

Treball de Fi de Màster

Títol

La representación transgénero en la ficción seriada: El caso de 'Euphoria' en HBO.

Autoria

Nathalie Martin

Tutoritzat per

Dra. Carme Ferré-Pavia

Màster

Mitjans, Comunicació i Cultura

Departament

Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura

Data

22/06/22

Full resum del TFM

Títol del Treball Fi de Màster:

Català: La representació transgènere a la ficció seriada: El cas d' 'Euphoria' en 'HBO'.

Castellà: La representación transgénero en la ficción seriada: El caso de 'Euphoria' en HBO.

Anglès: Transgender representation in serial fiction: The case of 'Euphoria' on HBO.

Autoria: **Nathalie Martin**

Tutoritzat per: **Dra. Carme Ferré-Pavia**

Edició: 2021 - 2022

Màster: Mitjans, Comunicació i Cultura

Paraules clau (mínim 3)

Català: Representació trans; Ficció Seriada; Streaming; Narratives avantguardistes; Euphoria; LGBTQ+

Castellà: Representación trans; Ficción seriada; Streaming; Narrativas vanguardistas; Euphoria; LGBTQ+

Anglès: Trans representation; Serial fiction; Streaming; Avant-garde narratives; Euphoria; LGBTQ+

Resum del Treball Fi de Màster (extensió màxima 600 caràcters)

Català: Aquest treball té com a objectiu estudiar la representació del col·lectiu trans en la ficció seriada, a través de l'anàlisi de contingut de la primera temporada d'Euphoria (2019), creada per Sam Levinson. Delimitant la mostra d'estudi a la plataforma de streaming HBO Max, es determinen altres obres que també inclouen personatges trans, de manera positiva o pejorativa. Els resultats mostren que Jules es marca com un referent inèdit, protagonitzant narratives avantguardistes allunyades d'estereotips nocius per al col·lectiu.

Castellà: Este trabajo tiene como objetivo estudiar la representación del colectivo trans en la ficción seriada, a través del análisis de contenido de la primera temporada de Euphoria (2019), creada por Sam Levinson. Delimitando la muestra de estudio a la plataforma de streaming HBO Max, se determinan otras obras que también incluyen personajes trans, de forma positiva o peyorativa. Los resultados muestran que Jules se marca como un referente inédito, protagonizando narrativas vanguardistas alejadas de estereotipos dañinos para el colectivo.

Anglès: This paper aims to study the representation of the trans collective in serialized fiction, through the content analysis of the first season of Euphoria (2019), created by Sam Levinson. Delimiting the study sample to the streaming platform HBO Max, other works that also include trans characters, positively or pejoratively, are determined. The results show that Jules is marked as an unprecedented reference, starring avant-garde narratives away from harmful stereotypes for the collective.



Universitat Autònoma de Barcelona

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Departamento de Medios, Comunicación y Cultura

Trabajo Final de Máster
Máster en Medios, Comunicación y Cultura

La representación transgénero en la ficción seriada: El caso de ‘Euphoria’ en HBO

Autora: Nathalie Martin
Tutora: Carme Ferré-Pavia

Barcelona, 2022

A Carme por su aprendizaje y consejos.

Por involucrarse conmigo en esto.

A Chiara y Sofía por el apoyo y la motivación

cuando la desilusión me invadía.

Y a Lu por escucharme y reconfortarme, siempre.

Sobre todo, a mi familia, mis referentes.

A mis padres y a mi hermano

por su confianza y soporte.

Y a mis abuelos, que siempre me acompañan,

y estarían orgullosos de mí.

Gracias.

Índice

1. Introducción	p.4
2. Marco teórico	p.8
2.1 Las plataformas de ‘streaming’ en el imaginario social	p.8
2.1.1 La ficción seriada y el auge de las plataformas de ‘streaming’	p.9
2.1.2 Cambio en la forma de consumo de la cultura visual	p.11
2.1.3 La influencia de la ficción seriada y de las plataformas sobre los receptores	p.13
2.2 Aproximación teórica a la perspectiva masculina	p.15
2.2.1 Contextualización de la teoría ‘queer’	p.15
2.2.2 Un relato heteropatriarcal hegemónico	p.17
a) Identidad y lucha de poder	p.17
b) La ‘male gaze’ de Laura Mulvey	p.18
2.2.3 Reapropiación de la perspectiva masculina para deconstruirla	p.20
2.3 Relatos estigmatizantes	p.23
2.3.1 La presencia trans en pantalla	p.23
2.3.2 Dramatismo y fetichismo como recursos reiterados	p.27
a) Recursos dramáticos	p.27
b) El fetiche trans	p.29
2.3.3 Propuestas vanguardistas y representación positiva	p.30
3. Diseño metodológico	p.34
3.1 Objetivo general	p.34
3.2 Objetivos específicos	p.34
3.3 Herramientas de análisis	p.35
3.4 Caso de estudio y muestra	p.37
4. Resultados	p.39
4.1 Alcance de ‘Euphoria’ en HBO	p.39
4.1.1. Recuento de audiencias	p.39
4.1.2 Datos compartidos	p.40
4.1.3 Perfil de los espectadores de ‘Euphoria’	p.41
4.1.4 Valoración por la audiencia	p.42
4.2 Desarrollo narrativo de Jules	p.43
4.2.1 Primera aparición	p.43
4.2.2 Fetichismo del cuerpo a través de la mirada ajena	p.44
a) Mercantilizar lo diferente	p.44
b) Hipersexualización como forma de validación masculina	p.45
c) Infantilización del personaje	p.46
4.2.3 Transición	p.47
a) Un relato narrado	p.47

b) Rechazo familiar	p.48
c) Apoyo familiar	p.49
d) Proceso hormonal	p.49
4.2.4 Violencia física	p.50
4.2.5 Violencias sexuales	p.51
4.2.6 Personaje transgénero en un espacio basado en valores heterosexuales	p.52
4.3 Revisión referencial de la representación trans en las series de HBO Max	p.53
4.3.1 Características comunes de las series	p.55
a) Temática LGTBQ+	p.55
b) Un género predominante: el drama	p.56
c) Diversidad e inclusión	p.56
4.3.2 Narrativas recurrentes estereotipadas	p.58
4.3.3 Deconstrucción de estereotipos	p.60
5. Análisis de resultados	p.63
5.1 ¿Un alcance notable o limitado?	p.63
5.1.1 Un perfil recurrente: el espectador joven	p.63
5.1.2 Un espectador reducido	p.64
5.2 Análisis narrativo de Jules	p.66
5.2.1 Hipersexualización	p.66
5.2.2 El relato trans	p.68
a) Una narrativa dramática	p.68
b) Jules como representación vanguardista de una adolescencia trans	p.69
5.2.3 Más allá del relato trans	p.71
a) Ruptura de la perspectiva cis	p.72
b) Tramas alternativas	p.73
5.3 Análisis de la representación trans en HBO Max	p.73
5.3.1 Relatos estancados en la estigmatización	p.73
5.3.2 Nuevos referentes	p.76
5.3.3 Un cambio posible desde dentro	p.79
6. Conclusiones y discusión	p.81
7. Referencias	p.89
8. Anexo 1: Películas y series mencionadas	p.98

1. Introducción

La ficción audiovisual se puede inscribir como uno de los grandes recursos de influencia en la sociedad. Debido a la inmersión total en la que se integra el espectador al visualizar una película o una serie, se puede dificultar la distinción entre la ficción y la realidad. De este modo, se genera mostrar un interés especial en la reproducción de estereotipos en la ficción, así como en la representación de las minorías. Empujado por el interés personal de la investigadora hacia la comunidad LGTB, el presente documento arranca con el objetivo de analizar la representación transgénero en la ficción seriada.

De forma progresiva, desde sus primeras apariciones a partir de 2007, las plataformas de *streaming* han invadido millones de hogares del mundo. Se han inscrito como una forma de visualizar contenido audiovisual, de manera más accesible, más práctica y más económica. Los servicios de OTT (*Over The Top*) transforman la forma de ver las series y películas, centrando el interés en la masificación del contenido. Plataformas como Netflix, pionera y una de las más exitosas, generan series inéditas semanalmente. En 2020, la pandemia mundial del Covid-19 acentúa el auge de los servicios OTT, y además, emergen nuevas plataformas. Ese mismo año, la plataforma HBO Max se lanza en más de 61 territorios alrededor del mundo. En el Reino Unido, el 30% de los hogares están suscritos a algún SVOD (*Subscription Video on Demand*), como es HBO Max. El funcionamiento de las plataformas de *streaming* sigue la estrategia americana, marcado por la exitosa empresa Netflix. Se priorizan estrenos masivos, y un contenido más *mainstream* que pueda agradar a un público mayor en cantidad. El modo de consumo del usuario también se modifica ineluctablemente. Empujado por las redes sociales, y siguiendo el mismo concepto de tendencias, los algoritmos de las plataformas destacan las series y películas más vistas. De esta forma, el contenido que es tendencia en aquel momento permanece en una posición de audiencia alta. Actualmente, las series tienen un impacto mayor, pues son vistas por millones de ciudadanos. Se debe tener entonces en cuenta la representación que se hace de las minorías en dichas series, en acorde al impacto que puede llegar a tener.

Asimismo, se constata que las plataformas de *streaming* tienen un éxito mundial, pero a su vez, una influencia masiva. El acceso a dichas plataformas tiene un control poco limitado. Todo ciudadano, sin importar su edad o identidad de género, puede acceder a todo el contenido propuesto por el servicio, lo que puede incidir en su conducta personal. Entre las influencias, se recalca por ejemplo cómo una persona respeta a un compañero de trabajo según su origen o creencias. Pero también, cómo alguien puede vivir su identidad de género o sexual, y asumirla, o bien al contrario, reprimirla, según el ejemplo que vea en la ficción (Morejón, 2020).

Por otra parte, cabe subrayar que el auge de las plataformas de *streaming* es acompañado del incremento de acceso a Internet en los hogares, y con eso, del uso de las redes sociales. El éxito que pueden llegar a tener las series y películas estrenadas en los servicios OTT recae en gran parte en la imagen que se hace de ellas en las redes sociales. Los ciudadanos comparten sus últimas visualizaciones en Twitter o Instagram, por ejemplo. De este modo, pueden expresar su afición por ciertas elaboraciones, pero también y sobre todo, denunciar su descontento. Sin hacer alusión a un contenido colaborativo, las productoras pueden y deberían utilizar esto a su favor, y tenerlo en cuenta para próximas creaciones. La gente está más interesada por ver contenido que hable de ellos. Acompañado de movimientos y reivindicaciones sociales, como la lucha feminista o LGTB, los ciudadanos utilizan las redes sociales para reclamar una mejor inclusión de las pluralidades. Se revela la importancia de diversidad e inclusión tanto detrás de la pantalla como delante, para reflejar una representación de la sociedad conforme a la realidad. Relatos que no excluyan ningún cuerpo ni identidad.

El colectivo trans ha sido maltratado, violentado e invisibilizado más allá de la ficción. Como minoría, han conocido discriminación, y han sido víctimas de prejuicios que les han marginado de una sociedad cis-heteronormativa. El primer punto principal se presencia en la cotidianidad, trascendiendo de un problema social. Los conceptos “transexualidad” y “transexual” son inicialmente analizados por el endocrinólogo y sexólogo Harry Benjamin, que publica en 1966 *The Transsexual Phenomenon*. En su obra contempla la transexualidad como un desorden que debe ser tratado mediante la medicina,

y no únicamente como un problema que recae de la psicología. Posteriormente, en 1980, la transexualidad se incluye en el *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales*. Esto permitiría, por una parte, reconocer la transexualidad como trastorno mental, y de ese modo, financiar los tratamientos de forma pública, por ejemplo. Sin embargo, por otra parte, esto genera ineluctablemente también una asociación entre la identidad trans y un trastorno mental, de tal forma que perpetua la discriminación del colectivo. Es por ello que se ha luchado por despatologizar la identidad trans, y considerar que el malestar proviene de la disforia de género. La última actualización del manual realizada en 2013 refiere efectivamente a la disforia de género, y no la a identidad trans como tal. Como se puede contemplar, el colectivo trans es discriminado desde los reportes médicos, como legislativos. El colectivo lucha activamente por una mejor inclusión y diversidad en la vida ciudadana, y también por una representación positiva.

La falta de referentes conlleva una invisibilización, cuando se eliminan ciertos cuerpos en el relato hegemónico heteropatriarcal. En la ficción seriada, se integran personajes trans de forma tardía. Si bien se pueden constatar algunos personajes transgénero en series de audiencia masiva, esto no asegura que dicha representación sea positiva. Como lo puntualiza la organización GLAAD (2012), los retratos trans en la televisión a principios de los años 2000 se basaban en estereotipos dañinos para el colectivo. Retomando el análisis de GLAAD, el 54% de las series analizadas retratan negativamente el colectivo. El 40% de las veces, el personaje interpreta un papel de víctima, y el 21% un papel de villano. Además, en la ficción seriada se subraya la cosificación e hipersexualización de las mujeres trans. Trabajando desde una perspectiva masculina, los directores han reducido las mujeres trans a un fetiche masculino. De este modo, los personajes trans eran desarrollados de tal forma que pudieran saciar la mirada cisgénero y patriarcal del público. Asimismo, se les representaba únicamente en relación a otra trama ya existente de un personaje protagonista, y siempre en segundo plano. La imagen de las mujeres trans en la ficción desde un punto de vista fetichista, deshumanizándolas, incrementa la discriminación hacia el colectivo que se ve reflejada en la sociedad. Cada día se denuncian agresiones transfóbicas alrededor del mundo. El 31 de marzo de 2022, día internacional de la visibilidad trans, el Observatori Contra l'Homofòbia (OCH) de-

claró que habían registrado 26 incidencias por transfobia en Cataluña. Una cifra que solo cuenta con las incidencias denunciadas.

La representación de la identidad trans, así como la homosexual o bisexual, es empujada por un discurso que reclama la voz de cada uno. No se trata de incluir un único personaje homosexual que corresponda a la representación del colectivo LGTB. Se reivindica una mayor inclusión, que incorpore distintos retratos de una misma comunidad, como la comunidad trans. Cada uno reclama su propia voz, definiendo y defendiendo sus propios modos de representación. Es fundamental destacar la identidad cisgénero de la autora del presente trabajo. Lo cual puede haber marcado un sesgo a la hora de llevar a cabo la investigación. Se pueden haber obviado algunas problemáticas a las cuales la autora no está expuesta desde su posición de privilegio. Un punto de vista que por consiguiente puede revelarse en el propio documento. Se precisa que el discurso por una mejor inclusión de la comunidad trans en la sociedad debe ser liderado por el propio colectivo, al estar directamente subordinadas al problema. Este trabajo pretende solamente estudiar académicamente la representación trans en la ficción seriada, a la cual también está expuesta el espectador cis. De hecho, como el presente estudio demuestra, gran parte de las series de plataformas de *streaming*, como es el caso de *Euphoria* (2019-) en HBO, busca dirigirse y llegar a un público masivo. De ese modo, también se percibe el interés de este análisis en la recepción de dicha representación para un público cisgénero.

Euphoria se destaca en el presente estudio como un ejemplo pionero en la representación transgénero alejada del punto de vista cis (*cis gaze*), y que vela por una mejor inclusión de los cuerpos marginados. A su vez, se trata de una obra con un éxito masivo, que ha conquistado un público joven como adulto, y que además tiene una presencia importante en redes sociales. Por ende, estudiar su impacto en la sociedad y su influencia en las minorías relevante.

2. Marco teórico

En la presente investigación, se divide el marco teórico en tres partes.

En la primera, se evocará el crecimiento de las plataformas de *streaming*, y su influencia sobre el imaginario social.

Después, se presentarán el contexto y las teorías a partir de las cuales se ha trabajado el análisis empírico de este TFM. Entre esas teorías, la más influyente es la teoría feminista frente a la cultura visual, que denuncia la mirada masculina hegemónica.

Finalmente, se mencionarán los estudios antecedentes en relación a la representación trans en la ficción seriada, exponiendo los relatos recurrentes que estigmatizan el colectivo.

