

# Géneros y sexualidades en las series actuales de televisión

GARCIA FANLO, Luis / Universidad de Buenos Aires / [luis.fanlo@gmail.com](mailto:luis.fanlo@gmail.com)

---

Eje: Cine y Artes Audiovisuales - Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras claves: televisión, series de televisión, sexualidad, géneros*

## > **Resumen**

En 2018 la industria de la series de televisión produjo 495 series (estrenos y retornos) solo en Estados Unidos. En la actualidad las series son la principal fuente de ingresos tanto de las cadenas tradicionales de TV, como las de cable premium y las plataformas de streaming (Netflix, Amazon, Hulu, etc.). De ahí que sea relevante indagar cómo son representados los géneros y las sexualidades en estos artefactos audiovisuales, cuya audiencia alcanza a todo el planeta y que son vistas por millones de personas. Desde luego, no hay mucho lugar para las sexualidades disidentes, pero sí, en algunas series, cuestionamientos a las relaciones heteronormativas, y representaciones que denomino confusas en lo que respecta al colectivo LGBTQ. Los y las protagonistas, mayoritariamente, son hombres y mujeres, pero solo en muy pocos casos las mujeres son el eje de la narración y los hombres acompañantes. En muchas series las mujeres comienzan siendo las protagonistas, pero tarde o temprano aparece un hombre dispuesto a salvarlas. En esta Ponencia voy a analizar esta problemática en algunas series de televisión actuales para analizar cómo funcionan en la producción de subjetividades vinculadas a cuestiones de género, sexo y sexualidades.

## > **Presentación**

Las series actuales de la televisión norteamericana representan los géneros de manera convencional, aún aquellas que son transgresoras según la opinión de críticos y televidentes. El paradigma dominante consiste en proponer un universo diegético en el que los hombres son hombres y las mujeres son mujeres sin ambigüedades. En esos universos, las personas gay, casi siempre son representadas resaltando su amaneramiento, y muy pocas veces su homosexualidad. Y lo mismo con las mujeres y el lesbianismo. Lo que nos muestran las series es a personas que gustan del mismo género pero que viven esas relaciones dentro del paradigma heteronormativo. Y lo mismo vale para las escasísimas representaciones televisivas de personas trans, las que son mostradas como carentes en lo absoluto de sexualidad. En la TV no existe nada más allá de la heterosexualidad.

De modo que no es que se encubran las identidades de género y/o las sexualidades, sino que se las muestra de tal manera que quedan normalizadas en estereotipos machistas y heteronormativos. Otra forma de invisibilizar consiste en contraponer la identidad de género con la sexualidad, permitiendo que cualquier género sea considerado como normal y cualquier sexualidad disidente como anormal. La identidad de género y las sexualidades disidentes existen siempre como el resultado de determinadas relaciones de fuerza y de poder, y como una continua tensión entre lo prohibido y lo normativo.

Estos estereotipos forman en la audiencia estructuras de reconocimiento, de tal modo que no es necesario que alguien diga “soy de tal género” o “vivo mi sexualidad de esta forma”, para que el televidente los reconozca. A veces, en televisión, la censura está más interesada en lo que se dice que en lo que se hace, pero no hay que dejarse engañar ya que la televisión es un medio audiovisual. Una mirada, un gesto, un modo de tomar la mano, una cortina musical, un modo para recortar los planos, etc. son formas que invisibilizan- mostrando, que dan a ver de determinada manera y no de otra las diferentes identidades de género y las sexualidades.

Por supuesto hay gradaciones entre los estereotipos progresistas y conservadores, y es en ese umbral oscilante en el que se ubican las corporaciones de televisión, plataformas digitales y canales de TV de aire y cable. Las gradaciones resultan de configuraciones más o menos complejas y tributarias de los cambios sociales, políticos y culturales que se dan en cada sociedad. No es lo mismo una serie norteamericana que una europea, por ejemplo. También influye en configuración de las gradaciones diferenciales si se trata de series dramáticas, comedias, históricas, de terror, etc. y si estamos ante narrativas transmedia que remiten a la literatura, videogame, novela o comic, etc.

