en los Estados Unidos, la televisión, como forma de entretenimiento principal en la vida familiar, tuvo su auge a partir de la década de 1950, luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando el desarrollo comercial de dicho país comenzó a imponerse sobre el resto de países.

Desde entonces y hasta la actualidad, la televisión y sus contenidos han formado parte de nuestra vida y, para bien o para mal, muchos de éstos son ahora parte de los imaginarios sociales, llegando incluso a ser distintivos de generaciones enteras. Personajes de cómics, como Batman o Superman por ejemplo, siguen siendo icónicos para muchos niños en la actualidad, a pesar de que fueron creados hace más de setenta años.

Por otro lado, las series de televisión son más vigentes ahora que años atrás y han adquirido un papel muy relevante como forma actual de entretenimiento. Es por eso que en este apartado haremos una reflexión en torno a la relación entre el producto televisivo y el espectador/receptor a través del análisis del modelo Codificación/Decodificación propuesto por Stuart Hall.

Esto nos ayudará a comprender un poco mejor el proceso comunicativo que se da entre la televisión, como industria productora de mensajes y el espectador, como consumidor de dichos mensajes.

En su famoso texto “Codificación/Descodificación en el discurso televisivo” publicado en 1980 en el libro *Culture, Media, Language*, Hall propone por primera vez dicho modelo de análisis comunicativo. El objetivo general de su propuesta es “sugerir que en el análisis cultural la interconexión de las estructuras y procesos

sociales con las estructuras formales y simbólicas es absolutamente crucial” (Hall, 2004, p. 217).

Con esto, pretende demostrar que “la comunicación entre las elites que producen los contenidos audiovisuales y las audiencias constituye necesariamente una modalidad de ‘comunicación sistemáticamente distorsionada’” (Hall, 2004, p. 217), y por este motivo se crean políticas culturales y educativas destinadas a mejorar las habilidades receptivas del público, de manera que puedan recibir la comunicación televisiva de forma más efectiva.

Desde una aproximación semiótico lingüística, Hall se aventura al estudio del lenguaje televisivo, pero también a la teorización sobre las “relaciones sociales” que se dan en el proceso comunicativo, sobre todo en lo que respecta a los diferentes tipos de competencias en el uso del lenguaje, que tanto productores como receptores requieren para codificar y/o decodificar los mensajes.

El estudio del proceso de la comunicación masiva tradicionalmente había sido conceptualizado como un circuito; emisor-mensaje-receptor. Antes de exponer su propuesta, Hall evidencia las carencias de este modelo lineal, que se concentra más en el intercambio de mensajes y que no alcanza a evidenciar los diferentes momentos que hay en el proceso comunicativo y, con ello, la complejidad del mismo.

En cambio, en su modelo, el proceso comunicativo es visto como una “compleja estructura de dominación” (Hall, 1996, p. 1), que es sostenida y producida a través de la articulación de momentos distintos, cada uno con sus propias prácticas bien diferenciadas, pero siempre relacionados: producción, circulación, distribución/consumo y reproducción. Para este autor

El ‘objeto’ de las prácticas y estructuras productivas en televisión es la producción de un mensaje: esto es, un signo-vehículo, o mejor, unos vehículos-signos de un tipo específico, organizados, como cualquier otra forma de comunicación o lenguaje, a través de la aplicación de códigos, dentro de la secuencia sintagmática de un discurso (Hall, 2004, pp. 217-218).

Así pues, el objetivo de las televisoras es la creación de mensajes que sirvan como vehículos simbólicos —que obedecen a las reglas del lenguaje—, a través de los cuales se pueda comunicar el “producto”. Para producir y transmitir dichos vehículos simbólicos, es necesario poner en juego un conjunto de elementos materiales (sus “medios”) y sociales/relacionales (de producción).

En el primer caso, objetos como la cinta de video, las cámaras, los aparatos emisores y receptores, antenas, cables, en fin, toda la estructura técnica. En el segundo caso, estructuras institucionales y de producción como tal, o sea, el conjunto de labores administrativas, creativas y técnicas, con sus respectivas articulaciones sociales, sus procesos organizacionales, la combinación de prácticas y labores, etc.

Todo ello es necesario para producir los programas televisivos y lo que éstos van a comunicar. El “producto” se codifica de manera simbólica como mensaje y es distribuido a las diferentes audiencias. Una vez que esto sucede “la traducción de ese mensaje a estructuras sociales debe hacerse de nuevo para que el circuito quede completado” (Hall, 2004, p. 218), es decir, el mensaje debe ser transformado nuevamente en una práctica social.

Dicho en otras palabras, el receptor debe apropiarse del contenido del mensaje y darle un sentido para que entonces éste tenga un efecto. “Si no hay apropiación de ‘significación’, no puede haber ‘consumo’. Si la significación no está articulada en la práctica, no tiene efecto” (Hall, 1996, p. 2).

Dentro de este proceso, Hall resalta la importancia que tiene la forma simbólica del mensaje dentro del intercambio comunicativo, siendo la “codificación” y “descodificación” momentos determinantes del mismo, a pesar de la relativa autonomía que hay entre ambos.

Así pues, un suceso real no puede ser comunicado como tal en televisión, tiene que ser transformado a las formas audiovisuales del lenguaje televisivo. El suceso

debe pasar por el signo lingüístico y “sujetarse” a las normas del lenguaje para poder ser comunicado. En palabras del autor, “los sucesos han de convertirse en ‘historias’ antes de poder ser un suceso comunicativo” (Hall, 2004, p. 218).

De modo que la única manera de que un suceso pase de la fuente original al receptor es a través del “mensaje-forma”, que es la apariencia formal que debe tomar el suceso para poder ser transmitido. La transposición hacia “adentro” y hacia “afuera” del mensaje-forma, en tanto que modo de intercambio simbólico, es un momento preciso y nada casual dentro de todo el proceso comunicativo en su conjunto que no debemos obviar.

En este sentido, la circulación y el consumo o recepción de los mensajes televisivos son “momentos” que forman parte del proceso de producción, pues aunque son las televisoras las que crean los mensajes, éstas no son sistemas cerrados o completos, es necesario que los mensajes sean recibidos y significados por la audiencia para que puedan incorporarse nuevamente al proceso productivo a través de las reacciones o “*feedbacks*”. Sin embargo, para que esto suceda,

las relaciones socioinstitucionales de producción deben penetrar dentro y a través de las formas del lenguaje para que su producto sea ‘entendido’. Se inicia así un nuevo momento diferenciado, en el que entran en juego las reglas formales del discurso y el lenguaje. Antes de que este mensaje pueda producir un ‘efecto’, (...) o satisfacer una ‘necesidad’ o engendrar un ‘uso’, debe ser primero percibido como un discurso con sentido y descodificado con un significado. Es ese conjunto de significados descodificados los que ‘tienen un efecto’, influyen, entretienen, instruyen o persuaden, con unas consecuencias perceptivas, emocionales, cognitivas, ideológicas o de comportamiento complejas (Hall, 2004, p. 219).

De esta forma, el final de la cadena comunicativa está marcada por el “reingreso” del mensaje a las estructuras sociales gracias al proceso de recepción de la audiencia, lo cual no debe entenderse como un simple efecto conductual, pues los efectos también pueden enmarcarse dentro de las estructuras interpretativas,

sociales y económicas de los individuos, lo que permite a los mensajes transformarse en conducta o consciencia.

Ahora bien, la propuesta de Hall es que el mensaje que se produce y se emite no siempre es el mismo que se recibe, pues los códigos de codificación y decodificación no siempre son del todo “simétricos”.

Esto quiere decir que los niveles de “entendimiento” o “malentendido” que hay en el intercambio comunicativo están en función de la simetría o asimetría entre productor y receptor, pero también de las asimetrías entre los códigos de la fuente y del receptor en el momento de la transformación del “mensaje-forma” hacia adentro y hacia afuera.

Esta distorsión, malentendido o falta de adecuación, tiene que ver con las diferencias estructurales entre las empresas productoras y la audiencia, es una “falta de equivalencia entre los dos polos del intercambio comunicativo. Esto define, de nuevo, la ‘relativa autonomía’ pero al mismo tiempo la ‘determinación’ de la entrada y la salida del mensaje en su forma lingüístico/significativa” (Hall, 2004, p. 220).

En términos más claros, lo que la audiencia decodifica e interpreta en el mensaje recibido puede ser distinto al “producto” que la empresa televisiva codificó y envió en él. Sin embargo, debemos tener claro que tal interpretación tampoco puede ser radicalmente distinta o estar tan alejada del contenido codificado originalmente.

Esto se debe a que tanto la empresa productora y como la audiencia receptora, operan con códigos semánticos/lingüísticos semejantes —en la mayoría de los casos—, lo cual hace que las operaciones de “entrada” y “salida” de los mensajes esté, hasta cierto punto, “determinada”.

Hall defiende el avance que esta perspectiva semiótica supone para la investigación comunicativa, pues dichos planteamientos se alejan de los enfoques conductistas que plantean que los programas televisivos producen un “input”

inmediato en la conducta de las audiencias, algo así como un “efecto reflejo” automático.

En otras palabras, los enfoques conductistas básicamente plantean que los individuos responden a los contenidos y mensajes televisivos de forma involuntaria o que son incapaces de diferenciar entre realidad y ficción. En términos más honestos, se ve al individuo receptor como un ser carente de voluntad que puede ser manipulado, a diestra y siniestra, por la televisión.

Para Hall, esto no puede estar más alejado de lo real, pues en primera instancia, el significado de los actos mostrados en un programa televisivo o película no es inamovible o inalterable, sino que puede de significar diferentes cosas, dependiendo de cómo o con qué otros elementos esté articulado dentro de la escena, el episodio o la película en su conjunto. O sea, es un elemento significante de carácter polisémico.

El elemento violento (por ejemplo), o su cadena en la estructura narrativa (...) no puede significar nada por sí mismo, como ocurre con cualquier otra unidad semántica en un discurso estructurado. Sólo puede significar en concordancia con el significado estructurado del mensaje como un todo (Hall, 2004, p. 224).

Esto, en segunda instancia, evidentemente afecta el extremo opuesto de la cadena comunicativa: la recepción. Si bien el mensaje codificado puede estar organizado en una escala, que transcurre desde los significados dominantes o preferentes a los subordinados, la verdad es que nada puede asegurar que el receptor tomará el significado dominante de la misma manera que el productor lo codificó.

Los códigos de un mensaje —sin importar el formato que éste tenga— pueden ser leídos o interpretados en dos niveles: el denotativo, que es la lectura que se hace casi de forma inmediata. Esta lectura, podría decirse, provee un significado “literal” o instrumental, simplemente nos *denota* o muestra algo.

La dimensión connotativa, en cambio, va más allá de la primera lectura, se transpone al contenido de ésta transformando y/o desplazando los códigos de referencia hacia nuevos códigos, provocando así la transformación del significado inicial para dar una significación nueva o más profunda a lo denotado.

Estos nuevos códigos pueden venir tanto de los conocimientos generales que tenga el receptor, como de sus experiencias, emociones, ideas o creencias, en función del contexto cultural en el que se desenvuelve. Lo que Hall nos sugiere con esto es que

la atención hacia la naturaleza simbólica/lingüística/codificada de las comunicaciones, lejos de encasillarnos en el universo cerrado y formal de los signos nos abre precisamente al terreno en el que se transmite un contenido cultural de un tipo muy difundido pero también 'latente'. Y especialmente, la manera en la que la interacción de códigos y contenidos sirve para desplazar significados de un marco a otro, y hacer emerger por tanto formas 'disfrazadas' del contenido reprimido de una cultura (Hall, 2004, p. 227).

Con esta reflexión clarificada, el autor pasa a analizar un aspecto diferente de la operación de códigos: el signo televisivo. Este tipo de signo guarda cierta complejidad, pues se constituye a partir de un soporte auditivo-visual bastante fuerte.

Se trata de un tipo de signo icónico o visual y por lo tanto —como lo estipula Pierce—, reproduce algunas características del significado en la forma del significante o, lo que es lo mismo, tiene propiedades semejantes al objeto o cosa representada.

Este tipo de signos, en comparación con los signos lingüísticos, resultan más fáciles de leer, pues —en función de lo dicho por Pierce y de lo que Hall rescata de Eco— “los signos icónicos ‘se ven como objetos del mundo real’ porque ‘reproducen las condiciones de percepción del receptor’” (Hall, 2004, p. 228).

Estas condiciones de reconocimiento que tiene el espectador, son “códigos perceptivos fundamentales”, los cuales son compartidos por todos (o casi todos) los miembros de una cultura y, por ello, es menos probable que den lugar a “malos entendidos” que los signos lingüísticos, ya que estos últimos requieren de un proceso de aprendizaje más complejo<sup>29</sup>.

Es por esto que, según Hall, el signo visual es, probablemente, más “universal”<sup>30</sup> que el lingüístico, al menos en términos denotativos, pues en sociedades como la nuestra la “competencia visual” está mucho más desarrollada puesto que está más difundida.

Un niño aprende a identificar signos icónicos antes que signos lingüísticos, hay muchos códigos de carácter visual le son culturalmente dados y por ello aprende a leerlos con mayor facilidad. Lo mismo sucede con una persona que nunca aprendió a leer palabras.

Sin embargo, esto no significa que el signo visual no propicie “lecturas erróneas” en el nivel denotativo, claro que pueden surgir, pero son tan frecuentes o pueden ser corregidos sin demasiados problemas en la mayoría de los casos.

Por otro lado, no podemos olvidarnos de que el signo visual es también connotativo, sobre todo en los discursos de la comunicación masiva.

El nivel de connotación del signo visual, su referencia contextual, su posición en los distintos campos de significado asociativos, es precisamente el lugar en el

---

<sup>29</sup> Para leer signos lingüísticos, la persona necesita haber pasado por un proceso cognitivo más o menos formal, que le permita desarrollar habilidades de lectura suficientes, en un determinado idioma, para entender las palabras que lee. Sumado a esto, está la problemática de que dicho proceso no suele darse en las mejores condiciones para todos, por lo que no todos alcanzan un buen nivel de competencia lingüística. Las condiciones sociales de desigualdad juegan en contra de tal aprendizaje, hay quienes incluso no aprenden a leer nunca

<sup>30</sup> Stuart Hall nos advierte que debemos tomar este término con cautela, pues de hecho no es que el signo y la competencia visual sean realmente universales, pues existen muchos tipos de representaciones visuales (como las de tipo abstracto, los *puzzles* visuales o los que utilizan convenciones poco frecuentes), que no suelen ser comunes para la mayoría de los espectadores o que no pueden ser leídos por todos.

que el signo se cruza con las estructuras semánticas profundas de una cultura y toma una dimensión ideológica (Hall, 2004, p. 229).

Los códigos connotativos, como vimos antes, están estructurados para significar y son más “abiertos” que los denotativos. Esto es porque tejen relaciones con el universo ideológico de una cultura, con su historia, sus convencionalismos sociales, etc.

De manera tal que los significados connotados podrían entenderse, si se quiere, como fragmentos de ideología, pues “están en estrecha comunicación con la cultura, el conocimiento y la historia, y a través suyo podríamos decir que el mundo que nos rodea invade el sistema semántico y lingüístico” (Barthes, 1967, citado en Hall, 2004, p. 230).

Dada esta relación con la cultura, con lo social, con la historia y con las transformaciones que ocurren en todas estas esferas, el signo visual y, por ende, el signo televisivo, está igualmente sujeto a transformaciones y nuevas formaciones en su nivel connotativo, pues permanece “abierto”. Todo ello le otorga un carácter polisémico.

Pero, como nos advierte Hall, no debemos confundir la polisemia con la pluralidad. Cada cultura se desarrolla y se organiza con base en sus propios “mapas de significado”, los cuales engloban todo tipo de prácticas, intereses, usos y convenciones sociales.

Los grupos hegemónicos de cada sociedad suelen imponer a los demás miembros sus propias ideologías, a través del establecimiento de ciertas categorizaciones del mundo cultural, político y social, generando así un orden cultural dominante o estructura de dominación, bajo el cual se clausuran otras posibilidades de interpretación de los códigos connotativos.

Sin embargo, dichos mapas de significados pueden ser dominantes más no determinados,

porque siempre es posible ordenar, clasificar, asignar y descodificar un hecho dentro de más de un 'mapa'. Pero utilizamos 'dominante' porque existe un patrón de 'lecturas preferentes' y esas inserciones en un mapa tienen un orden institucional/político/ideológico impreso de la misma manera que ellas se institucionalizan (Hall, 1996, p. 30-31).

Esto nos lleva a reflexionar con respecto al hecho de que el proceso comunicativo lleva consigo un conjunto de reglas performativas, es decir, de competencia y uso lógico, que buscan reforzar una esfera semántica por encima de otras.

Por ello, hablar de significados dominantes no es hablar solamente de un proceso que se da en una única dirección y que intenta regir cómo debe ser entendido y decodificado cada suceso comunicado, sino que también implica todo el trabajo necesario para lograr la legitimación de esa forma de decodificación y, con ello, el refuerzo de los significados connotativos dominantes.

Por tal razón, el proceso televisivo intenta tomar una responsabilidad "objetiva" o sistémica para controlar, en la medida de lo posible, el proceso de decodificación. Para ello, buscan controlar, sistemáticamente, los enlaces que los signos y códigos tejen entre sí, "delimitando y ordenando de forma continua los ítems establecidos de lo que es la 'toma de conciencia de nuestro entorno total'" ((Hall, 2004, p. 232).

Dicho de otra manera, las empresas televisivas, como productoras de contenidos, hacen todo lo posible para que sus mensajes lleguen claramente a la audiencia, tratando de evitar la mayor cantidad de posibles "malentendidos", ajustando sus códigos y el orden de éstos, para construir mensajes más efectivos que puedan ser decodificados de igual forma. Además, se crean también políticas culturales, diseñadas para facilitar la comunicación entre codificadores y decodificadores.

Sin embargo, suele pasar que, a pesar de tales esfuerzos, la audiencia decodifica de forma “errónea”, los mensajes que se le envían, tanto a nivel denotativo como connotativo.

Los “malentendidos” a nivel denotativo pueden darse por varios motivos: que los espectadores no “hablen el lenguaje” figurativo o literal que se les presenta —es decir, que se les dificulte seguir la lógica de una secuencia o de un argumento complejo—, que las ideas expuestas les resulten muy extrañas o novedosas e incluso, que la edición o la organización narrativa de la historia que ven, les resulte poco clara, vertiginosa, etc.

En cualquier caso, para resolver un “malentendido” en este nivel, basta con referirse al mundo inmanente de los códigos y signos audio-visuales.

Por otro lado, puede ser que los “malentendidos” se den a nivel connotativo, que sucede cuando los espectadores “entienden” los mensajes de forma diferente a lo que los codificadores pretendían, lo cual significa “que los espectadores no están operando dentro del código dominante o preferente. El ideal es la comunicación perfectamente transparente. Pero en lugar de eso tienen que enfrentarse a una ‘comunicación sistemáticamente distorsionada’” (Hall, 2004, p. 232).

Los “malentendidos” a nivel connotativo se “resuelven” recurriendo a las normas sociales y de la vida diaria que operan en el lugar y el tiempo en los que la decodificación tuvo lugar. Igualmente, habrá que remitirse a la historia, a la situación económica, al poder político y, en última instancia, a la ideología.

Para este efecto, son las políticas culturales el medio a través del cual se da a la audiencia las herramientas “necesarias” para que puedan decodificar, de forma “efectiva”, los mensajes que las industrias culturales generan.

Ante este panorama, Hall comienza por señalar el uso inadecuado del término “malentendido” para calificar la asimetría entre lo codificado y lo descodificado. Su propuesta es que es necesario reinterpretar dicha noción, siguiendo las posibles

perspectivas sociales que los espectadores podrían tomar con respecto a los mensajes televisivos, para pensar dicha noción en términos de una teoría de ‘comunicaciones sistemáticamente distorsionada’.

Aplicando los postulados de Gramsci, sobre “formaciones ideológicas hegemónicas” y los de Perkins, sobre tipos de “sistemas de significados”, Hall distingue cuatro posiciones ideales a través de las cuales la audiencia puede decodificar las comunicaciones de masas:

1. *Código dominante o hegemónico*. Es cuando los espectadores toman el significado connotado de forma directa o literal, descodificando el mensaje siguiendo la misma pauta de referencia con la que fue codificado. En otras palabras, se puede decir que los espectadores operan dentro del código dominante y por ello se da una comunicación casi transparente.

Esto suele suceder, por ejemplo, con programas en los que se le muestran al espectador hechos “verídicos” o de la “vida real”, como es el caso de los noticieros o los programas de actualidad.

2. *Código profesional*. Es el conjunto de códigos o, mejor dicho, metacódigos que los profesionales de las empresas productoras —sean televisoras, radiodifusoras, etc.— emplean “cuando transmiten un mensaje que ha sido previamente significado de forma hegemónica” (Hall, 2004, p. 234).

Aunque las empresas productoras son relativamente independientes, pues funcionan bajo sus propios criterios y realizan sus propias operaciones, regularmente operan dentro de la hegemonía de los códigos dominantes.

En muchos casos los códigos profesionales sirven para reproducir las ideas y conceptualizaciones hegemónicas, deformando o encausando discretamente sus operaciones hacia dicha labor. De esta manera, logra pasar de forma inadvertida o inconsciente —para los espectadores— la reproducción de los códigos dominantes y, con ello, de las ideologías hegemónicas.

3. *Código negociado*. Es probable que la mayor parte de la audiencia logre entender adecuadamente los significados dominantes y profesionales que se le envían de forma codificada, pero que, por distintos motivos, no concuerden con ellos algún o algunos aspectos, por lo cual se da un proceso de negociación entre lo recibido y aquello que el espectador cree, piensa, necesita o quiere.

Por ello esta posición es “una mezcla de elementos adaptados y de confrontación” (Hall, 2004, p. 235), por un lado tiene en cuenta la legitimidad de las visiones e ideologías hegemónicas —pues le sirven para dar forma a las significaciones fundamentales—, pero a la vez, ya en un nivel más concreto, fabrica sus propias reglas u opera con excepción a las ya establecidas.

Se trata de una posición atravesada por el conflicto y la contradicción, pues a la vez que se aceptan las definiciones dominantes, también se dan ciertas reservas al momento de tomarlas y “hacerlas propias”, por ello se busca hacer una “negociación de sentido” tomando en cuenta las condiciones e intereses locales o particulares.

Los códigos negociados operan a través de lo que podríamos llamar lógicas particulares o concretas: esas lógicas surgen de la posición diferenciada de aquellos que ocupan esta posición en el espectro, y de su relación desigual y diferenciada con el poder (Hall, 2004, p. 235)

4. *Código oposicional*. Sucede cuando el espectador entiende a la perfección tanto la modulación denotativa como connotativa dada a un mensaje, pero deliberadamente decide darle una decodificación completamente distinta e incluso contraria. En este caso, “el espectador sitúa el mensaje en el código preferente para luego resituarlo en un marco de referencia alternativo” (Hall, 2004, p. 236).

Desde esta posición, el espectador contrapone sus ideales, valores, creencias, deseos, conocimientos, experiencias y sentimientos a los de los ofrecidos por los

códigos dominantes, aunque en un inicio los descodifique desde una posición negociada.

Con esto, Hall nos hace ver que aquello que las empresas productoras o las instancias e instituciones que buscan legitimar una ideología llaman “malentendido”, no es más que una lectura/decodificación alternativa, ya sea hecha desde un código negociado o directamente oposicional.

Es por ello que cuando hablamos de comunicación social y, más aún en la vertiente “comunicación de masas”, es muy difícil pensar en que las políticas culturales enfocadas a “mejorar” la comunicación y a hacerla más efectiva tengan una intención neutral en sus objetivos educativos, sobre todo cuando tales políticas están enfocadas a incidir en el nivel connotativo de la significación.

De esta manera, algunos programas educativos institucionales se suman a los “esfuerzos” de las empresas productoras por otorgar “herramientas” a los miembros de la sociedad —espectadores o potenciales espectadores—, para encausar así la decodificación connotativa de los signos televisivos, hacia un marco de significaciones preferentes. Resulta claro entonces, gracias a todo lo aquí explicado, que

El educador o diseñador cultural de medidas públicas está llevando a cabo uno de sus actos más partidistas cuando conspira en la re-significación de conflictos reales y contradicciones como si fueran simplemente ligeras derivaciones en la cadena comunicativa. (...) La decisión de intervenir para hacer que los códigos hegemónicos de las élites resulten más efectivos y transparentes para la mayoría de la audiencia no es una cuestión técnicamente neutral, sino plenamente política (Hall, 2004, p. 236).

La apuesta de Stuart Hall es el desarrollo de la capacidad crítica de los consumidores/espectadores. Pues tal como hemos visto, a pesar de la configuración y constante legitimación de los códigos dominantes, de las significaciones hegemónicas y la imposición ideológica que se hace a través de ellos, los

espectadores participan del proceso comunicativo de una forma activa, gestionando, negociando y creando sus propias significaciones.

La codificación/decodificación —en especial a nivel connotativo—, en tanto que procesos sociales, están siempre en tensión y, por lo mismo, abiertas a lo que el productor y el espectador hagan de, con y a partir de ellas, dentro de su marco sociocultural, histórico, político e ideológico, pero también (y es posible) fuera de él.

### **2.3. Funciones sociales y construcción de sentido: la televisión y sus efectos en la vida social**

En este apartado nos adentraremos en el debate en torno a los efectos de la televisión en la vida social y su papel como propiciadora de procesos de construcción de sentido, tema que consideramos indispensable para entender los alcances que los productos y contenidos televisivos —en especial las series de ficción— pueden tener en la vida social, según la mirada de los expertos.

Para ello nos remitiremos a las ideas del teórico de la comunicación, Martín Serrano y las pondremos en diálogo con las reflexiones de los teóricos italianos Francesco Casetti y Federico di Chio, para tratar de articular una visión más compleja de la televisión como fenómeno social.

Para esta labor es necesario, primero que nada, tener aclaro realmente lo que entendemos por “televisión” y cómo es que podemos analizarla. Manuel Martín Serrano (1981), teórico español interesado en el estudio de las funciones sociales de la televisión y los efectos de éstas, propone que la televisión puede ser analizada de tres formas: como objeto, como agente y como mediadora.

En el primer caso, el estudio está volcado en la comprensión de la televisión como aparato electrodoméstico, como un mueble que modifica y organiza la distribución del espacio que, dentro del hogar, se ha destinado al lugar privilegiado de la convivencia familiar.

En el segundo caso, el de la televisión como agente, el punto de interés está en el análisis del papel que tiene la televisión en la vida diaria de las personas, es decir, en cómo se modifican las relaciones sociales y las actividades diarias en función de la acción de “ver la televisión” o qué tipo de experiencias y usos pueden darse, a partir de dicha acción, dentro del entorno familiar, social y cultural.

El estudio de la televisión como mediadora, en cambio, se interesa mucho más por la manera en la que la televisión media entre el proceso de elaboración de conocimientos sobre la realidad y la valoración que el espectador hace de ésta.

Es decir, se enfoca en la manera en la que la televisión proporciona representaciones del mundo y en cómo organiza, gracias a la utilización de diversos códigos, la percepción que el espectador tiene de la realidad o la valoración que le otorga a los sucesos que ocurren en ella.

Otra importante clarificación que nos hace este autor es que, antes de trabajar en cualquiera de estas tres formas de análisis, debemos tener bien claro a qué nivel estamos operando y lo que el término “televisión” quiere decir, dado que la palabra en sí misma puede hacer referencia a tres cosas distintas:

1. El equipamiento tecnológico que se usa para transmitir y recibir el contenido, es decir, la televisión entendida como una tecnología de la comunicación que afecta, de una u otra forma, a la industria de una nación y al uso público o privado del espacio. Hablamos del sistema de aparatos que se utilizan para codificar, transmitir y decodificar, físicamente, las imágenes y sonidos.
2. El proceso de comunicación social que se da a través del uso de códigos visuales y sonoros, estableciendo así una relación entre lo que codifica el productor del contenido y lo que decodifica el espectador. Este proceso es lo que Martín Serrano denomina “médium” y que ya hemos revisado con Stuart Hall.

3. La institución que tiene el control del “médium” y se sirve de él, programando su contenido para cumplir sus propios fines y los de otros grupos de poder. Entiéndase pues la televisión como institución mediadora.

Martín Serrano trata las tres formas de análisis por separado y no propone que haya una relación directa entre ellas, pues él sólo se enfoca en explicarnos la categorización que él hace con respecto a los análisis ya existentes en torno a la televisión.

Sin embargo, al leer lo que este autor nos propone y al considerar los avances que han tenido los estudios de la comunicación televisiva, planteamos que es posible y necesario relacionar o tejer puentes entre dichas formas de análisis, pues esto nos ayudará a complejizar la reflexión en torno al proceso de recepción y de construcción de sentido que nos interesa abordar.

Partimos entonces de que para Martín Serrano los efectos y funciones que tiene la televisión en la vida social son distintos y pueden evidenciarse de diferente forma, según en cuál de las tres categorías se esté trabajando.

Para hablar sobre esto, dividiremos nuestra exposición en dos partes: en primer lugar hablaremos de los efectos y, en segundo, lugar de las funciones sociales atribuidas a la televisión.

### ***2.3.1. Efectos de la televisión en la vida social y su incidencia en la construcción de sentido***

En el caso de la televisión como objeto, es decir, el televisor, funciona como un mueble que organiza la distribución del espacio en el hogar que ha sido destinado para la convivencia y, por ello, en muchas viviendas ocupa el lugar “clave” del cuarto, el vértice hacia el cual se dirigen todas las miradas.

Según Martín Serrano, con la llegada del televisor las prácticas familiares se modificaron por completo: la familia comenzó a sentarse frente al televisor y dejó de reunirse en torno a la mesa, provocando un cambio en la distribución física de sus miembros, que ahora se “acomodan” hombro con hombro y no cara a cara.

El contacto lateral y la convivencia frente a la pantalla “es una forma de relación familiar muy pasiva y poco jerarquizada; organización característica de la familia transformada en unidad de consumo” (Martín, 1981, p. 40). Esta disposición lineal y la interacción silenciosa que impone el televisor transforma el espacio “sala familiar” en un lugar destinado al espectáculo, semejante a la sala de cine o de teatro.

Tomando en cuenta tales modificaciones en la vida familiar tras la llegada del televisor, resulta sencillo otorgar una connotación negativa a tal fenómeno, pues se presupone que la congregación “silenciosa” de la familia frente a la pantalla ha provocado la disminución del contacto frontal entre sus miembros y, con ello, la disminución de los niveles de comunicación y de convivencia.

En suma, podríamos valorar la introducción de la televisión —máquina y agente— en los hogares como una modificación de las pautas de intimidad del espacio familiar y, a través de eso, una cierta modificación del propio significado social de la intimidad.

Pero, ¿será que podemos atribuir por completo al televisor tales modificaciones? Además, debemos preguntarnos, ¿realmente los efectos del televisor son tal como los denuncia este autor o se trata tan sólo de una exacerbación de los mismos?

Pensemos, por ejemplo, en la complejidad de las relaciones familiares, de las dinámicas dentro del hogar o de la natural disposición del ser humano a la comunicación con otros, ¿sería el televisor capaz de modificar de forma negativa tales cosas? Las respuestas a esto forman parte del gran debate.

Por su parte, Francesco Casetti y Federico di Chio (1991, 1999), que han recuperado una gran cantidad de estudios sobre la televisión, congregando así los hallazgos y teorías de diferentes investigadores, nos proporcionan otras opiniones al respecto.

Por ejemplo, la de James Kull, quien en su investigación *Inside of Family Viewing* rebela que, distinto a lo que se suele creer, la televisión —como “médium”— que “entra” al hogar familiar a través del televisor, forma parte activa de las conversaciones que se dan entre los miembros de la familia, las cuales resultan ser menos “superficiales” de lo que se cree.

[La televisión] con frecuencia constituye un objeto de diálogo, establece un terreno común, ofrece sugerencia para iniciar nuevas conversaciones, crea una enciclopedia vívida y audiovisual y facilita ejemplos. De ese modo Lull desmiente aquellas teorías que sostienen que, con frecuencia, la televisión sustituye, empobrece o impide el diálogo en familia. Por el contrario, la televisión sugiere temas de discusión controvertidos, facilita explicaciones sobre las actitudes de los diferentes miembros de la familia en relación con el tema determinado y, por último, favorece la recíproca confrontación entre unos y otros (Casetti y di Chio, 1999, p. 307).

Esto nos lleva a pensar, a su vez, en los efectos de la televisión como agente, es decir, como una entidad gracias a la cual se ponen en acción una serie de dinámicas que forman parte de la vida cotidiana de muchísimas personas.

Según Martín Serrano una gran parte de la población dedica mínimo cuatro horas de su vida diaria a ver televisión, sobre todo niños y mujeres, lo cual provoca una conjunción entre lo que vivimos en el espacio vital en el que nos desenvolvemos y aquello a lo que tenemos acceso a través de los contenidos televisivos.

En otras palabras, nuestro entorno sociocultural cotidiano se “mezcla” y se va configurando con una porción simbólica y material de aquello a lo que tenemos acceso gracias a la televisión.

Los contenidos televisivos nos muestran realidades ajenas en las que, muy probablemente, nunca viviremos: nos informa sobre cosas que ocurren en lugares en los que nunca hemos estado, nos muestra paisajes o eventos que muy difícilmente podríamos ver en la vida real o nos hace parte de experiencias y aventuras que probablemente jamás tendremos en la vida real, etc.