2.1 Las plataformas de ‘streaming’ en el imaginario social

La cultura visual envuelva todas aquellas producciones que reposen en lo visual, y que progresivamente acaparen importancia y se integren en la cultura. Puede comprender por ejemplo la fotografía, el cine o la pintura. La cultura audiovisual, al integrarse en este concepto, ocupa un papel identitario que modela el imaginario social respecto a ciertos aspectos sociales (Chicharro, 2014 citado en Menéndez; Figueras-Maz y Núñez, 2017). Entre ellos, puede influenciar los roles de género, o la vulneración de ciertos colectivos. A su vez, la televisión se establece como un medio de comunicación de masas, y por ende, las series que difunden en ella, tienen esa facilidad y particularidad socializadora (Morejón, 2020). A través de ella, se traspasan creencias, estereotipos, valores, y del mismo modo, se mantiene la dominancia patriarcal que se reproduce en los relatos establecidos (Navarro-Abal y Climent-Rodríguez, 2014). En las siguientes líneas, se presentará la evolución de la ficción seriada al coincidir con el surgimiento de las plataformas de *streaming*. Asimismo, se evocarán los aspectos socializadores e influencias de las obras producidas, que se deben considerar para la defensa de la pertinencia de una representación positiva de las minorías.

2.1.1 La ficción seriada y el auge de las plataformas de ‘streaming’

Siguiendo la línea que la televisión se marca como uno de los medios más influyentes para los ciudadanos, la ficción también se inscribe como recurso móvil del discurso hegemónico (Padilla, 2018). Se trata del género más consultado en las obras audiovisuales, por lo que incrementa su aspecto socializador. Al reproducir ciertos relatos, modula el imaginario social. Como todo agente socializador, la ficción seriada recae en gran parte por el vehículo de las emociones en su espectador. Se constata que las tramas negativas y dramáticas tienen un mayor estímulo en el receptor, y entonces, un mayor impacto (Galán, 2006). A su vez, se establece un objetivo común en todas las producciones, independientemente de la plataforma en la que se publiquen: proporcionar un contenido abierto que pueda llamar al mayor público posible (Padilla, 2018, citando a Franklin, 2015). De esta forma, el contenido que se produce no siempre tiene como objetivo respetar la imagen de las minorías que se retratan, sino tener una mayor audiencia. Así, la representación transgénero no siempre se establece de tal forma que tome en cuenta el colectivo trans, sino con el fin que pueda ser visto por el público cis, y satisfacerlo. De esta forma, a través de la representación dramática, con las connotaciones que esto suponga, se vulneran las experiencias de la comunidad en cuestión (Padilla, 2018). Este tipo de contenido es comúnmente denominado como *mainstream*. Se refiere a todas aquellas ideas, productos o obras que son de agrado popular, que además se incrementa por los medios de comunicación de masas y las redes sociales. Se entiende entonces que las ficciones seriadas pretenden responder al gusto convencional para así conocer un éxito mayor.

Por otra parte, la popularidad de las plataformas de *streaming* a partir de los años 2010 genera un cambio en la producción del contenido. Para el presente estudio, se entiende *streaming* según la definición proporcionada por Elena Neira (2020): “Tecnología que permite la distribución digital de contenido multimedia al que se accede mediante un dispositivo conectado a la red, y que permite el visionado al mismo tiempo que el contenido se descarga.” (*Streaming Wars: La nueva televisión*, p. 169). Se trata de un tipo

de servicio basado en un modelo de suscripción, que propone un catálogo de contenido audiovisual ilimitado para los usuarios.

La ficción seriada ha conocido entonces una expansión significativa, para responder a la demanda aumentada por las plataformas de VOD (*video on demand*). Dichas plataformas permiten un acceso más fácil e individual para los ciudadanos. Como explica Camila Villar citando a Roger Loppacher durante el vigésimo quinto *Fòrum de la Comunicació* del CAC:

“La convergencia tecnológica ha propiciado la entrada de nuevos sectores en el ámbito audiovisual: unos vienen del ámbito de Internet (Netflix) y otros del ámbito de operadores de telecomunicaciones. En ambos casos, apuestan por el ámbito de la ficción como uno de los atractivos de estas ofertas. La entrada de estos nuevos actores coincide con la aparición de nuevas formas de consumo audiovisual, especialmente entre los más jóvenes, ahora la gente consume productos audiovisuales como quiere, donde quiere y cuando quiere, lo que equipara el fenómeno de las series de televisión con el cine” (2016, p. 32).

Las plataformas de *streaming*, como HBO Max o Netflix, hacen uso de algoritmos para tomar en consideración lo que más es visualizado, respetando el gusto mayoritario, y así poder adaptar su contenido a lo *mainstream*. Adaptándose entonces al modelo de consumo, que en parte ha sido impuesto por las propias empresas, se estrenan una mayor cantidad de series de ficción.

No obstante, las series pueden corresponder al criterio de dramatismo e implicaciones negativas que se ha comentado anteriormente; o al contrario, pueden proponer tramas inclusivas y diversas, velando por una mejor representación de la sociedad. Es así que, como explica Padilla (2018), algunas producciones han aprovechado el auge de las plataformas de *streaming* para deconstruir el relato jerárquico. Obras como *Sense 8* (2015-2018) o *Orange Is The New Black* (2013-2019), estrenadas en Netflix, dan visibilidad a perfiles hasta entonces silenciados o minimizados. Presentando mujeres y hombres de

diversas sexualidades e identidades de género, estas obras permiten incorporar esas figuras a la narración dominante. Y su efecto se acentúa cuando su difusión se hace en plataformas dirigidas al público *mainstream*. Aceptando el rol determinante de la ficción en la difusión y reproducción de estereotipos (Padilla, 2018), el interés se amplifica al tratar de minorías.

Las series de ficción de gran audiencia influyen en el imaginario social al relatar experiencias subyacentes. No obstante, si las plataformas de *streaming* presentan un modelo de negocio inédito, es en gran parte por la interactividad que pretenden presentar. Entonces, es pertinente interesarse también a la forma de consumo de dichas plataformas y obras.

2.1.2 Cambio en la forma de consumo de la cultura visual

El cambio de soporte engendra automáticamente una adaptación en la forma de consumo de los receptores. Como se ha señalado anteriormente, las plataformas de *streaming* y el desarrollo de las tecnologías a través de Internet, facilitan el acceso a la cultura audiovisual a un público mayor. Los dispositivos se multiplican, y la accesibilidad se amplifica. Esto conlleva también una individualización del espectador. Ahora, el usuario puede consumir el contenido de forma independiente en el hogar, y por ejemplo, los adolescentes pueden tener un consumo mediático sin la necesidad de un acompañamiento (Morejón, 2020). Además, las obras pueden ser visualizadas en cualquier momento y desde cualquier lugar. Es decir, no se impone un seguimiento estructurado por un horario específicamente impuesto por el dispositivo. Esto permite una homogeneización de las tendencias en las producciones (Medrano, Martínez de Morentín, y Pindado, 2012), magnificado por el uso de las redes sociales en las que los adolescentes comparten sus aficiones seriéfilas.

Para el análisis que se ha llevado a cabo en el presente trabajo, se hará hincapié al espectador adolescente. Pues es el receptor principal de la obra analizada en la muestra, *Euphoria*. Además, el perfil adolescente se ha señalado como el principal factor de

cambio en el consumo de la ficción seriada. Conducido por las nuevas pantallas, han vivido la transición de la cultura audiovisual en cines y televisión, a un uso digital y multimedia (Menéndez; Figueras-Maz y Núñez, 2017). A pesar de que la televisión siga teniendo peso en la dieta mediática de los adolescentes, es la generación que menos le da uso, sustituyéndola por nuevos dispositivos, como el teléfono móvil o el ordenador (Fedele y García-Muñoz, 2010).

Las plataformas de *streaming* incitan sobre todo a un consumo mayor. Las series son vistas en mayor cantidad, y en un menor lapso de tiempo. Cuando anteriormente una serie era vista semanalmente, en función de los estrenos de cada capítulo, ahora, los nuevos medios permiten observar un contenido seriado en un solo día. Un acto que es definido como *binge watching* (Neira, 2020). Con esto, emerge el fenómeno fan y la figura del seriéfilo, que presenta un tipo de espectador más activo. Este fenómeno ya se producía a principios de 1990, cuando las series de culto se popularizaron. Pero Internet y los nuevos dispositivos lo han fomentado (Villar, 2016). Henry Jenkins diferencia un fan de un mero receptor en el aspecto emocional que conlleva una entrega intensa (1992). De nuevo, las connotaciones emotivas se exponen como un agente socializador primordial. Por otra parte, el seriéfilo tiene pasión por las series de forma general, no una en concreto. De modo que consume compulsivamente la mayor cantidad de serie posible. Los seriéfilos son fieles usuarios de las plataformas VOD, como HBO Max, ya que les proporciona acceso a una gran cantidad de obras audiovisuales, y además les permite una forma de consumo ilimitada (Villar, 2016).

Actualmente, el fenómeno fan y la figura del seriéfilo son conceptos cotidianos, que se han normalizado aceptando el uso de las plataformas de *streaming* como uno de los principales instrumentos en el centro del hogar. La visualización de los contenidos audiovisuales a través de estos servicios ha condicionado la forma de consumo, y el impacto que tienen sobre el espectador también ha sido modificado. Siguiendo la idea de las emociones como agente movilizador, para el presente trabajo es conveniente observar la influencia de la ficción seriada y de las plataformas sobre los receptores. De nuevo, para el caso de estudio, se prestará especial atención al espectador adolescente.

2.1.3 La influencia de la ficción seriada y de las plataformas sobre los receptores

Para las siguientes líneas, se trabaja la influencia de la ficción seriada en las plataformas de *streaming* sobre el receptor juvenil. Se entiende aquí esta categorización a partir de la clasificación adoptada por Menéndez, Figueras-Maz y Núñez, según la Asamblea de las Naciones Unidas: “define los jóvenes como las personas entre los 15 y 25 años de edad” (2017, p. 373).

Las series de ficción estrenadas en las plataformas de *streaming* conocen audiencias masivas, y, por tanto, tienen un impacto masivo y colectivo sobre los receptores. Tiene un efecto socializador sobre los ciudadanos, que además puede parecer desapercibido, por su aspecto cotidiano en el hogar. No obstante, tiene un valor influyente axiomático en cada aspecto social. Las series que se visualizan tienen repercusiones en la construcción identitaria de la persona, y sobre todo en su adolescencia y adultez temprana, ya que es un periodo de estabilidad emocional frágil y construcción personal (Navarro-Abal y Climent-Rodríguez, 2014). A través de la cultura visual se apropian valores sociales, comportamientos y características de sus personajes favoritos, sin necesariamente cuestionar antes la moralidad de sus acciones. Como Morejón especifica: “Los jóvenes utilizan los seriales de ficción no sólo para entretenerse, sino también para informarse de la realidad y entender a la propia sociedad.” (2020, p. 126). Así, los nuevos medios se establecen como agentes socializadores principales para aquellos adolescentes que visualizan las series de ficción en busca de una representación de sus propias experiencias, y a su vez, las condicionan. Su realidad social se construye en base a dicha representación (Fedele y García-Muñoz, 2010).

Estudios de psicología social demuestran el papel de la televisión en el aprendizaje del individuo, y cómo puede establecer costumbres, pero sobre todo subordinar ciertas experiencias (Yubero, 2004). De esta manera, la ficción seriada provoca una alteración de las experiencias de las minorías, al invisibilizar ciertos perfiles, o estigmatizar ciertos cuerpos. Además, los nuevos medios, a pesar de generar un impacto masivo, trabajan a partir de la individualización del usuario. Los perfiles en las plataformas de *streaming*

son personalizables, y personalizados por el propio algoritmo. Es ese aspecto individual que puede despertar un interés personal en el usuario, al percibir que un contenido específico es creado para él.

Los estereotipos y roles de género toman entonces un papel primordial en las obras audiovisuales vistas por el público *mainstream*. Estudiando la asimilación del modelo hegemónico reproducido en las obras, Yubero enumera tres puntos necesarios: En primer lugar, “la similitud con el modelo” (2004, p. 838). El receptor busca verse reflejado en la obra, si se identifica con el personaje, mayor influencia tendrá sobre él. Después, el atractivo del personaje también condiciona la opinión del público. Si es atractivo, entendiendo aquí atractivo como correspondiente a los cánones de belleza exigidos por la sociedad patriarcal, más persuasivo será. Finalmente, también denota importancia el carácter emocional que la trama suscita en el espectador; se recalca de nuevo la capacidad socializadora de las emociones (Yubero, 2004 citado en Morejón, 2020).

El contenido audiovisual principalmente dirigido y visualizado por el público juvenil son las series denominadas *teen series* en inglés, que podría traducirse como serie juvenil. El objeto de estudio del presente trabajo se inscribe en esta categorización. Se trata de un contenido dirigido al público adolescente y joven adulto, que pretende entonces relatar tramas y perfiles con los que se pueden identificar. Sobre todo, estas obras procuran representar experiencias vividas por el público liderado. No obstante, estas producciones recurren a una gran cantidad de estereotipos, en parte al intentar seducir el público *mainstream*. De este modo, al reducir las representaciones de las minorías a perfiles estereotipados, entendiendo el factor socializador que tienen las series de ficción como se ha defendido anteriormente, entrena una estigmatización en la sociedad de los colectivos representados peyorativamente (García, 2013). Así, se justifica la relevancia del estudio de las representaciones de las minorías en la ficción seriada.

2.2 Aproximación teórica a la perspectiva masculina

Las teorías que mejor se adaptan para el enfoque de la presente investigación son la teoría feminista y la teoría *queer*, que trabajan conjuntamente contra el mantenimiento de un relato heteropatriarcal hegemónico. En las siguientes líneas, se establecerá un breve repaso de las teorías que se han tomado en consideración para el análisis del trabajo.

2.2.1 Contextualización de la teoría ‘queer’

La palabra *queer*, en inglés, como sustantivo, significa “gay”, “homosexual” o “maricón”. Como adjetivo, significa “raro” o “extraño”. En un principio tuvo un uso peyorativo, utilizado para insultar a las personas del colectivo LGTB. Relacionando así todo lo ajeno a la heteronormatividad con un concepto negativo. En castellano, no se ha elaborado una palabra lo suficientemente adaptada para un uso similar (Hernández y Soto, 2009). Progresivamente, de la mano de teorías sobre la sexualidad, y movimientos políticos y sociales, el término es reapropiado y deja de tener connotaciones negativas. Es entonces utilizado con orgullo y reafirmación del colectivo LGTB.

Para el análisis del presente trabajo, es imprescindible tener en mente los textos fundadores de Teresa de Lauretis. La teórica feminista introduce el término “Queer Theory” (Teoría *Queer*) en 1990, como parte de los estudios gays y lésbicos. Influenciada por los movimientos estudiantiles europeos de 1960, feministas de 1970, y el filósofo Michel Foucault, De Lauretis presenta la innovadora Teoría *Queer*, esencial para el presente trabajo. En relación a los estudios de género (*Gender Studies*) que tendían a una exclusión de ciertos cuerpos, este concepto surge como una propuesta de diálogo entre lesbianas y hombres gays sobre sus experiencias personales y sexuales. Coincidiendo con la crisis del virus del VIH a finales de los 90 en Estados Unidos, el desarrollo de la propuesta de De Lauretis no era la esperada, ya que presentaba una gran consideración política. Se oponía a una parte del feminismo que podía considerarse excluyente de ciertos cuerpos; a la vez que cuestionaba los “estudios lésbicos y gay”, intentando

romper los silencios que había en dichos estudios académicos, sobre todo en relación a la sexualidad.

La teoría *queer* cuestiona la heteronormatividad aparentemente impuesta, denunciando las estructuras tradicionales que establecen un marco que mantiene dicha perspectiva, como la familia, la religión, o el sistema educativo. Esta teoría demuestra que este relato hegemónico también se transcribe en la cultura visual que los ciudadanos reciben, por ejemplo, en el cine, mediante lo que Laura Mulvey introduce en 1975 como *male gaze*.

Reconociendo los estudios de género, De Lauretis explica que la limitación en la teoría de género siempre recae en la sexualidad:

“Podemos sí privilegiar el género y podemos rebatirlo, re-significarlo o trascenderlo, pero lo que crea disturbio es lo sexual –sus dimensiones reprimidas e inconscientes, sus aspectos perversos, infantiles, vergonzosos, repugnantes, asquerosos, destructivos y auto-destructivos– que la identidad personal raras veces admite y que el discurso político sobre género debe eludir por completo para lograr aceptación social y reconocimiento legal de nuevas o cambiantes identidades de género” (2015).