Por ejemplo, las relaciones sexuales tienen una mayor visibilidad en la televisión norteamericana actual. Sin embargo, como planteaba Foucault, hablar/mostrar el sexo entre dos personas encubre la sexualidad, de la que nunca se habla/muestra nada. Si el sexo es aburrido, citando una vez más a Foucault, entonces sirve perfectamente a su propósito de ocultar las prácticas sexuales. En la televisión norteamericana el sexo es aburrido porque siempre existe una toalla, un pantalón, una sábana o lo que haya a mano para tapar aquello que no se puede ni se debe mostrar, antes, durante y después del acto sexual.

¿Pueden ser representadas las sexualidades más allá de la heterosexualidad obligatoria? ¿Existe algún caso en que se pudo superar ese imposible? La respuesta me remite a “Último tango en París” de Bertolucci, en 1972, y en la televisión a “Queer As Folk”, de Russell T Davies, 1999. En ambos ejemplos el centro exploración de la sexualidad está donde reclamaba Foucault, a saber, un modo de desorganizar los cuerpos, y un espacio para visualizar procedimientos de poder en historias pequeñas y anónimas. Sin embargo, ninguna serie de TV ha podido saltar el umbral que implicó para el cine “Portero de noche”, Liliana Cavani, 1974, de la que hablaron tanto Deleuze como Foucault.

Pero ¿cuáles son esas reglas y prohibiciones a las que son sometidos los equipos de producción y realización de una serie de televisión? Existe algo que en el lenguaje coloquial de las corporaciones televisivas se denomina “Biblia”, que no es otra cosa que un manual de reglas y procedimientos para producir series de TV. Todas las corporaciones tienen su Biblia, y su contenido está guardado bajo siete llaves. Los mandatos de esta “Biblia” se rigen los intereses de los accionistas, anunciantes, organizaciones moralistas y de padres de familia, las Iglesias, el gobierno, y las audiencias, que son monitoreadas regularmente a través de encuestas.

Otra problemática que ha cobrado gran visibilidad en la actualidad es la que se interroga sobre por qué los actores y actrices cis encarnan personajes que pertenecen a la comunidad LGTBQ+. ¿Por qué los actores y actrices LGTBQ+ son discriminados a la hora de convocar para un casting ya que solo se los requiere para encarnar personajes cis? (Transparent, Jill Soloway, 2014-2019).

En la actualidad, la televisión se ha convertido en la superficie de emergencia de un conjunto de problemas sociales, políticos, económicos, ideológicos y culturales, entre ellos, y en un primer plano, de las actuales problematizaciones sobre la identidad de género y las sexualidades, sean heteronormativas como disidentes, sean naturalizadoras o críticas. En los intersticios, hay quienes quieren eludir las prohibiciones y censuras, pero el problema es que aún no queda claro que es lo que hay más allá, en una época en que lo prohibido ya no es obligatorio y el neoliberalismo asume la forma de la sociedad de control.

## › **Análisis de casos**

Hace poco más de un mes la serie de televisión Star Trek cumplió cincuenta años y aunque está considerada como una serie pionera en transgredir prejuicios y estigmas de raza, clase, género y religión nunca tuvo un personaje que se declarara homosexual. Ni siquiera en la ciencia ficción o en el género fantástico las series de televisión norteamericanas han podido salir abiertamente del férreo closet en el que quedan guardadas las sexualidades disidentes y las prácticas contrasexuales.