Sin embargo, aunque tales vivencias resulten tan poco probables en la realidad para la mayoría de nosotros como espectadores, nos ayuda a ampliar el panorama y el repertorio, más limitado, de experiencias o conocimientos que cada uno fabrica a partir de lo que vive en sus espacios cotidianos.

De esta manera, “en nuestra sociedad la televisión proporciona una parte importante del entorno de cada persona; (...) la televisión ‘fabrica’ una parte importante del entorno experiencial en la vida cotidiana” (Martín, 1981, p. 41).

Al respecto, encontramos en Casetti y di Chio (1999) referencias de investigaciones que reafirman lo dicho por Martín Serrano en este sentido, como es el caso del estudio de Dorothy Hobson, “*Women, Audiences and Workplaces*”, donde esta investigadora se dedicó a analizar la frecuencia y las modalidades con las que la televisión “entraba” en las conversaciones que un grupo de mujeres tenían en su lugar de trabajo.

A través de un método etnográfico, Hobson fue analizando los itinerarios de las conversaciones sobre los programas de ficción televisiva que dichas mujeres veían diariamente, principalmente seriales. Los resultados que obtuvo revelaron que las mujeres extendían su conversación para hablar de la serie en su conjunto y no sólo del capítulo diario, repasaban los capítulos y hacían hipótesis sobre lo que podría ocurrir después.

Lo más relevante, sin embargo, fue el hecho de que las mujeres frecuentemente mostraban su propio nivel de implicación emotiva con la serie, discutiendo a cerca de lo que habrían hecho si hubiesen estado en la situación de los personajes o incluso

haciendo analogías con sus propias experiencias en la vida cotidiana. En otras palabras, ellas utilizaban los eventos representados en televisión para hablar de eventos privados.

Así pues, el conocimiento de la televisión y, en concreto, de algunos programas, entra en los discursos interpersonales y, por un lado, se utiliza como filtro para hablar de la propia vida, mientras que por otro determina una especie de “estigma” social a nivel de grupo de trabajo. En definitiva, Hobson determina que los programas televisivos se utilizan para mejorar la comprensión de uno mismo del mundo en el que se vive (Casetti y di Chio, 1999, p. 306).

Basados en este y otros estudios, los autores italianos reconocen el papel de la televisión como motor y potenciador de redes discursivas dentro de la vida social.

Desde esta posición, la televisión puede considerarse, a la vez, “como un *interlocutor comunicativo* (algo que se escucha, se interpreta), un *motor de comunicación* (algo que, una vez conectado, conecta a su vez otras interacciones) o un *objeto de la palabra* (algo sobre lo que se discute)” (Casetti y di Chio, 1999, p. 305-306).

Lo que estos autores intentan demostrar con esto es que la construcción del sentido de un programa televisivo se da de forma colectiva, a través de la construcción de redes discursivas entre personas y del traslado de los contenidos televisivos, de las experiencias y circunstancias ahí reflejadas, al plano de la experiencia personal o de la vida cotidiana real.

Las investigaciones analizadas por estos autores llegan a conclusiones similares, que “muestran que la red discursiva en torno a la televisión incide, por un lado, en la contribución del sentido textual y, por otra parte, activa procedimientos de construcción del propio yo entre la comunidad de consumidores” (Casetti y di Chio, 1999, p. 307).

Todo esto nos lleva a pensar en la cuestión de la construcción del sentido y, con ello, en la propuesta de Hall antes revisada, que se conecta —más no concuerda del

todo— con los efectos que detecta Martín Serrano en los estudios de la televisión como mediadora.

Para el teórico español, estos estudios son los que merecen mayor atención pues, desde su perspectiva, son los que dan cuenta de los efectos más profundos que tiene la televisión en la vida de los espectadores, ya que la televisión no sólo nos proporciona experiencias diferentes a las que vivimos en la cotidianidad, sino que también organiza nuestra percepción de la realidad y nos proporciona juicios de valor sobre ésta.

En otras palabras, “la televisión media en la elaboración del conocimiento de la realidad y en la valoración de la realidad” (Martín, 1981, p. 41), es decir, está “en medio” de éstos procesos y hace posible su enlace. El primer aspecto que propone el autor para demostrar lo dicho es que la televisión altera nuestra percepción psíquica del espacio y el tiempo.

En el primer caso, nuestra percepción sobre la lejanía o la proximidad de algún lugar se ve modificada por la manera y la frecuencia en la que ciertos lugares aparecen en televisión. De esta forma, los lugares cuyas imágenes hemos visto frecuentemente en la pantalla nos parecen psicológicamente más próximos o pueden resultarnos familiares aunque nunca hayamos estado ahí.

En el caso del tiempo, la televisión es capaz de retardar o acelerar la duración de un evento, modificar un hecho histórico o invertir el sentido lógico del proceso temporal, gracias a sus códigos visuales y sintácticos.

Esto se hace muy evidente, por ejemplo, en los seriales o en las telenovelas, en los noticieros, reportajes o en los documentales. “*Cuando la televisión juega libremente con el tiempo, sustituye las dimensiones temporales del acontecer por las dimensiones lógicas del discurso*” (Martín, 1981, p. 42).

Siguiendo a Martín Serrano, entendemos entonces que la televisión transforma, por un lado, la percepción espacial en un criterio cognitivo y, por otro,

la percepción temporal “real” en una percepción discursiva del tiempo, con lo cual vamos formando nuestro conocimiento de la realidad.

Reflexionando esto, surgen algunas dudas: ¿podemos decir realmente que dichas transformaciones son propias de la televisión o, más bien, son propias del ámbito discursivo que la sustenta? Si es así, entonces deberíamos tomar en cuenta que esto sucede también en el cine, que fue precursor de la televisión y que, aunque guarde características distintas, ya había puesto en marcha estos mecanismos discursivos del tiempo y el espacio en la pantalla.

Por otro lado, ¿no son ya la lógica discursiva y narrativa parte de nuestra estructuración psíquica y cultural, en tanto que somos seres estructurados por el lenguaje?, ¿no eran acaso nuestra percepción “real” del tiempo y el espacio una percepción discursiva y cognoscitiva, respectivamente, incluso antes de existir la televisión?

Con estos cuestionamientos no pretendemos negar por completo las afirmaciones de Martín Serrano o favorecer una visión positiva de la televisión, sino más bien complejizar nuestro análisis tratando de ir más allá de los clásicos estigmas imputados a la televisión que, de alguna forma, limitan nuevas reflexiones que pueden sernos de gran ayuda para comprender mejor dicho fenómeno.

### ***2.3.2. Funciones sociales de la televisión y su incidencia en la construcción de sentido***

Ahora bien, estos y otros posibles efectos suelen estar relacionados también con las funciones que cumple la televisión en sus diferentes niveles o categorías. Martín Serrano destaca dos funciones clave: la de proporcionar representaciones del mundo, es decir, de construir modelos —como lo conceptualizan Casetti y di Chio— y, a partir de ella, la de generar o propiciar juicios de valor sobre esa realidad.

La televisión continuamente proporciona “modelos” y arquetipos de hombres, mujeres, jóvenes, ancianos, personas pobres o ricas, ladrones, héroes, rusos, mexicanos, políticos, homosexuales, prostitutas, en fin, todo tipo de personas, instituciones y situaciones que quepa imaginar.

Este ejercicio de construcción de modelos se ejerce mediante la elaboración de tipos y estereotipos, es decir, representaciones simplificadas de la realidad, aunque cada una con propósito distinto.

Un “tipo”, según lo que Stuart Hall rescata de Richard Dyer, es “cualquier caracterización sencilla, vivida, memorable, fácilmente interpretada y ampliamente reconocida en la que pocos rasgos son traídos al plano frontal y el cambio y el ‘desarrollo’ se mantienen en el mínimo” (Dyer, 1977, citado en Hall, 2010, p. 430).

En cambio los estereotipos, aunque también “retienen unas cuantas características ‘sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas’ acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifica y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad” (Hall, 2010, p. 430).

Según Hall, la tipificación o creación de “tipos” resulta indispensable para poder dotar de sentido al mundo, pues los seres humanos entendemos aquello que nos rodea a partir de la categorización o clasificación de las cosas que percibimos, según sus características físicas o su apariencia. Esta acción es parte del proceso cognoscitivo y nos permite entender lo “particular” en términos de su “tipo”.

Por ejemplo, solemos reconocer a las personas según sus características y pertenencias a diferentes grupos: según la edad, la nacionalidad, la preferencia sexual, el género, la ocupación, el parentesco, la personalidad, etc. La imagen que formamos sobre el “quién es” una persona está en función de la información que tenemos sobre dichos órdenes de tipificación. Lo mismo sucede en el caso de fenómenos o cosas.

En cambio, la estereotipación es una reducción de las personas, fenómenos o cosas a unas cuantas características simples que se consideran esenciales y que se representan como si fuesen innatas, es decir, como si en vez de tener un origen cultural se tratara de cosas “naturales”. De esta manera *“la estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la ‘diferencia’”* (Hall, 2010, p. 430).

Así pues, una de las funciones clave de los estereotipos es la de dividir categóricamente las cosas en términos de normalidad-anormalidad, aceptable-inaceptable, saludable-patológico, nosotros-ellos, lo conocido- lo diferente, etc., creando así complejos sistemas de estereotipos sociales que se encargan de rechazar o ridiculizar aquello que no encaja en los cánones de “normalidad”.

A esto hay que sumar, que a diferencia de la tipificación, que es más flexible y abierta, la estereotipación es una práctica rígida y excluyente que, según Hall, suele ocurrir donde hay grandes desigualdades de poder. *“La estereotipación es, en otras palabras, parte del mantenimiento del orden social y simbólico”* (Hall, 2010, p. 430).

La televisión, como “constructora de modelos”, genera y propicia la creación tanto de tipos como de estereotipos, además de ayudar a mantenerlos vigentes. *“En este sentido, la televisión ya no es tan sólo un ‘espejo del mundo’, sino también un ejemplo; un canon de cómo ‘es’ el mundo y de cómo hay que ‘estar’ en el mundo”* (Casetti y di Chio, 1999, p. 311-312)

Por ejemplo, la televisión puede ayudar en la tipificación de ciertos sucesos, fenómenos, cosas o personas que nos eran desconocidos. Pero también puede crear y promover modelos estereotipados de mujeres, hombres, personas de alguna nacionalidad u origen étnico, personas con alguna discapacidad, etc., y fomentar así, directa o indirectamente, el machismo, el racismo, la homofobia o cualquier forma de rechazo y discriminación hacia ciertos grupos sociales.

Según Martín Serrano, la televisión ofrece juicios de valor de dos formas: en forma expresa o en forma no expresa. En el caso de la primera la televisión

manifiesta, de forma clara, los modelos que son deseables o indeseables. Por ejemplo, en algún programa se puede decir expresamente: “las buenas esposas obedecen a sus maridos”, “una verdadera mujer debe lucir femenina” o “las mujeres buenas no dicen groserías”.

La forma no expresa, en cambio, es cuando la televisión aparentemente “no muestra” una posición frente al modelo, no indica explícitamente lo que es deseable y lo que no, sino que “muestra” las consecuencias de seguir tal o cual modelo. Esta es la manera en la que opera la televisión más frecuentemente. Por ejemplo, cuando muestra que es el hombre humilde y de buen corazón el que termina triunfando en la vida o que el mentiroso y el ladrón terminan “pagando por sus actos”.

También puede ligar implícitamente valoraciones positivas o negativas a uno u otro estereotipo. Por ejemplo, cuando en las telenovelas los héroes son personas “bien parecidas” y de tez blanca, mientras que los delincuentes son personas morenas, de aspecto “poco agradable” y/o de clase baja.

De esta manera la televisión juega con los estereotipos, modos de representación y juicios de valor, para gestar, promover y/o mantener ciertos modelos y valoraciones de la realidad; pero también, puede ser usada para contradecir ideas hegemónicas, criticar modelos establecidos, destruir viejos estereotipos o desvincular valoraciones positivas o negativas de ciertas ideas. Todo esto dependiendo de los intereses de quienes manejan los contenidos.

En el relato televisivo están implícitos criterios normativos que sirven a la televisión para prohibir y alentar, bendecir o rechazar unas formas de vida y otras, unos u otros comportamientos. Criterios que no aparecen a simple vista en los mensajes (Martín, 1981, p. 43).

El papel de la televisión como mediadora en la construcción de conocimientos de la realidad y de juicios de valor sobre esa realidad son, sin duda, de los aspectos

más polémicos y, por ende, más estudiados. Sin embargo, hay también otras funciones sociales de la televisión que sería importante destacar.

Casetti y di Chio (1999, p. 309) reconocen por lo menos otras cuatro funciones sociales de la televisión. En primera, la función de construir historias, que se remite a la naturaleza “oral” del discurso televisivo.

La televisión habla, cuenta, propone historias que reflejan la costumbre de buscar emociones que tiene el espíritu humano. En este sentido la televisión estimula la imaginación de los individuos, satisface su necesidad de evasión y encarna sus fantasías, realizándolas en historias cercanas a su vida cotidiana.

Por muy “banal” que esto parezca, para muchas personas seguir una historia a través de una telenovela o una serie televisiva adquiere un gran significado, pues no sólo representa la oportunidad de evadirse de su propia realidad, sino que también funciona como una especie de “válvula” reguladora de emociones.

Recordando lo propuesto por Hall y el estudio de Dorothy Hobson, en la decodificación del contenido televisivo el espectador puede involucrar sus propias emociones o experiencias de vida para empatizar con la situación de los personajes, lo que da oportunidad a que se genere un proceso catártico que no sólo causa placer en el espectador, sino que además, puede ayudarle a procesar situaciones de su propia vida.

Por otro lado, sumamos ahora la llamada “función barda”, relacionada también con la dimensión oral del contenido televisivo. En la antigüedad, el bardo era un personaje de la vida social que se dedicaba a recitar poemas y narrar leyendas transmitidas de generación en generación.

Este personaje iba de pueblo en pueblo contando las historias que sucedían en otros lugares y rescatando relatos populares de las comunidades. De esta manera, el bardo cantaba la “gesta” de la comunidad, registrando los sucesos y preocupaciones de la población, rescatando y creando un patrimonio común.

Casetti y di Chio recuperan la idea de Fiske y Hartley de pensar a la televisión como una especie de “bardo contemporáneo”. Esta función “consiste pues, en convertirse en mediadora de lenguajes, en situarse en el centro de la cultura, en remitir las situaciones de la vida social a valores y símbolos compartidos por los miembros de la comunidad” (Casetti y di Chio, 1999, p. 310).

Esto es posible gracias a la fuerza y profundidad con las que la televisión está enraizada a la sociedad. Según algunos autores, los programas televisivos, muchas veces, se nutren de aquello que la gente “quiere” ver e incluso, en ocasiones, pueden llegar a ilustrar situaciones o acontecimientos comunes para buena parte de los espectadores.

Otra de las funciones que estos autores destacan es la de construir ritos, relacionada con la anterior. Dada la profunda relación que tiene la televisión con las dinámicas sociales, la incidencia de ésta en el mundo social llega a extenderse al plano temporal.

Es decir, el orden del flujo de los programas y contenidos televisivos está en función de los ritmos marcados por la vida cotidiana de los espectadores; pero a su vez, las rutinas de vida de las personas tienden a modularse según los ritmos impuestos por la televisión o al menos así había sido hasta hace algunos años.

Esta función la podemos atribuir a la televisión pensada como agente, pues se construye y, a la vez, interfiere o incide en la vida social de forma activa. Múltiples estudios se han interesado por este fenómeno y han aportado valiosas consideraciones, como aquellas que atribuyen a la televisión la organización rutinaria de la vida diaria dentro del hogar o las que destacan el papel de la televisión como coadyuvante en la gestación de una noción de la temporalidad.

Un ejemplo de esto es el hecho de que muchas de las personas que suelen mirar televisión saben qué hora del día es cuando inicia o termina un determinado programa. Hasta hace algunos años, en muchos hogares se acostumbraba llevar a

los niños a dormir una vez que iniciaba el noticiero nocturno o la telenovela estelar. No era raro ver, incluso, pequeñas cápsulas musicales que indicaban a padres y niños el momento “adecuado” para ir a dormir.

La última función que los autores italianos destacan es la que se refiere a la representación de la identidad. Para ellos, esta es una función sumamente importante, de la cual han surgido una gran cantidad de investigaciones que han ayudado a amplificar el debate al grado de ser imposible recopilar, en unos cuantos párrafos, todo lo dicho al respecto.

Al remitir al tema de la identidad, tales investigaciones pueden venir de una considerable variedad de campos y disciplinas. Por lo cual, estos autores se han limitado solamente a rescatar algunos de los puntos más significativos de este debate.

Para empezar, la identidad es un tema de gran complejidad, como ya antes lo hemos revisado, por lo cual el debate en torno a ella está lejos de concluir e, incluso, probablemente nunca lo haga. Tradicionalmente se creía que la identidad era algo estable. Los estudios sobre ésta partían de un enfoque “natural” o esencialista que la entendía como una construcción innata al individuo, como una especie de “código genético” que cada persona llevaba “impreso” de forma interna y que era imposible de modificar.

Esta visión, fortalecida por mucho tiempo, logró justificar una gran cantidad de discursos de odio y políticas de discriminación racial. Sin embargo, esta perspectiva tan rígida comenzó a ser cuestionada por diversos investigadores, principalmente aquellos que provenían de grupos sociales históricamente marginados.

Estos investigadores —como es el caso de Stuart Hall—, reconocían la importancia del tema al momento de intentar solucionar diferentes problemáticas

sociales fundamentales, como el de la integración racial, el mantenimiento o transformación de las identidades locales, el proceso de globalización, etc.

Superando, entonces, el enfoque esencialista, comenzaron a gestarse nuevas formas de entender la identidad que descartan la estructura estable e inmodificable, para entenderla como un producto de las relaciones y actividades sociales que cada persona establece con los demás.

Por ello, para comprender cómo es que se va dando la construcción de una identidad, tanto individual como colectiva, es necesario empezar por analizar las interacciones sociales de las personas, poniendo especial énfasis en los roles que desempeñan las actividades sociales, culturales e históricas (Casetti y di Chio, 1999).

Dentro de dichos estudios, las teorías que hablan de la implicación de los medios de comunicación masiva (*mass media*) en la configuración de la identidad, han sido de los más discutidos. Desde las primeras investigaciones en torno a esto, surgieron también las primeras teorías de los “efectos fuertes”, que destacaban el poder de los *mass media* para incidir en la personalidad de los espectadores para poder manipularlos a través de las representaciones transmitidas.

Con propuestas como las de Stuart Hall hemos visto que tales teorías ya han sido desmentidas. Sin embargo, el interés en el proceso de recepción e implicación de los medios en la formación de la identidad de los espectadores sigue estando muy presente. La diferencia es que, aun permaneciendo en el campo de las representaciones, el punto de interés ya no se centra tanto en el análisis textual, sino en el “análisis específico del consumo, entendido como un lugar privilegiado de construcción de identidad” (Casetti y di Chio, 1999, p. 315).

Los aportes desde esta nueva perspectiva pueden englobarse en dos grandes grupos: aquellos que dan cuenta del papel de los medios en la construcción de la identidad individual y los que son producto del análisis de las conexiones entre los diferentes medios de comunicación y la formación de la identidad colectiva.

En el primer caso, las investigaciones se centran en el estudio de casos concretos, individuos que establecen una relación particular con ciertos medios a través de los cuales se entienden, se construyen y se re-construyen a sí mismos como sujetos. Casetti y Di Chio (1999, p. 320) afirman que

a los medios se les ha reconocido siempre la capacidad de poner en marcha procesos de identificación que refuerza el sentido de identidad del individuo, es decir, su conciencia de pertenecer a una determinada categoría social o comunidad.

Estudios como los que estos autores citan muestran que, a nivel personal, algunos individuos suelen establecer una serie de nexos entre los procesos virtuales y los procesos sociales. En otras palabras, hay quienes utilizan los programas televisivos, las películas o los video juegos “para revisar y actuar sobre su propia identidad, por ejemplo, interviniendo en algunos puntos existenciales sin resolver” (Casetti y di Chio, 1999, p. 316).

Ejemplos de esto pueden ser las personas que, en un juego de rol, ponen al personaje que les representa en situaciones similares a las que tienen en la vida real, para así “confrontar”, en la performatividad del juego, aquello que por una u otra razón no pueden confrontar en la realidad.

Por otro lado, también hay casos de personas que utilizan estos mismos medios para construir su identidad ideal, aquello que no son pero que les gustaría ser. Esto suele darse con mayor frecuencia en los juegos de rol o en los foros de internet, donde que cada individuo puede dotar a su personaje de las características físicas y psicológicas que le plazcan.

Estas interacciones no sólo adquieren importancia en el mundo virtual, sino que también suelen tener repercusiones en la vida real. Regularmente, los jugadores de videojuegos o los seguidores de series televisivas, suelen formar verdaderas comunidades en las que interactúan para formar lazos de amistad, promover la

serie, programa o juego que les atrae o, incluso, generar acciones sociales y políticas en torno a éstos o a los ideales que éstos promueven.

Los investigadores italianos, en concordancia con las propuestas de James Lull, sugieren que, dado que hay muchas personas a quienes les resulta más fácil entablar relaciones en un espacio virtual —donde pueden expresarse más libremente—, esto se convierte en un recurso muy utilizado para promover otro tipo de actividades sociales que, en última instancia, terminan modificando la propia identidad.

Los medios masivos, a su vez, también pueden ser vistos como un recurso social importante utilizado en los sistemas de comunicación interpersonal. Son herramientas oportunas y útiles que están a la mano y que pueden ser explotadas por los individuos, las multitudes y las unidades familiares para alcanzar sus necesidades personales, crear relaciones prácticas y comprometer al mundo social. La televisión y otros medios masivos, raramente son mencionados como fuerzas vitales en la construcción y mantención de las relaciones interpersonales. Sin embargo, hoy en día pueden verse como elementos que juegan un rol central en los métodos con que las familias y otras unidades sociales interactúan (Lull, s/p, 1980).

En lo que se refiere al estudio del papel de los medios en la construcción de una identidad colectiva, dichos autores nos ponen como ejemplo la investigación hecha por Marie Gillespie, *“Television, Ethnicity and Cultural Change”*, quien se dedicó a estudiar el rol de la televisión en la construcción de la identidad de los jóvenes de una comunidad “punjab” que habitaban en un barrio popular de Londres.

Gracias a este trabajo, Gillespie constató la “naturalidad” o, mejor dicho, la fluidez con la que se da el proceso de cambio que experimentan algunas culturas, constatando, una vez más, que la cultura no es una entidad estable, sino que fluye y se va transformando a causa de la interacción, estímulos e influencias de otras culturas.

Lo que sucede con los medios de comunicación es que han acelerado este proceso, provocando un incremento en el contacto entre culturas y propiciando, con

ello, también un incremento en los procesos de “sincronización” e “hibridación” entre culturas.

Además, contrario a lo que sostienen muchos teóricos, Casetti y di Chio (1999, p. 317-318) sostienen que los resultados de dichos encuentros no demuestran realmente que los medios provoquen la “perdida” de la cultura o el intercambio de una por otra.

No está claro que los medios homologuen costumbres, valores, estilos de vida, etc. El proceso que se pone en marcha es mucho más complejo y deriva en una negociación en la que los “materiales simbólicos” que ofrecen los medios se confrontan y se ensamblan de modo original con la tradición cultural de sus espectadores. (...) Stuart Hall también describe los efectos de la comunicación de masas en la formación de las identidades culturales originales y de construcción de nuevas identidades.

Al respecto Lull (1980), por su parte, reconoce tres etapas en el proceso de transformación de la identidad colectiva:

1. Transculturación. Que tiene que ver con el reconocimiento y la apertura hacia culturas o expresiones culturales diferentes a la nuestra.
2. Hibridación. La integración o fusión complementaria entre la cultura de origen y algunos rasgos culturales de la otra.
3. Indigenización. Que es un regreso a la tradición, pero con los nuevos elementos integrados en la fase anterior, con lo cual se da toda una reconstrucción de la identidad cultural de la comunidad.

Como conclusión provisional y tal vez un tanto burda todavía, entendemos entonces que los medios de comunicación, en especial la televisión —y ahora también los nuevos medios—, contribuyen fuertemente en la transformación y reorganización de los ambientes sociales en los que se desenvuelven las personas.

Dada la capacidad que tienen los *mass media* para proveer un gran flujo de información a nivel mundial, para conectar distintas realidades sociales, para

promover o crear modelos de representación (tipos y estereotipos) o para influir, con todo ello y hasta cierto grado, en la construcción subjetiva y comunitaria de la identidad, queda claro que

La intervención de [estos medios] desarticula los procesos tradicionales de construcción de la identidad, a través de nuevas experiencias y de nuevas formas de socialización; alterando las formas (por ejemplo, aboliendo las clásicas distinciones de género o de posición social), rompiendo la uniformidad de los sistemas de conocimiento de los grupos ampliando la posibilidad de acceder a dichos sistemas, atenuando la distancia entre quienes pertenecen a la comunidad y los de fuera, etc. (Cassetti y di Chio, 1991, 319-320).

Toda esta reflexión, a su vez, nos lleva a asumir que, en última instancia, los efectos y las funciones que Martín Serrano atribuye a la televisión como mediadora, no están desligados de los efectos y funciones de la televisión como agente ni como objeto.

Por el contrario, existe una intrínseca vinculación entre las tres formas de entender y estudiar la televisión. Lo cual comprueba la complejidad del fenómeno televisivo dentro de la vida social y, con ello, lo dicho con respecto a la necesidad de ir más allá de los prejuicios que tradicionalmente pesan sobre este medio y sus contenidos.

#### **2.4. Series de ficción televisiva en la era digital: una revisión del panorama actual**

Las series televisivas son, hoy por hoy, uno de los principales productos de entretenimiento de la nueva cultura popular. Muy a pesar de las críticas, lo que no podemos negar es que dichos productos han alcanzado un impacto tan alto en la vida de muchas personas, que se han convertido en verdaderos fenómenos sociales.

Ejemplos claros como *Twin Peaks*, *Lost*, *The Soprano* y más recientemente títulos como *Braking bad*, *Game of thrones* e incluso *La casa de papel* o *Strangers things*, se han convertido en fenómenos mediáticos que van más allá de la pantalla televisiva y se

han pasado a formar parte de los imaginarios sociales, transformándose así en referentes mediático culturales de toda una época.

Según varios investigadores, este periodo podría representar la tercera edad dorada de la televisión (García, 2014; Vilches, 2014; Nicolás y López, 2015). Aun así, García Martínez (2014, p.1) nos advierte que

Dada la complejidad expansiva del fenómeno televisivo actual —y su prolongado éxito en el tiempo—, aún no existe un consenso académico ni crítico para etiquetar el boom que comienza a finales de los años noventa; tampoco para fechar cuándo concluye, si es que ya lo ha hecho.

Sin embargo, esto no impide que se teorice o se hagan propuestas a este respecto, sobre todo tomando en cuenta el panorama actual en lo que a series de televisivas se refiere.

Las series de ficción televisiva han sido o están siendo estudiadas desde los más diversos campos, pero es el de la Narrativa audiovisual el que nos puede proporcionar una aproximación al estudio de las series más acorde a los propósitos de esta investigación.

La Narrativa audiovisual es una disciplina científica que se interesa, principalmente, por el análisis del relato mediático, su constitución y las implicaciones de éste en la vida social (Bermejo, 2005). Desde esta categorización, entendemos pues a la serie televisiva como una narrativa audiovisual o relato mediático que lleva consigo elementos propios de la narración oral y literaria.

Vilches (2014, p. 1) considera que “la narrativa cinematográfica es [directamente] la matriz de todas las narrativas posteriores, televisión y nuevas narrativas online o webseries”, por lo que constituye el “primer tiempo” de la narrativa audiovisual. El “segundo tiempo” lo constituye la ficción televisiva, dentro de la cual se incluyen productos como los telefilms o las series televisivas.

Por último, el “tercer tiempo” está constituido por todas aquellas narrativas audiovisuales que imitan las estéticas y estructuras del cine y la televisión, pero que utilizan técnicas de producción, soporte y distribución puramente digitales, como las *webseries*, las series y películas vía *streaming* u otras creaciones originarias del mundo del internet. Dicho esto, es necesario mencionar que nuestro punto de interés está en las series de ficción televisiva pertenecientes a este “tercer tiempo”.

Pero antes de ahondar en lo referente a las series de ficción en la era de la televisión digital, es preciso hacer algunas aclaraciones. En primera, debemos entender que la ficción televisiva es un género en sí mismo, pues la categoría “ficción” designa un tipo específico de producto televisivo.

Según lo dice Palacios Arranz (2007, p. 81 citado en Carrasco, 2010, p. 182), el género de ficción televisiva “es el modo de presentar una historia inventada de forma que el público llegue a creerla o sentirla como una verdad momentánea”. Por ello, este género ha sido asociado directamente con una forma específica de entretenimiento que se da a través de relatos ficticios.

Ahora bien, según Carrasco (2010), dentro de la gran clasificación “ficción televisiva” se incluyen diversos tipos de productos: telefilm, miniserie, teleserie o serie televisiva. Dentro de esta última —que es la que nos interesa—, encontramos una variedad de formatos divididos en dos grandes géneros: drama y comedia.

Los formatos que este investigador reconoce dentro de la categoría de serie de comedia son la *sitcom* (comedia de situación) y el *dramedy* (una combinación de elementos cómicos y dramáticos. Formato relativamente reciente). En el caso de las series de drama encontramos formatos como la *soap opera*, la telenovela y el *drama*.

Según Vilches (2014) los dramas televisivos, como la *Soup Opera* y la Telenovela latinoamericana<sup>31</sup>, nacieron gracias a la conjunción del teatro, la radionovela y el

---

<sup>31</sup> Cabe destacar que Vilches (2014) se opone a las conjeturas de los autores que suponen a la telenovela latinoamericana como un producto derivado de la *Soup Opera* norteamericana, indicando

folletín por entregas. De esta forma, la narrativa televisiva comenzó siendo, básicamente, teatro que se filmaba en directo.

Posteriormente vino lo que Carrasco (2010) clasifica como *drama* —que ahora conocemos coloquialmente bajo el rótulo genérico de “serie de televisión”—, el cual seguía la pauta del folletín por entregas, tenía una duración de 50 minutos y un formato estilístico distinto al de los dos productos anteriores.

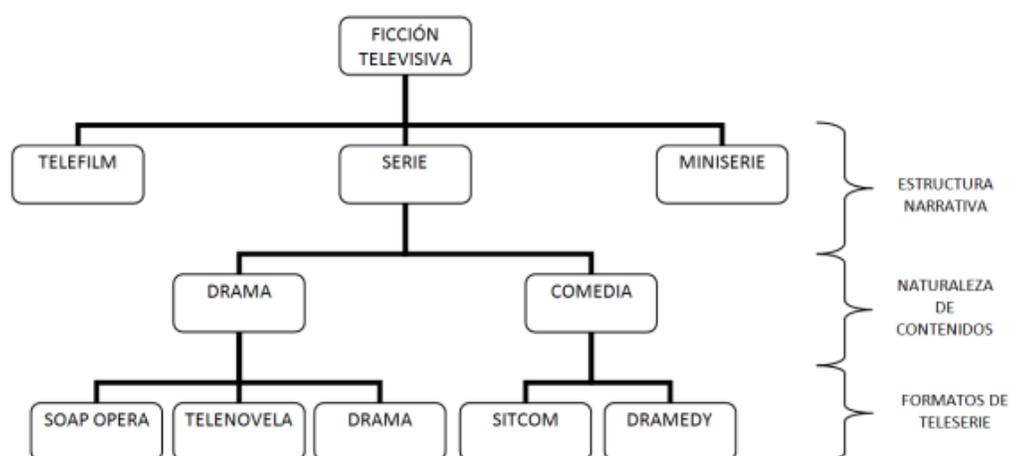


Figura 1. Esquema de clasificación de Carrasco sobre la ficción televisiva

Ahora bien, la serie televisiva o teleserie, en general, puede presentarse de dos formas distintas: por un lado, están las series cerradas, aquellas cuyos episodios son unitarios y autoconclusivos y que, por ende, guardan cierto grado de independencia unos de otros. Lo cual implica que el espectador puede ver un episodio al azar y entender por completo su historia sin tener que haber visto el resto de capítulos.

Por otro lado, están las series abiertas, en las que los episodios se encuentran estrechamente ligados unos con otros. Por eso, para entender adecuadamente los sucesos de un episodio es necesario haber visto el anterior y así sucesivamente. De

---

que ambas son deudoras, por igual, de la influencia de la radionovela, sólo que la telenovela es influenciada por las propias radionovelas latinoamericanas, lo cual le da una estética distinta a la de la *Soup Opera* y más aún a la de la serie de ficción norteamericana.

este modo, la historia de la serie está “repartida” a lo largo de todos los episodios emitidos.

Pero más allá de los aspectos técnicos y las clasificaciones, hay otros aspectos de las series televisivas que es importante considerar, pues están en función de lo revisado anteriormente en la discusión sobre la televisión como coadyuvante en la construcción de sentido y en la valoración de la realidad.