Aceptando la propuesta de De Lauretis, defendiendo que el género es producto de instituciones, como la familia, la medicina, la religión, y tecnologías sociales, entre las cuales se incluye el cine (1987), se analiza entonces la representación de los diversos cuerpos y sexualidades periféricas (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009) en la cultura visual que los estigmatiza y vulnera. Retomando entonces las palabras de Valverde y Pérez (2021, p. 170): “La innovación en las representaciones narrativas de los distintos géneros y sexualidades resulta necesaria para combatir los tópicos, la desinformación y el aprendizaje erróneo acerca de esta realidad, así como el análisis de estas representaciones”, el presente documento analiza estas representaciones.

La teoría *queer* puede ser percibida como compleja, y tiende a ser criticada por parte de teóricas feministas. No obstante, en el enfoque del presente estudio, se resalta el planteamiento de la teoría *queer* que asegura un sistema que reconozca todos los cuerpos y relaciones sexoafectivas, acordándoles derechos y libertad (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009).

2.2.2 Un relato heteropatriarcal hegemónico

Identidad y lucha de poder

Foucault entiende los espacios de poder, asociados a las relaciones de poder, donde se presentan prácticas sociales como la economía y la política (1975). En cualquier sociedad, se presentan relaciones de poder que construyen el cuerpo social, y dichas relaciones no pueden modificarse ni establecerse sin el funcionamiento del discurso. En este caso, el discurso también puede ser considerado a través del relato escénico de la ficción seriada, siguiendo el enfoque del presente estudio. La temporalidad y el espacio son elementos fundamentales para entender las diferentes relaciones sociales, culturales y políticas que mantienen las diversas identidades en su deseo de acceder al espacio público (Jenson, 1989).

Además, en el presente documento, se entiende por espacios públicos como lo delimita Chantal Nadeau (1997), basado en valores heterosexuales. Existe entonces una representación del colectivo trans que se inscribe en un espacio social y cultural basado en dichos valores, que le excluyen. En oposición, emerge una participación de personas pertenecientes a colectivos vulnerables que ejercen un control sobre su imagen en los medios y discursos públicos. Los medios y discursos se incluyen como forma de poder, que vulneran ciertos cuerpos por distorsión, a través de la representación, como se estudia en el presente trabajo. El poder no emerge entonces en únicamente ser visto, sino también ser representados por ellos mismos: “El derecho de ser visto y escuchado, de ser visible, se convierte en una parte esencial de la economía identitaria” (Nadeau, 1997, p. 114).

La 'male gaze' de Laura Mulvey

El concepto de *male gaze*, introducido por primera vez por Laura Mulvey en 1975, refiere al hecho que la cultura visual impone y reposa en la perspectiva masculina. A partir de la teoría psicoanalítica, defiende que particularmente el cine está subyugado por la dominación masculina. Implantando entonces un punto de vista exclusivamente masculino, los personajes femeninos que se presentan en la obra son mostrados desde el punto de vista del personaje masculino. Además, por el uso de planos específicos, de la luz o del vestuario, la mujer es reducida a un objeto que solamente es mostrado u observado. La cámara corresponde entonces a un objeto de *voyeurismo*. Recurriendo aquí al concepto del filósofo Sigmund Freud, la escopofilia, estrechamente relacionada con el voyeurismo, denomina una forma de placer personal que recae en la posesión del otro a través de la mirada.

En dichas obras audiovisuales, la mujer tiene solamente una posición pasiva, siempre en relación con otro hombre: “En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo / masculino y pasivo / femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella” (Mulvey, 1988, p. 10). De tal forma que responden únicamente al placer visual masculino, al que incluso el público femenino está sometido.

En el cine, las imágenes que recurren al punto de vista masculino muestran una mujer cisgénero, blanca, que corresponde a los cánones de belleza, y se la exhibe de forma sexualizada, por sus posiciones, el recorte de las imágenes, e incluso el vestuario al que se recurre. El personaje femenino siempre es recortado con primeros planos, que por ejemplo muestran sus piernas, o sus manos, reduciéndola a su cuerpo. Mientras que el personaje masculino siempre acapara planos generales, que permiten presentarlo como un héroe, como el protagonista, el que lleva a cabo la acción principal. La cosificación de la mujer reposa en la reducción de esos planos que fragmentan su cuerpo, además del uso de planos específicos, como de ángulo alto, que resaltan el voyeurismo y la fascinación fetichista (Castro, 2017). La narrativa del personaje femenino reposa en la mirada

ajena y no en su desarrollo característico o personal. Se demuestra una relación existente en la mirada, el poder y el saber (Foucault, 1975). Las mujeres son miradas, desde un punto de vista casi fetichista, sexualizado e incluso sádico. La manera en que son mostradas en esas obras, y cómo se incita una observación intimista recae en los mismos recursos que la pornografía. La mujer es lucida para responder a una fantasía masculina (Castro, 2017).

Además, se trata de una visión que se ha impuesto en la cultura visual, debido a que era la única forma de representación de la mujer. Pues el público también ve a la mujer desde ese punto de vista voyeur en que se la presenta. Es una visión que se impone al receptor, independientemente de su género. Además, antes de que Mulvey denunciara este proceso audiovisual, el espectador no ponía en duda la manera en que se presentaba la mujer y, por ende, no podía alejarse de ese punto de vista patriarcal. Es entonces este relato patriarcal que se impone como el relato hegemónico, subordinando las mujeres manteniendo las desigualdades. Además, invisibiliza y vulnera otros cuerpos, eliminándolos del relato, como por ejemplos los cuerpos trans.

La mirada como fuente de poder ha sido un tema desarrollado por varios filósofos y se ha presentado en diversos estudios, como por ejemplo los de Foucault, citado precedentemente. Sin embargo, la teoría feminista enfoca particularmente la potencia de la mirada en el cine, como una forma de imponer ese relato hegemónico en la sociedad. El cine tiene un efecto masivo y drástico en el espectador, que reproduce estereotipos perpetuando los géneros sexuales y las minorizaciones (González, 1998). La teoría feminista pretende entonces retomar el séptimo arte para deconstruir los estereotipos de género que se han podido fomentar a través de la perspectiva masculina dominante, por ejemplo.

2.2.3 Reapropiación de la perspectiva masculina para deconstruirla

Siguiendo entonces las intenciones de la teoría feminista en proponer un “contra-cine”, varias autoras se han reapropiado del concepto introducido por Mulvey y lo han desarrollado en distintos aspectos.

De la mano de movimientos y teorías feministas, así como de reivindicaciones sociales, el cine ha seguido un desarrollo enfocado hacia una mirada feminista (Brey, 2020). Realizadoras como Patty Jenkins proponen recursos cinematográficos y construcciones narrativas que incluyen sus personajes femeninos en el relato. La película *Wonder Woman* (Jenkins, 2017) presenta a su protagonista como una heroína, sin reducirla a un objeto mediante planos fragmentados. Además, esta película tiene la particularidad de ser un film de acción y de superhéroes, que es un género asociado a los personajes y a un público mayoritario masculino, que, por consecuencia, tendía a presentar a los personajes femeninos desde un punto de vista meramente masculino.

Este ejemplo se presenta entonces como una reapropiación de la perspectiva masculina, que se podría definir como *female gaze*, proponiendo un contenido inclusivo, desde un punto de vista femenino que permite plantear una representación más precisa de la mujer, sin cosificarla. Citando la precursora del término: “Es útil entender lo que ha sido el cine, cómo su magia ha trabajado en el pasado, a la vez que intentar una teoría y práctica que desafiaría ese cine del pasado.” (Mulvey, 1975). De la mano de la perspectiva masculina, se destaca también la perspectiva cis (*cis gaze*), en relación a la representación trans y no binaria.

Un primer punto importante es que, tanto en la cultura visual como en el cine o las series, los relatos trans no son narrados por personas trans. Se parte entonces, inevitablemente, de un punto de vista cis, al ser escrito por personas ajenas al colectivo. Por ende, los relatos que se establecen se hacen, además desde una perspectiva cis, también con una narrativa cis. Con esto se entiende que los personajes trans existen únicamente en relación a otro personaje cis protagonista. Su trama queda entonces reducida a un se-

gundo plano y jamás conoce un desarrollo más lejos de su identidad de género. Además, en algunos casos, la narrativa de su transición es tan solo presentada como un potencial problema para el personaje cis protagonista.

La mirada cis refiere entonces a un modo de cultura visual en el que las personas trans son representadas para el placer e interés único de las personas cisgénero. No tienen una representación que les pertenezca. Se genera entonces un relato trans secundario, que además presenta siempre las mismas características basadas en la violencia, la enfermedad mental, y enfermedades sexualmente transmisibles. Esta perspectiva cis supone no solo una estigmatización del colectivo, pero también un mantenimiento de la inseguridad en los espacios sociales para las personas trans que también se sitúan entre el público de dichas obras (Conrad, 2015).

La representación de las sexualidades periféricas, en el cine de los 90, se inscribe como una modalidad discursiva del mercado de las diferencias (Nadeau, 1997). En una cultura visual como la de la sociedad contemporánea occidental, la sexualidad se convierte en una forma de reconciliar las posiciones de diversidad, no solamente una forma de oponerse al espacio heterosexual. De este modo, las narrativas subyacentes se inscriben en ese mismo espacio público heteronormativo, de tal forma que el relato se concibe más para ser recibido por un público heterosexual. La preocupación no está en la representación de la diversidad desde el punto de vista del receptor homosexual, trans o no binario.

Del mismo modo, la perspectiva cis recurre al *queer coding* en sus obras audiovisuales. Desde películas infantiles como *La Sirenita* (Clements y Musker, 1988) o *El Rey León* (Minkoff y Allers, 1994), se ha asociado el personaje antagonista con aspectos físicos relacionados al colectivo LGTB. Los personajes trans o queer se han presentado como villanos, repulsivos, y de los que alejarse. Por ejemplo, en *La Sirenita*, el personaje de Úrsula que corresponde al concepto de *queer coding*, representa la villana de la película, una malvada bruja que manipula a Ariel, la princesa indefensa. Por su vestimenta y sus

gestos, Úrsula puede ser asociados a una mujer trans, pues además estaba basado en la *drag queen* Divine (Reitz, 2017).

Asimismo, cuando se presentan personajes travestidos como un recurso cómico en la trama, reposa en un punto de vista cis, que no puede pretender incluir un receptor trans. Los directores cisgénero no pueden presentar entonces una representación trans fiel a la realidad, por cómo se relacionan con la supremacía cis-hetero-normativa (Conrad, 2015). Es primordial entender la relevancia de la perspectiva cis en la cultura visual para el análisis que se ha llevado a cabo en el presente documento.

En oposición, como forma de “contra-cine” o de apropiación de los recursos de la perspectiva cis, se puede hablar de perspectiva trans (*transgender gaze*), aplicando un punto de vista *queer* a la teoría de Mulvey (Halberstam, 2005). Entendiendo un espacio en el que existen los conceptos de “tiempo y espacio *queer*” como los denomina Halberstam, se puede incluir una perspectiva transgénero. El uso del tiempo y de los espacios para el colectivo *queer* se desarrolla en oposición de las instituciones y los espacios establecidos desde una perspectiva heterosexual. El tiempo y espacio *queer* emerge de forma masiva, y se escenifica más a finales de los 90. Como apunta Paul Preciado, la estructura heteropatriarcal privilegia el placer masculino en las relaciones heterosexuales.

“Esta explotación es estructural, y los beneficios sexuales que los hombres y las mujeres heterosexuales extraen de ella obligan a reducir la superficie erótica a los órganos sexuales reproductivos a privilegiar el pene como único centro mecánico de producción del impulso sexual” (P. Preciado, 2000, p. 18).

La deconstrucción de la perspectiva cis también puede elaborarse introduciendo personajes LGTB en espacios y tiempos estructurados desde la perspectiva heterosexual (Nadeau, 1997). Siguiendo esta línea, en el presente análisis se explorará cómo *Euphoria* se transcribe como un ejemplo que explora una representación trans como más inclusiva, alejada de estereotipos y de una visión basada en la perspectiva cis. Pues en los relatos

establecidos desde dicho punto de vista, jamás se había presentado una infancia o adolescencia que incluyera la visión transgénero.

2.3 Relatos estigmatizantes

El repertorio de estudios académicos que se han realizado respecto a la representación trans en la ficción seriada, y particularmente en las series de *streaming*, es limitado. De los artículos que sí se han publicado, y que se han consultado para este análisis, cabe recalcar que no todos se centran en la narrativa transgénero, o bien no toman las series como muestra de estudio.

2.3.1 La presencia trans en pantalla

Entre los primeros trabajos que estudian la presencia transgénero en pantalla, se pueden destacar varios estudios iniciadores que denuncian una serie de categorías reductoras a las que se ha asociado los personajes trans. Para la realización del presente estudio ha sido esencial rescatar esas categorías y trabajar a partir de ellas.

Retomando la teoría de Judith Butler como base de su análisis, John Phillips es precursor al estudiar la representación transgénero en los medios (*Transgender on screen*, 2007). Exponiendo las bases teóricas de Butler, y de Michel Foucault, introduce con un repaso histórico las cuestiones de género y sexo, para después proponer su análisis personal.

La imagen de las personas trans en los medios y en las producciones audiovisuales en las que incluimos el cine, las series, o incluso contenido en Internet, tiene puntos comunes que marcan los estereotipos de su representación. Phillips es uno de los primeros autores en recalcar esos relatos hegemónicos, que reposan en tópicos y que sobre todo estigmatizan al colectivo trans. Examinando la figura de las personas transgénero en televisión en los últimos 10 años, se remarca que más de la mitad de esas representaciones eran negativas o difamatorias (GLAAD, 2012). De esos 10 años examinados, resal-

tan narrativas ofensivas en la mayoría de las representaciones, asumiendo que el problema es generalizado. Se destaca una representación negativa y estigmatizante del colectivo trans, recurriendo a retratos estereotipados y despectivos.

Explorando la representación cultural en los medios visuales, predominan narrativas frecuentes: el personaje trans puede presentarse como objeto de burla, por ejemplo, a través del *cross-dressing*, en escenas en el que el personaje asume su identidad de género, pero sin embargo sus compañeros sugieren que está disfrazado. A su vez, el *cross-dressing* sugiere al espectador que el personaje está realizando una *performance*, un juego cómico actuado, que al final del día se desvanece junto a su atuendo (Clayton, 2018). Un rol que es simplemente interpretativo, y del que se puede apropiarse cualquier persona. Además, este punto se ve acentuado cuando esos personajes son interpretados por actores cisgénero.

Recurrir al *cross-dressing*¹ suele ser presentado como un secreto, que tan solo algunos compañeros o ninguno conocen. La narrativa gira entonces en torno al descubrimiento de ese secreto, que genera una decepción de los otros personajes. Extrañados, se muestran decepcionados, como si les hubiesen engañado. O bien se ríen del personaje travestido, pero jamás lo toman en serio, o en consideración. El relato no gira en torno a lo que puede representar el *cross-dressing* para ese personaje, sino a la situación cómica que genera ese hallazgo, y los malentendidos que se crean en ciertas ocasiones (Phillips, 2007). Un ejemplo de escenificación recurrente en relación a los personajes travestidos es el uso de los baños públicos. Cuando un personaje que se presenta como mujer utiliza el baño público masculino, y se encuentra con otro personaje. Una situación que se presenta como cómica en la ficción, pero que estigmatiza el colectivo trans cuando al traspasar la pantalla². Si bien los conceptos de travestismo y transgénero no responden a la misma definición, sí han estado históricamente relacionados hasta ser considerados por

¹ Cross-Dressing o Travesti: Personas que se presentan con vestuario y accesorios estereotípicamente asociados al género opuesto, en un espacio personal, o para fines escénicos y/o artísticos. Este proceso no se relaciona con la identidad de género de la persona.

² En 2021, cuando el Gobierno de España aprueba “La Ley Trans y de Igualdad LGTBI”, surge una polémica llevada a cabo por las feministas trans-excluyentes que se oponen a los baños unisex, o incluso a permitir el uso de baños públicos femeninos a mujeres trans.

igual (Otero, 2019). Es por ello que se puede relacionar este tipo de representaciones, a través de personajes travestidos, con la representación de la identidad transgénero en la ficción.

Otro recurso utilizado en situaciones cómicas en series de comedia es cuando se refieren a la persona trans en masculino, a pesar de ser una mujer trans (*misgendering*). O bien, siguiendo el mismo principio, utilizan el nombre que la persona tenía antes de a su transición (*deadnaming*) (Otero, 2019). Estos aspectos se han representado en numerosas ocasiones como un procedimiento humorístico, algo de lo que uno puede reírse y que además es correcto hacerlo. Cabe destacar que cuando estas situaciones se presentan, los personajes se ríen del personaje trans, y no con él. Asimismo, los casos en que el personaje trans es utilizado como objeto de burla, suele coincidir con el hecho que dicho personaje sea únicamente presentado como tal, sin tener un desarrollo personal. Se muestra ese desprecio como aceptable, pero también genera un distanciamiento entre el público y el personaje, enfatizando la burla. No se empatiza con el personaje trans, y entonces no se crea una discusión respecto a la situación sugerida (Otero, 2019).