Todos los canales de televisión tienen un manual de procedimientos y una oficina que se encarga de analizar minuciosamente todo contenido que se refiera al sexo, el género o la sexualidad para evitar problemas con las organizaciones de padres de familia, iglesias y fundamentalmente las empresas anunciantes. Desde luego la censura o las regulaciones, como gustan denominarlas para que suenen políticamente correctas, abarcan otras cuestiones, muchas de éstas más de procedimientos que conceptuales. Por ejemplo, un ama de casa se puede suicidar, pero nunca se puede mostrar directamente

el acto; otro ejemplo es el que se refiere al acto sexual entre sujetos heterosexuales, se puede mostrar sin problemas mientras que el pene del hombre quede debidamente obliterado y no se vea la penetración.

Estas condiciones de posibilidad, existencia y aceptabilidad de las series de televisión se han mantenido más o menos constantes desde los orígenes de la televisión misma, aunque a partir de fines del siglo XX y principios del XXI se haya producido un gran cambio en las narrativas, las estéticas visuales, los valores ético-culturales y los modos de representación de la existencia humana. Las series actuales intentan mostrar aspectos críticos de la realidad social actual, reversionar el pasado o el futuro, alterando las reglas de construcción de los verosímiles de género y sociales tradicionales. Pero en el caso del sexo, las sexualidades y el género no se han registrado grandes avances si consideramos el corpus más publicitado por la industria cultural.

Es cierto que el sexo está más explícito, y que abundan personajes gays, homosexuales, lesbianas, bisexuales y trans\* pero no hay una problematización específica de lo que implica el sexo y las sexualidades excepto como anomalías, desviaciones, rarezas, etc. o en el peor de los casos están ahí porque operan, como bien explica Jacques Ranciere , como el barómetro de Madame Aubain en la novela de Flaubert, es decir, como productores de efectos de realidad y verosímil social.

En general las series de televisión que tratan cuestiones que involucran la homosexualidad son comedias humorísticas en las que el gay, la lesbiana o el trans\* operan más como payasos cuyos modos de hablar, gesticular, vestirse y pensar son en todo caso extravagantes y por eso no pueden ser tomados en serio. Usar la comedia para neutralizar un régimen de visibilidad es una fórmula tan antigua como el propio Aristóteles que en su Poética escribió: “la comedia es imitación de los peores, pero no ciertamente de toda la maldad, sino de lo risible, lo cual es una especie de lo feo”.

Otra censura recurrente, aunque no sea visible como tal, consiste en que los actores heterosexuales pueden actuar personajes que se identifiquen con cualquier otro género, sexo o sexualidad, pero en general los actores que son gays, lesbianas o trans\* solo pueden hacer de heterosexuales. Cuando se produce la excepción, como en el caso de la actriz Katherine Moennig -Lena en la serie Ray Donovan- el lesbianismo no tiene ninguna incidencia en la diégesis y solo es sugerido al mostrar, por ejemplo, que Lena vive con otra mujer.

Las sexualidades no-heteronormativas o contrasexuales, en el sentido que le da a estos términos Paul B. Preciado (conocida antes como Beatriz Preciado) , siempre se muestran en términos ético-culturales ambiguos, por ejemplo, como ocurre en House of Cards. El personaje principal, Frank Underwood – interpretado por Kevin Spacey-, es homosexual o bisexual pero ese hecho es mostrado como algo perverso y que refuerza precisamente la villanía del personaje, para finalmente quedar obturada y desaparecer totalmente de la diégesis en las últimas temporadas.

Un caso diferente es el que vemos en la serie *The Borgias* con el tratamiento que se da a la sexualidad de Micheletto Corella, el sanguinario y terrible condotiero que esconde su homosexualidad para no mostrarse débil ante los otros, interpretado por el actor Sean Harris. En una trama lateral Micheletto vive un romance con un joven que efectivamente lo hace vulnerable a sus enemigos y que casi le cuesta la vida, lo que lo convence de reprimir su sexualidad. Sin embargo, la relación entre Micheletto y su amante debe ser una de las mejores y más transgresoras representaciones estéticas y ético-culturales de un modo de vida no-heteronormativo.