Tal como lo refieren las investigadoras López Gutiérrez y Nicolás Gavilán (2015, p. 23)

Desde los años cincuenta, las series de televisión han sido constructoras de universos simbólicos en los que se articulan valores sociales, perspectivas de vida y las aspiraciones de varias generaciones para lograr las cualidades de los personajes. La evolución de la serie televisiva ha sido un proceso sujeto no solo al crecimiento cuantitativo del público o a las posibilidades tecnológicas del medio, sino al paulatino desarrollo de las competencias comunicativas de un espectador que va asimilando estilos, propuestas estéticas, entramados narrativos complejos y personajes que responden a situaciones socio-históricas diversas.

El planteamiento es entonces que las series televisivas no son un mero producto de entretenimiento que sólo sirve para divertir, sino que son productos de carácter más complejo que se ha ido transformando con el paso del tiempo y que, además, cumplen con ciertas funciones sociales, provocando también múltiples efectos en la vida de los espectadores, dependiendo de cómo éstos decodifiquen sus mensajes y se apropien del contenido.

Por otro lado, es completamente lícito pensar que las series televisivas no son un producto neutral o “inocente”, pues sus contenidos son codificados a partir de los intereses, ideas, creencias y valores de sus creadores. Por ende, llevan consigo un cierto punto de vista, una opinión o valoración sobre las circunstancias y temas que muestran, aunque casi siempre lo hagan de forma implícita.

Ante este hecho, lo que tendríamos que considerar también es que tales ideas, creencias y valoraciones se han ido adaptando, aparentemente, a las ideas, creencias y valores de los nuevos tiempos, en afán de seguir obteniendo la aprobación de la audiencia, pues el consumo de los contenidos depende de ello.

Por tanto, si las actitudes o intereses de los consumidores cambian, las series televisivas, junto a sus propuestas temáticas y narrativas, deben hacerlo también.

Tomando en cuenta el panorama actual, podemos decir que estos cambios no sólo han sido temáticos y narrativos, sino también técnicos y tecnológicos, lo que ha contribuido, según varios investigadores (Casetti y di Chio, 1991, 1999; García, 2014; Vilches, 2014; López y Nicolás, 2015), al surgimiento de lo que algunos llaman “la tercera edad dorada de la televisión”, en la que las series de ficción tienen un papel primordial.

Según García (2014), las series de ficción televisivas, especialmente los formatos *drama*, *dramedy* y *sitcom*, han logrado una importante evolución que se evidencian en el desarrollo que éstas han alcanzado en términos de calidad técnica y narrativa, que las ha colocado como dignas competidoras del cine comercial.

Según este autor, para entender tal aumento de calidad y el actual éxito de las series televisivas —particularmente las de habla inglesa—, debemos analizar cinco fenómenos relativamente actuales: 1. La ubicuidad de la distribución de los productos televisivos; 2. El salto de calidad del producto; 3. Una mayor ambición en los temas abordados un relato; 4. La sofisticación del relato y 5. La consideración del papel activo del espectador.

*La ubicuidad de la distribución: una televisión sin televisión.* Dentro de los múltiples desarrollos tecnológicos que se han dado en este siglo, sobre todo en Estados Unidos, debemos destacar el desarrollo de la televisión por cable y vía satélite que fue un detonante para la multiplicación de canales televisivos, lo cual, a

su vez, multiplicó la oferta de contenidos que antaño habían estado limitados a lo propuesto por las “grandes *networks*”.

Por otro lado, está también el desarrollo de aparatos digitales de grabación y los distintos dispositivos de almacenamiento de video y audio. Primero fue el lector y los cassettes VHS y posteriormente el DVD, que “facilitaron desgajar el visionado de una serie de su momento de emisión” (García, 2014, p. 2), dando al espectador la posibilidad de llevar el control de la velocidad o frecuencia del visionado de la serie, alterando así las formas de ver, en cuanto a continuidad y ritmo.

Con la llegada y generalización del internet, las posibilidades de almacenaje y distribución se ampliaron completamente. Las cargas y descargas, a través de plataformas legales e ilegales, pusieron una gran cantidad de programas al alcance de la audiencia, aumentando así el número de seguidores de tal o cual serie y, con ello, el consumo de los productos relacionados con éstas.

Esta creciente popularidad se vio exponencialmente elevada con la llegada de las plataformas de televisión vía *streaming*, como la plataforma *Netflix*, *Amazon Prime*, *Hulu Tv*, *Star Tv*, *HBO Max* y hasta grandes estudios animados como *Disney* con *Disney +*.

Estas plataformas digitales, que operan completamente a través del uso de internet, exacerbaron aún más el consumo y la demanda de contenidos, puesto que ahora éstos ya no están sujetos a un horario establecido por una televisora, lo que da al espectador la libertad de ver el programa que quiera, a la hora que quiera y por el tiempo que quiera.

Sumado a todo esto, está también la ubicuidad del consumo: gracias al desarrollo tecnológico que hizo posible la computadora y los dispositivos móviles, se hizo posible también el “descentralizar” muchos de los programas televisivos —especialmente las series— del televisor.

Tal como lo hacemos ahora, podemos ver películas, documentales y hasta series completas a través de las pantallas de dichos dispositivos, “individualizando (así) el visionado, escogiendo el momento para consumir y, además, haciendo ese consumo portable e interactivo (rebobinar o adelantar escenas, repetir capítulos, detener el visionado...)” (García, 2014, pp. 3-4). Lo cual le da al espectador la “libertad” de decidir cuándo ver o dejar de ver un contenido.

*El salto de calidad de las series televisivas.* Para hablar de este aumento de calidad hemos de remitirnos nuevamente a los avances tecnológicos, pero esta vez a aquellos que han influenciado el propio producto de forma directa.

Si bien la televisión estadounidense, como industria, siempre había invertido en producciones más o menos costosas, lo cierto es que en los últimos veinte años esta tendencia ha aumentado considerablemente: ahora las series cuentan con mayor presupuesto en todos los niveles de creación, incluyendo la parte técnica, lo cual ha ayudado a que las producciones televisivas igualen en recursos y tecnología a las cinematográficas.

Esto se ha evidenciado tanto en el aumento de la ambición estética por parte de los creadores, como en el uso, cada vez más generalizado, de los efectos especiales típicos de las películas de ciencia ficción.

Junto a esta vocación “cinematográfica”, la mayor ambición del producto televisivo también se calibra por la brillantez de los recursos humanos que maneja: actores, directores, productores y guionistas de renombre han ido desembarcando en la pequeña pantalla, seducidos tanto por su éxito como por su capacidad para contar buenas historias (García, 2014, p. 5).

Ejemplos claros de todo esto los tenemos en series como *Game of thrones*, *House of cards*, *Braking bad*, *Sense8*, *True detective*, *Dark*, *Black mirror*, *Big little lies*, *Person of Interest*, entre muchas otras.

Otro de los elementos que destacan en la producción actual de series es el concepto de “autoría”. Si bien, sabemos que el proceso creativo de la televisión es

colectivo, casi siempre el reconocimiento autoral se da al director/ra o en su defecto al guionista o guionistas que plantean la idea original de la serie.

Esta etiqueta autoral, según García (2014), funciona como señal genérica y reclamo publicitario. Así, los espectadores comienzan a prestar mayor atención a los “autores” de las series que siguen y éstos se hacen de un grupo de seguidores, tal como sucede con los directores de cine.

Abonando a este salto de calidad, tenemos también el aumento de las innovaciones y mejoras estéticas, narrativas y temáticas, además de la multiplicación en la cantidad de propuestas auténticas, en lo que se refiere al contenido de las series como tal.

Uno de los grandes impulsores de esta revolución televisiva ha sido sin duda la famosa cadena *HBO*, cuyo lema “No es televisión, es *HBO*” ha sido sustentado por la calidad de sus propias producciones —*Los Soprano*, *Chernobil*, *Game of thrones*, *Capadocia*, etc.—, generando así una marca “Premium” que funcionó y sigue funcionando como distintivo que la aleja de la “televisión tradicional”, a pesar de que su emisión original sea a través de ésta.

Este mismo ejemplo han seguido empresas como *Netflix* y *Amazon Prime* o cadenas televisivas como *Fox*, *BBC* y *Warner Channel*. “El efecto ha sido la creación de un círculo virtuoso donde el equilibrio entre emulación (de tendencias de éxito) e innovación (algo nuevo que ofrecer para diferenciarse de la competencia) ha resultado extremadamente fértil” (García, 2014, p. 7).

El tercer fenómeno, *el aumento de la ambición temática*, responde naturalmente a dichos cambios. Con el aumento y la apertura de los canales —gracias a la televisión por cable—, se dio también un aumento notable de la variedad de temas tratados.

Esto se refleja en el hecho de que ahora existen una gran cantidad de géneros o estilos de series según el público al que van dirigido. Pero, paradójicamente, también estamos siendo testigos de la disolución los límites que antes había entre

un género y otro. Ahora, por ejemplo, podemos encontrar series “infantiles” cuyas temáticas bien pueden ser del interés de los jóvenes e, incluso, de los adultos.

De igual forma, encontramos series que pasan de la comedia al drama con tal naturalidad, que es difícil catalogarlas dentro de un género narrativo definido. Tal es el caso de series como *Orange is the new black*, que toca temas tan dolorosos y controversiales como el racismo, la desigualdad social, la drogadicción, la corrupción, el abuso de poder y la migración de una forma tan directa, mientras que a la vez hace comedia de los absurdos de la vida dentro de la cárcel.

Con este panorama de gran variedad y apertura temática, la ficción televisiva anglosajona se ha asegurado de generar y mantener un mercado de nichos, en el que cada espectador puede encontrar la propuesta que más se apropie, no sólo a sus gustos estéticos y narrativos, sino también “a sus intereses vitales, sociales o políticos” (García, 2014, p.8).

De igual forma, se han diversificado también los prototipos de personajes, sus conductas, intereses, perfiles psicológicos y morales, para hacerlos cada vez más complejos. —Ahora tenemos héroes y villanos “ambivalentes”, es decir, se juega con los prototipos típicos para proponer protagonistas anti-heroicos —*Walter White* en *Breaking bad*—, antagonistas carismáticos que terminan siendo amados por el público o convirtiéndose en los héroes —*Berlín* en *La Casa de papel*— o, por el contrario, historias que diluyen un poco las jerarquías y papeles de los personajes —como lo hacen *Orange is the new black* o *Dark*—.

En este afán de complejizar los contenidos y de generar empatía con la audiencia a través de los personajes, muchas de las series aprovechan las posibilidades del relato serial

para explorar las contradicciones entre la vida personal y profesional, entre una vida familiar habitualmente amable y empática que colisiona con una cara externa detestable o, directamente, criminal. En este sentido, la novedad que introduce el relato serial del cable estadounidense —frente al cine— es que

cuestiona, con una finalidad dramática, nuestra complicidad (...) hacia los protagonistas como una estrategia para hacer avanzar la trama, generar suspense y renovar constantemente los conflictos dramáticos (García, 2014, p. 9).

Esto nos lleva directamente al cuarto aspecto: *la sofisticación de la historia*. Los creadores de este tipo de productos televisivos han aprovechado las singularidades de la serie televisiva<sup>32</sup>, como la rigidez del formato, pero también las posibilidades de dilatar la historia por medio de entregas, para desarrollar relatos más elaborados sin romper la estructura que las instituciones televisivas han impuesto a los diferentes formatos de las series.

De esta forma, por ejemplo, los guionistas utilizan, todo el tiempo, recursos narrativos como el *cliffhanger*<sup>33</sup> o los acertijos dentro de la historia, para así motivar al espectador y mantenerlo enganchado a los sucesos de la serie.

Por otro lado, las series tienen la posibilidad de ir desarrollando la historia de forma más explícita y expandida de lo que podría hacerlo una película —a excepción de las sagas que se desarrollan en más de una o dos películas—. El tiempo que conlleva ver una serie, tanto en duración episódica como en la duración de su emisión por completo, es muchísimo a comparación de otros productos audiovisuales o narrativos, lo cual puede jugar a favor o en contra.

Si los guionistas plantean una buena historia, es muy probable que la audiencia siga la serie hasta su desenlace. “Esto habilita al medio para bucear por territorios narratológicos que sólo el cómic había rastrillado por su condición de nicho” (García, 2014, p. 12). El formato “acumulativo” de algunas series, cuyas líneas

---

<sup>32</sup> Hay que entender que García utiliza el término “serie televisiva”, de forma general, para designar lo que Carrasco cataloga como series tipo *drama*, *sitcom* y *dramedy*, dejando fuera a la *Telenovela* y la *Soup Opera*.

<sup>33</sup> Término utilizado para referirse a los finales, en los episodios de la serie, que dejan en suspenso la historia o los acontecimientos de ésta, para incentivar al espectador a que continúe viendo el siguiente episodio.

argumentales se continúan a lo largo de diferentes episodios, exige que los espectadores “vayan construyendo un universo ficcional global empleando la información obtenida durante todo el transcurso del visionado” (García, 2014, p. 12).

Cabe mencionar, que las series actuales exigen un mayor nivel de “compromiso” por parte del espectador, pues las historias suelen ser cada vez más elaboradas, mucho más cargadas de información y de detalles a recordar, que requieren ser tomados en cuenta si el espectador desea entender por completo la historia que se le cuenta.

Pensemos, por ejemplo, en *Dark* o en *Lost*, series en las cuales cada escena está cargada de información importante que no se puede descartar a la ligera. Cada imagen, cada diálogo, cada sonido o gesto de los personajes es una pista que “resuelve” o “complejiza” el misterio de la historia. Este tipo de series plantean laberintos narrativos tan complejos que obligan al espectador a analizar detenidamente cada elemento mostrado.

También está el hecho de que los códigos visuales, sonoros y sintácticos, han dejado de lado los “lugares comunes”, al menos parcialmente, haciendo del lenguaje audiovisual una propuesta comunicativa igualmente compleja. La construcción icónica, fotográfica, sonora, gráfica y sintáctica, no son simples elementos técnicos o estéticos mediante los cuales se cuenta la historia, sino que son elementos discursivos en sí mismos.

Esto es un enlace directo al quinto y último punto a revisar: *el espectador activo*. A este respecto ya hemos teorizado bastante, por lo que no nos queda más que hablar de la influencia e importancia que han tenido las redes sociales, el internet y los dispositivos móviles, en el aumento de la participación de los espectadores tanto en el consumo como en la co-creación de contenidos.

Como ya se había dicho, los avances tecnológicos han permitido que cada persona se convierta en su propio “programador”, que decida qué, cómo cuándo, dónde, por qué y hasta cuántas veces, ver una serie.

A diferencia de hace algunas décadas, en las que los espectadores sólo compartían sus conjeturas, opiniones e ideas sobre el contenido de un programa con su círculo más inmediato, ahora pueden hacerlo también con una gran comunidad a nivel global.

Además, hemos de mencionar también el alto nivel de implicación y reapropiación de contenidos que las personas tienen hoy en día. Ya no se trata sólo de charlar sobre la historia de la serie o la telenovela o de hacer catarsis a través de ella, para muchas personas el gusto por una serie les lleva al punto de dedicar buena parte de su tiempo a realizar todo tipo de actividades en torno a ella.

Hay quienes se dedican a elaborar múltiples teorías y publicarlas a través de *videoblogs*, a enlazar la historia de tal o cual serie con eventos sociales actuales, a hacer minuciosos análisis críticos e interpretaciones de los contenidos o a rescatar frases y escenas de las series y películas para generar bitácoras, resolver los acertijos o hacer sus propias historias a partir de las originales.

García nos comenta que este panorama es lo que Mittel ha denominado “*forensic fandom*”, que se asocia el “*cult TV*”, es decir, una legión de fans ávidos por desentrañar, criticar y escudriñar hasta lo más profundo, los detalles de sus series favoritas. Lo cual genera

una tendencia que tiene repercusiones en la propia concepción de los relatos: ahora cualquier relato de intriga televisiva, sometido a la sobreexposición de la red, obliga a sus creadores a prever hasta el más mínimo pormenor; cualquier incoherencia narrativa o desliz será descubierto y rápidamente diseminado (García, 2014, p. 16)

En este sentido, parece ser que, hasta cierto punto, los espectadores se han vuelto más exigentes con aquello que se les ofrece. Sin embargo, no debemos dejar

de cuestionarnos este supuesto panorama, es decir, si realmente se trata de una exigencia de mayor calidad en los productos audiovisuales o si, en realidad, esto es tan sólo una falsa idea fundamentada en una nueva forma de consumo mediático que nos hace pensar que lo primero es verdad.

Sin importar de cuál de las dos se trate, no podemos dejar de rescatar que, en algunos casos, tal implicación suele tener efectos emocionales, pero también políticos. Algunas personas empatizan tanto con una serie, película, programa o con sus personajes, al grado de tejer vínculos emocionales suficientemente fuertes como para organizarse —a nivel mundial—, y generar protestas sociales en favor de cierta causa.

En varios casos ha ocurrido también que los espectadores se unen para crear solicitudes en *change.org* cuando su serie favorita es cancelada o cuando no termina como esperaban. Ejemplos de esto son los casos de *Sense8*, *The OA*, *Game of Thrones* o *Anne with an E*.

En el caso de la primera, por ejemplo, se hizo una gran campaña de protesta a nivel mundial mediante las redes sociales, *change.org* y las páginas oficiales de *Netflix*, en las que los espectadores exigieron a esta empresa, a través de un intenso bombardeo mediático, que se retomara la serie o que, al menos, se le diera un final digno, luego de que cancelaran su producción.

Las hermanas Lana y Lily Wachowski, creadoras y directoras de la serie, se sumaron a las intensas protestas de los fans para solicitar a *Netflix* una renegociación. La “viralidad” que tuvo este evento fue tal, que logró hacer presión suficiente para que los directivos de la empresa accedieran a negociar un final para la serie con sus creadoras.

Tomando en cuenta fenómenos como estos, podemos asumir que los espectadores de hoy en día no están del todo dispuestos a quedarse con “lo que se les da”, pues llegan a apropiarse tanto de los contenidos que los integran a sus vidas

de maneras muy profundas, enlazando a ellos no sólo emociones, valores o ideas, sino también momentos o vivencias muy particulares en su historia de vida.

Por este motivo, vale la pena tomar en consideración el potencial que pueden tener las historias o relatos, no sólo las de las obras literarias, sino también aquellas que se presentan a través de medios, supuestamente más “burdos”, como las series televisivas o las películas.

### 3. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE LA SERIE TELEVISIVA *TRANSPARENT*

Después de la revisión teórica llevada a cabo en los capítulos anteriores, es momento de adentrarnos, de manera exhaustiva, al análisis de la serie televisiva seleccionada como caso de estudio: *Transparent*.

Para esta labor, se ha considerado necesario utilizar una metodología particular adaptada a las necesidades de la propia investigación. La descripción detallada de esta metodología será el primer punto a revisar en este tercer capítulo, antes de adentrarnos en el análisis y la interpretación de la serie como tal.

Así pues, el capítulo se divide en cuatro grandes apartados: en el primero se presenta la ruta metodológica que se ha seguido a lo largo de esta investigación: se explican a detalle las acciones y métodos implementados en cada una de las etapas de este proceso a fin de lograr los objetivos planteados.

Dentro de este primer apartado se describen, entonces, las seis etapas por las que pasó el trabajo de campo: 1. Búsqueda, selección y revisión del corpus de investigación; 2. Elaboración de una metodología adecuada; 3. Elaboración de

herramientas adecuadas para la extracción de datos; 4. Procesamiento y análisis de los datos.

En el segundo nos dedicamos a presentar la serie en términos técnicos, dando a conocer los pormenores sobre esta producción televisiva y sus características. En esta introducción presentamos también la temática general de la serie y una breve descripción de la historia que nos cuenta, para pasar, posteriormente, al análisis estructural de la misma.

En este primer análisis nos enfocaremos en los elementos de la estructura narrativa de la serie, atendiendo al modelo planteado por López y Nicolás (2015), para abordar cuestiones como la temporalidad, la focalización, el punto de vista semiótico y narratológico-cinematográfico. Dentro de este mismo apartado se presentará también el análisis de los personajes, considerando sobre todo dos aspectos principales: la construcción de los personajes, en tanto entidades psicológicas y el análisis de los “estilos de vida” de los mismos.

Cabe mencionar que todo este apartado, junto con sus múltiples subapartados tienen un corte mayormente descriptivo, más que ser propiamente un análisis del discurso nos proveen la información necesaria para entender cómo se estructura la serie a nivel formal y narrativo, es decir, desde los elementos comunicativos propios del lenguaje audiovisual, hasta los elementos comunicativos de la construcción narrativa y de personajes.

Por último, en el tercer apartado, se presenta finalmente el análisis interpretativo de los mensajes y propuestas ideológicas detectadas en la serie. En este momento del análisis se enlaza toda la información presentada en los apartados anteriores, a fin de lograr una interpretación bien fundamentada y con carácter crítico.

### 3.1. Ruta metodológica: de la selección del corpus al procesamiento de datos

Como es bien sabido, toda investigación pasa por diferentes etapas que son, hablando en términos metafóricos, como los peldaños de una larga escalera que tienen que subirse cuidadosamente para poder llegar a la cima.

Si tratamos de “brincarnos” un peldaño, corremos el riesgo de tropezar y caer o de resbalar unos cuantos peldaños más abajo, ante lo cual no queda más que volver a tratar de subir nuevamente. De igual manera ocurre en la investigación si intentamos “brincar” alguna de las etapas, podemos “caer” o retroceder y, entonces, no queda más que volver a empezar.

El no contar con una buena “escalera”, sería otro grave error, pues es la calidad y solidez de la misma la que nos da la confianza para ir subiendo. Si la estructura o los materiales de ésta son débiles o no están bien embonados, corremos el riesgo de que la escalera se venga abajo y suframos una caída incluso peor que la anterior. Por lo tanto, es sumamente importante buscar o fabricar una buena escalera desde un inicio y así ahorrarnos el riesgo de caer o de no llegar nunca a la cima.

En lo que respecta a la investigación, la escalera corresponde a la metodología de la investigación en su conjunto, mientras que los peldaños son cada una de las etapas o pasos de dicha metodología. De esta forma, la investigación como tal se representa en el acto de subir y, por ende, la cima son las metas u objetivos a los que nos hemos planteado llegar.

Siguiendo la metáfora, podemos decir entonces que la ruta metodológica es la forma y la dirección hacia la cual está apuntada la escalera: puede que sea una escalera curvilínea o totalmente recta, con peldaños muy pegados y cortos o alargados y un poco separados, puede que sea muy flexible o muy rígida, etc., lo importante es que esté direccionada hacia el punto al cual queremos subir y que tenga el tamaño adecuado para ello.

Si bien la metáfora puede sonar un poco burda al momento de compararla con la labor investigativa, en cierto modo puede ayudarnos a ilustrar y entender, de forma sencilla, la importancia que tienen tanto la ruta metodológica como la metodología en sí misma, dentro del proceso de investigación.

Atendiendo pues a la necesidad de contar con una buena “escalera” que nos permita alcanzar los objetivos propuestos, se ha tenido que elaborar una metodología particular, acorde a los requerimientos de la investigación, a través de la vinculación de distintas disciplinas.

Podemos decir entonces que la metodología aplicada a la recolección y análisis de los datos es completamente interdisciplinaria, pues recupera técnicas del análisis cinematográfico y las combina con técnicas del análisis narrativo y discursivo, con el objetivo de detectar el contenido ideológico de los mensajes que nos transmite la serie analizada.

Así pues, se ponen en juego técnicas, teorías e ideas de más de un campo de estudio, disciplina y/o corriente de pensamiento: Análisis del Discurso, Análisis semiótico, Narratología, Análisis cinematográfico, Análisis televisivo, Estudios Culturales, Estudios de la comunicación y la recepción, Estudios de género, Sexología, Psicología, etc. De este modo se configura la ruta metodológica que se presenta a continuación de forma detallada.

### ***3.1.1. Búsqueda, selección y revisión del corpus de investigación***

Como sabemos, el paso previo a comenzar la investigación es, por supuesto, la selección de un objeto de estudio. En este caso, se decidió trabajar en el análisis de una serie televisiva de ficción que abordase temas relacionados a la diversidad sexual de manera destacada, es decir, que fuese un tema primordial o realmente importante dentro de la misma.

Para esto fue necesario hacer un trabajo de búsqueda y selección, tomando en cuenta varios criterios, los cuales debían ayudar a delimitar las opciones, pero también a perfilar el tipo de serie televisiva con el que se quisiera trabajar. Respondiendo a esta necesidad se fijaron los siguientes:

1. Serie televisiva no animada, es decir, en formato *live action*.
2. Que haya sido estrenada entre los años 2010 y 2015.
3. Serie cuyo idioma original sea español o inglés.
4. Que esté disponible para verse en alguna plataforma *streaming*, ya sea en servicio gratuito o de paga.
5. Serie completa, o sea, que hayan concluido para el tiempo en el que se realice la revisión.
6. Que presente personajes y/o historias de relaciones sexoafectivas no heterosexuales (fuera del rango heteronormativo) como una parte primordial de la misma.
7. Serie haya tenido relevancia dentro de la comunidad LGBTIQ+ de forma general.

Siguiendo estos criterios, en un inicio se contemplaron nueve títulos, de los cuales se seleccionaron solamente tres y, finalmente, se escogió sólo uno de ellos: *Transparent*.

La decisión de trabajar solamente con una serie viene del interés por realizar un análisis crítico del discurso y, por ende, de la necesidad de profundizar en este proceso, que no es para nada superfluo y menos aun teniendo en cuenta la naturaleza multimodal de nuestro objeto de estudio.

El lenguaje narrativo se suma al lenguaje audiovisual, complejizando así el análisis del discurso en este tipo de "textos". Considerando esta complejidad, el objetivo de la investigación y la profundidad que este tipo de análisis nos sugiere,

se pensó adecuado centrar todos los esfuerzos en una sola serie, en vez de trabajar con varias de ellas.

Pero ¿por qué se eligió dicha serie y no otra? Pues bien, en primer lugar, porque cumple con todos los criterios establecidos previamente. En segundo, porque es una serie cuyo tema principal gira en torno al “problema” de la identidad sexual, a diferencia de otras series consideradas que si bien tocaban este tema, no se centraban únicamente en él, sino que lo integraban como parte de un grupo de temas “tabú” a tratar.

El tercer motivo es que, a diferencia de las demás series consideradas, esta es la única que tiene por protagonista a una mujer transexual de la “tercera edad”, cosa no vista en series televisivas hasta *Transparent*, al menos no con la seriedad, profundidad y protagonismo con la que esta serie aborda el tema de la identidad sexual en personas de edad avanzada.

En cuarto lugar, se consideró interesante la relación entre la serie y su creadora y directora<sup>34</sup>, Jill Soloway, pues según lo que ella misma ha afirmado (Soloway, 2016) la historia de esta serie está fuertemente basada en su historia personal y familiar.

Esto nos da una idea del nivel de implicación que Soloway tiene con esta serie que, lógicamente, es mucho mayor que la pudiesen tener los directores del resto de las series, quienes —según la investigación realizada— no tenían un vínculo de esta calidad con las historias de las en cuestión.

Todo esto nos hizo suponer que el material ideológico presente en *Transparent* estaría permeado, notablemente, por la postura ideológica personal de su creadora, sobre todo en lo respectivo a los temas de la diversidad e identidad sexual, en los

---

<sup>34</sup> En este caso se ha optado por usar el género femenino sólo por practicidad, dada la falta de un “género neutro” completamente aceptado dentro de la lengua español, ya que Jill Soloway se identifica ahora como persona no binaria, aunque vivió como mujer hasta antes de nombrarse bajo esta nueva identidad, la cual designa a las personas que no se reconocen dentro de las categorías “hombre” o “mujer”, independientemente de sus motivaciones.

cuales está realmente implicada. De este modo, se concluyó que esta serie podría resultar un objeto de estudio más interesante que el resto de las series consideradas.

Así pues, una vez seleccionado la serie a analizar, lo siguiente fue su revisión a profundidad: se buscó información sobre ésta en todos los niveles, desde lo más general a lo más particular, todos los datos técnicos que ayudaran a ubicarla dentro de un marco de referencia que nos ayudara, a su vez, a contextualizarla en tanto que producto televisivo propio de una época, de un lugar y, por supuesto, de una cultura.

Después de ello, se revisaron todos los episodios por primera vez, para tener un conocimiento general tanto de la historia como de los personajes. Se revisaron cuarenta episodios divididos en cuatro temporadas y una película final. Posteriormente, se revisaron nuevamente todos los episodios, aunque esta vez con el objetivo de ubicar y seleccionar las posibles escenas a analizar.

Al final se seleccionaron quince escenas, de las cuales se hizo un análisis detallado con el afán de detectar y develar los posibles discursos ideológicos sobre la diversidad sexual presentes en la serie. Para ello se siguieron los siguientes criterios de selección:

1. Escenas en las que se retraten momentos cruciales de la historia de los personajes no heterosexuales con respecto a su sexualidad.
2. Escenas en las que se pueda vislumbrar algún posicionamiento político con referencia al tema en cuestión.
3. Escenas en las que se manifiesten, explícita o implícitamente, ideas, creencias o visiones sobre la diversidad sexual.

Con la selección de las escenas quedó cumplida la primera parte del trabajo de campo, la cual se llevó a cabo a lo largo de un mes aproximadamente, dada la duración de la serie y el tiempo requerido para revisar cada episodio e ir seleccionando las posibles escenas a analizar.

### *3.1.2. Elaboración de una metodología adecuada a las necesidades del proyecto*

Tal como hemos visto a lo largo del segundo capítulo, el análisis televisivo resulta una labor muy compleja, pues nos presenta una gran variedad de contenidos con formatos muy distintos que, además, se pueden estudiar desde las más variadas perspectivas.

En el caso de las series de televisión —como se explicó en el último apartado de dicho capítulo—, la dificultad del análisis recae en la multiplicidad de elementos que en ellas se conjugan. Es por eso que encontrar un modelo de análisis “hecho a medida” resulta muy difícil, pues no todos los investigadores que hacen análisis de series televisivas se interesan en las mismas cosas ni mucho menos tienen los mismos posicionamientos teóricos.

Sin embargo, es posible encontrar modelos útiles que se pueden ir adaptando o complementando, según convenga a cada investigador. En caso de no ser así, cada uno puede “construir” su propio modelo tomando en cuenta sus propios intereses y necesidades.

Esa es la ventaja —o desventaja, según se vea— de trabajar con este tipo de producciones audiovisuales, puesto que su propia naturaleza compleja abre las posibilidades de investigación, permite utilizar distintas herramientas y da cierta “libertad” al investigador de combinar múltiples campos de estudio.

Para el caso de esta investigación hemos tomado como modelo de análisis el propuesto por las investigadoras María de Lourdes López Gutiérrez y María Teresa Nicolás Gavilán, el cual combina el análisis narratológico con aspectos técnicos del análisis cinematográfico, para descifrar los códigos del lenguaje audiovisual.

El modelo que aquí proponemos se divide en tres partes: análisis formal, análisis de los personajes y la interpretación. Las primeras dos se apegan a lo

propuesto por las investigadoras. Sin embargo, la tercera parte, correspondiente a la interpretación sigue una propuesta propia. Es decir, se ha modificado por completo la tercera parte del modelo, dado que el interés de estas investigadoras está enfocado en un análisis de la propuesta ética de las series televisivas y el fenómeno de la intertextualidad.

En cambio, nuestro interés, como ya es sabido, gira en torno a los discursos ideológicos con respecto a la diversidad sexual, de forma tal que se hace necesaria la modificación para adecuar el modelo a nuestros intereses. De manera que el modelo utilizado para esta investigación se estructura de la siguiente manera:

1. *Análisis formal.* Para este análisis se recurre a algunos postulados de la narratología y también del lenguaje cinematográfico. En primera instancia, las autoras siguen la propuesta de Bal Mieke (1990) de que existe una analogía entre la narración y la lógica de los acontecimientos de la vida real que es experimentada por el lector/espectador.

En segunda, se apegan a los criterios del análisis cinematográfico trabajados por los autores Francesco Casetti y Federico di Chio, quienes también se dedicaron a hacer análisis de la televisión y de los consumos culturales desde una perspectiva muy cercana a la de los Estudios Culturales de Birmingham. Esta parte del análisis, por lo tanto, se enfoca en aquellos elementos que le dan a la serie televisiva una estructura en términos de narrativa audiovisual. Es por eso que divide en dos partes:

1.1. *Elementos estructurales:* aquellos que tienen que ver directamente con la composición narrativa de la serie.

1.1.1. *Estructura dramática.* Se basa en el principio de que todas las historias tienen la misma estructura, es decir, son contadas de la misma forma, por lo que se contemplan los elementos propios de cualquier relato: principio, desarrollo, final. “Este

itinerario revela que es posible identificar la estructura del relato en sus tres componentes: la confrontación (...), el desarrollo (...), y el desenlace” (López y Nicolás, 2015, pp. 27-28).

1.1.2. *Instancias narradoras y focalización.* En este aspecto se aborda lo concerniente a la “voz” narradora, es decir, aquí se va a evidenciar quién es el narrador de la historia. De igual forma, también se detecta aquí la perspectiva o punto de vista desde el cual está narrada la historia, si es la del protagonista o la de un narrador extradiegético. Esto es la focalización.

1.1.3. *Temporalidad.* Este aspecto nos propone la identificación de la doble temporalidad de la narración: 1. La del relato, o sea, el tiempo que dura el episodio o la serie en su conjunto, medido en el esquema temporal de la realidad. 2. La temporalidad de la historia, que opera de forma distinta, pues es intrínseca (diegética) a la misma. De ahí que sea necesario identificar la época en la que ocurren los sucesos relatados y el lapso aproximado en el que éstos transcurren dentro de la historia.