Retomando las narrativas dominantes, el personaje trans también es frecuentemente exhibido como un personaje psicópata y asesino, que Phillips denomina “Psycho-Trans”. Asociando de esta manera las personas transgénero con aspectos negativos, como la inestabilidad mental que conlleva el asesinato. Entre los ejemplos más destacados, se encuentra el personaje de Norman Bates en *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, 1960. Un personaje asesino que se disfraza de mujer, con la ropa de su madre. Haciendo un vínculo entre los dos aspectos, el homicidio y su travestismo aparente, se genera en el imaginario narrativo una relación negativa con el colectivo transgénero. Relación que además se ve incrementada cuando la revelación de su identidad de género se hace en el momento del crimen, como es el caso para Bates (Phillips, 2007). Citando ejemplos más contemporáneos, la serie de televisión *CSI: Crime Scene Investigation* (2000-2015), muestra en varias ocasiones diferentes personajes transgénero que interpretan el papel de asesino. En la primera temporada, el primer asesino en serie es Paul Millander, un hombre transgénero, que mata a hombres el día del aniversario de la muerte de su padre.

Estos homicidios son ilustrados de una forma explícitamente violentos, demostrando la inestabilidad mental del personaje. Además, la representación de este personaje se puede asociar a varios retratos estereotipados. No solo es mostrado como asesino, sino también como víctima. Su transición provoca un rechazo por parte de su madre, quien no lo acepta. Y finalmente, el personaje termina por suicidarse, correspondiendo al tópico del suicidio en los personajes transgénero. Así, lo nocivo de esta representación se enfatiza cuando la escasa representación trans en la ficción se reduce a esta narrativa. En los 102 episodios estudiados por GLAAD (2012), se revela que un 21% de los personajes transgénero seguían un relato como asesinos o villanos.

Finalmente, otra categoría que también se revela en el presente trabajo, es el relato de las personas trans como víctimas. El estudio realizado por GLAAD en 2012 revela que en el 61% de los episodios y narrativas estudiadas, se hacía uso de lenguaje y diálogos despectivos hacia el colectivo, e incluso insultos transfobos. Además, los personajes transgénero tienen roles de “víctima” el 40% de las veces. Su rol de víctima se asocia indudablemente con el rol de trabajadoras sexuales, pues a su vez, es la profesión más común asociada a los personajes trans en la ficción audiovisual. Este estereotipo de presenta generalmente en las series y películas policíacas, cuando mujeres transgénero son víctimas de violencias sexuales o asesinadas. La serie *CSI: Crime Scene Investigation* ha sido muy criticada por el colectivo LGTB debido a la representación negativa que se ha hecho del colectivo. Por una parte, se ha reproducido el estereotipo del *Trans Killer*, como explicado anteriormente. Pero también, de forma más acentuada, en la serie se han retratado mujeres transgénero como trabajadoras sexuales, o como víctimas de asesinato o suicidios. Cuando en la ficción se ejemplifica una violencia sistemática hacia las mujeres transgénero, esta se amplifica en la sociedad (Conrad, 2015).

2.3.2 Dramatismo y fetichismo como recursos reiterados

Recursos dramáticos

Retomando las palabras de Violeta Serrano en *Cine de transición* (2020), se destaca una línea genérica en las narrativas relacionadas con las temáticas LGTB en las obras audiovisuales:

“Las temáticas del cine LGTB casi siempre son las mismas: drama romántico o tragedia. Si ampliamos el espectro a simple representación vemos que, hasta hace unos años, solo éramos tropos: el amigo marica, la lesbiana camionera, la novia bisexual que se lía con una chica a la que no ama -si la ama la acaba dejando en favor del tío-, el travelo con voz grave, la prostituta con polla de la que reírse o el cadáver que encontrar” (p. 47-48).

Se entiende aquí por “temática LGTB” todo aquel relato que incluya una persona correspondiente al colectivo, y que parte de su trama muestre relación con su identidad sexual o de género (Serrano, 2020). Recurriendo a estereotipos, los relatos relacionados con los personajes transgénero, y con los personajes pertenecientes al colectivo LGTB de forma más general, presentan casi de forma automática recursos dramáticos. Se recalca además que, de las narrativas de dichos personajes, son aquellas que se relacionan directamente con su identidad de género o identidad sexual, que tienden a ser presentadas de forma dramática.

Entre los diversos retratos, se destaca el rechazo social que sufre el personaje transgénero. Ese rechazo puede manifestarse a través del rechazo laboral, cuando el personaje tiene imposibilidades profesionales a causa de su identidad de género. Una precariedad profesional que se expresa también cuando la trama presenta al personaje transgénero como una trabajadora sexual, que se trata también de un retrato estereotipado, además del recurso dramático que implica.

El rechazo social también se revela mediante el rechazo familiar que sufre el personaje. Esta trama es recurrente en las ficciones seriadas, y son constantemente relacionadas a los personajes transgénero. La familia rechaza la identidad de género de su hijo/a, hasta excluirle del hogar. A su vez, el mismo relato de la “salida del armario”, cuando el personaje revela su identidad de género a su entorno, anunciando su transición, tiende a presentarse como un evento trágico, tanto para el personaje como sus compañeros. Algo que supone un peso para el personaje, pero incluso también, un peso más bien para sus compañeros que para ellos. Por ejemplo, *La chica danesa* (Tom Hooper, 2015), narra la historia de Lili Elbe, quién tardíamente entiende que se identifica como mujer, y decide compartirlo con su entorno, y particularmente con Gerda Wegener, su mujer, que la apoya en todo el proceso. No obstante, la película se centra en el proceso de aceptación de Gerda, y cómo esta noticia la afecta a ella personalmente (Reitz, 2017).

Del mismo modo, siguiendo esta idea, algunas tramas del mismo género presentan el rechazo que sufren los personajes trans en la imposibilidad de mantener relaciones románticas con otros personajes. Se escenifican relatos en los que los personajes trans jamás son ilustrados con parejas románticas estables. Serrano asocia el concepto de las representaciones trans desde las narrativas trágicas y traumáticas con el término “trauma *porn*”. Con esto se refiere que esas narrativas expresan el dolor del personaje, desperdiciando un malestar y culpabilidad en el receptor, pero jamás ofrecen un trabajo personal ni incitan a la reflexión:

“Lo que quiere decir es que, si es lo único que se muestra y además que se hace solo para ser efectista, cosificando y apropiándose de las vivencias de un colectivo al que no se pertenece, lo que se acaba logrando no es que el público reflexione, sino que asuma esa narrativa como no-ficción” (Serrano, 2020, p. 51).

Al relacionar estas tramas dramáticas con personajes del colectivo LGTB, se asume una relación narrativa que influye en el imaginario colectivo. Como defienden Valverde y Pérez (2021): “la creación de personajes *queer* responde a la necesidad de crear conflicto en el plano dramático, por lo que supone un recurso al servicio de la acción dramáti-

co” (p. 169). Para el análisis que se ha llevado a cabo en este trabajo, es primordial entender la asociación entre los personajes *queer* y la narrativa dramática en la ficción seriada.

El fetiche trans

Si bien se presentan personajes trans como imposibles de ser amados recurriendo a recursos dramáticos, también existe una representación a partir de la fetichización de los personajes.

Para el análisis que se ha llevado a cabo en el presente estudio, es primordial tener en cuenta cómo las mujeres transgénero han sido mostradas como objeto fetiche partiendo de la industria de la pornografía. En 1995, la revista *Time* asegura que Internet, en su pleno auge de consumo cotidiano, estaba dominado por la presencia de imágenes pornográficas (Elmer-DeWitt). En este contexto, la relevancia de la industria pornográfica sobre el ciudadano es innegable. Todos los usuarios de Internet tenían acceso poco limitado y seguro a contenido pornográfico, y es a través de este espacio que muchos de ellos tienen un primer contacto con las personas transgénero. Estudiando entonces la pornografía desde este marco, Phillips relata la imagen de la *shemale*, que en la pornografía se refiere a una mujer transgénero con genitales masculinos. Estas mujeres, al eludir su operación, tienen mayores oportunidades laborales, mayor exposición masiva y, por ende, mayor nivel de remuneración (Phillips, 2007). De este modo, se revela un mayor consumo del contenido de esa categoría, declarando una fascinación por las mujeres transgénero. Citando las palabras de John Phillips:

“The shemale appeals directly to two fundamental aspects of male sexual desire: promiscuity and the search for novelty. All of the elements of the shemale attraction for heterosexual males fall, therefore, into either or both of these overlapping categories. If shemale porn is a popular form of Internet porn, as indicated at the outset, it is probably because the shemale represents and reflects back to the male viewer the polymorphous perversity of his own desire” (Phillips, 2006, p. 156).

Partiendo de esta base como representación transgénero, la ficción seriada sigue las mismas líneas de cosificación e hipersexualización de la mujer trans, desde la mirada masculina (Mulvey, 1988). Se puede considerar una fascinación que recae en la fetichización del cuerpo y mente de las personas trans (Serrano, 2020), que se ve reflejada en las obras audiovisuales que se producen y visualizan.

Los relatos que hipersexualizan a los personajes trans presentan tramas en las que la persona trans despierta interés sexual en otros personajes, pero jamás se desarrollan relaciones románticas. De esta forma, se analiza que las personas trans pueden únicamente responder a un apego sexual, un fetiche, pero no pueden ser amadas por otra cosa ajena a su cuerpo (Reign, 2018). Además, cuando un personaje intima con otro personaje trans, esta relación siempre se presenta en un espacio alejado de las estructuras heteronormativas, y en secreto. Son relaciones ocultadas por el interés único del hombre cisgénero, demostrando así que la mujer transgénero es utilizada y reducida a una fantasía sexual. Siguiendo la línea narrativa que presenta los personajes transgénero en relaciones sexo afectivas ocultas, los personajes recurren entonces al uso de aplicaciones de citas en línea para conocer a gente con la que mantener relaciones. No obstante, el uso de las citas por Internet expone de nuevo el fetichismo de los hombres que pueden seleccionar las características que buscan en otras personas y así colmar sus fantasías sexuales.

2.3.3 Propuestas vanguardistas y representación positiva

En la última década, la representación transgénero en la ficción ha aumentado, y se recalca un trabajo para fomentar una representación positiva e incluyente. Esto ha sido incitado por organizaciones públicas y reconocidas como GLAAD, así como por las propias reivindicaciones de los ciudadanos. A su vez, al incrementar la representación trans en la ficción seriada, esta es cada vez más estudiada académicamente, para demostrar las propuestas vanguardistas y no solamente denunciar los relatos hegemónicos. Del último reporte anual realizado por GLAAD en 2021, la organización destaca que en las plataformas de *streaming* se cuentan 358 personajes pertenecientes al colectivo

LGTBQ+. Para su estudio, GLAAD explica haber contado con las plataformas Amazon Prime, Hulu, Netflix, Apple TV+, Disney+, HBO Max, Paramount+ y Peacock.

Incluyendo todas estas plataformas de *streaming* y las series presentes en televisión, se han determinado en total que 42 son transgénero, de las cuales 20 son mujeres, 14 hombres, y 8 no binario. Un punto relevante es que 41 de esos personajes son interpretados por actores trans. Además, HBO Max, que hace parte de la muestra del presente estudio, es la segunda plataforma con mayor inclusión LGTB, detrás de Netflix. Es primordial tener en cuenta estos datos al realizar este estudio, para entender que la representación trans se inscribe en un contexto en el que su presencia continúa siendo minoritaria en los medios.

Entre los primeros ejemplos de representación trans en series de ficción, destaca la serie *Orange is the New Black*, estrenada en 2013, que presenta a Sophia Buset, interpretada por Laverne Cox, mujer trans negra. La serie tiene lugar en un centro penitenciario para mujeres, y la trama gira en torno a varias mujeres que por distintas razones han terminado en ese centro, y cuyos caminos se han cruzado. El relato de Sophia gira en gran parte en torno a su identidad de género; en el centro recibe insultos y ha tenido problemas personales con su familia. Además, también se puede considerar que corresponde en ciertos aspectos a un retrato estereotipado, pues por la temática de la serie, puede ser considerada como violenta (Otero, 2019). También puede ser presentada como una víctima, ya que sufre violencias tanto en el centro como al exterior de este. No obstante, esas violencias también son sufridas por otros personajes cisgénero, por lo que se relaciona más con la trama de la serie que con un retrato estereotipado. Este ejemplo es destacable ya que *Orange is the New Black* fue exhibida en la célebre plataforma de *streaming* Netflix, llegando así a un nivel masivo de receptores, y el personaje de Sophia pudo llegar a un público mayor y más diverso.

Antonio Paradas (2017) evoca la importancia de los medios de comunicación, entre los cuales también se incluyen las plataformas de *streaming*, como “agentes potenciadores de las construcciones identitarias, individuales y grupales” (p. 2). El reconocimiento de

este personaje y de la actuación de Laverne Cox fue de tal envergadura que fue nominada a los premios Emmy, siendo la primera mujer trans nominada en la historia. Esta obra, presentando un personaje transgénero, interpretada por una actriz trans y desarrollando su trama más allá de su identidad de género, propone una representación inclusiva y diversa, que hasta entonces no se había visto en la ficción seriada. Además, tiene la particularidad de que ha cosechado un éxito masivo. Es por ello que se clasifica entre los ejemplos pioneros y más simbólicos para el colectivo trans.

Un segundo ejemplo que destacar es el personaje de Nomi, interpretado por Jamie Clayton, en *Sense 8*, estrenada en 2015. La serie creada por las hermanas Wachowski, ellas mismas mujeres trans, presenta ocho personajes de distintas nacionalidades, trazos raciales, géneros e identidades sexuales. Nomi es una mujer blanca, trans, lesbiana y hacker. La obra relata entonces la identidad de género de la protagonista, mostrando el rechazo social que puede llegar a sufrir como mujer trans, cuando su religiosa familia la rechaza. Esto puede recaer en el estereotipo de la narrativa trans presentada anteriormente, sin embargo, la trama se basa mayoritariamente en la relación de apoyo que mantiene Nomi con su pareja, y con el resto de los protagonistas, que se denominan *sensates*. Además, el personaje tiene un empleo ordinario, es informática, particularmente hacker, y su profesión es central en su trama personal. Así, Nomi puede ser considerada una de las representaciones vanguardistas y positivas de los personajes trans en la ficción.

Finalmente, en los últimos 5 años, las representaciones trans más características en la escena ficticia han sido en *Pose* (2018-2021) y *Euphoria* (2019-2022). Se puede decir que *Pose* tiene una mayor relevancia. La serie escrita por Ryan Murphy presenta distintas protagonistas, de las cuales 4 son trans, lo que permite explorar una variación de narrativas. Las actrices que interpretan esos personajes son a su vez trans, y han sido involucradas en el proceso de creación del personaje y han colaborado en la escritura del guion. La obra se sitúa en Nueva York, a finales de los 80, y denota una gran inspiración por el documental *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990). La serie trata sobre la es-

cena cultural LGTB de Nueva York en los 90, presentando espacios como la *ballroom*³ y las *houses*⁴, que el colectivo desarrolló para crear espacios seguros frente al rechazo social que sufría.

Además de la inclusividad que la producción presenta en el equipo de trabajo, también es una propuesta vanguardista el hecho de tratar temas del colectivo que anteriormente no se habían trabajado en la ficción. De esta forma, Murphy democratiza esos conceptos y relatos que hasta ahora eran aislados, y los presenta como parte de la norma. Así, defiende que es una narrativa interesante de ser presentada y escuchada, deconstruyendo el relato hegemónico.

También se recalcan ejemplos de actrices trans contratadas para interpretar roles cis, como es el caso de Laverne Cox en *Faking It* (2014-2016). Esto supone una innovación, y deconstruye los casos subyacentes en los que, hasta ahora, las actrices trans estaban limitadas a papeles trans. Del mismo modo, el personaje de Jules Vaughn en *Euphoria* se presenta como un retrato vanguardista de la adolescencia trans. Siguiendo la misma iniciativa que las series anteriores, Jules sigue una trama que no se centra en su identidad de género o su transición. “Se necesitan más roles en los que las personas trans no tratan simplemente con ser trans; son seres trans mientras se enfrentan a otros problemas. Somos mucho más complejos que solo una identidad.”⁵, defiende la actriz Hunter Schafer en una entrevista para *Variety* (2019), revelando la importancia de una representación normalizada.