Al contrario, el personaje de Bunchy Donovan en la serie *Ray Donovan* vive su homosexualidad como una enfermedad producto de haber sido violado cuando niño por un sacerdote. En la comparación entre ambos casos se hace visible lo que Michel Foucault denomina “polivalencia táctica de los discursos” de modo que no existe un discurso aceptado y otro excluido sobre el sexo sino una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes.

Otros ejemplos los encontramos en series cuya temática es la homosexualidad, la gaycidad, el ser lesbiana, bisexual o trans como son los casos paradigmáticos de *Queer As Folk*, *Orange Is The New Black* y *The L-World*. *Queer As Folk*, se convirtió en serie de culto por la novedad de su propuesta estética y ético-cultural para representar homosexualidad masculina. Sin embargo, el director de la serie, Charles McDougall, nos dice que tuvo que manejar de tal manera los encuadres y los planos para que las secuencias en las que los muchachos se enredan eróticamente solo mostraran sus rostros, sus gestos y sus movimientos corporales más no lo que estaba sucediendo de la cintura para abajo, y no se trata de un problema con las imágenes de sexo o genitalidad explícita, según confiesa el propio McDougall, sino de la imposibilidad de hacer-ver lo que dos hombres pueden hacer-hacer con sus cuerpos y su sexualidad. No es el acto sexual el objeto de censura sino la subjetivación que conlleva.

*The L-World*, intentaba mostrar la sexualidad femenina y el lesbianismo de sus protagonistas. La serie fue premiada por el *New York's LGBT Center*, los organizadores del *GLAAD (Gays & Lesbians Alliance Against Defamation)* y *Human Right Campaigning* por su aporte a una mayor tolerancia y convivencia entre homosexuales y heterosexuales. No obstante, la serie tenía como límite que todas las mujeres protagónicas eran bellas, exitosas, de clases medias altas y glamorosas, así como inteligentes, intelectuales y artistas, sin apremios económicos, absolutamente independientes. El guión melodramático acentuaba la tendencia a resaltar más las semejanzas entre hetero y homosexuales que sus diferencias, neutralizando sexualidades disidentes pero dentro del patrón heterosexual.

En el caso de *Orange Is The New Black*, producida por Netflix, se trata de una historia basada en una novela biográfica. Piper Chapman, una mujer blanca y de clase media es condenada a prisión por hacer un delivery de drogas y en la cárcel de mujeres conoce el mundo de las sexualidades carcelarias femeninas.

La serie ganó innumerables premios, incluyendo el Globo de Oro y el Emmy Awards en el rubro comedia, pero su planteo resulta bastante convencional ya que el género “cárceles de mujeres” muy transitado y estereotipado.

### *Un caso especial: Transparent*

Transparent es una serie producida y emitida por Amazon Studios que tiene emitidos treinta episodios y promete diez más para el próximo año; para ver la serie hay que suscribirse al streaming pagando una mensualidad, aunque por ahora el servicio solo opera para residentes en Estados Unidos. La serie ganó múltiples premios internacionales incluyendo Globo de Oro y Emmy Awards. Jill Soloway, que es la creadora del show así como la productora y guionista, concibió la historia a partir de la experiencia personal de su padre y se propuso algo más que escribir un guión y llevarlo a la pantalla. Amazon le dio total libertad de acción para que el proceso de producción asumiera la forma de lo que la propia Soloway denominó “un programa de acción trans-afirmativa”, es decir, que no solo actores transexuales tendrían prioridad de contratación en los castings sino que todo el dispositivo televisivo debía ser diseñado de acuerdo con las sugerencias de activistas transexuales contratados como asesores.

La serie narra la historia de Maura Pfefferman (anteriormente conocido como Mort), interpretada por Jeffrey Tambor, un adulto de sesenta años que decide salir del closet y vivir su vida como una mujer. El texto no se cae en el lugar común de plantear un enfrentamiento entre lo normal y lo no-normativo, sino en hacer-ver cómo operan los mecanismos del régimen heterosexual para ocluir, neutralizar o estigmatizar lo diferente, al mismo tiempo que cuestiona la homogeneidad de ese régimen y su condición de sexualidad normalizada. Para lograr este efecto estratégico se vale tanto de las imágenes como de las palabras y de una poderosa estética audiovisual en la que predominan los planos y encuadres arriesgados, así como una puesta en escena realista y convincente.