1.2. *Aspectos formales:* se refiere al conjunto de elementos que conforman el lenguaje audiovisual.

1.2.1. *Códigos icónicos o visuales.* Son, como es obvio, los elementos del lenguaje visual, aquí se revisan aspectos como el grado de iconicidad, la composición fotográfica (perspectiva, iluminación, encuadre, color, profundidad de campo, etc.) y los modos de filmación (ángulos de la cámara, movilidad, tipo de filmación, etc.).

- 1.2.2. *Códigos sonoros*. Se especifican aquí todos los tipos de sonido presentes en la escena, desde la música de fondo (diegética o extradiegética), los sonidos o ruidos diegéticos, los silencios, así como las voces de los personajes y lo que dicen.
- 1.2.3. *Códigos gráficos*. Se refiere a los diferentes textos e imágenes superpuestas en la pantalla de forma extradiegética: subtítulos, marcas, íconos, didascálicos. Pero también pueden ser elementos gráficos diegéticos: letreros o carteles que aparecen dentro de alguna escena, cartas, textos de periódicos o cualquier otro elemento gráfico que aparezca dentro de la propia historia y nos dé información sobre la misma.
- 1.2.4. *Códigos sintácticos*. “Son los recursos de montaje que arman el discurso, permiten la secuencia narrativa y la construcción del tiempo y espacio audiovisual. La sintaxis de la imagen conduce a la resignificación de un plano cuando es precedido o antecedido por otro, de esta manera, la forma como se organizan los planos infiere directamente en su significado” (López y Nicolás, 2015, p. 32).
2. *Análisis de personajes*. Como es de suponerse, se trata de un acercamiento a la construcción y tipología del personaje en términos psicológicos, físicos, sociales y económicos. Es decir, se estudia el perfil de los personajes de interés, su historia dentro de la serie y el nivel de relevancia en el resto de la historia.
- 2.1. *Construcción del personaje*. A partir del esquema de Francis Vayone, Casetti y di Chio, las autoras proponen una sistematización a partir de la cual se puede estudiar a los personajes de tres formas:

- 2.1.1. *Como persona.* Estudiamos al personaje como si se tratase de un individuo con su propia personalidad, gama de comportamientos, rasgos psicológicos y emotivos, para determinar si se trata de un personaje plano o redondo, activo o pasivo, lineal o contrastado.
- 2.1.2. *Como rol.* Se analiza el papel o rol que tiene el personaje dentro de la narración. En otras palabras, lo que se estudia es la función que éste desempeña dentro de la estructura narrativa, para poder clasificarlo según así como protagonista, antagonista o secundario; personaje activo o pasivo, influenciador, autónomo, modificador o conservador, etc.
- 2.1.3. *Como actante.* A partir del modelo actancial de Greimas se ubica a los personajes según la función que cumplen dentro del esquema narrativo. Para ello se considera al personaje como un elemento particular que está en función de una unidad: la historia narrada.

Se analizan las acciones del personaje y el nexo lógico que hay entre ellas, así como la forma en la que tales acciones se relacionan con la estructura argumental de la historia, la lógica de la narrativa y la coherencia de tales actos con la configuración funcional del personaje. A partir de esto se le puede clasificar como: sujeto u objeto; destinador, oponente o adyuvante.

- 2.2. *Análisis de los estilos de vida.* De esta forma se hace, a la par, un análisis del “estilo de vida” del personaje, considerándolo como persona, para entender cómo es que “vive” su vida dentro de la historia. Según las autoras, se trata de un análisis antropomórfico que busca identificar los estilos de vida que la serie propone a su audiencia a través de sus personajes. De ahí se toman en cuenta tres cosas.

- 2.2.1. *Toma de decisiones: hábitos y metanoia.* Las autoras retoman la idea de que, para conocer la verdadera esencia de un personaje se deben conocer las decisiones que éste toma durante los momentos de conflicto o la forma en la que actúa cuando se le presenta alguna situación que implica actuar de forma urgente. Las elecciones que el personaje toma pueden clasificarse de dos formas: consecuentes o disruptivas.
- 2.2.2. *Hábitos operativos: virtudes y vicios.* Aquí se revisan cómo es que, dentro la serie, se configuran ciertas ideas sobre “virtudes” y “vicios” a través de los personajes. De igual forma, se busca identificar los “radicales de sociabilidad”, es decir, tendencias o valores constantes en el comportamiento humano: obediencia, piedad, veracidad, amistad, honor, perseverancia.
- 2.2.3. *Metanoia.* Se revisa aquí la trayectoria del personaje dentro de la historia, es decir “el camino recorrido” a lo largo de sus aventuras, durante las cuales ha tenido que sortear múltiples dificultades, tomar decisiones, redirigir su camino y aprender de todo ello para “crecer” o “transformarse”. Es lo que Joseph Campbell llama “el camino del héroe”<sup>35</sup>.

3. ***Interpretación.*** Tal como se indica, en esta parte nos dedicaremos a hacer la interpretación de los datos recabados en las secciones anteriores. Esta etapa se enfoca en de la identificación de dos propuestas implícitas dentro de la serie, más o menos evidentes:

---

<sup>35</sup> Revisar: Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil máscaras*. México: Fondo de Cultura Económica.

- 3.1. *Propuesta ideológica de la serie.* Se busca detectar qué ideas o posturas ideológicas se expresan a través de los recursos audiovisuales y narrativos investigados. El análisis de todos los datos recabados en las etapas anteriores nos permitirá hacer una interpretación más completa, no sólo basada en los diálogos oralmente emitidos por los personajes, sino en todo aquello que, en conjunto, comunica algo: códigos visuales, sonoros, perfil de los personajes, acciones que llevan a cabo, instancias narrativas, etc.
- 3.2. *Propuesta discursiva de la serie.* Una vez detectadas las ideas, creencias y/o posicionamientos políticos en torno al tema que nos concierne y, por supuesto, las ideologías que los sostienen, se buscará explicar cómo, es decir, con qué recursos o de qué manera tales ideologías se hacen presentes en la serie, cómo se comunican al espectador a partir del lenguaje audiovisual particular de este producto narrativo. Este trabajo de interpretación es el resultado final del análisis exhaustivo llevado a cabo previamente.

Como se ha dicho antes, esta última parte se distancia de lo que proponen las creadoras de este modelo, ya que los intereses de esta investigación son distintos y, por ende, el modelo original resultaba poco útil para esta tercera etapa.

Es por eso que esta parte del modelo fue elaborada pensando completamente en las necesidades de este trabajo. Se basa en métodos y postulados del Análisis Crítico del Discurso, desde una propuesta multimodal, donde se toma en cuenta no sólo la parte lingüística, sino todos aquellos códigos capaces de transmitir un mensaje, como los que aquí se han considerado.

### 3.1.3. Elaboración de herramientas adecuadas para la extracción de datos

Para llevar a cabo la recolección de datos necesarios para el complejo análisis explicado anteriormente, se tuvieron que elaborar herramientas adecuadas al modelo propuesto. Considerando la gran cantidad de información que se tiene que procesar, comenzamos por detectarla, extraerla, diseccionarla y catalogarla por medio de tablas en las que se han incluido todas las secciones y elementos de análisis señalados en el modelo.

[NOMBRE DE LA SERIE]

#### ANÁLISIS FORMAL

Tal como se explicó con anterioridad, el análisis formal corresponde a la primera etapa que hemos propuesto para el análisis de las narrativas audiovisuales, en este caso la serie televisiva [Nombre de la serie]. Siguiendo la metodología propuesta, presentamos el análisis correspondiente a esta serie a través de las siguientes tablas de información:

DATOS TÉCNICOS	
Nombre de la serie	
Año de estreno	
Creador/a (es) – Guionistas	
Producción	
Empresa(s) productora(s)	
Dirección	
País de origen	
Idioma original	
Género/s	
Clasificación	
Localización	
Ambientación	
No. De temporadas	
No. Total de episodios	
Duración promedio de capítulos	
Distribución	
Canales /plataforma donde se emite	
Características de la serie / Datos de interés	

#### 1. ELEMENTOS ESTRUCTURALES

ESTRUCTURA DRAMÁTICA
HISTORIA
Inicio (Confrontación):
Desarrollo:
Desenlace:
DESCRIPCIÓN GENERAL DE PERSONAJES
PRINCIPALES
SECUNDARIOS
INSTANCIAS NARRADORAS Y FOCALIZACIÓN
Punto de vista y focalización de la serie
Narrador:
TEMPORALIDAD
Duración de la serie:
Duración de la historia: Ubicación espacio-temporal:

**2. ASPECTOS FORMALES**

El análisis de los aspectos formales se hace a partir del análisis de las escenas seleccionadas. De aquí se obtendrán los datos para analizar el lenguaje audiovisual, sonoro, gráfico y sintáctico de la serie en general. Además, esto nos permite extraer los diálogos y expresiones comunicativas en las que podremos evidenciar algunos de los discursos ideológicos presentes en la serie.

[Nombre de la serie]		
Temporada:	Episodio:	Tiempo:
<b>Descripción de la escena:</b>		
[Imagen de la escena]	[Imagen de la escena]	
[Imagen de la escena]	[Imagen de la escena]	
[Imagen de la escena]	[Imagen de la escena]	
[Imagen de la escena]	[Imagen de la escena]	
[Imagen de la escena]	[Imagen de la escena]	
[Imagen de la escena]	[Imagen de la escena]	
[Imagen de la escena]	[Imagen de la escena]	
<b>CÓDIGOS VISUALES</b>		
Iconicidad:		
Fotografía:		
Movilidad:		
<b>CÓDIGOS SONOROS</b>		
Voz (lo hablado):		
Diálogo de los personajes		
Música		
Ruidos o sonidos ambientales:		
<b>CÓDIGOS GRÁFICOS</b>		
Subtítulos:		
Subtitulación del diálogo:		
Didascálicos y textos		
<b>CÓDIGOS SINTÁCTICOS</b>		

[NOMBRE DE LA SERIE]

**ANÁLISIS DE PERSONAJES**

PERSONAJES DE INTERÉS	
PERFIL DEL PERSONAJE	
[Imagen del personaje]	Personaje:
	Actor/actriz intérprete:
	Tipo de papel en la serie:
	Identidad sexual:
	Orientación sexual:
	Edad:
	Descripción física:
[Imagen del personaje]	Situación socioeconómica:
[Imagen del personaje]	Descripción psíquico/emocional
CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE	
Personaje como persona:	
Personaje como rol:	
Personaje como actante:	
ANÁLISIS DE LOS ESTILOS DE VIDA	
Toma de decisiones: hábitos y metanoia:	
Hábitos operativos: virtudes y vicios:	
Metanoia:	

**3.1.4. Procesamiento y análisis de datos**

Para el procesamiento de datos se utilizaron las mismas tablas presentadas anteriormente, sin embargo, el trabajo realizado aquí fue la detección y abstracción de la información que se repetía con mayor frecuencia en cada una de las escenas analizadas, es decir, se encontraron los puntos en común del lenguaje audiovisual en cada uno de sus distintos tipos de códigos.

En otras palabras, a partir del análisis individual de cada una de las escenas en las que se detectaron todos los aspectos correspondientes a cada uno de los códigos —visuales, sonoros, gráficos, sintácticos—, se extrajo un análisis único a partir de la consideración del común denominador de todas las escenas estudiadas.

Así pues, se obtuvo un análisis general de la serie a partir del cual fue posible sacar las conclusiones presentadas en la descripción del lenguaje audiovisual de la serie como parte del análisis formal.

En lo que respecta a los elementos estructurales de la narración y al análisis de personajes, simplemente se optó por explicitar y/o explicar los datos recabados en las tablas, ya que al tener un carácter cualitativo, facilitaron el proceso descriptivo de su presentación.

### 3.2. ¿Qué es *Transparent*?

*Transparent* es una comedia dramática producida y emitida por *Amazon Studios*, a través de su servicio de televisión por *streaming*, *Amazon Prime Video*. La serie fue estrenada en 2014 y cuenta con 4 temporadas de 10 episodios cada una (40 episodios en total), que tienen una duración aproximada de 30 minutos.

En 2018 se anunció que la 5ta temporada sería cancelada y que en su lugar se produciría una película musical a modo de conclusión de la serie, dicha película fue estrenada en septiembre de 2019 y tiene una duración de 1 hora y 42 minutos.

A grandes rasgos, la serie nos cuenta la historia de los Pfefferman, una familia judía de Los Ángeles, California, que tiene que sortear una serie de conflictos relacionados con la identidad y la sexualidad, luego de enterarse de que Mort Pfefferman, el padre, en realidad siempre se ha identificado como mujer.

La serie nos muestra el proceso de transformación de Mort a Maura, su verdadera identidad femenina, así como el proceso de asimilación y comprensión por parte su familia: Sarah, Josh, Ali y Shelly, a quienes también llegamos a conocer a profundidad en sus propios procesos de búsqueda personal, especialmente en lo referente a la identidad sexual.

La aceptación por parte del público y las valoraciones positivas de la crítica especializada, hicieron de *Transparent* una serie multipremiada, siendo la primera en darle a *Amazon Prime Video* un Globo de Oro en la categoría de “Mejor serie de televisión musical o comedia” en diciembre de 2014 por su primera temporada.

Un mes más tarde, Jeffrey Tambor ganó el Globo de Oro a “Mejor Actor en una serie musical o comedia” por su interpretación de Maura, así como un premio Emmy en la misma categoría. Por su parte, Jill Soloway ganó el premio a Mejor dirección por parte del Sindicato de Directores de Estados Unidos en febrero de 2015 y múltiples reconocimientos por parte de la crítica. A esto se fueron sumando diversos premios y nominaciones, tanto para la serie como para sus actores.

De esta forma *Transparent*, junto a otras producciones, contribuyó enormemente a la constitución de *Amazon Prime Video* como una de las empresas de producción y distribución de contenido televisivo vía *streaming* más importantes de la actualidad, dándole la oportunidad de competir con empresas como *Netflix* y *HBO*.

Un dato importante a considerar es que, según lo refirió Jill Soloway (2016; Gonzáles, 2019; Mejino, 2015), creadora y directora de la serie, la historia que aquí se nos cuenta está inspirada en su propia historia de vida: en el 2011, su padre, el Dr. Harry J. Soloway, un hombre de edad avanzada, se reconoció públicamente como mujer transgénero, inspirando así al personaje de Maura.

Sumado a esto, está también el hecho de que, aunque Soloway nació como mujer, luego de un proceso de búsqueda personal logró identificarse como persona no binaria —persona que no se identifica ni con el género que se le asignó al nacer ni tampoco con el género opuesto—, tal como sucede con el personaje de Alexandra “Ali” dentro de la serie (Soloway, 2016; Mejino, 2015).

Otro paralelismo entre los Pfefferman y la familia Soloway es que ambas profesan el judaísmo. A este respecto, podemos ver el destacado papel que la

religión tiene dentro de la historia, tanto en su vertiente política como en su aspecto espiritual.

Al saber todo esto, no sorprende entonces que por indicaciones de la directora, se favoreciera la contratación de personas transexuales para interpretar a personajes que se identifican de esa manera. Según Soloway (Martin, 2014), se contrató a un total de 20 personas transexuales como parte del reparto y 60 más como extras, además de contratar a dos consultores transexuales de tiempo completo. Esto nos da una idea de la importancia que los creadores dieron desde un principio a la comunidad “trans” y su participación activa dentro de la serie.

El apoyo a dicha comunidad se reafirmó rotundamente en noviembre de 2017, cuando una gran polémica envolvió a esta producción, según varias fuentes (ABC Play, 2018; Abramovitch, 2018; González, 2019) la ex asistente de Jeffrey Tambor y actriz transexual, Van Barnes, aseguró que el actor la había acosado y tocado sin su consentimiento. Unas semanas más tarde, la también actriz transexual y parte del elenco, Trace Lysett, denunció igualmente que Tambor le había hecho múltiples insinuaciones de carácter sexual y que incluso había llegado “a lo físico” en medio de un rodaje.

El actor negó rotundamente tales acusaciones en múltiples ocasiones e incluso dio declaraciones de su inocencia bajo el apoyo de Faith Soloway, hermana de Jill (Quién, 2018). Sin embargo, los directivos de *Amazon* iniciaron una averiguación sobre el caso, lo que concluyó con el despido oficial de Tambor en febrero de 2018 y, con ello, la muerte de Maura dentro de la serie. Este suceso obligó a la creadora a repensar la “5ta temporada”, para proponer en su lugar una película musical con la cual se dio cierre a la historia de la familia Pfefferman.

Toda esta información, más que un simple “cotilleo” sobre la vida de los actores o sobre los problemas por los que tuvo que atravesar la producción de la serie, resulta un conjunto de datos importantes a considerar al momento de realizar

el análisis de la misma, sobre todo al tratar de detectar las ideologías o posturas que ésta promueve.

### *3.2.1. Análisis formal. Estructura dramática de Transparent*

Mort Pfefferman, padre de familia, ha comenzado un proceso de transformación que revolucionará por completo su vida y la de su familia, pues ha decidido asumir su transición al género femenino para vivir, por fin, bajo su verdadera identidad como mujer (Maura) frente a su familia.

Su primer reto personal es lograr comunicar su identidad real y su decisión a sus tres hijos, lo cual supone el primer punto de inflexión de la historia, es decir, la confrontación inicial o punto de tensión al que los personajes tienen que hacer frente y que, por ende, da inicio a esta historia.

Luego de sortear una serie de dificultades, Mort —de ahora en adelante “Maura”— logra decirles la verdad a sus tres hijos, iniciando así una nueva etapa en la vida de esta familia. Cada uno de ellos, Sarah, Josh y Ali y posteriormente Shelly —la madre de éstos—, comienza a cuestionar sus propios intereses, motivaciones, acciones y junto a ello, su propia identidad, cosa que los lleva a tomar diferentes decisiones que, para bien o para mal, les obligan a reestructurar por completo su forma de ver y entender la vida.

De aquí se despliega la historia de cada uno de ellos a modo de subtramas que se enlazan unas con otras, conformando así la historia de la serie en su conjunto. El desarrollo de la historia en la serie se va construyendo, pues, a partir de la interacción de los arcos dramáticos de estos cinco personajes.

Por un lado tenemos a Sarah, quien ha decidido a explorar su bisexualidad y comienza a abrirse a un nuevo panorama de experiencias sexuales poco aceptadas para una madre de familia. Luego está Josh, que intenta, en reiteradas ocasiones,

formalizar una vida en pareja, a la par de que lidia con traumas y conflictos amorosos del pasado, especialmente el de su precoz relación con su antigua niñera cuando era un adolescente.

También tenemos a Ali (Alexander), una chica inteligente y manipuladora que continuamente escapa de toda responsabilidad, quien poco a poco se adentra en una búsqueda personal cada vez más profunda que la lleva a cuestionar tanto su identidad como mujer y sus intereses sexuales, como sus ideas políticas y religiosas sobre el ser parte de una comunidad históricamente oprimida.

Por último, Shelly, ex esposa de Maura, quien acepta que la edad no es un impedimento para vivir el amor y buscar nuevas motivaciones en la vida, como recuperar su gusto por la actuación y el canto o buscar nuevas relaciones, todo lo cual la lleva a enfrentarse a heridas del pasado relacionadas con su sexualidad.

Así pues, la estructura narrativa de la serie plantea una serie de tramas dinamizadas por cada uno de los personajes protagónicos, siendo la de Maura la trama principal a la cual se van adhiriendo las demás, interactuando unas con otras de manera orgánica, pero sin perder sus propios puntos de interés.

Los Pfefferman siguen su camino de autodescubrimiento hasta que son golpeados por una fuerte noticia que cambia el rumbo de sus vidas y de toda la historia, hasta llevarla a su conclusión: Maura ha muerto repentinamente de un paro cardíaco, dejando desconsuelo en su familia y amigos.

Ante esta situación, Sarah, Ali, Josh y Shelly se ven forzados a enfrentar esta pérdida y a hacerse responsables de su propio duelo, a la vez que intentan asumir la última voluntad de Maura: donar sus bienes a las organizaciones sociales que apoyan a la comunidad LGBTIQ+.

Shelly hace catarsis de su relación con Maura y con cada uno de sus hijos a través de la creación y producción de una obra de teatro musical, en la cual logra plasmar todos sus miedos, carencias, afectos y deseos con respecto a su familia, para

por fin reconciliarse con su pasado y continuar su propio camino de vida como mujer creadora, más allá de su papel como madre.

Los hermanos Pfefferman, por su parte, deciden enfrentar el duelo juntos y van en busca de Raquel, la rabina y ex esposa de Josh, con el fin de buscar un consuelo externo, pero también una guía que les ayude a cerrar, de manera adecuada, su historia con Maura.

Finalmente la familia logra despedirse de Maura al mismo tiempo que cierran sus propias historias, al menos en lo que respecta a la búsqueda de su lugar en el mundo. El crecimiento que vemos en los personajes resulta notorio, al final no sólo han logrado resolver sus propios problemas de una forma madura y por su propia cuenta, sino que también han logrado conocerse más a sí mismos a través de su sexualidad.

- **Instancias narradoras y focalización**

El “narrador” de la serie no es un narrador objetivado, ni tampoco un personaje como tal. En esta serie, el narrador es la cámara misma, que, en este caso, cumple el rol del “meganarrador”, es decir, un narrador omnipresente y ambiguo que nos presenta los hechos desde una mirada externa.

La cámara cumple también el papel de ser “los ojos del espectador”, de manera tal que la historia se va revelando ante nuestra vista como si fuésemos nosotros quienes observamos la vida de los personajes de primera fuente.

Así pues, la narración se siente objetiva en el sentido de que no apreciamos la historia desde la subjetividad de un personaje en particular, el punto de vista desde el cual observamos la historia es, en este caso, el punto de vista del director y, a partir de él, de los guionistas o productores de la serie. Así pues, la focalización de

Transparent (como lo es en última instancia la de toda serie o película) es la propuesta ideológica de quien la dirige.

Sin embargo, podemos decir que, por el peso narrativo que tiene el personaje de Maura dentro de la serie, podemos asumir que la historia se nos presenta mayormente desde su punto de vista, puesto que son sus decisiones las que más afectan al resto de los personajes y las que, de inicio, detonan el proceder de la historia.

Aun así no podemos negar que dentro de la estructura de la serie, el punto de vista o perspectiva que el resto de los personajes tienen de las situaciones se hacen también muy evidentes, logrando difuminar la focalización de la serie, pues sus historias y arcos argumentales tienen casi la misma importancia que los del personaje de Maura.

- **Temporalidad**

Tal como se mencionó anteriormente Transparent es una serie de 4 temporadas con 10 episodios cada una, además de una película de 1 hora 42 min., que ha sido considerada como la temporada final. De forma general, la duración de cada episodio es de 30 minutos en promedio, por lo que la serie en su conjunto tiene una duración aproximada de 21 horas con 42 minutos.

Esta temporalidad, como podemos notar, se refiere al tiempo real de la duración que tiene la serie en tanto que producto audiovisual. Sin embargo, la temporalidad diegética, es decir, la temporalidad “interna” de la historia en la que operan todos los sucesos que en ella ocurren es distinta y abarca un amplio periodo.

La historia de la familia Pfefferman se cuenta a través de varias líneas temporales: la principal es el tiempo actual, que transcurre entre los años 2014 a 2019, es la temporalidad en la que ocurren la mayoría de los sucesos que vemos en la serie, a partir de dicha “base” temporal, la serie utiliza la analépsis para presentarnos

diferentes momentos del pasado de esta familia, desde los años de infancia y adolescencia de Sarah, Josh y Ali, con Mort/Maura y Shelly como padres jóvenes, la niñez de los propios Mort/Maura y Shelly e incluso saltos temporales que nos muestran la juventud de la madre de Maura, revelándonos así muchos aspectos de la vida de los personajes que nos permiten entender su realidad actual.

De esta manera sabemos, por ejemplo, que el tío de Maura y Bryna, Gittel (Gershon), era también era una mujer transgénero, cuya identidad fue ocultada deliberadamente por los abuelos y la madre de Maura, pues además del tabú que representaba su sexualidad, la mención de la misma traía a colación la razón de su asesinato a mano de los nazis y con ello la migración de Rose y su madre de Berlín a Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.

Así pues, por breves momentos la serie cambia su temporalidad para mostrarnos fragmentos del pasado de los personajes, sean eventos particulares ocurridos en distintos años o simplemente algunas escenas de cómo es que vivían en tal o cual época. A nivel visual podemos notar que dichos saltos se muestran también a través un filtro de color un poco distinto al usado para las escenas del “tiempo actual”.

### ***3.2.2. Análisis de los personajes de interés***

En cualquier película, serie televisiva, cuento, novela o cualquier otro tipo de narrativa, los personajes son un elemento imprescindible. Recordemos que una narración nos da cuenta de “algo” que le sucede a “alguien”, si ese “alguien” a quien le suceden las cosas no existiera, simplemente no habría historia qué contar.

Ahora bien, analizar a los personajes de la historia para entender cómo es que ésta se construye, no sólo resulta un paso necesario, sino más que nada lógico, pues los personajes son la clave de todo, más aún cuando queremos entender las

ideologías implícitas en la historia, pues es a través de los personajes y su “performance” es que tales ideologías se ven manifiestas.

PERFIL DEL PERSONAJE



**Personaje:** Maura (Mort) Pfefferman  
**Actor intérprete:** Jeffrey Tambor  
**Tipo de papel en la serie:** Protagonístico (principal)  
**Identidad sexual:** Mujer transgénero  
**Orientación sexual:** Bisexual  
**Edad:** 69 años (al inicio), 70 años (al final de la serie)  
**Lugar de residencia:** Los Ángeles, CA.  
**Perfil socioeconómico:** Clase Media (E.U.A)

**Descripción física.** Es una mujer transgénero de edad avanzada que ha vivido toda su vida como hombre, por lo tanto, su cuerpo corresponde con las características que se asocian a lo masculino: alta, cuerpo robusto y “desgastado”, cabello canoso (antes castaño), cejas pobladas y canosas, tez es blanca, su piel muestra ya los signos de la edad: arrugas, manchas, párpados caídos, piel colgante en cachetes y cuello. Ojos son cafés y labios delgados. Su postura suele ser un poco encorvada debido a la edad, que también nos refleja a través de su lento caminar.

Maura Pfefferman vivió como Mort Pfefferman, su identidad masculina, por más de 65 años, era un profesor judío de Ciencias Políticas en la Universidad de Berkeley en California, Estados Unidos. Durante muchos años estuvo casada con Shelly Pfefferman, con quien tuvo a sus tres hijos. Vivieron juntos muchos años de manera relativamente feliz y tranquila, hasta que Mort (Maura) reveló a Shelly su necesidad de vivirse como mujer, lo cual provocó la separación del matrimonio.

Para describir a Maura es necesario mencionar la relación que tiene con sus hijos, consigo misma y, por supuesto, con su sexualidad, a través de lo cual la serie nos presenta la complejidad de este personaje. Regularmente, Maura es una mujer reservada, de carácter apacible y paciente, características que eran parte de ella incluso cuando se presentaba como varón.

Usualmente trata de no involucrarse demasiado en la vida de sus hijos, guardando distancia suficiente para no incidir en sus decisiones. Conforme avanza la serie podemos ver que, desde pequeña, Maura tuvo que aprender a guardarse sus sentimientos, a ser reservada y mostrarse discreta ante el mundo para no exponerse más allá de lo que ella consideraba necesario.

Su pasado como niña transgénero le obligó a tener que ocultar su verdadera identidad para no ser violentada por su familia o por otros niños. Frecuentemente se recluía en el bunker que su familia tenía debajo de la casa para poder disfrutar de las cosas que le gustaban y que no eran socialmente aceptadas para el género con el que nació: usar vestido y joyas, maquillarse, jugar con muñecas o bailar.

Luego de que sus abuelos y su hermana le descubrieran vistiendo como mujer dentro del bunker, prometió a su madre que no volvería a permitir que le vieran vistiendo así. La relación con su hermana menor, por otro lado, se vio afectada desde entonces, creando una tensión entre ellas que no se resolvería sino hasta mucho tiempo después.

Debido a esto, gran parte de sus problemas emocionales siempre giraron en torno a la necesidad de aceptación y de la afirmación pública de su sexualidad. Por ello, “salir del closet” frente a su familia y aceptar públicamente su identidad transexual fue el suceso más importante de su vida, luego de vivir ocultando su verdad por más de 60 años.

A partir de entonces, todo comienza a cambiar radicalmente para ella y su familia, pues hasta ese momento, la auto represión y el miedo habían configurado

su manera de entenderse a sí misma y de relacionarse con el mundo. Gracias a esto Maura comienza a tomar valor para empoderarse a sí misma y, de esta manera, mostrarse al mundo asumiendo las consecuencias de vivir como una mujer transgénero.

Así conoce a Davina y Shea, dos mujeres transexuales con las que hace amistad en el centro de apoyo a personas LGBTIQ+ al que regularmente asiste. Ellas, especialmente Davina, se convierten en sus “mentoras” en lo que respecta a vivir públicamente como mujer trans y sus implicaciones.

Así, poco a poco adquiere valor para enfrentarse al mundo sin negar su identidad, al tiempo que intenta ayudar a otras personas LGBTIQ+ que requieren apoyo legal o atención psicológica, trabajando como voluntaria en el centro de apoyo en el que ella fue recibida.

Luego de intentar, en vano, ayudar a una joven transgénero que quería suicidarse, Maura termina siendo trasladada a un hospital después de que sufrir un desmayo. Estando ahí se da cuenta de dos cosas: que labor le sobrepasa, por lo que tiene que buscar otra manera de ayudar a gente como ella sin poner en riesgo su salud y que, dada su edad, es posible que entre más tiempo pasa más riesgo tiene de morir sin haber completado su deseo de vivir se enteramente como una mujer.

Así pues, una vez que sale del hospital comparte a Davina y Shea su deseo de “transicionar” de forma biológica para ajustar su cuerpo al género con el que se siente identificada. Ellas la alientan a hacerlo y le comparten lo bien que se sintieron una vez que lograron hacerlo, después de sufrir por años en un cuerpo que sentían que no era el correcto.

Esta decisión se ve frustrada, sin embargo, por un problema cardiaco, detectado luego de hacerse los estudios para saber si era apta para someterse al tratamiento hormonal y quirúrgico de reasignación de sexo. Esto le afecta al grado

de que se ve en la necesidad de repensarse a sí misma, nuevamente, e relación a su género, su sexualidad y a la forma en la que se siente con su cuerpo.

Gracias al apoyo de su hija Ali, quien desde tiempo atrás había comenzado a involucrarse en temas de feminismo, género e identidad, Maura comprende que ella puede entenderse como una mujer transgénero en sus propios términos, sin tener que responder a un estereotipo o forma determinada de ser “mujer transgénero”, puesto que incluso la categoría “mujer” no es fija e inmutable, sino que es concepto construido socialmente pasible de ser transformado.

Esta reflexión la lleva a replantear su expresión de género y, finalmente, a optar por construir su propia identidad sexual más allá de su condición sexo-genérica, tomando la etiqueta “mujer transgénero” más como una categoría socio-política que como un conjunto de características determinadas y estrictamente definitorias.

La necesidad de ayudar a otras personas trans a aceptarse a sí mismas y comprender la importancia de posicionarse políticamente sobre estos temas sigue estando presente en Mara. Ali le incita a volver a las aulas de la Universidad para enseñar sobre política y diversidad sexual y que, de esta manera, poder llegar a más personas.

Así pues, Maura regresa a dar clases en la Universidad de Berkeley en California, donde años atrás trabajó bajo como profesor de la facultad de Ciencias Políticas bajo la identidad de Mort. Una vez dentro de la Universidad su caso se vuelve popular, generando el interés de alumnos, activistas y académicos que trabajan con temas de género y sexualidad.

Al poco tiempo, Maura recibe una invitación por parte de una universidad de Israel para dar una conferencia en aquel país. Entusiasmada acepta la invitación y viaja hacia el país asiático acompañada por Ali.

Estando ahí, Maura se entera, por azares del destino, que su padre biológico, al que creían muerto, de hecho está vivo y además es un famoso empresario. Maura

contacta con su hermana Bryna para contarle sobre este descubrimiento. Bryna y el resto de los Pfefferman terminan viajando a Israel para conocer al padre y abuelo de quien han heredado el apellido.

A lo largo de este viaje de auto descubrimiento, Maura logra reconectar con su pasado familiar al enterarse, por boca de su padre, que Tante Gittel —hermana de Rose, madre de Maura—, a quien todos conocían como la supuesta esposa del tío Gershon, era en realidad el propio “tío Gershon”, quien había elegido ese nombre para sí misma ya que también era una mujer transgénero.

De esta manera Maura logra entender mucho sobre su vida, sobre por qué su madre lo defendió cuando sus abuelos le descubrieron vistiendo de mujer cuando era niño o por qué su abuelo siempre le amenazaba diciéndole que terminaría quemado en la hoguera como su tío Gershon.

Saber que antes de ella hubo otra mujer transgénero en la familia le hace sentir libre, pues siente que el haber salido del “closet” con su familia y enfrentarse al rechazo o la discriminación —aunque fuera en la última etapa de su vida—, fue una manera inconsciente de liberar y honrar una historia familiar desconocida, que ahora le hace sentir orgullosa.