³ La cultura del *ballroom* se funda a finales del siglo XIX en Nueva York. Miembros de la comunidad LGTBQ+, latinos y afroamericanos comenzaron a organizar eventos clandestinamente, en los que celebraban bailes y desfiles de travestismo. Con la posibilidad de ganar premios y prestigio social, los participantes bailan, hacen vogue, *lypsinc* y posan según las categorías de la competencia.

⁴ Los participantes a las *balls* pueden pertenecer a casas (*houses*) en las que conviven con otros compañeros, y siguen la estructura de un hogar, con una madre designada. Esas casas se desarrollaron en contraste a sus hogares familiares en los que nacieron, de los que han sido expulsados, o bien estaban en peligro por su identidad de género y sexual.

⁵ Traducción literaria realizada por la autora del documento. Las palabras textuales de Hunter Schafer son: “There need to be more roles where trans people aren’t just dealing with being trans; they’re being trans while dealing with other issues. We’re so much more complex than just one identity”.

3. Diseño metodológico

3.1 Objetivo general

Este estudio tiene como objetivo principal realizar un análisis de la representación de los personajes transgénero en las series de plataformas de *streaming*. Se trata de entender qué recursos narrativos son utilizados para ilustrar a estos personajes, de estudiar la representación de las minorías en la ficción, y particularmente, la representación transgénero. El relato de este colectivo que se ilustra en la ficción tiene repercusión sobre el imaginario social, como otros estudios han demostrado.

El caso de estudio se centra en *Euphoria*, presentada en HBO, y se analizarán los puntos característicos de la trama y del personaje transgénero Jules. Este TFM pretende inquirir en la importancia de una representación correcta de las minorías, sin recurrir a estereotipos dañinos para los colectivos.

3.2 Objetivos específicos

En primer lugar, se pretende analizar el alcance de la obra a nivel de consumo. Al ser una serie presentada en una plataforma de video *on demand* mundialmente accesible, se investigará la repercusión mundial que ha generado. En el caso de este estudio, nos centraremos en la relevancia de HBO en particular, como nueva forma de consumo audiovisual.

Como segundo objetivo, se estudiará la evolución del personaje en la trama, sus atributos físicos y de carácter, y cómo estos tienen relación con su identidad de género.

El tercer y último objetivo es examinar otras series producidas por HBO que también incluyan personajes trans. Esto permitirá proponer una comparación entre el personaje de Jules en *Euphoria* y otros ejemplos.

3.3 Herramientas de análisis

La aproximación adoptada en esta investigación es tanto cuantitativa como cualitativa. Por una parte, el método cuantitativo enfocado hacia las plataformas de *streaming*, particularmente en HBO Max, que aloja la serie del estudio de caso.

La herramienta adoptada es el análisis de contenido adaptado al audiovisual, con enfoque semiótico en el caso de las características del personaje y también narratológico. Tanto para la parte cuantitativa como la cualitativa se han establecido una serie de variables.

Inicialmente, se estudiarán específicamente los datos de *Euphoria*:

- Cuántos espectadores tiene
- Cuántos espectadores menores de edad tiene (perfiles de espectadores)
- Cuántas veces ha sido traducida y a qué idiomas
- En cuántos países se puede consumir

El enfoque cuantitativo se adopta en el análisis de la narrativa de Jules en *Euphoria*. De este modo, se analizará su presencia en la trama general de la serie, y el protagonismo que se dedica a este personaje. Tras una delimitación de las escenas de interés, se revisarán todas las escenas en las que el personaje está presente. Para ello, es necesario incluir tanto las escenas en las que esté presente tanto dentro como fuera de pantalla.

En la parte empírica cualitativa, se estudiará la evolución del personaje en la trama: cómo es presentada por primera vez en escena y cómo se desarrolla narrativamente durante el curso de los episodios. Se delimitarán las tramas que tengan relación con su identidad de género, y las que no. Además, se hará un enfoque sobre la transición de género del personaje, si es una etapa que se evoca textualmente. Se estudiará cómo es representada visualmente, si es ilustrada, o narrada, y desde qué punto de vista.

También se observarán los rasgos que pretenden caracterizarla, física como mentalmente, y cómo estos puntos tienen relación con su identidad de género. Para este estudio cualitativo, se establecerá una tabla de estereotipos que han podido presentarse en otras obras audiovisuales, y que pretenden definir a los personajes transgénero. Entonces, se establecerá una comparación considerando si Jules coincide con los puntos preestablecidos de la representación trans en la ficción.

Para la delimitación de los estereotipos característicos de un personaje transgénero en la ficción audiovisual se tendrá en cuenta el reporte realizado por GLAAD en 2012. Estudiando 10 años de representación trans en la ficción audiovisual, desde 2002, la organización catalogó 102 episodios en los que figuraban personajes trans. Establecieron que el 54% de esos capítulos contenía una representación negativa, mientras que únicamente el 12% se consideraban pioneras hacia una representación positiva.

Para el presente análisis, se han determinado características comunes de los retratos estereotipados, que se analizarán en las obras comentadas en el trabajo:

- Hipersexualización
- Enfermedades mentales
- Enfermedades sexuales
- Contexto socio-económico precario
- Rechazo familiar
- Prostitución
- Violencias exteriores
- Relaciones abusivas

Se destaca particularmente una categorización de los personajes trans en la ficción seriada dividida entre tres tópicos recurrentes:

- El personaje trans como villano
- El personaje trans como objeto de burla
- El personaje trans como víctima

Estas clasificaciones se tendrán también en cuenta al estudiar los retratos de los personajes en las series presentadas.

Finalmente, con el fin de examinar la representación trans en la plataforma de *streaming* estudiada, se hará un repaso del contenido disponible en HBO Max. Se realizará una tabla (Tabla 1, p. 54) enunciando las series que presentan personajes trans. A partir de esas obras, de forma general, se evaluará:

- Cuántas series incluyen un personaje transgénero
- Cuántas series presentan una narrativa trans
- Cuántos de esos personajes son interpretados por actrices / actores trans
- Cuántas series incluyen una actriz / actor trans

3.4 Caso de estudio y muestra

La muestra de la investigación será la serie *Euphoria*, escrita y dirigida por Sam Levinson y presentada en HBO por primera vez en 2019. La actriz que interpreta a Jules es Hunter Schafer, activista de los derechos LGBTIQ+.

Se estudiará la primera temporada, constituida de 8 episodios, cada uno de una duración media de 50 minutos. Además, también se analizará el capítulo especial dedicado al personaje de Jules, “Fuck Anyone Who’s Not a Sea Blob”, publicado en 2021 y de una duración de 46 minutos. Se trata de una muestra de 446 minutos totales.

La observación de estos episodios se hará en la versión original, para hacer una interpretación más acertada y fiel. Para un análisis más detallado, se delimitarán las escenas de interés, en las que el personaje Jules aparece, tanto en pantalla como fuera de ella. Se incluirán todas las secuencias en las que se haga referencia al personaje, y/o otros personajes con quien tenga relación. Las escenas de interés analizadas constituyen un total de 227 minutos.

Además, para responder al tercer objetivo específico, se visualizarán los episodios de interés de toda serie que presente un personaje transgénero en la plataforma HBO Max. Estas series se encuentran referenciadas en la Tabla 1: Series que introducen personajes transgénero en HBO Max. La contemplación de los episodios se hará con el fin de señalar los estereotipos que se reproducen en las obras, o por lo contrario, destacar las novedades narrativas que proponen.

4. Resultados

En este punto, se formulan los resultados obtenidos a partir de la investigación. En primer lugar, se expone de forma descriptiva el alcance de *Euphoria* en la plataforma de HBO; el arco argumental de Jules Vaughn en la obra; y finalmente una comparación referencial de la representación trans en la plataforma.

En segundo lugar, se desarrollará un análisis de dichos resultados, con el fin de responder a los objetivos específicos del presente trabajo.

4.1 Alcance de ‘Euphoria’ en HBO

4.1.1 Recuento de audiencias

La plataforma estadounidense HBO se integra en la categoría de servicios OTT. HBO, que inicialmente comienza siendo una cadena de televisión por suscripción, nace en 1972. A partir de 1990 propone programas originales, con los que obtiene gran éxito. En 2010 la empresa crea HBO Go, que permite acceder a los contenidos del canal a través de la página web de HBO y en dispositivos móviles. HBO Go era únicamente disponible para los suscriptores del canal de televisión tradicional, principalmente ciudadanos estadounidenses. En 2015, siguiendo la influencia de otras plataformas como Netflix, lanza HBO Now, que propone retransmisiones en directo para suscriptores que no necesariamente están adheridos al canal de televisión. Finalmente, en 2020 se lanza HBO Max, un servicio de *streaming* disponible en más de 61 territorios alrededor del mundo, en Europa, América y Asia.

A su vez, HBO (denominado HBO Max en Europa), es propiedad de Warner Bros. Esto crea una diferencia al presentar los datos de la plataforma, ya que la compañía puede incluir las audiencias del canal por cable HBO. Es por ello que cuando HBO Max comparte sus cifras, especifica “en todas las plataformas”, no teniendo en cuenta únicamente la plataforma de *streaming*. Tomando en consideración esta especificidad, y partiendo

del punto que las OTT no tienen un sistema de medición de audiencia como el que puede tener la televisión, la plataforma estadounidense rara vez comparte las cifras exactas de audiencia por serie o película. Se destaca un secretismo voluntario común entre todas las plataformas de *streaming* respecto a los usuarios que consumen su contenido audiovisual (Neira, 2020). Las empresas de *streaming* comparten escasa información detallada sobre su audiencia, ya sea sobre el perfil de los espectadores, su edad, su género, o en qué territorios se consume más cada contenido. En el caso de que compartan cifras, es para destacar su éxito.

Las audiencias en las plataformas de *streaming* se miden dividiendo los usuarios en tres categorías. Por una parte, se considera que un usuario ve un contenido si ha visto al menos 70% de este. También se toma en consideración a los usuarios que comienzan una serie o película, a partir de los 2 minutos de visualización. Por último, se cuentan los usuarios que han terminado de ver la obra, lo cual corresponde a haber visto el 90% de dicha obra. Se destaca que se calcula en base a los números de cuentas, correspondiente al número de clientes, y no de usuarios conectados en una misma cuenta. Se puede remarcar que la toma de datos de audiencia se hace entre los 7 días después del estreno y hasta los 28 siguientes. De esta forma, se considera una muestra conveniente del éxito del formato, pues el resultado es generalmente inmediato. A partir del primer mes de estreno, la audiencia de la serie raramente aumenta en consideración. Además, la plataforma propone una gran cantidad de contenido inédito, lo cual no permite un crecimiento progresivo de la obra. Asimismo, el seguimiento de las audiencias a largo plazo de un mismo contenido carece de relevancia para la propia empresa, pues no se detecta una evolución significativa.

4.1.2 Datos compartidos

La plataforma de *streaming* sí comparte algunos datos puntuales de audiencia en relación a ciertos contenidos específicos. En ese caso, la comunicación se hace a través de las redes sociales, como por ejemplo Twitter. Puede ser mediante las cuentas oficiales de HBO, o HBO Max, o bien las cuentas oficiales dedicadas exclusivamente a la serie

concreta, en este caso *Euphoria*. La información no se puede consultar directamente en la propia plataforma. Además, las cifras corresponden a una estadística de audiencia global, y no se presenta por territorios.

También puede ser compartido mediante otros medios oficiales, que divulgan la información que la propia plataforma les ha proporcionado. Entre los medios más influyentes se encuentra la revista semanal estadounidense *Variety*, que ha seguido y compartido la influencia de *Euphoria*. La primera temporada de la serie tuvo un menor impacto que la segunda, publicada a principios de 2022. La media de espectadores se estima en 6,6 millones, contando únicamente los primeros 90 días en todas las plataformas disponibles. En su primera difusión, el capítulo piloto tuvo una media de 577.000 espectadores, y el capítulo final 560.000. Curiosamente, la segunda temporada tiene cifras mucho más elevadas que los resultados de audiencia de la primera. El capítulo de estreno fue seguido por 3,3 millones de televidentes.

Un punto muy comentado es que *Euphoria* se clasifica como la segunda serie de ficción más visualizada en HBO, siendo la primera *Juego de Tronos* (2011-2019), que tuvo una media de 46 millones de espectadores en su última temporada. Esta elevación de *Euphoria* en la clasificación se debe mayoritariamente al éxito de la temporada más reciente.

4.1.3 Perfil de los espectadores de ‘Euphoria’

La clasificación de *Euphoria* es para mayores de 18 años. La razón se debe, según el indicativo de HBO, a su “violencia gráfica”. Sin embargo, también incluye contenido explícito, sexual y drogas que pueden tener impacto sobre el espectador más joven. A pesar de las recomendaciones de la propia plataforma, el contenido sigue siendo accesible a menores de edad, y el control es limitado. En concreto, un ciudadano menor de edad puede conectarse con un perfil adulto, sin necesidad de verificación de identidad.

Por el tipo de contenido y la narrativa de la serie, se entiende que va dirigida a un público más juvenil. La trama se centra en la vida de un grupo adolescente, presenta situa-

ciones a las que se enfrentan personas más vulnerables, y en consecuencia, se pueden ver reflejados.

Entre las cifras compartidas por HBO a *The Hollywood Reporter* (2019), se destaca que la audiencia de la obra está constituida por un 40% de adultos jóvenes, de 18 a 34 años. Es decir, un público joven. Estos datos incluyen la información global de todos los usuarios de la plataforma, independientemente del territorio de origen.

4.1.4 Valoración por la audiencia

Una manera de considerar el éxito e influencia de la serie, sin recurrir a los escasos datos compartidos por HBO, es consultar la valoración de la audiencia. La reacción de los espectadores frente a *Euphoria* es notable, tanto en redes sociales como en foros de opinión.

La página oficial FilmAffinity, base de datos cinematográfica, incluye *Euphoria* en la lista de “Mejores series de ficción de los últimos 5 años” y “Mejores series del siglo XXI”. Otros medios importantes como *Variety* la destacan como “Mejor serie juvenil”, “Mejor serie de 2019”, o incluso “Mejor serie LGTB+”. Para organizar estas clasificaciones se tienen en cuenta las cifras oficiales, pero también la reacción del público. Estas listas reflejan el aprecio del espectador y la influencia de la serie.

Por otra parte, se puede percibir su alcance mediante la presencia en redes sociales. Teniendo en cuenta el formato en el que se visualiza, mediante una plataforma digital, las posibilidades de proponer a los usuarios una respuesta directa es muy limitada. Se recurre entonces a las redes sociales como forma de compartir su opinión, ya sea positiva o peyorativa. Según *Variety* (2022), *Euphoria* es considerada la serie más comentada en Twitter, sobre todo la segunda temporada. Se han registrado más de 30 millones de tuits al respecto, y los personajes más comentados han sido Fezco, Rue y Nate. A cada estreno semanal del episodio de la serie, el *hashtag* #Euphoria se encontraba entre las primeras tendencias en Twitter. En relación a la primera temporada, lo que más destacó

fueron los maquillajes y vestuarios de los personajes, particularmente de Jules y Maddy, ya que son aspectos que las caracterizan. En Youtube e Instagram se hicieron virales vídeos y fotografías recreando dichos maquillajes y vestimenta. En Instagram se han publicado 3.568.579 publicaciones con el *hashtag* #euphoria hasta mayo de 2022. Además, también existen otros *hashtags* vinculados a la serie como por ejemplo #euphoriakeup, que cuenta con 546.246 publicaciones. 97.781 publicaciones corresponden al *hashtag* #JulesVaughn.

En Tiktok, la plataforma emergente de vídeos cortos, con un perfil de usuario principalmente menor de edad, también se hizo viral la serie. En esta aplicación se destacan sobre todo audios de la propia serie para recrear vídeos cortos escenificando los momentos emblemáticos. El *hashtag* #euphoria tiene más de 43,4 billones de visualizaciones. En él, los usuarios comparten vídeos recreando maquillajes de los personajes, y hacen retos para ver a qué personaje se asemejan más. La serie ha traspasado la plataforma de *streaming* y tiene una gran presencia en las redes sociales, configurando entramados transmedia.

4.2 Desarrollo narrativo de Jules

4.2.1 Primera aparición

Al estudiar la representación de un personaje, es conveniente analizar cómo es presentado por primera vez en la obra. Su primera presentación es significativa, es la primera vez que el espectador ve ese personaje y, por lo tanto, es la primera impresión que la audiencia tendrá de él.