El recurso a romper la simetría entre plano y encuadre, y la composición de escenas, secuencias y tomas desde ángulos extravagantes para la mirada del televidente genera fuertes discontinuidades que alteran los modos televisivos clásicos de representación. De modo tal que la composición de las imágenes radicaliza el efecto transgresor, generando una incomodidad en el televidente que se potencia por la contradicción y no-redundancia entre imagen y palabra. En estas modalidades de hacer-ver y hacer-escuchar es que la serie alcanza su punto de fuga hacia la transgresión y se convierte en un acontecimiento televisivo, más allá de que los personajes sean de clase media, instruidos, sin apremios económicos. Aunque disfuncionales socialmente, no lo asumen ni lo reconocen por sí mismos, aunque sí lo hacen en los otros.

Utilizando el recurso del flashback y del sintagma alternativo entre pasado y presente de los personajes, en particular el de Maura, pero también de sus hijos y exesposa, la serie nos muestra la genealogía, desde 1994, de los modos de existencia de las sexualidades, sexos y géneros en sus regularidades y

discontinuidades. Esa genealogía de los regímenes de visibilidad de las sexualidades disidentes sirve para cartografiar las luchas por el poder y el saber entre los diferentes modos de vida de las sexualidades disidentes dentro y contra el paradigma heteronormativo, pero también entre éstas, como es el caso, por ejemplo, la normatividad heterosexual adaptada al lesbianismo o de la rivalidad y ruptura entre travestis y transexuales hombres.

Transparent es lo más lejos en que el umbral entre transgresión y censura ha llegado en la industria y el arte de las series de televisión y es ante todo un manifiesto estético-político contrasexual. No solo hace- ver en qué condiciones y dentro de qué límites el régimen heteronormativo permite la existencia de lo trans, y lo hace sin caer en los estereotipos humorísticos o dramáticos políticamente correctos del cine de Hollywood o el documental etnográfico, sino que también critica las relaciones de poder y de inclusión/exclusión que existen entre las modulaciones de las sexualidades disidentes. Por ejemplo, el hecho de que el condominio en el que viven comunitariamente los sujetos trans se llame Shangri-La o que Maura asista a un grupo de autoayuda está constantemente intentando mostrar que no hay posibilidad de un mundo trans\* por afuera del régimen heteronormativo y que ser quien se quiere ser implica un ejercicio constante y cotidiano de subjetivación y resistencia sobre sí mismo y los otros.

La exploración que Maura hace de sí misma es uno de los momentos más poderosos y transgresores de la serie, cuando en sus largos momentos de soledad e intimidad el afuera siempre aparece como pesadilla o resignación. El vacío existencial, que en realidad no es tal, ya que dentro de Maura se produce una lucha cuerpo a cuerpo entre quien es y quien tuvo que simular que era, muestra los innumerables pliegues de su subjetividad, incluyendo aristas perversas, sentimientos egoístas y un cierto estado de ánimo de total desapego por la vida propia y de los otros.

Al mismo tiempo, es un manifiesto ético-cultural contra el modo de vida heterosexual cuestionando sus propias bases prescriptivas y normalizadoras al hacer-ver cómo lo normal es en realidad algo complejo y anómalo, en particular cuando se trata de sexo, género y sexualidad, relaciones familiares, afectos, parejas, amistades. Y también, al no producir una visión idealizada de los sujetos trans\*. Soloway hace una crítica radical de la ética de sus propios personajes en tanto éstos se consideran víctimas, pero nunca victimarios, abriendo un debate necesario sobre la compleja trama de los hilos sociales del poder en nuestras sociedades capitalistas. No esencializa ni busca un fundamento originario para sustentar su discurso contrasexual, sino que hace su genealogía y su cartografía para mostrar las distintas formas en que opera la relación entre el sujeto, el arte, la sexualidad y el poder.