Al regresar a Estados Unidos, decide que lo más apropiado es donar su casa a la organización de apoyo a personas LGBTIQ+ que tanto la había ayudado, para luego irse a vivir definitivamente con su amiga Davina, quien la apoyó desde un inicio.

Lamentablemente, su padecimiento cardíaco se complica y Maura muere mucho antes de lo esperado sin poder llevar a cabo estos últimos planes, lo que genera un gran conflicto entre sus hijos y Davina, pues ellos quieren que la casa quede en la familia, mientras que ella quiere cumplir la última voluntad de Maura y donar la casa al grupo de apoyo. Finalmente la voluntad de Maura es aceptada y cumplida por su familia y amistades.

PERFIL DEL PERSONAJE



**Personaje:** Alexandra “Ali” Pfefferman

**Tipo de papel en la serie:** Protagonístico

**Actriz intérprete:** Gaby Hoffman

**Identidad sexual:** No binaria

**Orientación sexual:** Bisexual/Pansexual

**Edad:** 31 años (al inicio de la serie), 32 años (al final)

**Lugar de residencia:** Los Ángeles, CA.

**Perfil socioeconómico:** Clase media (E.U.A)

**Descripción física.** Alexandra es, junto con Maura, el personaje al que más vemos cambiar de estilo a lo largo de la serie, siendo también el personaje que lleva los atuendos y peinados más llamativos.

Es una persona delgada, estatura media y tez blanca. Cabello regularmente corto, levemente ondulado y esponjado, color castaño oscuro. Tiene cejas pobladas, ojos grandes y muy redondos, nariz delgada y pequeña, labios igualmente delgados.

Su apariencia es sumamente andrógina, suele vestir de una forma “descuidada” o “desalineada”, con ropa cómoda y poco “femenina”. Los rasgos de su cara son angulosos y marcados, por lo cual sus gestos se notan demasiado expresivos.

Alexandra Pfefferman, mejor conocida como “Ali”, es la tercera hija de Maura y Shelly. En un inicio se nos presenta como una mujer heterosexual con un estilo bastante andrógino y desalineado, sin ocupación alguna. Pasa el tiempo bebiendo con amigos, consumiendo drogas, buscando sexo casual, siguiendo siempre sus deseos más básicos.

Siempre tuvo una vida relativamente sencilla y acomodada, dado que su padre era catedrático en la reconocida Universidad de Berkeley, por ello, al igual que sus hermanos, nunca tuvo realmente ninguna carencia o dificultad, lo cual favoreció al desarrollo de una actitud despreocupada ante la vida.

Vive en un pequeño apartamento pagado por su padre, quien además solventa la mayoría de sus gastos. Además, suele conseguir las cosas de forma fácil a través del chantaje y la manipulación, aprovechándose de sus amistades, hermanos y hasta de sus padres, a quienes pide dinero u otros beneficios para sobrellevar sus actividades diarias, comprar algunas drogas y pasarla bien.

La personalidad de Ali es ambivalente, en un inicio la conocemos como una mujer adulta con actitudes de adolescente: irresponsable, algo egoísta y relajada, pero detrás de esa actitud encontramos también a una mujer retraída, taciturna y con una tendencia depresiva más o menos evidente. Aunque es amable y se preocupa por los demás, la mayoría de las veces actúa para complacer sus propios deseos, sin reparar mucho en cómo sus acciones afectan a otros.

La revelación de la identidad transgénero de Maura le afecta en gran medida, aunque no es realmente consciente de ello. Aunque acepta y apoya totalmente las decisiones de su padre, no puede evitar sentirse perdida y abrumada ante lo sucedido, comienza entonces una especie de “duelo” interno al sentir que ha perdido a su padre y que ha vivido engañada por tantos años.

Las cosas empiezan a cambiar para ella cuando decide comenzar a estudiar, luego de que Maura la amenazara con dejar de apoyarle económicamente si no tomaba las riendas de su vida. Por ello, acepta la invitación de su mejor amiga y ambas se inscriben en un seminario de Estudios de género.

Ahí conoce a un hombre transexual que le atrae inmediatamente. Él, por su parte, cree que Ali es una persona transexual o no binaria debido a su apariencia andrógina y le confiesa que sólo se siente atraído por mujeres con un “estilo” sumamente femenino. Con tal de llevárselo a la cama, Ali decide modificar su apariencia externa a fin de lucir más “femenina” y llamar su atención, pero luego de pasar la noche con él da cuenta de que realmente nunca se ha sentido especialmente identificada con la idea de “lo femenino” o de lo que se supone una mujer debe ser.

Esta duda incipiente le hace sentir mayor interés por los temas de género y sexualidad, así que comienza a involucrarse cada vez más con el seminario, al grado de pedir el apoyo de su padre para comenzar a estudiar de forma seria en la universidad.

De forma paralela, luego de la experiencia con el chico transexual, nace en ella un interés por explorar su sexualidad de una forma distinta, de abrirse horizontes y probar nuevas cosas en afán, no sólo de disfrutar de su cuerpo, sino también de conocerse a sí misma en diferentes facetas.

Durante esa etapa inicia una relación lésbica con su mejor amiga y conoce a Leslie Mackinaw, una poeta feminista y activista lesbiana, que trabaja como catedrática en la Universidad de Berkeley. Gracias a ella y al apoyo de Maura, Ali logra obtener un lugar como aspirante para ingresar a dicha universidad. Pero para ser aceptada, necesita presentar un tema de investigación suficientemente interesante.

Luego de plantearse algunos posibles temas de investigación, Ali decide buscar el consejo de Leslie y ésta le aconseja plantear un tema que conecte realmente con algo de su vida personal, pues lo que buscan las catedráticas de la facultad de Estudios de género es que las investigaciones tengan una tendencia mucho más subjetiva y vivencial, que conecten realmente con la historia y los procesos internos de los alumnos.

Ali decide plantear, entonces, un problema que hace tiempo había detectado ya en su familia: los secretos familiares y el problema de la comunicación que hay entre ellos, que, según sus intuiciones, tiene origen en un evento importante del pasado en la historia familiar que quedó oculto, no dicho, pero que dejó huella en todos ellos.

Este asunto llega a su mente luego de haber tenido un par de “visiones” en las que se le presentaba una mujer con ropajes antiguos que parecía tener una relación

muy cercana con su familia. El hecho es que, sin saberlo, ella tiene una conexión especial con sus antepasados, al grado ser capaz de “ver”, en ciertos momentos, a su difunta tía-abuela Gittel, que al igual que Maura, era una mujer transgénero, pero que por vergüenza fue “borrada” de la historia familiar y convertida en la supuesta esposa del tío “Gershon”, el nombre de varón bajo el cual su madre lo identificaba.

Así pues, al mismo tiempo que comienza a descubrir un nuevo mundo de posibilidades con respecto a la identidad y la sexualidad, también se adentra en la investigación de su pasado familiar. Esto la lleva a contactar a su abuela Rose, a quien desde hacía muchísimos años no visitaba en el asilo. Sin embargo, el reencuentro con ella siembra nuevas dudas.

Por otro lado, decide terminar la relación con Syd, pues su interés es seguir explorando su sexualidad sin formalizar una relación o al menos eso pretendía, porque una vez que Leslie comienza a mostrar un interés sexual en ella, Ali no duda en involucrarse en una relación bastante intensa que termina convirtiéndose en algo romántico.

Sin embargo, la relación comienza a dañarse debido a la falta de compromiso de Ali, al control y los celos de Leslie, pero sobre todo a las incongruencias ideológicas que empiezan a surgir entre ambas. Las ideas feministas que Leslie defiende y que en un principio parecían ser la respuesta para Ali en su asunto con la feminidad, comienzan a convertirse en una especie de yugo.

Ali simplemente no puede concebir que el feminismo radical que predica Leslie tenga una postura tan incongruente y discriminadora contra quienes se asumen mujeres pero no nacieron “biológicamente mujeres”. La relación sentimental con Leslie y la posterior ruptura, tanto amorosa como ideológica, provoca una serie de problemas a Ali dentro de la universidad y fuera de ella.

Sumado a esto está también el extraño sentimiento de “falta de identidad” o de “no pertenencia”, que le abrumba constantemente desde que comenzó a cuestionar

su feminidad y su “condición” de mujer, que le han llevado a cuestionarse su identidad y su rol dentro de esta vida.

Para ese momento, Maura recibe una invitación para dar una charla en una universidad de Israel y Ali insiste en ir con ella para alejarse un poco de todos los problemas y habladurías que se han generad sobre ella debido a su relación con Leslie.

Una vez en Israel, Ali es contactada por una persona africana no binaria, Lyfe, famosa por su labor activista en la región, quien se interesa en conocer a Ali luego de que ésta subiera un video a las redes evidenciando la discriminación que Maura sufrió en el aeropuerto por ser mujer transgénero.

La activista invita a Al a su casa en una ciudad palestina. Estando ahí, la menor de los Pfefferman conoce a un grupo de palestinos que forman parte de la comunidad LGBTIQ+, con los que pasa el día aprendiendo sobre los problemas y la discriminación a la que se enfrentan día a día por ser palestinos. Ellos le hablan de la continua tensión político-religiosa que permea entre israelíes y palestinos y de cómo tienen que lidiar no sólo con eso, sino también con lo que significa vivir fuera de la heteronormatividad en una región tan conflictiva como esa.

Aunque en este punto Ali sigue siendo una persona con tendencias depresivas actitudes un poco egoístas, empieza a notarse en ella un cambio relevante. El encuentro con Lyfe y los palestinos le permite darse cuenta de muchas cosas de las que, hasta entonces, como mujer blanca y judío-estadounidense, no había sido consciente.

Esto, sin duda, empieza a cambiar su actitud desinteresada hacia los problemas de los demás por una visión mucho más empática, colectiva y de lucha hacia los problemas sociales. De igual manera, sus inquietudes con respecto al género y la sexualidad, que desde tiempo atrás habían tomado un cariz existencialista, se ven reforzadas al conocer a Lyfe.

Ali se cuestiona las creencias y ritos del judaísmo tradicional, pues son éstos los que han perpetuado la división binaria del género en términos de hombres y mujeres, dando grandes privilegios a los primeros y múltiples limitaciones a las segundas, tal como, a su vez, el Estado de Israel hace con los judíos y los palestinos.

Así pues, el viaje le resulta sumamente revelador pues, después un breve periodo de crisis y confusión, Ali resuelve que su problema de identidad sexual está en el hecho de que no se siente identificada con ninguno de los dos géneros y que simplemente se vivió como mujer porque fue el género que se le asignó al nacer.

Luego de contactar por segunda ocasión con Lyfe y hablar con ella de sus inquietudes respecto al género, el cuerpo, la sexualidad y la conexión con el propio cuerpo, Ali decide quedarse en Israel una temporada a fin de entenderse a sí misma más allá de los límites del género y de vivir este nuevo proceso desde un punto de vista más espiritual.

De esta forma, Ali se despide del resto de los Pfefferman —quienes habían viajado a Israel para conocer al padre biológico de Maura y la tía Bryna y visitar los lugares sagrados del judaísmo—, manifestándoles su deseo de vivir un tiempo ahí y trabajar en pro de un mejor entendimiento entre judíos y palestinos como lo hace Lyfe.

Después de la muerte de Maura, Ali regresa a Estados Unidos para acompañar a su familia durante el funeral y despedirse de ella. Ahora se ha convertido en una especie de rabina de una rama bastante progresista del judaísmo que promueve la idea de dios como un ser no binario.

Al final de la serie, Ali resulta ser una persona completamente distinta a la que conocimos en un inicio, ya no es aquella mujer heterosexual de apariencia andrógina y algo descuidada, egoísta, irresponsable y depresiva, ahora es una persona que no se asume ni como hombre ni como mujer, se hace llamar “Ari” y es pansexual.

Además, gracias a su estancia en Israel con los grupos progresistas, Ari encontró también una forma de reconectar con el judaísmo desde una postura mucho más liberal e inclusiva en todos los sentidos, encontrando así una forma propia de conexión directa con lo divino, fungiendo como rabina de una rama sumamente progresista de dicha religión. Ahora es una persona mucho más centrada, responsable, empática y crítica.

PERFIL DEL PERSONAJE



**Personaje:** Sarah Pfefferman

**Tipo de papel en la serie:** Protagonístico

**Actriz intérprete:** Amy Landecker

**Identidad sexual:** Mujer cisgénero

**Orientación sexual:** Bisexual

**Edad:** 36 años (al inicio), 37 años (al final de la serie)

**Lugar de residencia:** Los Ángeles, CA.

**Perfil socioeconómico:** Clase media (E.U.A)

**Descripción física.** Es una mujer de complexión delgada, estatura media, tez blanca, cabello largo en un tono castaño claro con algunas otras tonalidades cafés. Sus rasgos faciales son angulosos, ojos grandes color café y cejas delgadas.

Suele vestir de forma muy “femenina”, es decir, lindos vestidos, faldas o pantalones entallados, de colores sobrios pero bien combinados. Suele usar maquillaje la mayor parte del tiempo y alguna que otra joya.

Sarah es la hija mayor de Shelly y Maura. Es ama de casa, vive con su marido Lenny y con sus hijos Zac y Ella, se encarga de llevarlos a la escuela y de asistir a sus actividades escolares, fuera de eso no tiene otra ocupación, ya que puede permitirse pagar a una empleada para que haga la limpieza del hogar y prepare los alimentos, lo cual le da a Sarah el tiempo suficiente para dedicarse a sus actividades

personales: ir al gimnasio o al spa, pasar tiempo con sus hijos y su marido, ir de compras, etc.

Se puede decir que Sarah cumple con el rol de la “mamá modelo” estadounidense de clase media-alta. Desde joven ha estado acostumbrada a obtener las cosas de una manera fácil, ya que nunca ha tenido que esforzarse realmente para conseguir lo que tiene. Esto la ha convertido en una mujer un tanto caprichosa y egoísta en algunos aspectos, incluso aunque no pretenda serlo.

Está acostumbrada a cumplir todos sus deseos y no se detiene cuando realmente quiere conseguir algo. A pesar de ser una mujer adulta, suele actuar como una adolescente que espera que los demás le den todo lo que ella necesita y que resuelvan sus problemas.

En un inicio trataba de aparentar todo el tiempo, especialmente con respecto a sus problemas personales, pues deseaba ser vista como una madre y esposa perfecta ante los ojos de la sociedad. Pero todo eso se viene abajo cuando se reencuentra con Tammy, una antigua amiga suya de la universidad con la que tuvo una aventura amorosa en aquél tiempo.

Tammy inscribe a sus hijos en la misma escuela en la que están los hijos de Sarah y, por azares del destino, terminan encontrándose de repente. Sarah la invita a comer algún día en su casa y, a partir de ahí, inician una aventura romántica. Este es el primer eslabón en la cadena de cambios que Sarah tendrá que sortear en su vida.

Sarah y Tammy son sorprendidas por Maura mientras se besaban y, a su vez, ellas son las primeras en ver a Maura usando su ropa de mujer. Días antes de esto, Maura, aún bajo su identidad masculina, había intentado revelar la verdad a sus tres hijos, pero no había podido hacerlo. De esta manera, Sarah es la primera en enterarse del secreto de su padre, quien le explica todo sobre su identidad transexual y es él/ella, a su vez, la primera en enterarse de la aventura lésbica entre Sarah y Tammy.

Aunque en un inicio Sarah no puede evitar la sorpresa de tal noticia, no duda en mostrar a Maura todo su apoyo y comprensión de forma inmediata. De hecho, en comparación a sus hermanos, es la que más rápido se acostumbra a la nueva realidad y la que no duda en defenderla en público cuando recibe comentarios transfóbicos.

La relación secreta con Tammy, por otro lado, sigue evolucionando al grado de convertirse en una especie de obsesión para Sarah, al grado incluso de plantearse una relación formal con ella, aunque eso conlleve que ambas tengan que dejar a sus respectivas parejas. De esta forma, Sarah empeiza a presionar a Tammy para que deje a su pareja a la vez que ella confiesa a Len todo lo sucedido y le pide el divorcio.

Una vez que se divorcia de Len, Sarah le pide matrimonio a Tammy, esta acepta pues igualmente ha dejado a su expareja. Sin embargo, ya en la fiesta de bodas, Sarah se da cuenta de que su interés por Tammy no es genuino, sólo era una faceta, una especie de deseo sexual que buscaba explorar. A final, su obsesión estaba mediada por el capricho de obtener lo que ella quería, pero que debido a toda la vorágine de emociones que estaba viviendo, no supo ver a tiempo.

Luego de su boda fallida, Sarah busca regresar con Len quien la rechaza, pues ahora ya tiene otra pareja. Sarah hace todo lo posible por regresar con él, mientras sigue recibiendo visitas inesperadas de Tammy, quien sigue molesta con ella por jugar con sus sentimientos.

Los problemas sentimentales de Sarah marchan a la par del proceso de transición de Maura y los asuntos del resto de la familia en los que ella se involucra activamente. Durante este periodo descubre en ella un fuerte deseo erótico-sexual asociado a la idea del “castigo” y el uso de la fuerza en el sexo como medio de excitación. De fondo subyace un deseo latente por explorar su lado más sexual más salvaje sin restricción alguna.

En una ocasión asiste a un campamento feminista exclusivo para mujeres en donde se encuentra con grupos de *BDSM*, es decir, gente que disfruta con prácticas

sexuales poco convencionales: juegos de rol, sadomasoquismo, dominación-sumisión, etc. Sarah se siente interesada inmediatamente y no duda en participar.

Ahí encuentra a una “mentora” en estos temas, una chica lesbiana que se ofrece a introducirla a este nuevo mundo. Gracias a ella, Sarah comienza a explorar su sexualidad dentro de estas facetas y se da cuenta de que en verdad disfruta mucho de ello.

Sin embargo, esto pronto se transforma en una especie de vicio a través del cual intenta escapar de sus problemas sentimentales y familiares, aunque sin mucho éxito. El problema que le agobia es el hecho de sentir que ha perdido el amor y la atención de su exesposo al ver la buena relación que éste tiene con su nueva pareja, así que nuevamente decide hacer lo posible por “recuperarlo”.

Para ello empieza a investigar y hostigar a la mujer con la que él está saliendo, a fin de arruinar la relación. Sus acciones provocan lo que ella tanto deseaba y es entonces que convence a Len de volver con ella. Una vez juntos nuevamente, Sarah muestra a Len sus nuevos gustos sexuales con el fin de que ambos puedan innovar y explorar otras formas de vivir su sexualidad.

La situación para ambos cambia cuando Sarah comienza a ir a un grupo de ayuda para judíos adictos al sexo, junto con Ali y Josh. Ahí se encuentra con una chica que tiempo atrás había sido profesora de uno de sus hijos, Layla. Ambas conectan rápidamente y comienzan a trabajar en un proyecto conjunto para crear un libro sobre educación infantil, o esa es la manera que inventa Sara para acercarse más a ella.

Bajo la idea de trabajar en el libro, Sarah convence a Len de que sea él quien las asesore legalmente con la cuestión de las regalías y derechos de autor, de manera que la propuesta es trabajar los tres en conjunto. Sin embargo, el proyecto pronto queda de lado cuando los tres comienzan a involucrarse sexualmente.

De esta forma, una vez más, Sarah cumple sus fantasías gracias a su capacidad para manipular y controlar la situación. Los tres inician una dinámica de exploración sexual compartida en encuentros frecuentes, lo cual provoca que, en poco tiempo, tanto Sarah como Len construyan una relación sentimental con Leyla.

Fortuitamente, el viaje de los Pfefferman a Israel resulta ser la ocasión perfecta para que Sarah y Len hagan una visita a la madre de la chica. Una vez regresan a Estados Unidos la chica decide que es momento de terminar la relación, al menos en términos sexuales, pues ha encontrado a alguien de quien se ha enamorado y desea construir una relación sólida. Sarah y Len, quienes habían llegado a enamorarse de ella no tienen más remedio que aceptar sus deseos y le ofrecen su amistad.

Finalmente Sarah se queda en la relación con Len bajo el acuerdo mutuo de intentar nuevas cosas como pareja, vivir nuevas experiencias, incluir a otras personas en el sexo de vez en cuando y ser totalmente honestos con respecto a sus intereses, deseos o vivencias sexuales.

Sarah decide que lo mejor para ella es no catalogarse a sí misma dentro de ningún grupo o categoría definida respecto a su sexualidad, pues siente que justo eso limitaría su propia experiencia. Ella se concibe a sí misma como una mujer cisgénero que lo único que busca es experimentar y vivir su sexualidad plenamente.

#### PERFIL DEL PERSONAJE



**Personaje:** Gittel (Gershon) Tante

**Tipo de papel en la serie:** Secundario

**Actriz intérprete:** Hari Nef

**Identidad sexual:** Mujer transexual

**Orientación sexual:** desconocida

**Edad:** desconocida

**Lugar de residencia:** Berlín, 1930.

**Perfil socioeconómico:** desconocido.

**Descripción física.** Se trata de una mujer transgénero de complexión delgada, estatura media, tez clara y cabello castaño y corto. Los rasgos de su cara son angulosos y delicados, cejas pobladas, ojos y boca grandes y nariz respingada.

Suele vestir vestidos llamativos, batas holgadas de telas llamativas, plumas o diademas en la cabeza, joyas, aretes, guantes y algunos otros adornos.

La serie a penas se nos revela algunas cosas sobre la vida de Gittel en unas cuantas escenas (en modo de *flashbacks*), por lo cual el espectador tiene que ir “reconstruyendo” su historia partiendo de la información que sobre ella se nos presenta en dichas escenas.

La primera vez que la vemos se muestra como una especie de “figura fantasmal”, es decir, no sabemos si se trata de una posible ilusión de Ali, un “fantasma” o un personaje del pasado que, de alguna manera, tiene una conexión con los Pfefferman o solamente con Ali, que es la única que le puede ver.

Posteriormente se nos revela que Gittel era la hermana de Rose —madre de Maura y Byrna—, quien nació como varón (Gershon), pero que se asumió como mujer transexual. Lo *flashbacks* nos permiten saber sobre ella y su vida en el Instituto para la Ciencia Sexual del Dr. Magnus Hirschfeld<sup>36</sup>, en el Berlín de la década de 1930.

Todo indica que Gittel abandonó el lecho familiar para irse a vivir a dicho lugar puesto que su madre, Yetta, se negaba rotundamente a aceptarla bajo su nueva

---

<sup>36</sup> Magnus Hirschfeld fue un importante médico sexólogo judío-alemán, nacido en Polonia en 1868, considerado uno de los más destacados defensores de los derechos de los homosexuales y las personas disconformes con su género. Contribuyó notablemente al estudio, la promoción y la defensa de la diversidad con acciones como la fundación del Comité científico-humanitario en 1897 (considerada la primera asociación en pro de los derechos homosexuales), la publicación de su *Anuario de los estadios sexuales intermedios* en 1899, la creación de la primera revista de sexología y del primer Instituto para el estudio de la sexualidad en 1919. Además, fue cofundador de la Liga mundial por la reforma sexual y publicó obras como *El travestismo* (1908), *La homosexualidad de hombres y mujeres* (1910) y *Ciencia sexual* (1926-1930). Otro gran aporte fueron sus investigaciones y teorías sobre los “intermedios sexuales” y la configuración del concepto de “intersexualidad”.

identidad. En este Instituto, personas de todas las identidades y orientaciones sexuales eran aceptadas y cobijadas como parte de una comunidad, que a su vez estaba respaldada por los postulados sobre sexualidad del propio Hirschfeld.

La relación entre Gittel y su madre, por lo tanto, era bastante tensa. Yetta no entendía la condición transgénero de su “hijo”, pues para ella “Gershon” era sólo un muchacho rebelde con comportamiento pecaminoso. Por otro lado, si bien Gittel no odiaba a su madre, continuamente desafiaba sus mandatos, pues no estaba dispuesta a negar su identidad para complacer los deseos de ésta.

En cambio, la relación que tenía con su hermana Rose era bastante cercana, ésta iba a visitarla frecuentemente al Instituto y pasaba el tiempo ahí conviviendo con sus amistades, personas con identidades y preferencias sexuales diversas.

Según nos muestra la serie, Gittel solía pasar sus días entre fiestas, reuniones sociales o actividades culturales e intelectuales. Era una persona extrovertida y de ideas firmes, fiel a sus deseos y a la gente que le apoyaba. Sus convicciones e ideales políticos estaban íntimamente ligados a su identidad social y, por ello, a su autoimagen como mujer transexual.

Ella deseaba vivirse como mujer libre y, por ello, buscó afianzarse siempre a su grupo como medio de supervivencia, pero también como forma de resistencia, su manera de manifestarse en contra de la represión del sistema social heteropatriarcal.

Por su parte, Yetta deseaba fervientemente emigrar a los Estados Unidos, donde supuestamente su esposo la esperaba, así que hizo todo lo posible para conseguir visas y documentos falsos para poder salir del país, pues ya para entonces la vida para los judíos en Alemania comenzaba a ser difícil.

Sin embargo, Gittel se opuso firmemente a los deseos de su madre y tomó la decisión de permanecer junto al Dr. Magnus y el resto de sus amigos, sin importar los peligros que esto conllevara.

Después de una despedida difícil Gittel se separó de Rose y de su madre. Ellas salieron exitosamente del país, mientras que Gittel permaneció un tiempo más en el Instituto, hasta que fueron atacados y apresados por los nazis, quienes además quemaron libros, investigaciones, documentos y otros objetos encontrados en el lugar.

La serie nos muestra una escena de Gittel siendo llevada a la fuerza por los miembros de la SS junto al resto de sus amigos. Como Rose y Yetta nunca más supieron de ella, asumieron que fue llevada a un campo de concentración, para convertirse en una víctima más del holocausto.

De esta forma la historia de Gittel terminó convirtiéndose en un rumor, puesto que Yetta se empeñó en negar su existencia, inventando una historia en la que Gittel pasó a ser la esposa del "tío Gershon". Maura y Byrna crecieron sin conocer la historia real, sin saber las implicaciones que tal negación tendría en sus vidas.

▪ **El personaje como persona**

En esta categoría, tal como el nombre lo indica, consideramos a los personajes como si se tratase de personas reales, dotadas de voluntad, gustos, opiniones, deseos, anhelos, aspiraciones, motivaciones, temores, etc., es decir, podemos reconocer en ello un perfil psicológico, intelectual, emotivo, actitudinal y social como si se tratase de sujetos reales que habitan un mundo real.

Al tener en cuenta todos estos aspectos es posible categorizar a los personajes de diferente manera según su perfil. Cassetti y di Chio nos presentan tres niveles de categorización de naturaleza dicotómica, que nos ayudarán a identificar qué tipo de personaje tenemos ante nosotros según sea su configuración "como persona" dentro de la narración: 1. Personaje plano/redondo; 2. Personaje lineal/contrastado; 3. Personaje estático/dinámico.

Analizando el comportamiento, las actitudes y formas de ser de cada uno de los personajes que nos interesan podemos determinar, dentro de cada una de las categorías, cuál es el aspecto que los define y por qué, según lo que dichos autores nos explican con respecto a tales aspectos. Las configuraciones pueden ser variadas, pues dependen de cómo se exprese cada personaje en su perfil psicológico, emocional, actitudinal, intelectual, etc.

En el caso de los personajes que hemos presentado anteriormente encontramos que tres de ellos, Maura, Ali y Sarah, comparten la misma clasificación, aunque cada uno tenga un perfil completamente distinto. Esto sucede debido a que tales categorías clasifican los tipos de comportamiento y no los comportamientos en sí.

De esta forma, podemos decir que dichos personajes son personajes redondos, contrastados y dinámicos. ¿Por qué? Decimos que son redondos puesto que se trata de personajes con perfiles complejos: no son “personas” buenas o malas, leales o desleales, honestas o mentirosas. Es decir, no es posible describirlos de forma simple, pues no actúan de una única manera, son contradictorios, versátiles, influenciables y, por supuesto, cambiantes.

En una historia, los personajes redondos comúnmente son los protagonistas de la misma, por lo tanto, se busca que el espectador/lector empatice con ellos o se vea reflejado en ellos, es decir, que establezca un vínculo con la historia a través de los personajes y, de este modo, se enganche con ella.

A diferencia de los personajes planos, los personajes redondos tienen un pasado, una historia de vida que, aunque no se nos muestre, existe como trasfondo y los dota de profundidad, verosimilitud y solidez ante el lector/espectador. Por otro lado, los personajes de este tipo no son las mismas “personas” al inicio de la historia que al final de la misma. Vemos en ellos un desarrollo, una transformación que se da a partir de los eventos a los que se enfrentan durante “su vida”.

Al igual que a una persona real, las experiencias y dificultades les hacen madurar, aprender, cambiar sus puntos de vista, sus intereses o simplemente modificar su conducta, ya sea de forma consciente o inconsciente. En este sentido, podemos asegurar que tanto Maura como Ali y Sarah sufren notables cambios a lo largo de la serie. Se trata de personajes llenos de dudas y contradicciones, que muchas veces no saben lo que quieren y que, cuando lo saben, pueden no actuar en consecuencia.

Por todo esto, los podemos clasificar también como personajes contrastados, es decir, contradictorios, inestables, incoherentes, que pueden llegar a sentir arrepentimiento o culpa de decisiones tomadas con tenacidad tiempo atrás.

Por poner un ejemplo de la serie, podemos citar el caso de Sarah, quien luego de verse atraída por una antigua amiga, iniciar un romance y hasta casarse con ella, se arrepiente radicalmente de su decisión el día de la boda. La seguridad y el compromiso que mostraba Sarah, en un inicio, hacia su nuevo romance —al grado de modificar la vida de toda su familia y la de su pareja— se desvanece de un momento a otro.

Entonces nos damos cuenta de la contrariedad del personaje. El cambio repentino de sus deseos nos habla de una persona con una clara inestabilidad emocional, una notable contradicción interna que le lleva a tomar decisiones aparentemente incoherentes. Sin embargo, dichas actitudes empatan con el perfil psíquico y emocional del personaje y, por tanto, resultan verosímiles a los ojos del espectador.

Volviendo a la clasificación, también podemos categorizar a estos tres personajes como dinámicos, dado que podemos apreciarlos como personas en constante evolución —sin que esto signifique necesariamente algo positivo—, es decir, no son personajes que pretendan mantener una condición inicial.

Sus acciones y decisiones buscan cambiar, alterar o hacer avanzar la situación en la que se encuentran en el momento “presente”, más que querer retornar a un momento particular del pasado. La tendencia de estos personajes es siempre la de buscar la manera de cumplir sus deseos y de encontrar su lugar en el mundo. La necesidad interna de encontrarse a sí mismas y, posteriormente, de reafirmar quiénes son, operan como motores de cambio, son el impulso que les lleva a transformar sus vidas y las de los otros.

En el caso de Gittel, en cambio, la clasificación resulta distinta, prácticamente opuesta a la de los personajes anteriores. En primera instancia podemos notar que juega un papel secundario dentro de la historia. Si bien esto no es motivo suficiente para asumir que el personaje estará clasificado de una u otra forma, generalmente los personajes secundarios tienen una construcción más simple y estable, lo cual termina marcando una pauta.

Sin embargo, no debemos pasar por alto que estas clasificaciones no siempre están relacionadas con el papel o función del personaje dentro de la historia, al menos no forzosamente. En otras palabras, la jerarquía de un personaje a nivel estructural o su función narrativa, no siempre están ligados a su construcción psicológica, emotiva, intelectual, conductual, etc. (ctr. Casetti y di Chio, 1991).

Aclarado esto, cabe mencionar que si bien clasificamos a Gittel como un personaje plano, encontramos en ella ciertos rasgos que la dotan de una complejidad un poco mayor a la que usualmente esperamos en un personaje secundario.

Por ejemplo, a lo largo de la serie se nos revela parte de su historia y de las consecuencias que sus decisiones tuvieron tanto para ella como para el resto de su familia. Aunque es un personaje uniforme y estable, que no demuestra contradicciones entre lo que quiere y lo que hace o cuyo único deseo es mantener su condición presente, encontramos en ella una fuerte convicción: defender a toda costa su identidad como mujer y su derecho a manifestar físicamente dicha identidad.

Esta convicción dota a Gittel de un perfil emotivo notable, que hace que el espectador empatice con su causa y con su historia, convirtiéndola así en un personaje destacado en comparación con otros personajes secundarios. Además, a nivel narrativo, dicha convicción termina convirtiéndose, de algún modo, en el origen de los problemas emocionales que experimentan los personajes antes analizados.

La diferencia está en que este personaje, a diferencia de los principales, en ningún momento tiene en la pretensión de cambiar las cosas o de afectar a otros, todo ello sucede de forma involuntaria como consecuencia de una decisión personal.

Así pues, hablamos de un personaje plano, lineal y estable, cuyo deseo es la preservación y reafirmación de su propia condición presente, que se manifiesta como una persona completamente congruente y constante en sus sentimientos y decisiones, sin dudas ni contradicciones internas que demuestren alguna debilidad, pero que, justo por eso, termina convirtiéndose en un punto clave de toda la historia de la serie.

Planteado de otra forma, Gittel es, paradójicamente, un personaje secundario sin el cual, muy probablemente, los conflictos existenciales que viven los personajes principales no serían, hasta cierto punto, los que se nos presentan en esta historia y, por tanto, dicha historia no sería la que se nos cuenta en la serie.

▪ **Personaje como rol**

En este sistema de clasificación no interesa el perfil psicológico, intelectual, emotivo, actitudinal o social que tengan los personajes, sino la clase de gestos y de acciones que el personaje asume y lleva a cabo respectivamente. En este punto el personaje pasa a ser lo que Casetti y di Chio (1991) consideran un “elemento codificado”, es decir, una parte de la narración que cumple un rol determinado.