En el caso de Jules, su primera entrada en escena es temprana en la cronología de la serie. Es mostrada por primera vez en el capítulo 1, presentada en un principio desde la perspectiva de dos personajes ajenos: en primer lugar, es observada desde el punto de vista de Rue, la narradora y protagonista de la serie. Cruzan caminos cuando Rue sale por primera vez de un centro de desintoxicación, en el que estuvo hospitalizada tras su-

frir una sobredosis. De este modo, presentándola inmediatamente tras este suceso, Jules se enlaza con la nueva etapa en la vida de Rue, una etapa más positiva. Se la presenta como una salvación para ella. Además, en la escena se ilumina a Jules con una luz cálida, solar, y la imagen en movimiento ralentizado se asemeja a una aparición milagrosa.

En segundo lugar, Jules es presentada desde la perspectiva de Nate, quien, del mismo modo que Rue, también tendrá una relación íntima y romántica con Jules posteriormente. Sin embargo, él la sexualiza inmediatamente, proponiéndole un acto sexual sin siquiera conocerse todavía. Este personaje se refleja desde la perspectiva de dos otros personajes externos a ella antes de ser presentada por sí misma. Es observada por Rue y Nate sin hablar directamente con ellos, como un objeto de deseo, de intriga, antes de como persona.

4.2.2 Fetichismo del cuerpo a través de la mirada ajena

Mercantilizar lo diferente

Jules se retrata mayoritariamente a través del punto de vista externo de otros personajes. La serie es narrada por Rue, y la percepción de Jules pasa principalmente por su visión. Durante toda la serie, varios personajes hacen referencia a su aspecto y a su cuerpo. De todas las protagonistas, el cuerpo de Jules es el más comentado por los demás, sin necesariamente ser de forma peyorativa. Al contrario, los comentarios son positivos, pero destacan siempre una cierta fascinación que puede llegar a ser mal interpretada y en ocasiones, fuera de lugar. Es destacable que los personajes que hacen referencia directa al cuerpo de Jules son únicamente masculinos. La admiración que tienen los demás por ella parte de su aspecto excéntrico. No se debe a su transición, sino a su forma de expresar su identidad de género. En el primer capítulo, antes de que aparezca Jules, es comparada a *Sailor Moon*, una serie de manga en el que la protagonista es una chica mágica. Es asociada directamente a un ser mágico, un personaje irreal, al mismo tiempo que es infantilizada. La muestran como un ser digno de admiración por los personajes con los que establece un vínculo sentimental. Tyler, un chico que conoce a través de una aplica-

ción de citas, le dice explícitamente estar fascinado por ella. Del mismo modo, Rue admite que jamás ha conocido a alguien como Jules. El magnetismo que sienten y demuestran hacia ella crea una asociación del personaje transgénero con una identidad maravillosa, superior e incluso sobrenatural. Asimismo, se destaca una estética similar en todas las escenas en las que Jules está presente, en las que es presentada como una ilusión o un personaje mágico, debido al uso de un filtro que vela la imagen.

Sin hacer directamente referencia a su género, se puede connotar una fascinación por lo trans, como una atracción por lo nuevo. La trama se sitúa en un pueblo de Estados Unidos, en el que la diversidad sexual y de género no está normalizada. Estudios como el de *Trans Murder Monitoring* (TMM) revelan que Estados Unidos es el tercer país con mayor número de asesinatos de personas trans, después de Brasil y México. En 2021, se reportaron 53 personas trans asesinadas en Estados Unidos (Transrespect Versus Transphobia, 2021). La única persona transgénero que vive en el pueblo es Jules, y ella acaba de mudarse ahí. Además, existe un fetichismo de las personas transgénero, sobre todo a través de la industria de la pornografía, la cual tiene un impacto mayoritario sobre la educación, o no-educación, sexual de los adolescentes. Una industria en la que la libertad sexual y el consentimiento son aislados, y hay una mercantilización de los cuerpos y de "lo diferente". Ejemplificando este punto, Nate desarrolla una obsesión insana por Jules, imprimiendo sus fotografías desnudas sin su consentimiento.

Hipersexualización como forma de validación masculina

El personaje de Jules es hipersexualizado por parte de los hombres, pero también por sí misma. Su relación con los personajes masculinos se limita a relaciones sexuales o sentimentales. Los hombres se centran exclusivamente en su aspecto físico, y muestran un interés por ella con el único fin sexual. Desde un inicio, empezando con la primera aparición de Jules desde la percepción de Nate, en la que él la invita a acostarse con ella sin conocerla todavía.

Del mismo modo, su relación sexual con Cal se limita a un intercambio físico, en el que además ella está completamente sometida. No se muestran relaciones sentimentales entre Jules y otro personaje masculino, que se alejen de los encuentros sexuales. Por cómo ha sido tratada por otros hombres, se percibe que su valor recae únicamente en su cuerpo, y ella actúa en consecuencia. Jules asume plenamente su sexualidad con otros hombres, y se relaciona con ellos solamente a través del sexo. Sin embargo, lo hace como una solución para ser percibida por otros hombres, ya que la aprobación masculina reposa en ello, tal como ella comparte (capítulo 10).

Jules es constantemente representada con ropa excéntrica, a la vez que infantil. Utiliza faldas cortas, camisetas transparentes, que estilizan su cuerpo y la ponen en valor. Le da mucha importancia a su apariencia física, pues siempre va conjuntada y maquillada en acorde a su ropa. Este interés otorgado a su ropa es utilizado también como una forma de representar su identidad de género. De hecho, la única persona con la que no se sexualiza es con Rue. En su apariencia física cuando está con ella, no muestra la necesidad de exponer su cuerpo. La aprobación externa que Jules busca es solo por parte de hombres.

Se relaciona su transición con su libertad sexual, pero sobre todo con sus relaciones sexuales con hombres. Lo que demuestra que ella concibe su relación con los hombres como parte de su transición, y sobre todo como parte de la identidad de ser mujer. Ella misma habla de su visión sobre ser una mujer transgénero, y cómo ha construido su feminidad en torno a los hombres.

Infantilización del personaje

Del mismo modo que existe un fetichismo por las mujeres transgénero, se puede concebir una atracción malsana por las mujeres adolescentes. Jules es constantemente infantilizada, tanto por su forma de presentarse, como en su descripción por parte de otros personajes. Analizado anteriormente, es en un principio comparada a Sailor Moon, un per-

sonaje de ficción de una serie infantil. Esta comparación, además de mostrarla como un ser fantástico, también la relaciona a una persona cándida.

La infantilización de Jules, al igual que su sexualidad e identidad de género, pasa por su forma de vestirse. Vestida con faldas cortas de cuadros similar a un uniforme escolar, colores pastel y llamativos, que siempre combina con un maquillaje excéntrico y divertido. Su forma de vestir es presentada como una manera de explorar su feminidad. Se considera que su feminidad debe ser concebida a través de la aprobación masculina, y de su relación con los hombres, y por lo tanto adapta también su forma de presentarse físicamente.

Se destaca un paralelismo incoherente e insano, entre la libertad sexual y la intención de presentarla como un personaje infantil. Es infantilizada durante las mismas escenas sexuales del personaje. Cuando mantiene sexo con Cal, la aconseja sobre su futuro, presentado como una figura paternalista. Además, Cal es mayor y padre de familia, mientras que ella es todavía menor de edad. La diferencia de edad entre los dos es amplificada con el uso de planos en perspectiva alternados para mostrar a los dos personajes. Cal es mostrado en pie, en superioridad, ya que tiene una posición de privilegio. Jules está sentada, en una postura sumisa al mismo tiempo que infantil.

4.2.3 Transición

Un punto característico en la trama de Jules es su transición. Si bien no es el centro de su desarrollo discursivo en la serie, se da importancia a este punto en relación a su evolución emocional y personal.

Un relato narrado

Su transición de género es principalmente narrada. Se trata de un proceso que comparte con pocos personajes, y solamente con los que desarrolla un vínculo emocional y amoroso. Lo habla con Tyler, cuando todavía no conoce su nombre. Se comenta de forma

sutil, pero es la primera vez que se afirma textualmente que Jules es transgénero: “Cuando empezaste con el proceso de transición?”, le pregunta (Cap. 3, min. 14:07). Su cambio de género es ilustrado con delicadeza. No es ocultada o silenciada para quitarle importancia, o como una forma de mostrarlo vergonzosamente. Jules no comenta en exceso su transición porque es un tema del que todavía le cuesta hablar, debido al rechazo que sufrió de su madre. Asimismo, la trama narrativa de Jules no gira exclusivamente en torno a su transición.

Sin embargo, no se obvia su posición de mujer transgénero, presentando los problemas a los que se puede enfrentar por ello, a diferencia de sus compañeras cis. El capítulo cuatro presenta más detalladamente la historia personal de Jules, incluyendo su infancia y, por ende, su transición: Se representa cómo en un principio fue llevada a la fuerza en un centro psiquiátrico, sin explicaciones. Cómo desde los 7 años, siente una tristeza profunda que ni la ayuda médica ha conseguido solucionar. Se ilustra la disforia que sufre, y la distancia que siente por su cuerpo que la lleva a autolesionarse, e incluso intentar suicidarse. Estos puntos son relacionados ineluctablemente con su transición, y presentados como un aspecto distintivo de una infancia y adolescencia trans.

Rechazo familiar

El rechazo familiar es presentado a través de la relación que desarrolla la madre de Jules hacia ella. Los dos padres están perdidos y no comprenden lo que le sucede a su hija, pero la negación y el rechazo es únicamente demostrado por la madre. A sus 11 años, la lleva a un centro psiquiátrico por fuerza, dónde la encierra esperando un proceso de reconversión. Además, hace recurso a la violencia del silencio, cuando no le explica por qué la lleva al hospital, y no se despide de ella al marcharse. La madre presenta una distancia emocional completa hacia su hija, y termina abandonándola en lugar de aceptarla. La presencia del personaje materno es muy escasa durante toda la serie, a imagen de su ausencia en la vida de Jules. Se enfrenta al rechazo de su propia madre siendo todavía una niña, una exclusión que sufre por su identidad de género.

Apoyo familiar

Paralelamente, también se presenta el apoyo que recibe por parte de sus seres queridos. Al contrario de su madre, su padre sí empatiza con ella, y la apoya en su transición. Entre las escasas escenas que ilustran el inicio de su transición médica a los 13 años, se la representa cogida de la mano con su padre, juntos.

Del mismo modo, Rue siempre es mostrada como una fuente de apoyo para Jules, e incluso a veces un refugio. La relación que mantienen las dos es muy cercana e íntima, y a veces puede asemejarse a una relación familiar. Rue siente por ella un amor incondicional, al igual que una necesidad de protección.

De esta forma, la serie no muestra únicamente el rechazo social que el personaje recibe, de forma estereotipada. Incluye también un proceso de aceptación y apoyo ajena, asociando al personaje con la posibilidad de inclusión social.

Proceso hormonal

En relación a su transición, se representa el proceso médico que Jules ha seguido y su tratamiento hormonal. Un punto innovador es que se evoca su transición a temprana edad, al inicio de su adolescencia. A diferencia de otras producciones que exponen la transición de los personajes como un proceso tardío, y a su vez, como parte de la problemática personal de la persona. En este caso, el proceso de transición no se expone explícitamente mediante imágenes. Las imágenes que ejemplifican su cambio físico son relacionadas al apoyo que recibe por parte de su padre, cuando la acompaña en su visita médica. Esto permite revelar una oposición entre su relación con su padre, y la relación tóxica que pudo tener con su madre. Se trata de una representación simplificada del proceso de transición.

También se muestra al personaje medicándose, pinchándose hormonas, pero es mostrado más como parte de la rutina de Jules, del mismo modo que se maquilla, por ejemplo.

No es ilustrado con connotaciones dramáticas, o refiriendo a las dificultades que conlleva la intervención médica. El capítulo especial dedicado exclusivamente a Jules (“Fuck Anyone Who’s Not a Sea Blob”) presenta más referencias directas a su transición, y al proceso médico que ha seguido para llevarla a cabo. En él explica que toma hormonas que permiten bloquear sus hormonas masculinas, impidiendo que su voz se haga más grave, o que sus testículos crezcan.

Como parte de su transición física, y de su identidad de género, se evocan los trastornos mentales que Jules sufre, en relación a su dismorfia corporal. Se explica detalladamente la baja autoestima que tiene desde pequeña, y la distancia que siente con su cuerpo. El sufrimiento mental es representado también con la autolesión, y el intento de suicidio de Jules cuando es hospitalizada en el centro psiquiátrico. Los problemas de salud mental de Jules son evocados como un proceso de su transición, pero sobre todo una justificación para su tratamiento médico. Es el único personaje escenificado asistiendo al psicólogo, a pesar de no ser la única relacionada con problemas de salud mental. Rue es diagnosticada bipolar desde pequeña, y sin embargo no se ilustra el seguimiento psicológico o sus dificultades en relación con la enfermedad del mismo modo que se presenta a Jules. Se relaciona al personaje transgénero con las enfermedades mentales y la inestabilidad emocional.

4.2.4 Violencia física

Jules está sometida a una violencia física y expuesta a situaciones peligrosas constantemente. Desde el primer capítulo, se la presenta en posturas nocivas, poniéndola en relación con la violencia física, siendo uno de los personajes más expuestos a agresiones físicas de la serie. Desde pequeña, ha recibido violencia por parte de su propia madre, al internarla en un hospital psiquiátrico. En el hospital, la violentaban cuando no se comportaba conforme a sus exigencias, encerrándola en una habitación por fuerza.

También se ha violentado a sí misma, autolesionándose y cortándose para intentar suicidarse. Siendo niña, la violencia física hacia el personaje de Jules es representada como

indicios alarmantes de su salud mental, y como un sufrimiento personal para ella. Sin embargo, se presenta un cambio en la relación que tiene frente a la violencia cuando es adolescente. Se detecta una normalización de la violencia, y no como un peligro o una preocupación para ella. Por las experiencias violentas que ha vivido siendo más pequeña en el hospital psiquiátrico, ha debido adaptarse a un ambiente agresivo.

La normalización de la violencia es expuesta mediante la adaptación de Jules a las situaciones violentas, a las que los personajes cis no están ni expuestas ni acostumbradas. Ella misma lo afirma explicando a Rue que ha vivido realidades muy peligrosas, a las que Jules ha debido enfrentarse como mujer transgénero (Cap. 3, min. 46:04). Lo que para Rue es peligroso, para Jules es la normalidad a la que ha debido adaptarse, y que ha terminado por apropiarse, como mecanismo de supervivencia. Jules recurre a la violencia incluso como una forma de protección personal. Demuestra su acomodación con la violencia para evidenciar su fortaleza mental. En el primer capítulo, cuando se siente amenazada por Nate, se autolesiona enfrente de todos los compañeros, para así asustarlos. Mientras todo el mundo se sorprende, ella no parece asustada. La violencia se convierte en un espacio seguro para ella, al que ha debido de acomodarse, familiarizada.

4.2.5 Violencias sexuales

La violencia que recibe Jules por parte de hombres es representada a través de violencias sexuales. Es sexualizada únicamente por los personajes masculinos, y en la misma línea, se representa una toxicidad de las relaciones heterosexuales. Las relaciones heterosexuales son ilustradas con un mismo patrón basado en la violencia física y sexual, y en el placer únicamente masculino. Las mujeres presentan sufrimiento físico y mental en las relaciones sexuales que mantienen con otros hombres. Jules es mostrada manteniendo relaciones sexuales únicamente con tres hombres, Cal, Nate y un personaje anónimo. Las tres relaciones siguen un mismo patrón: Jules es utilizada como un objeto sexual, las relaciones son violentas, y se obvia el consentimiento o el placer de ella.

Además, en todas las escenas el personaje no habla, silenciada por los hombres o por sí misma, como una forma de protección. La falta de comunicación por su parte la despersonaliza, ilustrándola como un objeto de deseo sexual, que se consume para corresponder al fetichismo de los hombres. Las escenas son oscuras, agobiantes, acompañadas de una música tensa. Se magnifica el sufrimiento de Jules, y la morbosidad de los personajes masculinos que no perciben el problema.