Lo que logra Transparent es hacer visible el postulado foucaultiano acerca de que no hemos liberado la sexualidad, sino que la hemos llevado al límite: de nuestra conciencia, de la Ley y del lenguaje. La sexualidad como hendidura, umbral y recordatorio de que hay un único discurso y un único afuera, pero que sus pliegues son infinitos y nos sujetan al mismo tiempo que nos abren la posibilidad de

subjetivarnos. Lo que nos oprime es, de alguna manera lo que nos puede emancipar. Y en gran medida eso es lo que nos hace-ver Transparent.

### > **A modo de cierre**

En relación con el cine, el filósofo Alain Badiou dice que no se trata de que un filme sea meramente bueno en su género, sino de que podamos juzgar su estilo y su singularidad para hacernos ver o pensar de un modo diferente y crítico sobre nuestra realidad individual o social. De modo que el arte y la transgresión serían lo que queda más allá de las opiniones indistintas y de lo que exige la industria para que ese filme pueda existir. Si esto sucede en el cine, imaginemos por un momento lo que implica llevar esa tesis a una serie de televisión que se emite durante años, está dividida en temporadas y cada una de éstas se compone de una decena o más de episodios.

En el cine, que además forma parte de un dispositivo que incluye un campo cultural establecido y altamente organizado, recordar tal o cual película de tal autor o director, y tal o cual escena, diálogo o composición de planos está al alcance de todo cinéfilo. Pero en una serie de televisión: ¿Quién recuerda en qué episodio y de qué temporada era aquella vaga escena que nos viene a la memoria y que nos pareció en su momento un acontecimiento transgresor? ¿Cuál era el título del episodio y quién lo dirigió o fue su realizador? Son tantas series, tantos años que duran, con tanta información sobre cada una de ellas, que prácticamente la serialidad opera como un régimen de borrado de la memoria del televidente, sea ocasional, experto o crítico de arte. Más aún en la actualidad en que, por ejemplo, cada episodio de una serie tiene un Director diferente y que la autoría corresponde más al Productor Ejecutivo (Showrunner) que al guionista o realizador.

Es cierto que las series de televisión actuales han producido nuevos sujetos televidentes y nuevas mediatizaciones, pero precisamente la profusión y extensión de estas subjetividades atenta contra sus posibilidades de convertirse en acontecimientos culturales, éticos, políticos o sociales. En consecuencia, el hecho transgresor o el acontecimiento disruptivo solo se sostiene cuando el lenguaje de las series de televisión asume características estético-políticas y ético-culturales persistentes y de alto impacto performativo en lo social.

## **Bibliografía**

- Cascajosa Virino, Concepción (2005). Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*. N° 25. España.
- Cappello, Giancarlo (2015). Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries. Universidad de Lima. Fondo Editorial. Lima.
- Castro de Paz, José Luis (1999) El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión. Barcelona. Paidós.
- Foucault, Michel (1996) De lenguaje y literatura. Buenos Aires. Paidós.
- García Fanlo, Luis (2016 a) El lenguaje de las series de televisión. Buenos Aires. Eudeba.
- García Fanlo, Luis (2016 b). Transgresión y censura de las sexualidades en las series actuales de televisión. *Jornadas de Cine, teatro y género*. Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.
- García Fanlo, Luis (2015 a) Discontinuidad y dispersión en la producción y reconocimiento de las series de televisión. *Actas del IV Congreso ASAECA*. Rosario.
- Ranciere, Jacques (2015) El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna. Buenos Aires. Manantial.
- Tous, Anna (2009a) Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses. *Comunicar*. N° 33. Vol. XVII: 175-183.
- Tous, Anna (2009b) El surgimiento de un nuevo imaginario en la ficción televisiva de calidad. *Quaderns del CAC*. N° 31-32: 123-131.