Entendiéndolo en otras palabras, podemos pensar al personaje como una función dentro de la estructura narrativa. Dicha función será distinta según cada personaje, pues sus actitudes y gestos cumplen un rol determinado dentro de la historia. Algunos, por ejemplo, la puntúan o modifican, otros la sostienen, otros más intentan recobrar el equilibrio o restaurar el orden dentro de la misma.

Al pasar del análisis del personaje como persona al personaje como un rol, estamos trasladando nuestro enfoque de la dimensión fenomenológica a la dimensión formal, pues ahora nuestro interés en el personaje está asociado con el papel que juega dentro de la estructura narrativa de la serie, en este caso.

Se pueden reconocer múltiples categorías dentro de esta clasificación. Estos autores, reconocen principalmente cuatro, las cuales también operan de forma dicotómica: personaje activo o pasivo; personaje influenciador o autónomo; personaje modificador o conservador; personaje protagonista o antagonista.

Comenzando con la primera categoría, podemos decir que todos los personajes analizados, Maura, Ali, Sara e incluso Gittel, tienen un rol activo dentro de la historia. Esto significa que son personajes que se sitúan “como fuente directa de la acción” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 179), o sea, que actúan por ellas mismas y bajo su propia voluntad la mayor parte del tiempo.

Son personajes que con sus acciones puntúan el rumbo de la historia, dirigiendo o redirigiendo las tramas dentro de ésta. A diferencia de los personajes pasivos, que son mayormente los que reciben el impacto de las acciones de otros y cuyas acciones son tan solo una “respuesta” ante tales estímulos, los personajes activos actúan haya o no haya un estímulo previo de por medio.

Al ver la serie, no podemos negar el carácter activo que tienen dichos personajes, cada uno de ellos es protagonista de su propia historia, las cuales a su vez, se van integrando como parte de la historia principal, conectándose e influyéndose mutuamente.

Las decisiones y acciones de cada una afectan la historia general, pues gracias a eso surgen nuevos problemas, nuevas situaciones que vivir y enfrentar, giros inesperados de las tramas que modifican el curso de la narración, incluso las cosas más simples terminan teniendo un impacto importante en el desarrollo de la serie.

En íntima relación con esto está el siguiente rubro que, de hecho, podría considerarse como un derivado del anterior, puesto que es la división del rol del personaje activo en dos nuevas formas de clasificación: influenciador y autónomo.

Aquí notamos ya una diferencia entre los personajes analizados: por un lado Ali y Sarah juegan un papel mucho más influenciador, mientras que Maura y Gittel se desempeñan más como personajes activos autónomos.

Sarah y Ali, como personajes influenciadores son quienes “hacen hacer” a otros. Es decir, son personajes que no ejecutan acciones de forma directa, sino que influyen en otros para que éstos las ejecuten en su lugar. En otras palabras, son personajes que manipulan a otros (regularmente pasivos) o se aprovechan de las circunstancias para lograr que otros hagan, que otros resuelvan o que otros cambien determinada situación y así poder lograr sus propios objetivos, cumplir sus deseos o evitar hacerse cargo de las consecuencias de sus decisiones.

A lo largo de la serie, sin embargo, notamos un verdadero cambio en el personaje de Ali en todos los sentidos, incluido su rol dentro de la serie, que pasa de ser el de un personaje activo influenciador a uno activo autónomo.

Esta transformación, aun así, no resulta tan evidente como otras, especialmente para los ojos de un espectador que no cuenta con todas estas herramientas de análisis. Pero es importante mencionarlo, ya que además de afectar al propio personaje, tales cambios implican también una transformación en la estructura narrativa de la serie.

Por otro lado, en el caso de Maura y Gittel que son personajes autónomos, podemos decir que entran dentro de esta clasificación dado que son personajes que

ejecutan acciones de forma directa, lo que significa que son personajes que “hacen”, su función dentro de la serie es hacer progresar la historia generando cambios en ella a partir de sus acciones. Maura y Gittel no buscan que otros resuelvan sus problemas, tampoco esperan que los demás modifiquen su actuar en razón de sus deseos o intereses.

Su rol dentro de la serie es el de marcar la pauta de la historia a partir de su acción directa: toma decisiones, búsqueda de su camino de vida, cumplimiento de sus deseos, etc. Se presentan como personajes independientes que, si bien están conectados con los demás, actúan por su propia cuenta de sí y para sí, sin pretender incidir en las acciones de los otros —lo cual resulta imposible, porque aunque no lo pretendan, lo terminan haciendo—.

En la siguiente categoría, la función modificadora o conservadora, podemos decir que los cuatro personajes que aquí analizamos juegan el rol de modificadores, siendo sólo los tres primeros los únicos en toda la serie —incluso si contemplamos al resto de personajes— que cumplen esta función de principio a fin.

Tal como lo indica el nombre, los personajes modificadores son aquellos que actúan como motores de cambio, su función mejorar o degradar las situaciones dentro de la historia, independientemente de si los personajes (como personas) son conscientes de ello o no.

Con Gittel, sin embargo, ocurre un fenómeno narrativo interesante, en un primer acercamiento podemos pensar que su rol es el de un personaje conservador, pues sus actitudes y acciones nos llevan a pensar en ello. Pero una vez que se analiza la historia de la serie en su conjunto, es posible darse cuenta de que, en realidad, su función es la de modificar una situación inicial, anterior a la historia principal, que justamente dará inicio a la misma.

Gittel actúa como modificador de su propia historia, la cual enlaza directamente con la historia de la familia Pfefferman que se nos muestra en la serie.

Resulta un tanto confuso reconocer la función verdadera de este personaje puesto que para hacerlo es preciso reconocer primero los enlaces entre ambas historias y cómo, estructuralmente, una opera sobre la otra.

De forma opuesta, un personaje conservador actúa como un punto de resistencia ante los cambios ejercidos por los personajes modificadores. Se trata de un personaje que busca mantener el equilibrio o restaurar el orden que se ve amenazado por el constante cambio.

Debemos entender esta función como algo necesario para el desarrollo de la historia y por eso, debemos ser cuidadosos de no darle una connotación negativa a este rol. Un personaje conservador no es necesariamente “malo” u opuesto a los personajes principales. De hecho, pueden ser de todo tipo: protagónicos, antagonísticos, secundarios, planos, redondos, contrastados, etc.

Además, es preciso recordar que las funciones modificadora y conservadora —como todas las que hemos mencionado— son de carácter formal y por ello, aunque operan en concordancia con el perfil psicoemocional de los personajes, no dependen de éste. Por eso no importa si el personaje quiere o no modificar una situación, tal rol le viene dado por la construcción narrativa y de guion.

Por último, dentro de la cuarta categoría de funciones señaladas anteriormente, tenemos al personaje como protagonista y como antagonista. Probablemente esta no requiera de mayor explicación, puesto que es la dupla de roles más reconocida. Por ello, simplemente nos limitaremos a citar la definición dada por Casetti y di Chio (1999, p.180): dentro de esta categoría “el primero (es el que) sostiene la orientación del relato, el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa”.

Atendiendo a esto, tenemos entonces que Maura, Ali y Sara son personajes protagónicos o principales, como ya lo hemos estado mencionando. Mientras que

del lado antagónico, podemos decir que en Transparent resulta difícil asociar a algún personaje a este rol.

- **Personaje como actante**

Este rubro resulta un tanto más abstracto de explicar, puesto que aquí ingresamos al terreno de la semiótica estructural. Siguiendo a los autores italianos, quienes a su vez retoman el “modelo actancial” o “esquema actancial” del lingüista Julius Greimas<sup>37</sup>.

Este modelo de análisis centra su interés en los actantes, que pueden ser definidos como aquellos elementos diegéticos que llevan a cabo las acciones y le dan sentido a la trama. El término “actante”, dentro del análisis narrativo, se refiere a una entidad autónoma con capacidad de acción.

Siguiendo esto, es necesario aclarar que un actante no es lo mismo que un personaje, pues se trata de una categoría mucho más amplia que puede tomar distintas formas. Un actante puede ser una abstracción (como una idea, un sentimiento, un concepto, un lugar, etc.), una entidad colectiva (los estudiantes, un ejército, una colmena de abejas), una agrupación de personajes (los habitantes de un pueblo, una familia, un grupo de súper héroes) o el personaje como tal.

Así pues, en palabras de Casseti y di Chio (1991, p.183), analizar al personaje como actante implica pensar en él como “un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance”. Según estos dos autores, el actante juega un doble rol: por un lado es una “posición” dentro del diseño general de la obra y, a la vez, es un “operador” que puede llevar a cabo

---

<sup>37</sup> Propuesta teórica publicada en el texto “La semiótica estructural” (1966), discutida también en el texto “Los actantes, los actores y las figuras” (1983), que a su vez retoma los planteamientos de otros teóricos como Vladimir Porpp y Etienne Souriau.

diferentes dinámicas. Tal como se ha dicho, el actante puede ser cualquier entidad (sea humano, animal, objeto), idea o concepto que ponga en marcha la acción.

En dicho esquema actancial, A.J. Greimas propone ciertos “tipos” de actantes —trabajados también por Propp y Souriau bajo diferentes nombres—, que los autores italianos presentan en forma de duplas opuestas: 1. Sujeto/ Objeto, 2. Destinador/ Destinatario, 3. Adyuvante/ Oponente.

El sujeto es aquel elemento de la narración que se mueve hacia el objeto para conquistarlo. Al tiempo que hace esto, por otro lado, está también actuando sobre él y sobre el mundo que le rodea y es justo ese actuar lo que da origen y sentido a la narración. Puesto en otras palabras, entendemos que existe en el sujeto un deseo por alcanzar al objeto, siendo el proceso de esa conquista la historia que se nos relata.

Aquí se ponen de manifiesto las características primordiales del sujeto: la primera es que “activa una *performance*”, es decir, actúa sobre el objeto y sobre su entorno, ejecuta acciones, hace lo necesario para lograr el cumplimiento de ese deseo.

Esto nos lleva a la segunda característica: está dotado de una “competencia”, o sea, si ejecuta una acción es porque puede hacerlo, está en condiciones de intervenir sobre el objeto, tiene la capacidad de hacerlo en todos los sentidos.

Otra característica es que actúa sobre la base de un “mandato”, entendiendo esto como el hecho de que, si se mueve hacia determinado objeto, es porque algo o alguien le ha incitado a hacerlo. Ese “algo” puede ser incluso el mismo objeto, o sea, el deseo de obtenerlo. Por último, luego de actuar, el sujeto obtiene una “sanción”, que puede expresarse a manera de recompensa/retribución o de castigo/detracción.

El objeto, como podemos asumir luego de esta explicación, es aquél elemento de la narración que recibe la acción del sujeto, aquello hacia lo que hay que moverse, es una meta, algo que tiene gran valor para el sujeto. Propp lo denomina como el “bien amado o deseado”. Entiéndase pues que el objeto puede ser como tal una

cosa, una persona o un valor abstracto (la libertad, ganar una carrera, vencer a un enemigo, hacer justicia, etc.).

Por otro lado, el destinador se propone como la fuente de origen del objeto, mientras que el destinatario es, por consiguiente, aquél que recibe el objeto, quien se beneficia de él. Regularmente el sujeto termina convirtiéndose en destinatario, aunque no siempre sucede.

En última instancia tenemos que el adyuvante es la entidad que tiene por función ayudar al sujeto a superar las pruebas que se le presentan en el “camino” hacia el objeto. Por el contrario, tal como lo indica el nombre, el oponente es la entidad narrativa destinada a generar obstáculos /conflictos en el camino del sujeto o frenar su actuar de alguna manera.

Teniendo todo esto en cuenta podemos decir, sin lugar a dudas, que los cuatro personajes aquí analizados cumplen todos con el rol actante del sujeto. Además, todos comparten el mismo objeto, aunque cada uno en su propia particularidad.

¿Cómo es esto posible? Pues bien, en este caso debemos decir que el objeto es el conocimiento y reconocimiento de la propia identidad sexual y, con ello, la reafirmación del propio ser. Si bien esto puede sonar “rebuscado” o muy filosófico, la realidad es que la motivación y el objeto de los personajes en esta historia es completamente ontológica. La diferencia está en cómo, cada uno de ellos, busca alcanzar ese objetivo.

El objeto de Maura es afirmarse como mujer transexual ante sí misma y ante los demás y así, finalmente, poder ser “ella misma”. Sarah, por su parte, quiere explorar su sexualidad, ser libre de disfrutar de ella, conocerse realmente en todos los aspectos posibles, sentirse libre de ser ella.

Con Ali el asunto es similar, desea encontrar su lugar en el mundo, saber quién es realmente y por qué es como es, el descubrimiento de su identidad sexual resulta un punto clave para ella. En el caso de Gittel, tenemos que su objetivo es la

afirmación de su identidad como mujer transexual y la defensa de dicha identidad ante cualquier intento de deslegitimación.

Teniendo en cuenta el objeto de cada una —que en esencia es uno mismo— podemos decir entonces que tales personajes, en tanto que actantes, cumplen también el doble rol de ser, paradójicamente, tanto el destinador como el destinatario.

Cada uno de los personajes es el origen de su propio deseo, la fuente de donde surge aquello que quieren obtener. La necesidad de encontrarse a sí mismas, de saber quiénes son y cuál es su lugar en el mundo, así como la necesidad de reconocer y defender esa identidad, no es algo que se produzca fuera de ellas, el origen de tal anhelo es el resultado de un proceso interno.

Por otro lado, si pensamos en quién o qué se beneficia del objeto en primera y última instancia, no podemos negar que nadie más que dichos personajes obtiene tal beneficio, cada uno en su propia forma. Por lo tanto, podemos identificar que, en este caso, el sujeto termina siendo destinador, a la vez que destinatario.

De las últimas dos funciones o categorías, adyuvante/ oponente, sólo con la primera podemos identificar a tres de los personajes: Maura, Sarah y Ali, quienes operan como adyuvantes unos de otros. Como oponentes realmente son pocos los personajes que podemos encontrar, todos ellos de carácter secundario.

En los tres casos, el aspecto físico sirve como referencia simbólica de una transformación mucho más profunda que toca incluso lo ontológico. El cuestionamiento de cosas como la propia sexualidad, los gustos o intereses románticos

### 3.3. Análisis Crítico del Discurso de *Transparent*

Este apartado estará destinado, finalmente, al análisis y la interpretación de la serie televisiva en cuestión. Tomando en cuenta los datos recabados gracias al modelo de análisis de López y Nicolás, nos dedicaremos ahora a vincular, tanto el análisis formal como el análisis de los personajes, para desentrañar el contenido ideológico implícito en esta narrativa audiovisual.

Se trata pues de una labor, no sólo descriptiva o analítica, sino también interpretativa, con miras a lograr una reflexión crítica del contenido de esta serie. Como se puede suponer, que este trabajo no es una tarea sencilla, pues para lograrlo se deben tomar en cuenta todos los elementos, tanto narrativo- estructurales como formales y discursivos (comunicativos) presentes en la serie analizada, sin descuidar tampoco las interacciones que hay entre todos ellos.

Así pues, podemos reafirmar —tal como se dijo en la introducción— que este es un trabajo de corte hermenéutico interpretativo con un enfoque crítico. Esto implica la minuciosa y compleja labor de hilvanar cada uno de los elementos analizados para encontrar un sentido dentro de la serie y más allá de ésta, con el compromiso de evidenciar las ideologías que, explícita o implícitamente, ahí se promueven.

Por otro lado, no debemos olvidar que existen múltiples formas de interpretar un texto según sus características. En este caso, el texto a analizar es una narración audiovisual, por lo tanto, su análisis e interpretación exigen tomar como base los códigos del lenguaje fílmico o cinematográfico.

Además, es importante recordar que la interpretación, si bien se vale de herramientas teóricas que buscan cierta objetividad —conceptos, modelos interpretativos y estrategias de análisis—, al final termina siendo una labor de carácter subjetivo, pues no puede prescindir del intérprete.

Como sabemos, este último, en tanto que sujeto social, lleva consigo un cúmulo de experiencias, ideas, creencias, preconcepciones y, por tanto, sus propias ideologías y representaciones mentales. Por eso es necesario que, en la medida de lo posible, se ciña a cierto enfoque o “punto de vista” y que lo especifique con claridad antes de realizar la interpretación.

En este caso, como antes hemos mencionado, el análisis se aborda desde de una perspectiva crítica, como la propuesta desde los Estudios Culturales de Stuart Hall y el Análisis Crítico del Discurso (ACD), particularmente el enfoque sociocognitivo del lingüista Teun van Dijk.

Sumado a esto, recurrimos también al análisis semiótico y al narrativo con el fin de lograr un trabajo interpretativo sólido y completo. De esta forma, se hace un análisis semiótico de la propuesta simbólico-narrativa de la serie, por un lado, y de los contenidos ideológicos que se presentan a través de ésta, por el otro.

En concreto, se trata de una interpretación semiótica del contenido, con un abordaje crítico. Con todo buscaremos responder las preguntas de investigación planteadas en un inicio: ¿qué discursos propone esta serie con respecto al tema de la diversidad sexual?, ¿qué ideologías promueven dichos discursos?, ¿cómo se representa en *Transparent* a las personas y/o relaciones LGBTIQ+?, ¿cómo son comunicados los discursos presentes en esta serie?

### ***3.3.1. ¿Qué ideologías promueve *Transparent*?***

En capítulos anteriores hablamos sobre la ideología como un conjunto de creencias e ideas que sustentan una determinada postura u opinión sobre algún tema, asunto o suceso y que resultan clave en el proceso de identificación de los individuos.

De igual forma, se habló también de la intención o intencionalidad presente en toda creación humana, incluidos los productos mediáticos (o especialmente estos),

entendida como el lazo que une a la obra con su creador, pues hace referencia a la finalidad o propósito para el cual fue creada dicha obra.

En el caso de las series de televisión, como productos mediáticos por excelencia, resulta, además de obvio, necesario pensar en la existencia de una o varias intenciones que se “escondan” detrás de ellas y, a partir de esto, pensar en las ideologías que las sustentan.

La ideología y, hasta cierto grado, la intención de los creadores de una serie o película, puede vislumbrarse al analizar el punto de vista desde el cual se aborda cierto tema o problemática dentro de la historia, tanto en lo narrativo como en lo técnico. Hablar del punto de vista es hablar de un posicionamiento, de un “lugar”, ya sea físico, cognitivo o metafórico desde el cual se “mira”.

Tal como nos lo informan Casseti y di Chio (1991) el punto de vista tiene una triple naturaleza. En una primera acepción lo entendemos como aquello que vemos desde el lugar físico en el que nos encontramos, es decir, se trata de un significado literal que nos remite a una cuestión óptica tal cual.

La segunda acepción se refiere a aquello que sabemos gracias a la información que poseemos, se trata de un “lugar” figurado porque se refiere a la mente del sujeto que observa y, por ende, a una perspectiva permeada por cierto conocimiento. Este “punto de vista”, por lo tanto, tiene un carácter cognitivo.

Por último, está la acepción que entiende el “punto de vista” como aquello que es de nuestro interés o que nos concierne porque se relaciona con nuestras ideas, creencias y conveniencias. Aquí el “punto de vista” tiene un sentido metafórico, se trata de una actividad epistémico axiológica que se fundamenta en aquello que el sujeto cree y defiende de forma personal, pero también en las ideologías a las que es afín.

El punto de vista está innegablemente relacionado con la postura o posición ideológica de la persona que “mira” pues, consciente o inconscientemente, tal

posicionamiento estará ligado a su sistema de valores, ideas y creencias, los cuales regularmente son compartidos e implican cierto nivel pertenencia a algún grupo social —incluso aunque la persona no se identifique como tal—.

De esta manera, no importa qué tipo de narración audiovisual se nos presente, podemos vislumbrar la defensa de cierta ideología o creencia a través del punto de vista óptico, cognitivo y/o metafórico desde el cual se nos cuenta la historia.

En el caso de *Transparent*, el punto de vista no sólo es una forma particular de abordar un tema, sino también un posicionamiento político en sí mismo; en principio, por la forma visual y estructural en la que presenta las distintas problemáticas que la serie trata y, en segundo, por el posicionamiento político de su creadora, públicamente manifiesto en defensa de los derechos de las minorías sexuales. Por lo tanto, podemos decir que *Transparent* es una serie completamente política.

Esto lo podemos evidenciar desde el inicio al conocer la premisa de la serie: una familia se ve trastocada cuando el padre les revela que siempre ha sido una mujer transgénero. Como sabemos, el tema de las identidades sexuales no heteronormativas como la transexualidad, las identidades *queer*, no binarias, etc., es ya de por sí un tema con alcances políticos dentro de nuestra sociedad, pues hablamos de minorías históricamente oprimidas que, a la fecha, aún no son completamente reconocidas en la mayoría de los ámbitos.

A esto se le suma el hecho de que hablar de la sexualidad de una persona de la “tercera” edad es romper también con el tabú y la falsa idea de que las personas de edad avanzada no sienten deseo sexual o de que deben renunciar a una vida sexual activa, no sólo por cuestiones biológicas, sino también por ciertas ideas “morales” o socialmente normalizadas en torno a la sexualidad.

Todo este sentido político queda resumido en el propio nombre de la serie “*Transparent*”, un ingenioso juego de palabras en inglés que utiliza el prefijo *Trans*

que, en este caso, hace alusión a lo *transgénero* y la *transexualidad* como procesos de *transformación*, es decir, la *transición* de un género al otro, un hecho que resulta inevitablemente *transgresor*.

A esto se suma la palabra “*parent*” (del inglés padre/madre), aludiendo a la naturaleza dual de Maura y su nuevo rol en la familia, pues ha pasado de ser el padre a identificarse luego con ambos roles, motivo por el cual sus hijos comienzan a llamarle “mapa”.

Por otro lado, la palabra *Transparent* como tal, podemos intuir, alude a la “transparencia”, que podemos interpretar como el valor de mostrarse tal como se es, de manifestarse y actuar con honestidad, sin ocultar nada o sin pretender ser algo distinto. De esta manera, el propio título nos revela que se trata de una serie que nos habla de cambios o *transiciones*, pero también de la necesidad de conectar con lo verdadero y hacerlo visible, de vencer los miedos para mostrarse tal como se es.

Así pues, *Transparent* es una propuesta doblemente irruptora al establecer como principal protagonista a una mujer transgénero de edad avanzada. Pero además, por llevar a la pantalla temas polémicos con respecto a la sexualidad humana en contraposición a las normas sociales establecidas, sin simplificar en exceso la complejidad de los mismos.

Por eso no sorprende cuando la propia Jill Soloway afirma que, en efecto, la serie está cargada de un fuerte contenido político, que se suma al carácter personal y casi biográfico en relación a su propia historia de vida.

En *Transparent* solo hay cosas personales y no solo alrededor del protagonista. Uno de ellos, por ejemplo, evoca el tema del consentimiento con otra estudiante, mientras que otro tuvo una relación con su niñera cuando era adolescente. Todo eso es completamente político y muy personal a la vez, ya que el cuerpo constituye la apuesta central. Mi cuerpo siempre está en juego cuando dirijo un episodio o cuando escribo. Dirijo y escribo para intentar entender algo que siento. (Soloway, 2016, s/p.).

No queda duda, entonces, de que la intención que hay detrás de esta serie no es únicamente la de entretener, sino que hay —entre otras posibles— una intención enteramente política de promoción y defensa de las minorías sexuales —un sector de la sociedad históricamente relegado—, por lo cual, asumimos que existe también una cierta intención de crítica al sistema heteronormativo y patriarcal.

Esta idea se fortalece al saber que todos los asuntos ahí tratados se abordan desde el punto de vista de su creadora, tanto en un sentido valorativo como apreciativo, el cual está mediado por sus propias afinidades ideológicas, públicamente feministas y pro LGBTIQ+, pero también por sus propios sentimientos y vivencias como persona no binaria (Soloway, 2016).

De esta manera, Soloway ejemplifica y demuestra una de las máximas del feminismo que gracias a esta serie ha hecho suya: “*Todo lo que es político es personal, y todo lo que es personal es político*” (Soloway, 2016, s/p.), dejando en claro desde un inicio, que no pretende abordar dichos temas y problemáticas con neutralidad, sino que claramente se posiciona de un lado de la balanza: la defensa de todas aquellas identidades y orientaciones sexuales no heteronormativas, desde una perspectiva feminista y *queer*.

Podemos decir, entonces, que *Transparent* no sólo se respalda en, sino que también promueve ideas feministas y postulados de la teoría *queer*. Así pues, estamos a lo que podríamos llamar un “feminismo *queer*”, es decir, un feminismo que no se limita a representar a mujeres cisgénero —las que se viven dentro del binarismo del género hombre-mujer—, sino que da cabida a todas las construcciones posibles de lo que puede considerarse bajo la categoría “mujer”.

Dentro de este “feminismo *queer*” cabrían, por ejemplo, el transfeminismo y los feminismos que abogan por la inclusión de las mujeres intersexuales y las identidades no binarias (bigénero, agénero, tercer sexo, etc.) e, incluso, por aquellas personas de género fluido que deseen posicionarse políticamente como feministas.

Este posicionamiento, como hemos sabemos, implica una visión posestructuralista del género y la sexualidad, pues al tener como base la teoría *queer* se enlaza, inevitablemente, a postulados de autoras y autores que han sido ubicados dentro de este movimiento epistemológico, en este caso, principalmente a Judith Butler, considerada la autora más influyente de la teoría *queer*.

De hecho, luego del intenso trabajo de análisis realizado, podemos decir que la influencia de esta pensadora y activista estadounidense dentro de la serie es notoria en todos los sentidos, incluyendo los temas que no refieren propiamente al género y la sexualidad, como por ejemplo el tema del conflicto Israel-Palestina o la idea de un judaísmo crítico e inclusivo.

Consideramos pues, que no resulta tan atrevido decir que *Transparent* no sólo promueve ideas de la teoría *queer*, sino que incluso parece apegarse a la figura de Butler, llegando a presentar interesantes paralelismos entre esta autora y algunos de los personajes de la serie.

En este sentido, podríamos afirmar que la pensadora estadounidense está implícita en la serie como una especie de figura “fantasmal” que se presenta claramente en ciertos momentos, pero velada o tangencialmente en otros.

Por otro lado —aunque ligado a lo anterior—, *Transparent* nos acerca también a algunos postulados de la llamada “teología *queer*”, aunque de forma muy incipiente y vaga. Este pensamiento teológico es una propuesta relativamente “nueva” que, como en todo lo que respecta a este tema, ha despertado polémicas discusiones, pues cuestiona los principales supuestos de la religión cristiana: la naturaleza divina de los géneros hombre-mujer, el rechazo de dios a las sexualidades no heteronormadas o la supuesta identidad masculina, heterosexual y cisgénero de dios, entre muchos otros.

La teología *queer* sería aquella que reflexiona acerca de la relación entre lo religioso y las cuestiones *queer* (es decir, la homosexualidad, bisexualidad,

transexualidad, asexualidad, intersexualidad y en general cualquier condición, orientación o identidad sexual que no sean las mayoritarias entre la población). (...) Además [de] aquel saber teológico que llevan a cabo los miembros de las minorías citadas (...). No podemos ignorar que de hecho estos dos sentidos de la expresión «teología queer» se hallan muy a menudo superpuestos (la teología queer es no solo la que habla de lo queer, sino que son precisamente personas queer las que aportan al saber teológico en estos temas), (Quintana, 2016, p. 746)

Aunque la teología *queer* se desprende de los Estudios *Queer*, según Quintana (2016), ésta ha tenido como mayor influencia otros movimientos teológicos subalternos como son la teología feminista y la teología de la liberación.

La teología *queer* ha desarrollado una importante labor exegética de la biblia y otros textos sagrados en los que, según las tradiciones cristianas, se condena la homosexualidad y otras prácticas e identidades sexuales no heteronormativas, con el fin de reinterpretar las sagradas escrituras desde una lectura histórica y filológica bien contextualizada.

Así pues, la teología o teologías *queer*, son el resultado de un complejo proceso de reflexión teológica, social, histórica y política sobre aquello que las construcciones del género y la sexualidad, en los diferentes sistemas religiosos, nos dicen de nuestras ideas de dios, de la vida en comunidad y del amor.

Todo esto ha logrado un impacto importante dentro de la teología en general, pues “mueve y desmantela literalmente el piso de la ideología sexual fundante y muestra la dependencia conceptual que la teología tiene de la heterosexualidad” (Althaus-Reid, 2008, p. 66 citada en Febus, 2018, p.159). Tal como también lo expone Córdova (2015, p. 214, citado en Febus, 2018, p. 160):

Las teologías *queer* constantemente apuntan a dos aspectos, con el fin de desmantelar la opresión de las denominaciones cristianas: (1) la ideología heteropatriarcal enclavada, que permea la interpretación de textos sagrados, creencias dogmáticas y prácticas religiosas; y (2) la construcción y control de cuerpos, géneros y sexualidad.

Si bien la teología *queer* ha sido mayormente discutida y pensada desde el cristianismo, muchas de sus reflexiones y propuestas han comenzado a introducirse en y pensarse desde otras religiones, es por eso que se ha optado por hablar de teologías *queer*, en vez de plantearlo en singular.

En el caso de *Transparent* podemos vislumbrar un intento por introducir estos temas a través del judaísmo y la crítica a las ramas más conservadoras de esta religión. Sin embargo, dicho tema no termina de plantearse claramente del todo, dejando en el tintero más de una pregunta. En resumen, estas son las ideologías principales que sustentan los discursos promovidos por la serie.

### 3.3.2. *¿Qué discursos propone Transparent y cómo los comunica?*

Ya que hemos analizado el contenido ideológico, es momento de analizar la propuesta discursiva de la serie, es decir, qué discursos se formulan a partir de tales ideas y teorías sobre la sexualidad y cómo se presentan dentro de la serie.

Para ello, comenzaremos respondiendo la segunda pregunta diciendo que, si bien encontramos escenas o secuencias puntuales en las que dichas ideologías se manifiestan de forma evidente, la verdad es que éstas permean toda la serie en su conjunto, pues están implícitas en los temas que en ella se tratan y, también, en la forma en que éstos son expuestos.

En otras palabras, los temas y la manera en la que son abordados o representados (punto de vista), nos revelan los discursos que la serie promueve. La propuesta temática se expresa a través de la narración y ésta, a su vez, a través del lenguaje audiovisual.

Si bien el tema general de *Transparent* resulta más o menos evidente, lo cierto es que es necesario adentrarse en la historia por lo menos dos temporadas para comprender lo que se nos está proponiendo realmente. Para esto, vale recordar que

el tema es el eje de un relato, el concepto en torno al cual gira nuestra historia, que lo estructura. Lejos de ser algo concreto, el tema es un concepto abstracto, y debe poder representarse en una sola palabra. No nos limita a un espacio ni a un tiempo determinado: partiendo de un mismo tema podemos plantear infinitas historias (Flores, 2015, s/p.).

Así pues, haciendo un ejercicio de abstracción podemos decir, en una sola palabra, que el tema general de *Transparent* es justamente el de la identidad. En términos más precisos, la identidad sexual y el proceso de búsqueda/ construcción de la misma. Esto es lo que se sustrae a partir de la revisión de los diferentes subtemas que nos propone la serie, en torno a los cuales giran las tramas contenidas dentro de la historia general.

En términos discursivos, la propuesta general de la serie a la cual se suscriben el resto, se puede resumir en la siguiente premisa: “*La sexualidad es mayormente un constructo social, por lo tanto, la identidad sexual no es algo natural, único e inmutable*”. A partir de este supuesto, *Transparent* nos presenta ideas y discursos que se vinculan, de una u otra forma, con esta propuesta y a través de ella, con las ideologías político-sociales antes mencionadas.

La idea de que la sexualidad ha sido configurada socialmente no nos es ajena, especialmente luego de todo lo estudiado en el primer capítulo, donde hablamos de la sexualidad como un constructo biológico-social y cultural. Igualmente, tampoco nos resulta extraño pensar la identidad como algo cambiante y ambivalente, pues tal como vimos también, son ya muchas las perspectivas teóricas que defienden esta idea a partir de distintas consideraciones.

*Transparent* juega con esto y nos presenta una visión butleriana de la identidad sexual —que incluye la identidad de género y la preferencia sexual— mientras va desmontando, poco a poco, la visión de esencialista, que concibe la identidad como una serie de características innatas o como una cualidad *a priori* en el individuo.

Para empezar, debemos tener claro que en esta serie la identidad no puede entenderse si no es como identidad sexual pues, según lo sugiere la serie, una persona, no podría construir una imagen de sí misma sin tomar en cuenta el tema del género, sus intereses sexuales y románticos, sus experiencias sexuales, su propia corporalidad o sus relaciones sexoafectivas con otros seres, con todo lo que ello implica.

Así pues, en un inicio, la serie nos plantea una visión esencialista de la identidad a través de sus personajes y de las ideas que éstos tienen sobre sí mismos y su sexualidad. Sin embargo, con forme avanza, éstos van cambiando sus perspectivas, creencias y valoraciones sobre sí mismos, en respuesta a las diferentes experiencias o situaciones que se les presentan y que les llevan a cuestionarse la naturaleza de su identidad.

Esto se hace evidente en cada uno de ellos al contrastar el perfil inicial con el que nos muestran al final de la serie, no solamente podemos notar los cambios en la personalidad o en la forma de interactuar con otros, sino también en la noción que cada uno tiene de su propia sexualidad.