Otro punto presentado en la serie es que todas las relaciones íntimas, sentimentales o sexuales que Jules ha tenido con otros hombres han sido secretas. La intención de ocultarlas, mostrándose avergonzados de sentirse atraída por ella es percibida también como una forma de violencia sexual. De nuevo, Jules es únicamente utilizada para satisfacer los deseos sexuales de los hombres, que no atienden los de ella. Se presenta una oposición entre las relaciones que Jules mantiene con hombres, y las que mantiene con mujeres. Las relaciones sexuales con otras mujeres son más sensuales y delicadas. Jules es mostrada disfrutando, y no se puede poner en duda su consentimiento. Este paralelismo magnifica la violencia que ejercen los hombres sobre ella.

4.2.6 Personaje transgénero en un espacio basado en valores heterosexuales

Un punto a destacar es que la representación del personaje transgénero es desarrollada en una perspectiva basada en valores heterosexuales. La trama toma lugar en gran parte en un instituto estadounidense. Cuando Jules está presente en los espacios que corresponden al ámbito del instituto, como por ejemplo el comedor o las fiestas, es mostrada incómoda e insegura. Junto a Rue, siendo las dos únicas personas que pertenecen al colectivo LGTBI+, se sienten ajenas a la vida estudiantil “común”.

Sucede lo mismo en las fiestas, en las que se ilustra un paralelismo entre el personaje de Nate, quién representa la posición de privilegio social al ser un hombre cis-hetero blanco de clase media, y Jules, una mujer transgénero. Cuando Nate se presenta en la fiesta de Halloween, la actitud de Jules cambia, y se muestra sumisa a su manipulación, ya que está en una posición de opresión de la que no puede deshacerse. Sin embargo, Nate,

a pesar de ser un agresor y manipulador, sigue siendo aclamado por sus compañeros, incluso por su pareja, a quién también agrade. De este modo, se señala que la narrativa se inscribe en un espacio en el que los valores heterosexuales permanecen, y las posiciones de privilegio como las de opresión no pueden ser modificadas. No obstante, se puede notar un intento de ilustrar una deconstrucción de las narrativas heteronormativas cuando Rue y Jules van juntas al baile, como pareja. Se integra una pareja lésbica en un espacio que recarga de valores heterosexuales, con una tradición sexista como el chico que invita a la chica a ser su acompañante en el baile. Se presenta a un personaje transgénero en un espacio público que no la acepta, no la incluye. Solo intercambia o conoce hombres mediante aplicaciones de citas en internet, en las que el anonimato se puede mantener. A diferencia de sus compañeros, no se muestra en público con sus parejas, y tampoco encuentra el amor en lugares públicos, como puede ser el instituto.

4.3 Revisión referencial de la representación trans en las series de HBO Max

Para responder al tercer objetivo de esta investigación, que corresponde a examinar la inclusión de otros personajes transgénero en otras producciones de HBO, se ha establecido una lista referencial.

Tras una verificación de los personajes y sus tramas en diferentes obras audiovisuales de HBO Max, se constata la presencia clara de personajes transgénero en solamente 9 series de ficción, incluyendo *Euphoria*. En otras 3, se ilustran personajes no binarios, que se pueden relacionar en las mismas categorías.

Tabla 1. Series que introducen personajes transgénero en HBO Max

Nombre de la serie y año	Personaje	Actriz	Actriz trans o no
<i>Friends</i> , 1994-2004	Helena Handbasket	Kathleen Turner	No
<i>Hung</i> , 2009-2011	Kyla	Jamie Clayton	Sí
<i>Banshee</i> , 2013-2016	Job	Hoon Lee	No
<i>Pose</i> , 2018-2021	Blanca; Angel; Elektra; Lucinda	MJ Rodriguez; Indya Moore; Dominique Jackson; Hailee Sahar	Sí
<i>Mrs. Fletcher</i> , 2019	Margo	Jen Richards	Sí
<i>Euphoria</i> , 2019-2022	Jules Vaughn	Hunter Schafer	Sí
<i>We are who we are</i> , 2020	Harper Poythress	Jordan Kristine Seamón	Género no binario
<i>Legendary</i> , 2020	Leiomy Maldonado (jueza)	Leiomy Maldonado	Sí
<i>Todo lo otro</i> , 2021	Dafne	Abril Zamora	Sí
<i>Generación</i> , 2021	Ana	Nava Mau	Sí
<i>La vida sexual de las universitarias</i> , 2021	Tova	Vico Ortiz	Género no binario
<i>Nuestra bandera significa muerte</i> , 2022	Jim Jimenez	Vico Ortiz	Género no binario

Elaboración propia (2022)

Datos extraídos de la plataforma de *streaming* HBO Max.

En el enfoque de este estudio no se tienen en cuenta las series documentales, como puede ser *The lady and the dale* (Nick Cammilleri y Zackary Drucker, 2021), pero se recalca su presencia en la plataforma. Del mismo modo, la plataforma también propone películas y documentales que introducen personajes y personas transgénero, tanto en sus

tramas como en sus equipos de trabajo, que no se han incluido en el presente estudio. Cabe recalcar que su presencia en películas es todavía muy limitada, mientras que en documentales resalta más su dramatismo.

Los resultados y análisis se asientan a partir de la Tabla 1. En función de estas obras, se delimitan los puntos característicos tanto de las series como de los personajes correspondientes, para posteriormente establecer un análisis comparativo con Jules en *Euphoria*.

4.3.1 Características comunes de las series

Temática LGTBQ+

Un primer punto a resaltar común a todas estas series es que se pueden definir como de temática LGTBQ+. Se incluyen en esta temática todas las obras que presenten una narrativa o personajes del colectivo, y que se centren en sus tramas. A excepción de *Hung* (2009 - 2011) y *Banshee* (2013 - 2016), las otras obras son caracterizadas por presentar un argumento en relación a la diversidad sexual y de género. Se puede notar una expansión de la temática a partir de 2015, coincidiendo con el éxito y emergencia de las plataformas de *streaming*.

Orange is the new black es una de las series pioneras en incluir personajes LGTBQ+ en sus tramas, y procurar hacer una representación inclusiva de esta minoría. Su éxito es amplificado cuando es estrenada en Netflix, la plataforma de *streaming*, influyendo así en las demás compañías (*Time*, 2019). Entre las protagonistas se encuentra Laverne Cox, quién interpreta a Sophia Buset, una presa transgénero que ejerce de peluquera en la cárcel. Del mismo modo, se puede citar *Sense 8* que presenta también personajes del colectivo, como Nomi Marks, una activista transgénero y lesbiana, interpretada por Jamie Clayton.

Un género predominante: el drama

Otro punto destacable en el conjunto de las series propuestas por HBO Max es el género predominante de las obras. De las 12 series referenciadas en la Tabla 1, 8 pueden ser definidas como dramáticas. El resto son denominadas como series de comedia. Sin embargo, las series que son caracterizadas por la presencia protagonista de un relato trans, son a la vez significativas por su dramatismo. Es el caso de *Pose*, creada por Ryan Murphy, Brad Falchuck y Steven Canals. Esta serie, considerada una de las pioneras en la representación transgénero en la ficción (Otero, 2019), presenta distintas tramas protagonizadas por personajes y actrices trans. A pesar de proponer una narrativa vanguardista, marcada por un desarrollo personal y profesional de los personajes, también presenta un dramatismo acentuado. Angel Evangelista, interpretada por Indya Moore, sufre el rechazo laboral por su expresión de género. Recurre a la prostitución como una forma de supervivencia económica. Cuando Stan Bowes, interpretado por Evan Peters, se cruza en su camino, se presenta también la imposibilidad de mantener relaciones románticas correspondidas. A pesar de que ambos se enamoran, la relación es inviable porque Stan, hombre blanco cisgénero de clase media, casado y con hijos, prefiere mantenerla oculta. La tragedia acapara entonces el relato de Angel, tanto en su avance profesional como social. Un dramatismo ineluctablemente relacionado a los personajes transgénero debido al estereotipo marcado por su victimismo.

Diversidad e inclusión

Si bien una representación digna de las minorías en la ficción es primordial para su reconocimiento social, también es necesario que haya una presencia en el equipo de trabajo. Se demuestra así que las ideas que se reivindican en las series de la plataforma pueden ser concebidas en la vida real, dando acceso a las personas transgénero a cargos de trabajos importantes. Sobre todo, recalca de importancia al escribir sobre temáticas que pueden perjudicar minorías, hacerlo desde un punto de vista personal, recurriendo por ejemplo a escritoras trans.

Es oportuno enfocarse entonces en la diversidad e inclusión que demuestran tener estas producciones más allá de la imagen que buscan transmitir en pantalla.

Entre todas las series incluidas en la Tabla 1, solo *Pose* introduce a más de un personaje transgénero entre sus protagonistas. Las 9 series restantes, tan solo se limitan a presentar un único personaje transgénero y, por ende, una única narrativa posible. Además, de esos personajes, solamente 7 son protagonistas en la serie.

Un punto positivo es que la mayoría de los personajes son interpretadas por actrices transgénero, o no binarios. Con la única excepción de Job en *Banshee* (2013 - 2016) interpretado por Hoon Lee, hombre cisgénero. Job es un *hacker* informático e íntimo amigo de Lucas Hood, el protagonista. La identidad de género de Job no es principal en la trama de la serie ni del propio personaje, pero aun así ha sido descrito en varios episodios como transgénero, travesti, y *drag queen*. En una entrevista para Netflix en colaboración con la organización GLAAD, Jamie Clayton manifiesta su preocupación frente a los personajes trans interpretados por personas cisgénero: “Mi problema con que los hombres cisgénero interpreten personajes de mujeres trans es que perpetua estereotipos que al final del día yo me quito esto. Que de un cierto modo no soy mujer porque eso es lo que hacen esos hombres.” (2018).

Finalmente, el aspecto que parece resistir más es la presencia de personas transgénero detrás de las cámaras. De la muestra de la Tabla 1, tan solo 4 series recurren a colaborar con escritoras transgénero para el desarrollo del guión. Además, 3 de esas 4 se limitan a hacer participar a la propia actriz en el guión. *Mrs. Fletcher* (2019) destaca por incorporar en su mesa de escritores a Elle McLeland, guionista americana. *Mrs. Fletcher* se basa en la novela de Tom Perotta, un hombre cis-género, que también dirige la propia serie. Jen Richards, quién interpreta a Margo en la serie, colaboró con Tom Perotta y Elle McLeland para rectificar esos tópicos que involuntariamente podían subsistir.

4.3.2 Narrativas recurrentes estereotipadas

En el reporte realizado por GLAAD en 2012, se delimitan tres categorías dentro de los retratos estereotipados de las personas trans, que se han podido construir en la ficción. Se divide entre el personaje trans como villano, como bufón y como víctima. Siguiendo esta fragmentación, en las siguientes líneas se estudiará la narrativa común a todas las series producidas por HBO que presentan el personaje como víctima.

Como ejemplo de una representación del personaje trans como objeto de burla se recalca el personaje de Kyla, interpretado por Jamie Clayton en *Hung*. En un principio, no es directamente presentada como mujer transgénero. La trama gira en torno al descubrimiento de su identidad de género, creando situaciones cuando Ray, el protagonista, empieza a intimar con ella. Al entender que Kyla no es una mujer cisgénero, Ray y su compañera Tanya se refieren a ella en masculino (*misgendering*), de forma peyorativa. El rechazo sexo-afectivo por parte de Ray es mostrado como un recurso cómico para el espectador, algo de lo que se puede reír. Sin embargo, Kyla reivindica su identidad de género con orgullo, y denuncia el comportamiento transfobo de Ray. Con esto, la obra puede pretender hacer una crítica del comportamiento transfobo que tienen algunas personas en la sociedad, sin embargo, la denuncia es mínima cuando el retrato de dicho personaje reposa aun así en los tópicos que estigmatizan el colectivo trans.

El segundo punto que se encuentra en las series analizadas es un retrato victimista de los personajes trans. El victimismo se puede ilustrar a través del rechazo familiar y social que reciben. En *Pose* todos los personajes principales han sido expulsados de sus hogares por sus padres al revelar su identidad de género. El rechazo familiar, debido a su identidad de género o sexual, es la primera razón de la falta de hogares en los jóvenes del colectivo LGTBQ+ (Durso y Gates, 2012). *Pose* refleja este punto en cada uno de los protagonistas, tanto los personajes transgénero, como puede ser Blanca o Angel, como en los personajes homosexuales, como Damon. Es por eso mismo que la comunidad desarrolla lo que ellos denominan *casas* (*houses*), que siguen el mismo patrón de los hogares establecidos en base a las normas heterosexuales. Sin embargo, en este caso,

surge más como una necesidad, una adaptación para asegurar su supervivencia, tras el abandono de sus hogares en los que nacieron.

Siguiendo esta línea, las series ilustran también la dificultad y las limitaciones que conocen las personas trans para integrar el mundo laboral. En *Pose*, Angel postula en un trabajo corporativo al que le rechazan incluso la presentación de su candidatura al no tener un perfil considerado normativo. La prostitución es percibida entonces como la única solución para estas mujeres. Además, la falta de aspiraciones para el futuro caracteriza a estos personajes, lo que se relaciona de nuevo con la precariedad a la que están subyugadas las mujeres trans. En *Todo lo otro* (2021), Dafne tiene una falta de motivación laboral, por lo que de hecho, la despiden. No tiene esperanzas profesionales porque no tiene acceso a las mismas oportunidades que una mujer cisgénero, y por lo tanto, debe conformarse con lo que se le ofrezca.

Lo mismo sucede con Blanca en *Pose*, que trabaja como manicurista, un empleo precario. De hecho, la precariedad se ilustra también en su nuevo piso, se constata la ausencia de muebles. A pesar de que Blanca acaba de independizarse, formando su propio hogar, corresponde más a una imagen de supervivencia que de emancipación. Como lo denuncia la campaña de Médicos del Mundo Cataluña en 2020, #QueNoTeBrillenLosPrejuicios, el 80% de las mujeres trans están excluidas del ámbito profesional. De tener acceso a un trabajo, este es precario, como lo puede ejemplificar Blanca. El destino trágico común a todos los personajes transgénero en estas series se presenta como un final ineluctable para las personas trans. Una condena universal que se relaciona a su identidad de género, no cabe la posibilidad de un final feliz para ellas: “Siempre he sabido que no iba a durar mucho en esta tierra.” dice Blanca en *Pose* (Cap. 1, min. 18:10). Podemos relacionar esta frase a los números de muertes y asesinatos de personas transgénero, demostrando así que es una presión a la que están sometidas. Un final que se transcribe en la ficción, pero que, al hacerlo, reproduce un patrón presente en la cotidianidad.

Según el reporte de Trans Murder Monitoring (2021), se reportaron en 2021, 375 asesinatos a personas transgénero y de género diverso en todo el mundo. La violencia anti-transgénero, definida por algunos organismos como “epidemia nacional” (Human Rights Campaign, 2019), es una preocupación que no se debe silenciar ni obviar. Sin embargo, la asociación de los personajes transgénero en la ficción, con los asesinatos violentos o la muerte fatídica genera una presunción para el lector. Esta narrativa que victimiza al personaje reposa en la categorización de los estereotipos que critica GLAAD (2019).

4.3.3 Deconstrucción de estereotipos

A pesar de las narrativas recurrentes que pueden acentuar los retratos estereotipados de los personajes, también se percibe una intención de descomponer esos estereotipos. Colaborando con escritoras transgénero, las productoras demuestran un trabajo de implicación para una representación más apropiada e inofensiva. El punto primordial para alejarse de los perfiles estereotipados es desarrollar una trama para el personaje más allá de su identidad de género.

En *Todo lo otro* (2021), Abril Zamora al escribir la trama de Dafne se centra en las preocupaciones que puede encontrar como joven mujer, y no como mujer transgénero. De ese modo, Dafne es ilustrada teniendo relaciones románticas, enfrentamientos con sus amistades, e incluso dilemas laborales. *Gossip Girl* (2021) que, a pesar de no estar incluida en la Tabla 1, porque no incluye un personaje trans en su trama, es interesante ya que cuenta con una actriz transgénero entre las protagonistas. Se trata de la única serie de HBO Max que comprende una actriz trans sin que su personaje lo sea, o sin que se evoque el relato trans en la obra. A través de esta elección, se puede incluir entonces *Gossip Girl* en la deconstrucción de los estereotipos de la plataforma. Se opone a la estructura delimitada que reduce las actrices trans a su identidad de género, condenadas a únicamente interpretar personajes trans.