Por ejemplo, la idea inicial que defiende Maura es que ella “nació mujer” y que esa siempre ha sido su verdadera identidad y aunque desde su experiencia Maura siente que esto como característica natural, la serie nos muestra, en cambio, la manera en ella se fue “construyendo” a sí misma.

No es sino hasta la última parte de la serie que se da cuenta de esto y reconoce que su identidad como mujer transgénero ha sido una construcción propia en su deseo por “encajar” en el concepto de lo que socialmente se ha establecido como el “ser mujer.

Ejemplos interesantes de este proceso los encontramos en dos escenas puntuales. La primera en el episodio 4 de la temporada 1, donde se nos presenta lo que podríamos llamar “el nacimiento” de Maura, pues es el momento en el que

ella —todavía en su etapa de exploración—, con ayuda de un amigo, da nombre y apariencia a su identidad femenina, que en ese entonces era una especie de *alter ego* que Morton se permitía “interpretar” para aliviar su represión y tratar de entender sus sentimientos.



Figura 2. El “nacimiento de Maura”

La segunda escena viene mucho después, en el episodio 10 de la tercera temporada, una vez que Maura ya ha revelado su identidad femenina a toda su familia y ha comenzado un proceso de “adecuación” al género con el que se siente identificada.

Para este momento, luego de que un médico le dijera que no era apta para la cirugía de reasignación de sexo debido a sus problemas cardíacos, Maura cae en la cuenta de que, a pesar del deseo del transformar biológicamente su cuerpo, ella nunca será considerada una mujer como tal, puesto que la idea del “ser mujer” sigue siendo tremendamente limitada y porque para ella, tal identificación responde más una experiencia subjetiva que no tiene por qué ceñirse a cánones socialmente establecidos. Así, finalmente, se asume como “trans” en los términos de lo que eso significa para ella según sus experiencias.

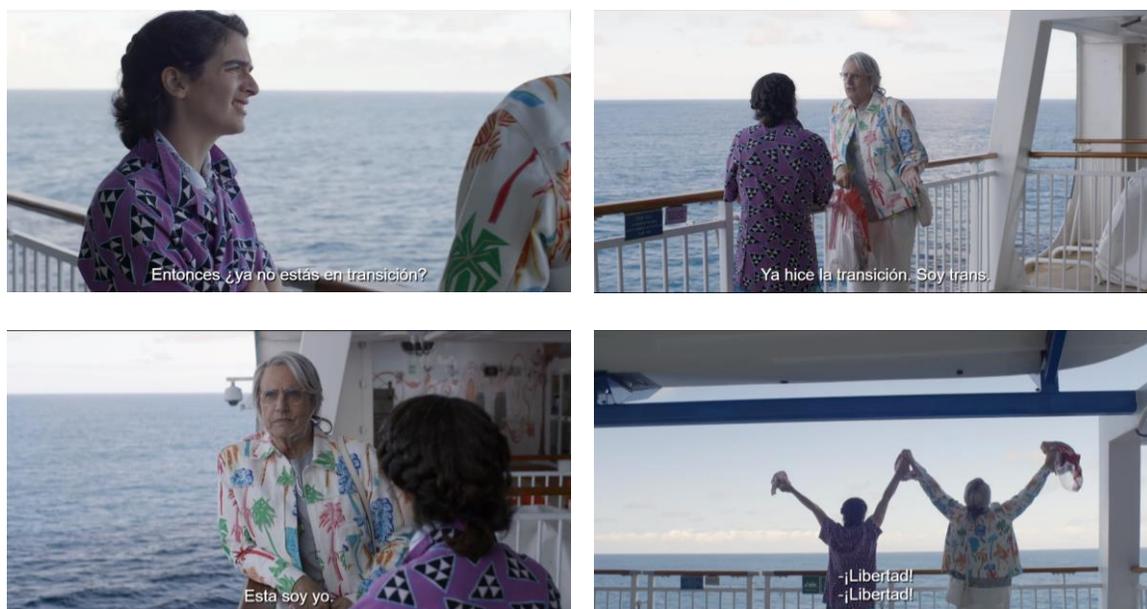


Figura 3. Maura y Ali se “liberan” de la idea de “ser mujer”

De esta manera la serie denuncia que el género limita las experiencias sexuales y otras posibles formas de identificación sexual, en pos de la perpetuación de un sistema heteronormativo y patriarcal históricamente establecido. Este discurso, que deriva de y complementa al anterior, se encarna en la experiencia de estos personajes, principalmente en Maura y Ali.

Ambas llegan a un punto en su búsqueda personal en el que sienten que el concepto de “mujer”, con el que siempre creyeron identificarse —cada una a su manera—, es en realidad un concepto muy limitado, pues está construido con base en una serie de ideas socialmente aceptadas, pero arbitrariamente formuladas, sobre lo que supuestamente significa “ser mujer”.

Tales ideas asocian íntimamente dicha la noción “mujer” con la de lo femenino, contraponiéndola así rotundamente a la idea de lo masculino, asociada con el “ser hombre”, lo cual ha impedido la aceptación de otras posibles configuraciones: hombre femenino, mujer masculina, persona femenina-masculina, entre muchas otras variables.

En el caso de Maura, por ejemplo, podemos ver que, mientras vivió como varón, tuvo que asumir ciertas conductas asociadas a lo masculino con las que no se sentía nada cómoda. Sin embargo, gracias a su tendencia a identificarse con lo femenino, terminó siendo un hombre algo afeminado que luchaba por reprimir esa parte de sí.

En cambio, cuando comenzó a vivirse como mujer, la feminidad que manifestaba parecía ser aun “insuficiente” a los ojos de la sociedad como para poder ser considerada una mujer “verdadera”, pues su condición biológica impedía la asociación de su corporalidad con la feminidad.

Esta “falta de adecuación” entre el género que se desea expresar y el cuerpo físico mediante el cual se pretende hacerlo es una de las problemáticas más comunes a las que se enfrentan las personas transgénero, que aún no han hecho transición hormonal y de reasignación de género o que han optado libremente por no hacerla.

Los problemas de discriminación que viven estas personas son constantes dada la falta de reconocimiento y aceptación, pero también debido a la supuesta vinculación “natural” entre sexo (biológico), género, identidad de género, expresión del género y preferencia sexual: ej. Hembra – Mujer – Cisgénero – Femenina – Heterosexual.

Soloway refleja estos problemas a través del abordaje de ciertos temas o la representación de situaciones comunes que afectan la vida cotidiana de las personas que rompen ese modelo de correspondencia: “salir del closet”, afrontar el rechazo de los seres queridos, decidir si se desea una “reasignación” de género o no, afrontar la situación cuando tal cosa no es posible, enfrentarse a la constante discriminación y a la falta de oportunidades laborales o incluso, cosas tan simples como elegir a qué baño entrar cuando se está en un lugar público.

Por citar un ejemplo claro en la serie, tenemos una escena del episodio 4, temporada 1, en la que Maura, acompañada por sus hijas, intenta ingresar al baño

de mujeres en una tienda departamental y es interpelada por una mujer que no duda en cuestionar su presencia en ese lugar, Sarah inicia una discusión con la mujer, intentado defender a Maura, pero a petición de ésta, terminan yéndose del lugar para no generar más disturbios.



Figura 4. Sarah discute con una mujer para defender a Maura

Si bien las problemáticas antes señaladas se han convertido ya en *topos* dentro de las producciones televisivas y cinematográficas que tratan temas de diversidad sexual, la verdad es que tampoco podemos negar el hecho de que éstas son afecciones reales y frecuentes que, hoy en día, siguen viviendo la población transexual y otras minorías sexuales.

Otra escena por demás interesante es la que vemos en el episodio 8 de la segunda temporada, en la que Maura sostiene una discusión con un grupo de feministas radicales. A diferencia de las problemáticas anteriores, ésta polémica discusión, que se presenta en la vida real entre grupos feministas radicales y grupos transfeministas, ha sido poco tratada en películas o series televisivas, a pesar de que

En ese episodio Maura, Ali y Sarah van a un gran campamento feminista como parte de una experiencia de inmersión al “mundo feminista”, sin saber que una de las reglas primordiales del lugar es que sólo se permite la asistencia de “mujeres nacidas mujeres”, es decir, mujeres que hayan nacido con órganos reproductivos de hembra, típicamente asociados con el género femenino y, con ello, a la construcción social de las mujeres.

Maura descubre que el campamento es exclusivo para mujeres “nacidas mujeres” e intenta convencer a Ali de que deben irse del lugar. Ali, por su parte, se encuentra cómodamente conviviendo con su profesora y amiga Leslie y el grupo de feministas radicales del que ésta forma parte. A la menor de los Pfefferman parecen interesarle bastante las ideas de estas mujeres e insiste en quedarse. Maura accede, de forma resignada, a la insistente invitación de Leslie a quedarse con ellas a pesar de la situación.

La discusión comienza cuando Maura pregunta sobre la regla del campamento y les manifiesta su molestia, pues considera que tal medida es discriminatoria con las mujeres “trans”. Las feministas radicales le discuten afirmando que las mujeres trans han gozado de los privilegios reservados a los hombres sólo por haber nacido con genitales masculinos y que, en el fondo, su visión es la de un hombre por haber sido criadas como tal.



Figura 5. Maura y las feministas discutiendo sobre transexualidad

Sandra (S): Sí, ¡por nosotras, las extremistas!

Zelda (Z): ¡Por las últimas extremistas!

Leslie (L): Sí. No empecemos con tus cosas, Sandy, porque Ali y Maura no tenían idea de la política del festival.

Maura (M): Oye, Leslie. ¿Cuál es la política del festival?

S: es muy simple. Mujeres de nacimiento...

M: No quiero ser grosera, ¿a qué te refieres con "mujeres de nacimiento"?

Z: significa gente que nació con una vagina y un útero.

Ali (A): Primero, ¿significa que si te han hecho una histerectomía, no eres mujer?

S: Bingo, empezamos con la histerectomía.

A: Vamos. Ella habló de los úteros... Solo digo que tener útero no te garantiza la entrada a este sitio.

S: Mira, yo aré la tierra. Y despejé estos bosques. Y lo hicimos con una sola idea: Que las mujeres pudiesen tener un espacio seguro en el mundo.

M: nadie intenta quitarles su bosque. Siento que también tengo derecho a estar aquí, como mujer transexual.

Holly (H): Creo que se trata más de la desnudez y de las duchas.

M: ¿Se trata de la desnudez?

H: Muchas se sienten amenazadas por los penes.

M: ¿Por qué?

H: Amenazan a muchas mujeres.

Z: Porque todas hemos sido violadas.

M: ¿Todas?

H: Bueno, no.

Z: Yo fui violada.

M: Yo no te violé.

A: Cierto. Ella dejó de violar hace mucho.

S: Aquí es donde esto se vuelve extraño, porque de repente la conversación gira en torno a ti, y todas tratamos de hacerte sentir cómoda.

M: ¿Intentan hacerme sentir cómoda?

S: Sí.

M: ¿Me están haciendo sentir cómoda?

Z: Tratamos de explicártelo.

S: No me importa tu pene. Se trata del privilegio.

M: ¿Qué privilegio? He sufrido demasiado para experimentar lo que llamas privilegios.

L: Tu dolor y tu privilegio están separados. Berkeley fue un gran ejemplo.

A: Sí, aunque íntimamente estabas sufriendo, y por supuesto que sufrías, aun así eras compensada como hombre, y eras el dueño de la casa. Digo, mamá era la que tenía que irse. No es irrazonable.

M: ¿De eso se trata? ¿De la casa? ¿Y mamá?

A: No.

M: Me voy. Tengo que irme.

A: No se trata de mamá y la casa.

M: Me voy.

A: Escucha...

S: Tonterías. Aquí va la idiotez del privilegio

M: ¿Te quedas con tu útero, o vienes conmigo?

L: Ali ya es mayorcita.

Fragmento del diálogo, versión subtitulada

Esta escena Solloway pone en evidencia una de las discusiones más importantes e intensas entre los grupos de feministas radicales y transfeministas: el cuestionamiento sobre si las mujeres transexuales/transgénero pueden considerarse realmente mujeres y, por ende, si pueden posicionarse políticamente como feministas y acceder a los mismos derechos que las mujeres cisgénero.

La pregunta de trasfondo dentro de toda esta discusión tiene un carácter ontológico: ¿qué significa “ser” mujer? Y, a partir de ello, ¿qué sujetos sociales pueden denominarse de esta manera y bajo qué parámetros o razones?, ¿es válido que una mujer transexual se asuma como feminista?

Tales cuestionamientos, como sabemos, resultan polémicos en todos los sentidos, de ahí que exista una división real entre muchas vertientes feministas que defienden ideas opuestas o simplemente divergentes con respecto a esta discusión. *Transparent* evidencia esta problemática y se posiciona del lado transfeminista de la balanza, no sin antes exponer ambas posturas, asumiendo que cada una tiene sus propias razones, así como puntos favorables y desfavorables, según se vea.

Ahora bien, tenemos elementos suficientes para argumentar que la defensa del transfeminismo y la crítica al feminismo radical en esta serie, responde justamente a la afinidad que muestra hacia la teoría *queer* y el pensamiento de Butler (2007), cosa que podemos comprobar con la historia de Ali.

Este tema cala profundamente en Ali, quien luego de un largo proceso de introspección y autoanálisis —propiciado por su ingreso a los Estudios de Género—, se da cuenta de que, independientemente del género, se espera que las personas cumplan a cabalidad con aquellos valores, gestos, roles y corporalidades asociadas al género con el que se identifiquen. Esta exigencia social hace que se vuelva muy difícil manifestarse libremente tal cual como se es o como se quiere ser.

El espectador es testigo de las dudas, cambios y conflictos internos de Ali a lo largo de la serie. Notamos en ella una cierta falta de motivación ante la vida hasta

que se interesa por los temas de género y comienza a involucrarse en el feminismo. Sin embargo, su falta de afinidad hacia lo que se estipula como “femenino” o, incluso, hacia la experiencia subjetiva del sentirse mujer, son asuntos que continuamente le hacen sentirse inconforme consigo misma o fuera de sí.

Sin embargo, todo esto adquiere sentido cuando conoce a una persona no binaria y entonces comprende que puede haber otras posibilidades más allá del género y que es posible no sentirse identificada con ninguno en particular o, por el contrario, con ambos. En su caso, como se nos muestra en los episodios 7 y 9 de la cuarta temporada, la opción es la no autoidentificación con ninguno de los dos géneros.



Figura 6. Ali habla con Maura sobre la inconformidad con su género y su cuerpo

(...)

Ali (A): No es para tanto.

Moshe (Ms): ¿Sabes? Cisjordania no es seguro para una mujer en solitario. Yo no permitiría que mi hija se pasease por ahí.

Maura (M): Muy bien.

Ms: No es seguro.

Ms: si que está enfadada.

M: ¿Qué está pasando?

A: No lo sé. No lo sé, no me siento bien. No me siento bien.

M: Lo entiendo. Yo me sentía de esa manera. Agitada. Me invitaban a sitios. No

M: Muy bien.	sabía si aparecer, no sabía... si alguien
A: Primero, no me llames mujer. No quiero formar parte de tu jodida matemática. ¿De acuerdo? Por tener vagina, me van a violar, por tener vagina, no estoy segura.	más... Lo entiendo.
¿Le dirías a Josh que no fuese a Cisjordania?	A: Simplemente... no me siento bien en mi cuerpo. No me siento... dentro de mi cuerpo.
M: ok, ok, ok.	M: ¿Crees que eres transgénero?
A: Es como cuando iba al dentista siendo niña, al el Doctor Schulruff, ibas al baño y había un vigilante con una llave en el baño de las chicas, pero el baño de los chicos no tenía llave.	A: No lo sé. No sé si... me siento como una mujer. Signifique lo que signifique eso.
	M: Vete. Vete.
	A: Gracias.

Fragmento diálogo entre Ali, Maura y Moshe (versión subtitulada)

El no binarismo se nos presenta en esta serie como una especie de inconformidad con el cuerpo biológico debido a la fuerte relación simbólica que éste guarda con el género. Ali señala que no se siente como una mujer, pero en realidad tampoco sabe si se siente como un hombre.

Como podemos leer en el diálogo anterior, Ali denuncia —aunque de una forma un poco vaga— la forma en cómo se ha articulado el discurso sobre el género a partir de la genitalidad de las personas y lo que éstas deben o no deben hacer según dicha clasificación. Desde su punto de vista (experiencias, sentimientos, creencias), la asociación entre cuerpo y género no es algo natural, sino forzado.

En términos concretos, el discurso que la serie propone a este respecto, en concordancia con todo lo anterior, es que *no hay una correspondencia natural entre sexo biológico y el género*, una de las ideas clave de la filosofía butleriana en *Gender Trouble*.

Así podemos ver cómo través del personaje de Ali, Soloway no sólo proyecta una inquietud personal ligada a su propia experiencia, sino que también formula una crítica al género y al sistema heteronormativo desde la teoría *queer*, en un intento

por dar visibilidad a identidades sexuales que desafían la normativa del binarismo genérico.

El apoyo a esta visión, irrisoria y absurda para algunos, pero completamente política y real para otros, ha hecho de *Transparent* una de las pocas series, hasta ahora, que ha puesto este tema sobre la mesa y que ha intentado representar a una minoría sexual de la que muy poco se ha hablado y que ha sido sumamente cuestionada, incluso por otros miembros de la comunidad LGBTIQ+.

Esto nos lleva a hablar de otro fenómeno interesante que *Transparent* nos presenta, en su afán de ser una serie de tintes críticos, y es que no podemos omitir ni censurar que *dentro de las comunidades LGBTIQ+ también se reproducen las relaciones de poder del sistema heteropatriarcal*, por paradójico que esto pueda sonar.

Dichas relaciones pueden darse de un sujeto a otro, pero también —y mayormente— de un grupo a otro, particularmente entre aquellos que intentan distinguirse de otro con el cual tienen posibilidad de ser confundidos. La identidad grupal, tal como lo hemos dicho, juega un papel primordial en el proceso de configuración de la identidad individual.

De ahí que muchas personas dentro de la comunidad sustenten su identidad sexual en afiliación al grupo en el que se sienten mejor entendidos o al que parece concordar mejor con sus ideales y/o con la experiencia subjetiva de su propia sexualidad.

Esta afiliación, muchas veces, lleva a discriminar o desacreditar a quienes intentan refugiarse bajo la misma “categoría”, pero que no cumplen con las características estipuladas por el colectivo, pero también a quienes rompen con alguna ideología o parámetro que el grupo acepta como “límite”.

Para hacer más clara la denuncia de Soloway, tomemos como ejemplo el episodio 8 de la primera temporada, cuando Maura, siendo más joven, asiste a un campamento para travestis, en el tiempo en el que aún vivía bajo su identidad

masculina. Al principio Maura se siente bienvenida, es su primera vez conociendo a otros hombres que añoran vestirse y lucir como mujeres.

Sin embargo, pronto se da cuenta de que ese tampoco es su lugar. Al parecer, los hombres travestis del campamento luchan contra los roles de género porque quieren explorar su parte femenina, pero no porque ellos sientan que son mujeres. Ellos aceptan y defienden su identidad como hombres y también la masculinidad asociada a ella, porque se encuentran conformes con su género y, por lo mismo, rechazan la idea de la transexualidad.

Maura, bastante incómoda, no puede más que escuchar la conversación y quedarse callada, cuando los travestis comienzan a juzgar severamente el caso de un ex colega suyo, quien inició un tratamiento hormonal para posteriormente hacer su transición biológica. Para ellos, la transexualidad es romper un límite que no debería romperse. “¡Somos hombres con faldas!”, dicen mientras brindan y beben.



Figura 7. Maura en el campamento de travestis

Hombre 1 (H1): ¿Ves qué tan feliz es?  
¿Qué sucedió?

H2: No, pero luego ella le ofreció  
hormonas a María.

Hombre 2 (H2): En algún lugar, no sé, el año pasado, ella decidió... Él decidió cambiarse de sexo. A toda velocidad. Se cambió el nombre de Raúl a Ramona y todo. Todo el tiempo. Se volvió legalmente...

Hombre 3 (H3): No juzgamos, querida. No lo hacemos.

H2: Yo sí juzgo. Yo sí juzgo. Esa María con...el contador de Dallas, ella lo sorprendió con una aguja en su trasero.

Mujer: Tuvo la osadía de llevar hormonas para el travestismo.

H2: Luego, ella...

Mujer: ¿Puedes creerlo?

Hombre 4 (H4): eso es cruzar la línea.

Hombres (varios): Sí.

H4: Amén, hermanas.

Maura: ¿Ella fue expulsada?

H4: Bueno... no lo sabemos a ciencia cierta. Sabemos que regresó.

H1: De cualquier manera, en buena hora.

Hombres (varios): En buena hora.

H1: Sólo digo.

H2: Somos travestis pero seguimos siendo hombres.

H3: Es duro.

Todos: sí.

H3: Somos hombres.

Todos: Salud.

H1: Somos hombres que usan faldas.

\*Risas\*

Todos: ¡Salud! ¡Hombres con faldas!

Fragmento, diálogo entre travestis en el campamento (versión subtitulada)

Con este tipo de escenas, la serie parece denuncia que estas diferencias llevan, a su vez, al establecimiento de relaciones de poder entre los grupos, así como al establecimiento de ideas de un “deber ser”, tal como sucede en el sistema heteronormativo al que, se supone, estos grupos critican.

Así pues, Soloway critica el hecho de que muchas personas dentro de la comunidad LGBTQ+ reproducen algunas de las violencias que reciben de la sociedad con otros grupos o personas dentro de la comunidad, sobre todo cuando sienten que su forma de identificarse sexualmente se está viendo cuestionada.

Por otro lado, se nos muestra también que la lealtad hacia el grupo o comunidad que les acoge se vuelve un valor muy importante pues, en muchos casos, la comunidad se convierte en una especie de familia, sobre todo para aquellas personas que fueron rechazadas y/o violentadas en sus familias de origen.

De ahí que las dinámicas que se dan al interior de estas comunidades sean algo complejas y ambivalentes: por un lado, se replican las relaciones de poder del sistema heteropatriarcal y, por otro, se intenta luchar contra ellas a partir de la lucha política o la construcción de “espacios seguros”, donde se promueve la empatía, el respeto y la solidaridad.

Esta ambivalencia se muestra en la serie en más de una ocasión. Sin embargo, los directores optan por dar un mayor énfasis a los aspectos positivos de dichas comunidades, resaltando sus virtudes o mostrándolas mayormente como grupos de apoyo y contención.

Esto lo vemos en el hecho de que cada personaje busca “asilo” dentro de algún grupo, en un intento de encontrar la comprensión que no encuentran en su familia: Maura en la asociación de apoyo a personas LGBTIQ+ y con sus amigas transexuales Davina y Shea; Ali en la universidad con Leslie y las feministas radicales primero y luego en la comunidad de palestinos LGBTIQ+ en Cisjordania; Gittel en el Instituto para la Investigación Sexual de Magnus Hirschfel.

Este último caso es el que más nos llama la atención, pues es la aceptación y el entendimiento que recibe Gittel en dicha comunidad, lo que le hace tejer un sólido lazo de lealtad con sus compañeros luego de vivir el rechazo de su madre. Tan fuerte fue ese vínculo para ella que prefirió quedarse con Magnus y el resto de sus amistades de la comunidad en Berlín, antes que escapar con su madre y su hermana de la represión nazi.



Figura 8. Gittel prefiere quedarse con la comunidad antes que irse con su familia

Esto nos lleva al asunto principal de la serie, narrativamente hablando. El tema del rechazo, la negación y el secretismo como puntos nodales de la dinámica familiar de los Pefferma y sus problemas. El rechazo que siente Yetta hacia la transexualidad de su hija Gittel, la ruptura entre ellas y, posteriormente, el ocultamiento y la negación de la historia real de Gittel, resultan ser —según la serie— la raíz de los problemas psicológicos y emocionales que los Pfefferman reproducen sin darse cuenta.

La tendencia a guardar secretos, inventar mentiras y ocultar cosas, la adicción al sexo, el miedo a hacerse cargo de las propias emociones, la depresión o la gran dificultad para entablar relaciones amorosas estables, son tan sólo algunos de los problemas que los miembros de esta familia comparten y que, según lo plantea la serie, es lo que les impide ver sus errores y aceptarse a sí mismos.

Al darse cuenta de esta situación y de la relación tan distante que hay entre Maura, Bryna y la abuela Rose, Ali decide indagar qué pasa con su familia como parte de un proyecto de investigación para entrar a la universidad. Así es como se percata que parece haber “algo” no dicho, una historia oculta sobre un posible suceso traumático del pasado que fue mantenido en secreto, pero terminó afectando a todos los miembros de la familia emocional o psicológicamente.

Soloway introduce así la noción de la “herencia del trauma” o “transmisión generacional del trauma”, una teoría epigenética que propone que las experiencias traumáticas pueden ser heredadas genéticamente de una generación a otra dentro de los sistemas familiares, propiciando así una predisposición, tanto física como psíquica, de las generaciones más jóvenes a desarrollar ciertos padecimientos

psíquicos relacionados con el estrés postraumático, aunque no hayan vivido directamente la experiencia<sup>38</sup>.

Desde la psicología, la transmisión del trauma o de un evento particularmente intenso dentro del sistema familiar tiene que ver con la repetición transgeneracional de un mismo tipo de sucesos dentro de la dinámica familiar, sean patrones de conducta, enfermedades, fobias o cualquier otro asunto.

Esto sucede a través de lo que la psicóloga rusa Anne Schützenberger llama “lealtades invisibles”, una especie de lazo inconsciente de lealtad que se da entre los miembros de una familia y que lleva a los miembros de ésta a repetir el suceso —casi siempre traumático o doloroso— generación tras generación.

Si un trauma no ha sido suficientemente hablado, reconocido y expresado en el momento en el que se produjo, restos de este vuelven a la superficie en la familia tras 50 o 100 años. Es como si la línea familiar incorporase el horror no expresado para ser transmitido a los descendientes (Schützenberger, 2000, citada en Armañanzas, 2009, p. 45)

La historia familiar de los Pfefferman se traduce, entonces, como una ejemplificación de estas teorías o al menos esto es lo que podemos asumir al seguir las pesquisas de Ali en su afán por comprenderse a sí misma. La serie nos revela, en más de una ocasión, que la relación entre los Pfefferman y sus antepasados resulta ser mucho más importante de lo que ellos siquiera saben o imaginan, pues aunque apenas llegaron a conocer una parte del pasado de la abuela Rose, la verdad es que la historia de ella y su hermana transexual, Gittel, pesa bastante en la vida emocional y psicológica de Maura y de sus hijas e hijo, sin que ellas lo sepan realmente.

Así pues, Maura comparte la misma identidad sexual que su tía Gittel, pero además repite el dolor del rechazo familiar y social. Maura oculta su identidad real

---

<sup>38</sup> Para mayor información a este respecto, se recomienda revisar las investigaciones de Rachel Yehuda, investigadora judía que se ha especializado en el estudio de las secuelas epigenéticas que el Holocausto dejó en la población judía sobreviviente y en las generaciones posteriores.

por muchos años por un temor inconsciente a repetir el mismo destino trágico de su tía, quien terminó siendo víctima del holocausto.

Podemos entender un poco mejor esta relación cíclica gracias a la escena del episodio 8, temporada 3, en la que vemos un poco de la infancia de Maura —todavía bajo el nombre de Morton—, quien es fuertemente juzgada y amenazada por su abuelo cuando éste y el resto de la familia le descubren usando vestido mientras jugaba en el bunker de la casa.



Figura 9. Haim reprende a “Mort” por vestirse como mujer

(...)

Haim (H): ¿Qué sucede contigo, Mort?

Mort (M): Mamá dijo que estaba bien.

H: ¿Dejas a tu pequeño *faigele* usar un vestido?

Yetta (Y): Deja de gritar, ¿de acuerdo? No es su culpa.

Y: ¡Haim!

H: ¿Eso quieres?

Y: ¡Haim!

H: Morty, ven aquí. Ven a mí. Mírame.

Y: Ven aquí. Está bien. Cariño, ven.

M: Ayúdame.

Rose (R): Por Dios. No lo dejen ir así a la escuela. Está aquí abajo. Está jugando. No es nada.

H: ¿Está jugando? ¿A qué está jugando? ¿Qué es esto? Necesita ver a un doctor. Y esto, es... ¿Esto es tuyo también? ¿Qué diablos es todo eso? ¿Qué es esto?

Y: Muy bien.

H: Este collar. Yo te compré a ti estas perlas.

Y: Lo sé. Dámelo. Basta de gritar.

H: ¿Quieres ir al manicomio?

Y: Todos los hombres *Boymelgreen* quieren ser mujeres. Esta familia está maldita.

R: No es una maldición a nuestra familia. Esta es nuestra familia.

H: ¿Familia? ¿Familia? No sabes nada de estar en una familia. Te vas toda la noche. Duermes todo el día. Esta es mi casa. Son mis reglas. Tú no pagas una mierda. No haces nada, no puedes decir nada. ¡Esto es todo por tu culpa! ¿Quieres que termine como Gershon?

R: Déjalo solo. Deja al chico solo.

M: Mamá.

H: Ven. ¿Quieres saber qué le pasó a tu tío Gershon? ¿Quiéren? ¡Mortón!

Y: ¡Haim! Basta. ¡Eres un idiota!

H: ¿Quieres saberlo? Se quemó hasta morir en el horno.

Y: Tú...

H: ¿Quieres saber por qué? ¡Porque tu madre y tu abuela le dejaron andar por ahí en falda!

R: Él sólo lo hace cuando está solo. Solo le hace feliz. No es nada.

H: ¿Gershon es feliz? Haz que deje de hacer esto, ¡o te vas de mi casa!

(...)

Fragmento, diálogo de Haim reprendiendo a Mort (versión subtitulada)

Así pues, toda la represión y el miedo de las experiencias traumáticas tanto de Gittel como de Maura e incluso de Rose, son heredados, en cierta forma, por Sarah, Josh y Ali, sobre todo ella, razón por la cual encontramos en ella el personaje que mejor parece reflejar el peso de las emociones no dichas. Además guarda una semejanza importante con Rose, tanto física como emocionalmente y es la única que puede “ver” a la tía Gittel.

De esta forma tan interesante y fresca, la serie nos plantea una premisa que, si bien se ha convertido ya en un *topos* dentro de las historias de este tipo, no se puede

dejar de mencionar debido al enorme peso que tiene y es el hecho de que *la familia juega un rol primordial en el proceso de autoaceptación y autovalidación de la identidad sexual de los individuos.*

El tema de la familia y la búsqueda de aceptación o entendimiento por parte de ésta es un elemento clave en la serie. Aunque conocemos la historia particular de cada uno de los personajes, en última instancia éstos se configuran dentro de la unidad familiar y, al menos en esta serie, no pueden concebirse aisladamente.

Podemos decir por ello que, narrativamente, el constructo “familia” en funciona aquí como un personaje más: “la familia Pfefferman”. Cada integrante de esta familia, como individuo particular, se encuentra íntimamente vinculado al resto, de modo que todo lo que hace o deja de hacer afecta, en mayor o menor medida, a los demás.

Por eso, a pesar de que cada miembro de la familia está su propia búsqueda personal en lo sexual y lo afectivo, nunca lo hace completamente solo, pues el vínculo que hay entre todos ellos es sólido y representa un punto de anclaje, una zona de contención o apoyo a la que recurren en todo momento, por más discusiones o diferencias que puedan tener.

Por otro lado, “la familia Pfefferman” como personaje, adquiere también una identidad política, al estar vinculada, gracias a sus miembros, con temas y situaciones que tienen este carácter, pero también, debido a su vínculo con el judaísmo, sus creencias teológicas, sus ritos, ideas, sus puntos de vista y, por su puesto, con sus demandas sociales y sus posturas ideológicas ante otros grupos sociales, sean religiosos, étnico- raciales o sexuales.

No son pocas las veces en las que estas influencias políticas se dejan ver directa o indirectamente en la serie. Entre varios ejemplos tenemos el momento en el que la familia decide hacer un viaje a Jerusalén en afán de conocer la tierra santa y, de paso, conectar con los orígenes étnicos de Maura y Bryna. Al llegar se dan cuenta del

complejo problema sociopolítico y religioso que hay entre los israelitas y los palestinos.

El “golpe de realidad” sin duda resulta ser más fuerte para Ali que para cualquier otro miembro de la familia, quien no puede evitar interesarse en dicho conflicto y cuestionar las bases políticas del judaísmo, su relación con el sionismo y, por supuesto, la imposición del Estado Israelí sobre el pueblo Palestino.

Es gracias a esto que Ali se da cuenta de que su religión, al igual que todas las demás, funciona como dispositivo de control, no sólo con respecto a las sexualidades no heteronormadas, sino también en términos étnicos, pues se utiliza para justificar el destierro y la violencia hacia los palestinos, principalmente los musulmanes.

Las reflexiones que la serie nos proporciona a este respecto empatan también con las opiniones de Butler y su rechazo al judaísmo sionista. Encontramos así, una vez más, la concordancia de las ideas de Soloway y Butler “encarnadas” en el personaje de Ali.

Si bien existe este paralelismo entre los discursos promovidos por la serie y las ideas de Butler y el resto de la teoría *queer*, no debemos olvidar que, en última instancia, *Transparent* es un producto mediático que responde a un contexto muy particular y que, como ya hemos visto, nos da cuenta de los intereses de sus creadores, quienes a su vez responden a su propio contexto en el amplio sentido del término.

Por lo tanto, resulta importante recalcar que las situaciones o problemáticas que la serie intenta representar, corresponden más cercanamente a un sector particular de la población estadounidense, concretamente a la población blanca de California perteneciente a la clase media-alta.

Esto no significa, sin embargo, que las situaciones representadas sean exclusivas de dicho sector, pero sí nos hablan de experiencias que pueden estar muy alejadas de las que viven otros sectores de la población mucho menos afortunados.

Queda claro, desde un inicio, que la “realidad” que viven los personajes de esta serie es ajena a la que se vive en nuestro país, por ejemplo o a la que les toca vivir a otros sectores de la misma población estadounidense como es el caso de los afroamericanos o los hijos de migrantes latinos.

Es por eso que, si bien los discursos —presentados aquí a manera de premisas— atañen a ideologías que no parecen tomar en cuenta el estatus socio-económico, la raza o la nacionalidad, no debemos olvidar desde dónde se están planteando estos discursos, es decir, qué privilegios ostentan aquellos que los construyen y desde qué posición de poder los han construido.

## CONCLUSIONES

Tal como lo hemos visto a lo largo de todo este análisis, *Transparent* es una serie de corte intimista, cuyos discursos sobre diversidad sexual tratan de apearse a una visión crítica de la sexualidad. Para ello, la serie se fundamenta en ideologías y propuestas teóricas innovadoras o polémicas, cuya característica principal es la crítica pensamiento heteronormativo y patriarcal en el que nuestra sociedad se fundamenta.

Sin embargo, no podemos decir que la serie escapa a la construcción de nuevos estereotipos o, incluso, a la perpetuación de otros ya existentes. *Transparent*, en tanto que producto comercial diseñado para el consumo masivo, dentro de la industria estadounidense, todavía “guarda” dentro de sí una visión blanca y capitalista de la realidad y que, finalmente, permea a todos los discursos presentes en ella.

Por lo tanto, aunque su propuesta discursiva rompe ciertos cánones y estereotipos respecto a la representación de la diversidad sexual en televisión, termina quedándose “corta” en otros aspectos, por lo cual no podemos celebrar que la serie es contundentemente crítica o radical en su contenido.

Sin embargo, antes de dar un “veredicto” o conclusión final al respecto mencionaremos, a manera de resumen, los puntos clave de los discursos anteriormente analizados, en afán de responder de manera clara y concreta a las

preguntas de investigación planteadas en un inicio y, de esta forma, verificar si la investigación ha cumplido con el objetivo propuesto.

En primer lugar y como respuesta a nuestra primera pregunta de investigación —¿Qué discursos en torno a la diversidad sexual promueve *Transparent*?—, debemos decir que son varios los discursos sobre sexualidad los que podemos encontrar a lo largo de esta serie, todos ellos se encuentran completamente interconectados entre sí y pueden ser englobados en cuatro discursos o ideas principales, los cuales hemos abstraído y presentado a modo de premisas:

1. La sexualidad humana es mayormente un constructo social, por lo tanto, la identidad sexual no es algo natural, único e inmutable.
2. No hay una correspondencia natural entre el sexo biológico, el género y la preferencia sexual.
3. Dentro de las comunidades LGBTIQ+ también se reproducen las relaciones poder del sistema hetero-patriarcal.
4. La familia juega un rol primordial en el proceso de autoaceptación y autovalidación de la identidad sexual en los individuos.

Estas premisas, a su vez, se fundamentan en ciertas propuestas teóricas e ideológicas sobre la sexualidad humana que, aunque no son completamente explícitas e incluso pueden pasar desapercibidas para quienes las desconocen, están presentes a lo largo de toda la serie.

Una de ellas es, por supuesto, la Teoría *Queer*, de la que hablamos ampliamente en el segundo capítulo y que se aborda a partir de las ideas de Judith Butler. Esta autora estadounidense no sólo está presente en *Transparent* a través de sus ideas, sino que es un referente central para la serie.

De ahí que incluso podamos ver algunas referencias o “guiños” a su figura como investigadora de la Universidad de California y a su labor como activista, en algunos de los personajes de la serie o en ciertos paralelismos entre la historia de vida de Butler y el contexto en el que se desarrolla la serie.

Sumado a esto, no es de sorprender que la serie tenga también como base ideológica al feminismo, particularmente aquél que se muestra a favor de las mujeres y hombres transexuales, las personas no binarias o las identidades *queer*.

*Transparent* deja en claro, desde un principio, su apoyo a los postulados del transfeminismo desde el momento en el que su protagonista principal es una mujer transgénero que intenta “salir del closet” con su familia. Sin embargo, hace presente dentro de la historia el debate existente entre transfeministas y feministas radicales ante la pregunta “¿qué es ser mujer?”. Esto no sólo resulta sumamente enriquecedor para la serie en sí misma, sino que también abona a los temas que pueden abordarse dentro de las series televisivas en general.

Por otro lado, resulta algo novedoso dentro del mundo del entretenimiento, no sólo el hablar de feminismo, sino también de sus distintas corrientes y de los debates que hay entre éstas. Si bien la serie no se decanta explícitamente por una u otra corriente, sí lo hace implícitamente a través de toda la construcción narrativa de la serie y del perfil de los personajes que protagonizan la historia.

Así pues, la crítica política dentro de *Transparent* no está dirigida únicamente al sistema heteronormativo y patriarcal, sino en cierta medida también al feminismo radical, al que presenta como un feminismo transfóbico, limitador y contradictorio, debido al rechazo que las feministas radicales demuestran ante las mujeres transgénero/transexuales que, según su posicionamiento, no deberían ser consideradas “mujeres”, al menos no en la misma calidad de aquellas que nacieron con genitales de hembra.

Por otro lado, encontramos también la influencia del judaísmo y la crítica a algunos de sus preceptos y ritos. Por un lado, somos testigos de la relación que los Pfefferman tienen con esta religión y, a través de ella, con sus raíces familiares. Pero también podemos vislumbrar una cierta influencia de las teologías *queer* y feminista

—al menos en lo que a nuestro análisis respecta—, como ideologías que cuestionan los preceptos religiosos asociados a la sexualidad y el género.

*Transparent* critica los discursos de odio hacia las personas no heteronormadas que se promueven en esta religión. En particular, se enfoca en la crítica a la visión binaria, sexista y separatista de este sistema de creencias, promoviendo en cambio un cuestionamiento al sistema binario del género y a la estructuración jerárquica y machista del judaísmo.

De esta forma, la serie se inclina hacia la teología *queer* al proponer una idea no binaria de lo divino, además de la posibilidad de generar una corriente del judaísmo que pueda estructurarse desde una visión no sexista ni separatista, en la que sus miembros puedan participar de los rituales y cargos religiosos de igual manera, sin importar si son hombres, mujeres, transexuales, homosexuales, personas no binarias, etcétera.

Con todo esto, damos respuesta a nuestra segunda pregunta de investigación, “¿qué ideologías subyacen dentro de los discursos que promueve la serie?”. Cabe aclarar, sin embargo, que aunque el transfeminismo y la teoría *queer* de Judith Butler no son considerados propiamente como corrientes ideológicas, sino más bien movimientos políticos o teorías sociales, sí promueven una serie de ideas y consideraciones particulares sobre la sexualidad humana, lo cual ha propiciado tanto la identificación como el rechazo de diferentes grupos de personas.

En cuanto a cómo están contruidos y expresados los discursos antes mencionados dentro de esta serie televisiva —respondiendo así a nuestra tercera pregunta de investigación— debemos recurrir, por su puesto, a la estructura narrativa de la serie y al lenguaje audiovisual a través de los cuales se nos cuenta la historia.

En primer lugar, hemos de decir que *Transparent* no es una serie técnicamente novedosa, su lenguaje visual es sobrio y realista, no hace uso excesivo de efectos

visuales o de planos poco usuales, tampoco juega demasiado con los planos y encuadres fotográficos; al contrario, se trata de una serie en la que el material audiovisual parece no destacar demasiado.

Sin embargo, esto es justo lo que hace que *Transparent* se sienta como algo “real”, una historia que sucede a personas “verdaderas”, dentro de nuestra misma realidad. Todos los códigos visuales están intencional y cuidadosamente bien configurados para generar una sensación de intimidad y cercanía con los personajes y su mundo.

Lo que los creadores buscan a través de la composición visual de cada toma es que el espectador se “adentre” en la historia como si estuviese viendo una especie de “cámara oculta”, desde donde puede percibir a detalle todas las expresiones y movimientos de los personajes.

Esto lo podemos apreciar, por ejemplo, en uso de los planos fotográficos, en su mayoría medio, primero y primerísimo primer plano, que son los más abundantes dentro de la serie. El uso de estos planos en el lenguaje cinematográfico, no sólo sirve para mostrar a detalle ciertas cosas, sino también para propiciar una vinculación emotiva con el espectador.

Al tratarse de una serie en la que se nos muestra la vida, los sentimientos y las conductas de los personajes como el principal motor de la historia, no es de extrañar que la intención de los creadores sea la de conectar emotivamente con su público para ganarse su empatía. Esto se fortalece aún más gracias al uso de encuadres estáticos y movimientos de cámara lentos, aunados a una composición sencilla y poco contrastante que da cierta sensación de orden y seguridad.

La mayoría de las escenas, incluyendo algunas de las más destacadas, suceden en interiores, ya sea una casa, una habitación, un salón cerrado, un baño, etc., lo cual también predispone al espectador a generar un cierto sentido de intimidad con los personajes, pues se le hace partícipe de un evento que ocurre en lo privado, es decir,

pues el espectador se adentra en la historia como un observador externo, pero a la vez puede llegar a sentir que forma parte de las vidas de los personajes, como si éstos fuesen personas verdaderas a las que ve desde una cámara oculta.

En este sentido, podemos decir que es la cámara la que cumple la función del “narrador” de la historia. Se trata pues de un narrador extradiegético, omnipresente y objetivo, es decir, no tiene relación con lo que sucede dentro de la historia, sino que nos cuenta todo “desde fuera”. A diferencia del resto de los elementos revisados antes, este nos pone un límite, es decir, es lo que mantiene al espectador “fuera” de lo que sucede dentro de la historia, rompiendo un poco con la vinculación emocional que el resto de los códigos propician.

Podemos argüir que el propósito de esto es el de lograr que el espectador se involucre con la historia y pueda empatizar con los personajes o sus situaciones, sin perder de vista su posición como observador externo y omnipresente, lo cual le coloca en una posición “superior” a la de los personajes y le permite juzgar sus actos desde su propio punto de vista.

Ahora bien, ¿qué tienen que ver todas estas cuestiones de forma con la manera en la que la serie nos expresa los discursos e ideologías que hemos mencionados? Hemos de decir que tienen bastante que ver, pues es a través de la conjugación de la estructura narrativa con todos los códigos visuales, sonoros y sintácticos que *Transparent* crea un lenguaje propio, a través del cual nos comunica dichas ideas y posicionamientos.

Gracias a este análisis formal-estructural concluimos que *Transparent* no busca innovar, sino aprovechar al máximo los elementos básicos del lenguaje audiovisual para crear una atmósfera sumamente particular, capaz de involucrar emotivamente al espectador con la historia, a la vez que le da el “espacio” suficiente para juzgar los actos de los personajes desde una perspectiva externa.

Se percibe también la intención de mostrar la historia como real, es decir, como algo que genuinamente está sucediendo a una familia judía de Estados Unidos en el momento que se mira la serie. Por ello, el peso recae en los personajes y su configuración psíquico-emocional más que en cualquier otro elemento, pues se busca la simpatía de los espectadores a través de las acciones, sentimientos y expresiones de los personajes, configurados narrativamente como “personas”.

Lograr la familiaridad, la intimidad y la complicidad de la audiencia, propicia a su vez cierto nivel de aceptación, identificación o, al menos, consideración, de las opiniones que éstos expresan. La mayoría de los discursos y opiniones políticas que se presentan en *Transparent* son expresadas de forma directa o indirecta por los personajes, ya sea a través de sus diálogos, gestos, acciones o las decisiones que toman ante ciertas situaciones.

Tomemos por ejemplo la escena antes analizada en la que Maura discute con un grupo de feministas radicales en el campamento de mujeres: si bien ambas partes expresan sus opiniones con respecto a lo que es “ser mujer” y a los privilegios que conlleva en “nacer varón”, es probable que el espectador empaticé más con la postura transfeminista de Maura que con la de las feministas, debido al vínculo emotivo que éste ha construido con el personaje y su historia.

Por último nos queda responder a la “¿cómo se representa a las personas LGBTIQ+ y a las relaciones no heterosexuales en *Transparent*?”. Y para ello recurrimos a lo obtenido en el análisis de personajes, donde pudimos constatar las características psicológicas, estructurales y actanciales, al analizarlos en diferentes formas, como personas, como roles y como actantes.

De esta manera descubrimos que todos los personajes seleccionados —aquellos que salen del esquema heteronormativo y que tienen un papel destacado dentro de la historia—, no sólo tienen roles protagónicos, sino que también son los que, con sus acciones y decisiones, generan el avance de la historia, pues son personajes

activos que “hacen” o “hacen hacer”. En comparación con otros personajes no analizados, pero igualmente importantes dentro de la serie, hemos de destacar que son precisamente éstos —los no heteronormativos—, los que se “sobrepone” al resto.

Podemos ver así una clara distinción de roles narrativos entre los personajes LGBTIQ+, que son mayormente activos y dominantes a los personajes heterosexuales, que adquieren dentro de la historia un rol más pasivo y funcionan como contrapeso, al ser quienes que “reciben” o se ven afectados por las acciones de sus opuestos.

Tomando esto en cuenta, podemos decir que *Transparent* intenta romper la dinámica de otras series en las que los personajes o historias LGBTIQ+ son puestas en segundo plano, como agentes pasivos cuyo rol es plantear una historia de amor “diferente” o simplemente dar cierta inclusión a las sexualidades diversas dentro de la pantalla.

Sumado a esto está también la complejidad psicoemocional de estos personajes. Tanto Maura como Sarah y Gittel son personajes redondos, contradictorios, llenos de dudas, errores y temores, no son personajes lineales que van del punto A al punto B en su desarrollo dentro de la historia. Esto genera una sensación de veracidad hacia el personaje, es decir, nos hace pensar que es genuino.

Claramente esto facilita que el espectador pueda empatizar o sentirse identificado con él al comprobar que, al igual que cualquier humano, el personaje se equivoca, toma malas decisiones, tiene malas actitudes, tiene comportamientos moralmente cuestionables, etc.

Llama la atención que la serie, no busque romantizar o satanizar a los personajes LGBTIQ+, como suele suceder en algunas otras producciones, donde se les construye deliberadamente como personajes benevolentes que sufren ante el abuso y la discriminación de otros o como personajes “graciosos” o perturbados. En

este sentido, la serie da un gran paso al criticar los estereotipos que colocan a las personas homo, bi y transexuales como víctimas permanentes o como sujetos de burla.

Además, destaca por sobre todo el hecho de que se trate el tema de la transexualidad y la exploración sexual, en general, en la etapa adulta, rompiendo así con la idea de que estos temas sólo competen a las nuevas generaciones o que es la gente joven de “esta época”, la única que manifiesta expresiones sexuales no heteronormativas. Este es, por tanto, uno de los puntos que más podemos rescatar en cuanto a la ruptura de estereotipos y a la ampliación de nuestra visión de la sexualidad humana.

Otro aporte importante lo encontramos en la inclusión de personajes no binarios, siendo Ali y su proceso de autodescubrimiento la representación más clara de ello dentro de la serie. Si bien las series y películas se están abriendo al tema de la diversidad sexual, la verdad es que aún falta mucho en cuanto a representación de personas queer y no binarias, que siguen resultando identidades sexuales aún más polémicas que las y los transgénero/transexuales.

La historia de Ali en esta serie, pone de manifiesto la complejidad que tiene para una persona no binaria el sentir que no puede identificarse completamente con ninguno de los dos géneros o, por el contrario, que puede identificarse con ambos. *Transparent* aborda el tema con seriedad e, incluso, logra cierta profundidad al mostrarnos el recorrido de este personaje, desde que comienza a cuestionarse su orientación sexual, hasta que se da cuenta de que gran parte de su depresión crónica se debe a que nunca se ha sentido del todo cómoda con su género.

Por otro lado, sin embargo, es necesario destacar que aunque la serie definitivamente rompe con éstos y algunos otros estereotipos, sigue reproduciendo otros. El ejemplo más claro es el de la representación de la bisexualidad a través del personaje de Sarah, una mujer que desea explorar su sexualidad sin tabúes y que se

siente atraía tanto por hombres como por mujeres. Hasta este punto, la serie nos ofrece un tema interesante en el cual reflexionar.

Sin embargo, pronto cae en el típico estereotipo que socialmente se tiene de las personas bisexuales: personas indecisas, caprichosas, que no saben lo que quieren o que quieren todo a la vez. La bisexualidad es vista todavía con sospecha y discriminación, incluso dentro de las comunidades LGBTIQ+. Se tacha a las y los bisexuales de ser gente hedonista, con poco nivel de compromiso en las relaciones o que sólo busca experimentar y jugar, sin tomarse en serio ni la heterosexualidad ni la homosexualidad.

En dichas comunidades muchas veces se les acusa, de estar confundidos o de carecer del valor suficiente para autonombrarse homosexuales por todas las cuestiones que eso implica. La promiscuidad es, para muchos, otra de las características “típicas” de la bisexualidad.

Dentro de la serie Sarah cumple a cabalidad con dichas descripciones y, aunque tal vez la serie propone su caso como el de la mujer adulta y controlada que repentinamente se ve tentada a satisfacer todos sus deseos sexuales, la verdad es que las conductas caprichosas y egoístas del personaje en su relación con otros, parece abonar más al estereotipo que a la ruptura del mismo.

Como crítica adicional al contenido de la serie no podemos dejar de mencionar el evidente punto de vista anglo-norteamericano que tiene la serie. Desde un inicio podemos percatarnos de la condición totalmente privilegiada de la familia Pfefferman, ciudadanos estadounidenses blancos de clase media-alta, que viven totalmente inmiscuidos en sus propias vidas y que ni siquiera se percatan ni cuestionan sus propios privilegios.

Varios de los personajes llegan a ser arrogantes y despectivos al hacer comentarios o dirigirse a personas que no están dentro de su mismo rango social —como cuando Sarah le dice a Maura que le va a “prestar” a la mujer latina que

limpia su casa, para que también le limpie la suya o cuando los Pfefferman viajan a Israel y todos, menos Ali, se quejan de la peligrosidad de los palestinos—.

Considerando que la serie está inspirada en la vida de Jill Soloway, quien se crio en California y tuvo contacto desde temprana edad con la vida académica de la Universidad de Berkeley gracias a su padre (ahora públicamente declarada como mujer transgénero), podríamos, tal vez, justificar ciertas críticas en este sentido. Pero si hiciésemos esto, no estaríamos cumpliendo del todo con nuestro objetivo. Es por eso que nos resulta necesario hacer ver que, si bien la serie tiene aciertos, también tiene puntos débiles.

Así pues, debemos decir que, al igual que muchas otras series estadounidenses, el punto de vista sigue siendo completamente blanco, no encontramos en la serie ningún personaje negro, hispano, asiático o de cualquier otro grupo social con alta preminencia en el país. Tampoco se habla de la gran variedad de grupos feministas y LGBTIQ+ que se configuran desde contextos y perspectivas muy distintas a las de la población blanca.

Si bien en uno de los capítulos se llega a hablar de la interseccionalidad en el feminismo, cuando Ali comparte unas cuantas palabras con una feminista negra, el tema queda minimizado al momento en el que Ali hace otro comentario y termina descartando la posibilidad de abrir un diálogo en torno al racismo dentro de los movimientos feministas y LGBTIQ+ en los círculos intelectuales de algunas universidades.

No es sino hasta casi el final de la serie, en un par de capítulos de la cuarta temporada, que los temas de interseccionalidad en el feminismo, racialización de los cuerpos y la estigmatización de los pueblos colonizados comienza a tener lugar. Sin embargo, la serie es interrumpida abruptamente por el incidente de abuso sexual explicado en el tercer capítulo, lo cual nos deja a penas con un esbozo de lo que pudo

haber sido un intento por amplificar la visión blanqueada de la sexualidad que la serie estuvo proponiendo a lo largo de cuatro temporadas.

Así pues, no resta más que decir que, si bien encontramos en *Transparent* un esfuerzo interesante por romper esquemas en torno a la representación de la diversidad sexual en la televisión e, incluso, una aproximación más madura, compleja y seria hacia estos temas, sigue proponiendo una visión blanqueada de la sexualidad, que propone la aceptación de las diversas identidades y orientaciones sexuales, siempre y cuando se trate de personas blancas o con un nivel adquisitivo alto.

Si bien estamos conscientes de que, tal como lo vimos en el segundo capítulo, la interpretación de mensajes televisivos por parte de los espectadores, no siempre se corresponde con el mensaje original codificado por los creadores de los contenidos televisivos, debido a la complejidad del proceso de decodificación-recepción, no podemos perder de vista que las industrias culturales siguen estando en manos de grupos hegemónicos y que toda producción televisiva, cinematográfica, literaria, artística, etc., lleva consigo una intención y una serie de discursos e ideas en torno a algo.

Es por eso que no podemos dejar de analizar y cuestionar los contenidos de productos de la cultura popular que consumimos día a día, ya que, estemos de acuerdo o no, forman parte de nuestra vida dentro de esta sociedad.

No se trata de satanizar o rechazar deliberadamente los programas televisivos, la música, los cómics, las películas, los libros, videojuegos, redes sociales o cualquier otro producto propio de esta era, sino de ser críticos y tratar de “leer entre líneas” e ir más allá de lo que aparentemente se nos ofrece, para percatarnos así sobre qué ideas, creencias, conceptos, teorías e ideologías se nos están proponiendo.

En lo que respecta al tema de la sexualidad, no debemos olvidar que, tal como lo vimos en el primer capítulo, las ideas que socialmente tenemos sobre sexualidad

son el resultado de construcciones discursivas que han sido impuestas, perpetuadas y normalizadas a lo largo de la historia, gracias a distintos mecanismos de control.

El hecho de que actualmente algunos sectores de la sociedad estén comenzando a romper con siglos de adoctrinamiento y control en este sentido, no significa que las imposiciones de ciertos discursos hayan quedado en el pasado. Por el contrario, debemos ser aún más conscientes del alcance y el poder de los actuales medios de comunicación y las nuevas formas de entretenimiento.

No debemos olvidar que, así como pueden ser utilizadas para cuestionar o derrocar viejas ideologías y regímenes, también pueden servir para imponer nuevos discursos que, al ser asumidos como “verdaderos”, podrían devenir hegemónicos y convertirse en nuevos discursos de discriminación y odio, no sólo en lo que se refiere a la sexualidad, sino a cualquier otro ámbito.

Nuestra labor como consumidores sería, por lo tanto, asumir una postura crítica ante aquello que recibimos y, a partir de ello, generar nuevos cuestionamientos, debates, análisis y reflexiones para no caer nuevamente en hegemonías ideológicas o discursos que cuarten los derechos de cualquier grupo humano, mucho menos en cuestiones de identidad colectiva e individual.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta
- Amuchástegui, A. y Rodríguez, Y. (s.f.). *La sexualidad: ¿invención histórica?* Recuperado de [https://www.academia.edu/24852623/La\\_sexualidad\\_invenci%C3%B3n\\_hist%C3%B3rica](https://www.academia.edu/24852623/La_sexualidad_invenci%C3%B3n_hist%C3%B3rica)
- Andrada, A. (febrero-abril, 2011). Reseña de "Cultura y Sociedad 1780-1950 De Coleridge a Orwell" de Raymond Williams. *Razón y Palabra* (75). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3674650>
- Armañanzas, G. (2009). Transmisión transgeneracional del trauma de nuestra guerra civil. *Norte de Salud Mental*, 8, (34), 44-51. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4830224>
- Barriga-Jiménez, S. (2013). La sexualidad como producto cultural. Perspectiva histórica y psicosocial. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, (12), 91 - 111. Recuperado de <https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/3637>
- Bermejo, J. (2005). *Hombre y Pensamiento. El giro narrativo de las Ciencias Sociales y Humanas*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- Bigsby, C. (1982). *Examen de la cultura popular*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Carrasco, A. (2010) Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *MHCJ. Miguel Hernández Communication Journal*, (1). 174-200. Recuperado de [https://mhcommunicationsjournal.wordpress.com/2010/07/20/angel\\_carrasco/](https://mhcommunicationsjournal.wordpress.com/2010/07/20/angel_carrasco/)
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- (1999). *Análisis de la Televisión. Instrumentos, prácticas y métodos de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Coelho, F. (s.f.). Intención o Intensión. En *Diccionariodedudas.com*. Recuperado de <https://www.diccionariodedudas.com/intencion-o-intension/>
- De Gregorio-Godeo, E. (2008), Sobre la instrumentalidad del Análisis Crítico del Discurso para los Estudios Culturales: la construcción discursiva de la “neomasculinidad”. *Discurso y Sociedad*, 2 (1), 39-85. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2547111>
- De Lauretis, T. (2015). Teoría Queer y Género. *Mora*, (21), 107 - 118. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/2402>
- Fayanas, E. (2017). Sexualidad y Edad Media. *Nuevatribuna.es*. Recuperado de <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/sexualidad-edad-media/20170605204107140539.html>
- Febus, B. (2018). El sujeto sexual en las teologías *queer*: ¿Implicaciones para una Teología *Queer* Latinoamericana de la liberación? *Conexión Queer: Revista Latinoamericana y Caribeña de teologías Queer*, I, 145-174. Recuperado de <https://repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=conexionqueer>
- Fonseca, C. y Quintero, M. (2009). Teoría queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 24 (69), 43-60. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732009000100003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000100003)
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (25ta. ed.). México: Siglo XXI.
- Flores, M. (abril, 2015) *El tema, la estructura y el argumento*. Recuperado de <https://merflores.com/tema-estructura-argumento/>

- Frago Valls, S. y Saéz Sesma, S. (2012). Haciendo historia sexológica con el "Sal de dudas". *Sal de dudas*, (10), 231 - 266. Recuperado de <https://www.amaltea.org/haciendo-historia-sexologica-con-el-%C2%93sal-de-dudas%C2%94/>
- Freud, S. (1905). *Tres ensayos para una teoría sexual*. Recuperado de <http://caece.opac.com.ar/gsd/collect/apuntes/index/assoc/HASH01c1.dir/doc.pdf>
- García, A. (2014), El fenómeno de la *serialidad* en la tercera edad de oro de la televisión. En Enrique Fuster (ed.). Roma: EDUSC. Recuperado de <https://dadun.unav.edu/handle/10171/36187>
- González, V. (septiembre 2019). Auge y caída de 'Transparent': así ha sido el final de una de las mejores series de la década. GQ. Recuperado de <https://www.revistagq.com/noticias/articulo/transparent-serie-final>
- Guasch, O. (2007). *La crisis de la heterosexualidad* (2da. ed.). Barcelona: Laertes.
- Hall, S. (1996). Codificar/decodificar. Alejandra García Vargas (trad.) en *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79. Londres: Routledge & The CCCS University of Birmingham. Recuperado de [https://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2009/10/hall\\_s\\_codificar\\_decodificar.pdf](https://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2009/10/hall_s_codificar_decodificar.pdf)
- (2004). Codificación y decodificación en el discurso televisivo. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (9). Pp. 210-236. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/935/93500915.pdf>
- (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Universidad Javeriana-Instituto de estudios Peruanos-Universidad Andina Simón Bolívar-Enviación. Pp. 419-445.
- Hernández Belmont, R. (2008), Paradigmas de la diversidad sexual. *Academia, Revista Trabajo Social UNAM*, (18), 26 - 33. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ents/article/view/19517>
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Ítaca.
- López, F. (1996). Historia de la sexología. *Sexología y sociedad*, 2 (6), 22 - 26. Recuperado de

- <http://revsexologiaysociedad.sld.cu/index.php/sexologiaysociedad/article/view/104/149>
- López, L. (2018). Sexo y homosexualidad en la antigua Atenas. *Portal Clásico*. Recuperado de <https://portalclasico.com/sexo-y-homosexualidad-en-la-antigua-atenas>
- López, M. y Nicolás, M. (2015). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas; Revista Científica de Comunicación*, 6 (1), 22-39. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896204>
- Luengo, M. (2011). Filosofía de la Cultura Popular: Una lectura de la teoría crítica desde la perspectiva de Hannah Arendt. *Cinta moebio* (40), 64-83. Recuperado de [www.moebio.uchile.cl/40/luengo.html](http://www.moebio.uchile.cl/40/luengo.html)
- Lull, J. (1980). Los usos sociales de la televisión. *Claudio Avendaño (trad.). Human Communication Research*, (6), 197-207. Recuperado de <https://www.jameslull.com/los-usos-sociales-de-la-television/>
- Martín, M. (1981) La influencia social de la televisión: niveles de influencia (I). *ReiS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (16), 39-55. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=273123>
- Medina, H. (2013). ¿Quién era Safo? *Los ojos de Hipatia*. Recuperado de <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/quien-era-safo/>
- Meersohn, C. (2005). Introducción a Teun Van Dijk: Análisis de Discurso. *Cinta moebio* (24), 288-302. Recuperado de [www.moebio.uchile.cl/24/meersohn.htm](http://www.moebio.uchile.cl/24/meersohn.htm)
- Mejino, L. (2015) Transparent: La trascendencia de ser transparente con la transexualidad. *El Diario Vasco*. Recuperado de <https://blogs.diariovasco.com/series-gourmets/2015/02/04/transparent-la-trascendencia-de-ser-transparente-con-la-transexualidad/?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Mendilarzu, N. (Diciembre 2017). ¿Qué es el transfeminismo? *Escritura feminista*. Recuperado de <https://escriturafeminista.com/2017/12/15/que-es-el-transfeminismo/>
- Montero, O. (octubre, 2006). *Aproximaciones a la Bisexualidad. Freud y los debates actuales*. Trabajo presentado en Fepal: XXVI Congreso Latinoamericano de

- Psicoanálisis "El legado de Freud a 150 años de su nacimiento", Lima. Recuperado de <http://www.fepal.org/images/2006otrogenero/montero.pdf>
- Muñoz, B. (2009). Escuela de Birmingham: La sintaxis de la cotidianidad como producción social de la conciencia. *I/C Revista Científica de Información y Comunicación* (6), 21-68. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/6/1.1%20Munoz.pdf>
- Peño, P. (2017). Movimiento de liberación LGBT a través de fotografías. *Cultura fotográfica*. Recuperado de <https://culturafotografica.es/movimiento-liberacion-lgtb-fotografias/>
- Rendón, D. (s.f.). El abc de la teoría queer. *Espolea*, pp. 1-6. Recuperado de [http://www.espolea.org/uploads/8/7/2/7/8727772/6.ddt-abcqueer\\_final.pdf](http://www.espolea.org/uploads/8/7/2/7/8727772/6.ddt-abcqueer_final.pdf)
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva antropología*, III (30), 95-145. Recuperado de <https://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/El%20trafico%20de%20mujeres2.pdf>
- Sexualidad*. (s/f). CESOLAA Programa de educación sexual, Universidad de Chile. Recuperado de <http://educacionsexual.uchile.cl/index.php/hablando-de-sexo/conceptos-de-genero-sexualidad-y-roles-de-genero/sexualidad>
- Soloway, J. (03 de enero de 2016), Creadora, directora y guionista de televisión [transcripción]. Entrevista Los Inrockuptibles. Recuperada de <https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-a-jill-soloway-transparent-37aa62feeff3>
- Szasz, I., & Lerner, S. (1998). *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*. México: Colegio de México.
- Quintana, M. (2016) Teología *Queer*: Panorama, balance y perspectivas. En Ildefonso Murillo Murillo (ed.), *Pensar y conocer a Dios en el siglo XXI*. Madrid: Ediciones Diálogo Filosófico/Publicaciones Claretianas. pp. 745-752. Recuperado de <https://philpapers.org/rec/PAZLTQ>
- Van Djick, T. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.

- Ventura, R. (2014). *La sexualidad mediada. Estudio de la heteronormatividad en los informativos de televisión*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de <https://repositori.upf.edu/handle/10230/23044?locale-attribute=es>
- Vergara Heidke, A. (2006). Actos de habla en editoriales del periódico La Nación de Costa Rica. *Onomázein. Revista de lingüística, filología y traducción*, (14), 141-161. Recuperado de [http://onomazein.letras.uc.cl/Articulos/14/4\\_Vergara.pdf](http://onomazein.letras.uc.cl/Articulos/14/4_Vergara.pdf)
- Vilches, L. (diciembre, 2014). *Los tres tiempos de la narrativa audiovisual*. Trabajo presentado en VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Universidad de La Laguna, España. Recuperado de [http://www.revistalatinacs.org/14SLCS/2014\\_actas/083\\_Vilches.pdf](http://www.revistalatinacs.org/14SLCS/2014_actas/083_Vilches.pdf)
- Weeks, J. (1998). *Sexualidad*. México: Paidós.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- (2000) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- (2001) *Cultura y Sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- (2001). La cultura es algo ordinario. Ricardo García Pérez (trad.). En *The Raymond Williams Reader*, pp. 37-62. Recuperado de <https://estudioscultura.wordpress.com/2012/11/06/la-cultura-es-algo-ordinario-de-raymond-wil>