Generación (2021), la serie creada por Zelda y Daniel Barnz, puede ser considerada como otra obra vanguardista respecto a la representación LGTB. Comparable a *Euphoria*, se centra en un grupo de adolescentes que están en pleno desarrollo de su identidad personal y exploran su sexualidad. El personaje de Ana, interpretado por Nava Mau, es la tía de Greta, una de las protagonistas. Ana, al igual que la propia actriz, es una mujer transgénero. En un principio, no se evoca su identidad de género, pues la importancia de su trama no se enfoca en eso. Sin embargo, se la diferencia de los demás adultos de la obra ya que se muestra siempre aceptante con su sobrina, sobre todo cuando expresa su identidad sexual, y su atracción por una compañera de clase.

La identidad de género de Ana es comentada en relación al rechazo familiar que sufre por parte de su hermana. Al principio de su transición, se negaba a usar pronombres femeninos para referirse a ella, y no aceptaba su identidad de género. No obstante, es destacable que, en este caso, el rechazo familiar y social que sufre Ana no es ilustrado como un proceso dramático, como se puede haber presenciado en otras obras anteriormente analizadas. Del mismo modo, la temática LGTB en esta serie no es utilizada como un recurso dramático. La obra puede definirse mayoritariamente como una representación de la adolescencia contemporánea, expresando la exploración de identidad personal y la sexualidad. A su vez, se evoca la diversidad sexual o de género en el mismo plano que se trata la ansiedad por los estudios, o la repercusión de las redes sociales. Si bien la diversidad sexual ocupa gran parte de la trama de la serie, los personajes tienen un desarrollo más allá de ello. En clase, también se trata sobre las diferentes identidades de género, evocando las personas cis, como las personas no binarias.

Al igual que *Generación* o *Euphoria*, *Pose* se ha definido como una serie vanguardista, que procura deconstruir la estigmatización del colectivo trans. De esta forma, se puede recalcar la ilustración de las relaciones íntimas en la obra. A pesar de que las protagonistas reafirman un estilo y vestimenta que se podría definir como *sexy*, que estilizan su figura, las escenas sexuales no predominan, y los personajes no son expuestos en exceso. De esta forma, se deconstruye el recurso estereotipado que hipersexualiza a las mu-

jeros trans en la ficción. La serie no muestra desnudos, ni siquiera para el personaje de Angela, que es trabajadora sexual, y podría presentarse como un recurso fácil.

5. Análisis de resultados

5.1 ¿Un alcance notable o limitado?

5.1.1 Un perfil recurrente: el espectador joven

Tal y como se aprecia en los resultados, se percibe un perfil de espectador mayoritario: la audiencia está constituido por un 40% de adultos jóvenes, de 18 a 34 años. Al contemplar la trama presentada por la serie, es comprensible que la media de audiencia sea de una edad más baja. La obra se ambienta en un instituto, en una temporalidad contemporánea, y presenta personajes que, como su espectador promedio, ha crecido en los años 90. Se hacen constantemente referencias a puntos claves de la *cultura pop*, y personajes emblemáticos de una adolescencia de los 90, como por ejemplo comparar la bipolaridad de Rue a Britney Spears; o bien asemejar el excentricismo de Jules a Sailor Moon. Haciendo aquí referencia al término *cultura pop* para aludir a elementos artísticos contemporáneos consumidos por un público masivo. A través de estas referencias con las que más bien un público más joven puede sentirse identificado, la obra orienta involuntariamente su receptor. Además, también se puede recalcar el uso de un lenguaje coloquial, incluyendo violencias verbales y expresiones juveniles que pueden limitar la comprensión para un espectador más alejado de este ámbito. Al destacar estos puntos, es inicialmente comprensible que el público sea mayoritariamente joven.

Del mismo modo, las narrativas presentadas en *Euphoria* recurren a causas sociales que se han comentado con mayor repercusión en debates recientes. La obra ilustra temas hasta ahora tabúes en la ficción como en la realidad. El personaje de Rue personifica los problemas de salud mental, como la depresión y la bipolaridad. También evoca la adicción a drogas desde una edad temprana, y las consecuencias que eso conlleva, física y socialmente. Se denuncian también las relaciones tóxicas y abusivas a través de los personajes de Maddy, Cassie y Nate. Finalmente, haciendo referencia al tema central de este estudio, se escenifican relaciones sexo-afectivas y románticas alejadas del espectro

heteronormativo, escenificado por Jules y Rue, quienes representan el colectivo LGTB+.

El análisis sugiere entonces una relación entre el empleo de estas narrativas, y el perfil del espectador medio. Se trata de un público joven que es más sensible a estas problemáticas y se puede sentir más identificado. Los resultados señalan la relevancia de las redes sociales en el estudio de la magnitud de la serie. Las redes sociales permiten una observación directa y supuestamente objetiva de la respuesta del receptor. La presencia notable en redes sociales, además de ilustrar el éxito, también permite demostrar el perfil recurrente que es más afín a la obra. Tras el estudio de los resultados, se destaca que la presencia del *hashtag* #euphoria es mayoritaria en Tiktok, la red social que ha tenido un auge mundial desde 2018. En dicha plataforma, el *hashtag* #euphoria cuenta con más de 43,4 billones de visualizaciones hasta mayo de 2022. A su vez, los usuarios con mayor uso y más presentes en la aplicación son perfiles jóvenes. El 44% de los usuarios que interactúan con la plataforma tienen entre 16 y 24 años. Se establece de nuevo entonces una relación entre el perfil que comparte su afinidad por la serie en redes sociales, y el perfil receptor de la propia serie.

Los resultados manifiestan la presencia de *Euphoria* en listas que valorizan y clasifican las series según las categorías a las que pueden corresponder. Varios medios reputados incluyen *Euphoria* en listas como “40 series LGBTQ que *ver en streaming*” (RollingStone, 2020). Su presencia se evidencia sobre todo en listas que se relacionan con temáticas LGTB+ o juveniles. De nuevo, se observa la relación entre el contenido y el perfil del espectador medio, un perfil joven. Además, se trata de un receptor que ya es sensible a las problemáticas que presenta la serie, o incluso alguien que del mismo modo que Jules o Rue, pertenece al mismo colectivo.

5.1.2 Un espectador reducido

Por otra parte, el análisis de un mismo perfil mayoritario en la audiencia de la serie también sugiere una diversidad del público limitada.

Los datos compartidos por HBO indican que el mayor porcentaje de la audiencia de *Euphoria* corresponde a un perfil juvenil. Asimismo, las reacciones corroboradas en redes sociales también son publicadas por perfiles del mismo rango de edad, estimado de 18 a 34 años. La idea de compartir su interés por la serie mediante las redes sociales crea un efecto masivo, pues la repercusión puede ser global. Pero, sobre todo, crea una sensación de núcleo, es decir que los usuarios que comparten su afecto por *Euphoria* en redes sociales interactúa únicamente con otros usuarios que también han visualizado la serie. A pesar de la popularidad que ha podido obtener el *hashtag* relacionado en redes sociales, solo es compartido por perfiles similares. De este modo, si bien las redes sociales pueden presentarse como una forma de abarcar un público mayor en cantidad, no asegura una mayor diversidad. El mismo perfil de espectador se mantiene, y la problemática persiste.

La organización americana GLAAD, que procura defender una representación positiva de la comunidad LGBT+ en los medios de comunicación, recalca la importancia de una imagen digna en dichas producciones audiovisuales. En este caso, se entiende por digna una muestra inclusiva del colectivo y que no estigmatiza las minorías. El público de *Euphoria* también engloba a las personas del propio colectivo LGBT+, que buscan ser vistas pero sobre todo ser representadas en medios que consumen, para sentirse así reflejadas en ellos. No obstante, tal y como se aprecia en el análisis, el receptor de la serie ya es sensible a las temáticas que presenta. Cuando la inclusión y diversidad son satisfactorias por parte de la producción, la problemática recae entonces en una ausencia de diversidad dentro del espectador de la serie. Se destaca una omisión del público más mayor, correspondiente a mayor de 34 años, que se percibe como un menor consumidor de la serie.

5.2 Análisis narrativo de Jules

5.2.1 Hipersexualización

La recopilación de los resultados respecto al desarrollo narrativo de Jules, hacen patente la hipersexualización del personaje. Por una parte, esta hipersexualización se ilustra por parte de los otros personajes masculinos, por cómo se relacionan con ella. Su vínculo con Nate o Cal es exclusivamente sexuado. El interés que muestran ellos hacia ella corresponde a su cuerpo, a través de las relaciones sexuales que pueden llegar a mantener juntos. La estructura heteropatriarcal privilegia el placer masculino en las relaciones heterosexuales.

Cabe recalcar que es un recurso propio de todas las relaciones heterosexuales, y asociado a la representación cisgénero. El hecho que Jules sea únicamente sexualizada por personajes masculinos coincide con la idea presentada por Laura Mulvey y la perspectiva masculina (1988). Jules es percibida por los otros como un objeto de deseo, una imagen observada por hombres, y que puede incluso ser consumida, aquí haciendo referencia a las relaciones sexuales que mantienen los personajes. Se puede referir como consumo de su cuerpo al analizar que esas relaciones solamente satisfacen el placer masculino, y por lo tanto, no es representado como un intercambio entre los dos componentes.

Por otra parte, la narrativa de Jules también expone la cosificación de las mujeres, y más precisamente, de las mujeres trans. De nuevo, los resultados reflejan que, a través de la mirada ajena de los personajes, Jules es presentada como un objeto admirado, o un personaje de animación haciendo así alusión a un ser irreal. Siguiendo esta idea, el contexto en el que se representan las relaciones sexuales entre Jules y el resto de los personajes corroboran la cosificación de las mujeres transgénero. Dichos encuentros suceden siempre en un lugar cerrado, alejado de la sociedad, a escondidas. Se expone una preocupación por parte de los hombres cisgénero con los que intercambia frente a su atracción hacia ella. Jules es buscada por los mismos hombres que, inquietos por su sexualidad, justifican esos encuentros esporádicos como una excepción. Esto se debe al fetichismo

por su cuerpo, que puede ser en parte influenciada por la pornografía. El hecho que ningún personaje masculino muestre interés por desarrollar una relación romántica con Jules pone en evidencia esta conversión en objeto. Es utilizada para responder a una curiosidad insana de los hombres, y un deseo sexual mostrado como irracional.

Asimismo, los resultados plantean que Jules solo intercambia o conoce a hombres a través de aplicaciones, por internet. Este recurso mantiene la idea de que son relaciones ocultadas, y además, no se inscriben una estructura heterocentrada. De igual forma, las aplicaciones y las citas en línea mantienen las desigualdades sociales y responden a la mercantilización de los cuerpos y de las personas. Contemplados como usuarios, alejados de toda personificación, los otros perfiles pueden seleccionar su centro de interés, categorizando los demás por género, edad u orientación sexual. Esta mercantilización de los cuerpos a través de esas plataformas se refleja por ejemplo en el uso que hace Jules de dicha plataforma. Su perfil no presenta una imagen explícita de su rostro que permita identificarla. Esto refiere al secretismo de sus relaciones, pero sobre todo, manifiesta la cosificación de su cuerpo.

A pesar de ser un fetiche por los personajes varones, y de ser reducida a un deseo sexual, Jules es representada en sumisión a ese trato de los hombres. La validación masculina se muestra como una respuesta por parte del propio personaje, una necesidad que se considera adyacente a su feminidad. El relato de Jules se centra en gran parte en la búsqueda de afirmación, y el amor propio como ajeno. Por la adolescencia que ha tenido, su exploración de identidad personal ha sido un proceso conflictivo, empezando por su relación con su madre. Sin la presencia de referentes en su círculo cercano, y además, tras el abandono de su figura materna, también crece con una ausencia de referentes femeninos a los que referirse. Los resultados evidencian la necesidad de Jules para afirmar y reivindicar su feminidad. El relato es evocado de tal forma, que en los primeros capítulos de la serie se muestra a Jules en constante esperanza de validación masculina. Jules tiene la necesidad de ser tratada de una cierta forma por los hombres, para así sentirse ella misma mujer, recayendo todavía en un punto de vista binario y heteronormativo. En consecuencia, su comunicación con los hombres que la rodean reducido a una

relación sexual por parte de la propia Jules, lo presenta como una forma de someterse a la perspectiva dominante masculina.

5.2.2 El relato trans

Una narrativa dramática

La narración de la identidad de género de Jules se presenta como parte de su trama, del desarrollo del personaje y de su propia persona. Parte de esa narrativa es relacionada en primer lugar con las problemáticas y dificultades que ha debido hacer frente en su infancia y adolescencia. Unas dificultades propias de la narrativa de un personaje transgénero, como se ha podido exponer en los resultados.

Mediante el rechazo familiar, ilustrado en este caso por el abandono de su madre cuando Jules comienza a expresar su descontento con el género que se le asignó en su nacimiento. Frente a la disforia de género manifestada por Jules, su madre la forzó a tratarlo, encerrándola en un hospital psiquiátrico y con terapia de reconversión, sin proporcionar una ayuda realmente efectiva y comprensiva para la salud mental del personaje. Este relato expresa el rechazo familiar y social asociado constantemente a los personajes transgénero en su representación en la ficción. Cuando Jules explica a la coordinadora del centro sanitario la destreza que siente desde los 8 años, que la medicación recetada jamás ha sido eficiente para su caso y no trataba el problema real, esta no le proporciona ninguna ayuda concreta. De nuevo, la reacción insípida y desconcertada de la psicóloga profesional frente a un grito de ayuda de una niña evoca el rechazo social.

De igual manera, los resultados evidencian la imposibilidad de un avance romántico entre Jules y otro hombre cisgénero, por la represión que estos ejercen sobre ella. Esto sugiere en el análisis un rechazo social del personaje, al igual que rechazo romántico. El personaje de Jules es representado de este modo como una persona imposible de amar, con motivo de la expresión de su identidad de género.

Un punto central, tanto en la serie como en concreto en la narrativa de Jules, es la violencia física. En el décimo capítulo “Fuck Anyone who’s Not a Sea Blob”, la protagonista dice textualmente: “Quiero estar viva. Al fin y al cabo eso es lo más importante, no? Seguir vivos.”⁶ (Cap. 10, min 15:00). Con esta muestra, se puede proponer un análisis en relación a las violencias y los asesinatos a mujeres transgénero. Retomando el estudio de *Transrespect Versus Transphobia* (Trans Murder Monitoring, 2021), en 2021 Estados Unidos se situaba en el tercer país con mayor número de transfeminicidios. Además, a las violencias físicas sufridas por las personas trans, también se comprenden las tasas de suicidio y de intentos de suicidio. Esta violencia que también sufren por su identidad de género se observa en la obra cuando Jules comete un intento de suicidio estando encerrada en el hospital psiquiátrico. Enseguida se muestra arrepentida, lo que sugiere en el estudio que no es un deseo genuino por suicidarse, sino que ella misma lo ve como la única solución posible. Esto se debe también al rechazo social y familiar que sufre, y sobre todo la falta de acompañamiento psicológico adaptado.

Por otra parte, los asesinatos a personas transgénero también se interpretan dentro de las violencias sexuales. Según el reporte de *Trans Murder Monitoring* (2021), de las 375 personas asesinadas en 2021, el 58% ejercían trabajos sexuales. A su vez, conforme el reporte de *U.S Transgender Survey* (2015), 46% de los encuestados han sufrido agresiones sexuales. En medios, en ficción e incluso en artículos, las mujeres trans son retratadas como “criaturas carnales que existen para el entretenimiento de los hombres” (Reign, 2018). Una fantasía masculina a la que tienen que responder, ya sea consentido o no.

Jules como representación vanguardista de una adolescencia trans

En *Euphoria*, se muestra por primera vez en la ficción una infancia y adolescencia transgénero. Las primeras representaciones de personas transgénero a la que están sujetas el público más juvenil es percibida a través de la pornografía; o bien en el caso de la

⁶ Traducción de la versión original, en la que el personaje dice: “Like, I wanna be alive. That’s what this has always been about, like, it’s about staying alive”. En esta frase, se enfatiza la idea de permanecer en vida, una inseguridad relacionada a las personas trans.

ficción, en las películas de horror. Los dos géneros radican una obsesión por la visión del cuerpo, perverso en el espectro erótico y violento. La influencia de este retrato en la cultura audiovisual, como en la imagen trans, fomenta un estigma de esos perfiles que influencia el receptor. Frente a esta figura reductora y perjudicial, Jules se inscribe entonces en oposición, como una referente emergente.

Un punto característico es el relato de la transición del personaje en la serie. Se representa de tal forma que puede parecer desapercibido en un principio, sutilmente y por ende, con normalidad. Aunque se puntualicen los aspectos negativos que ha conllevado la aceptación de su identidad en su vida privada, estos no se presentan necesariamente como una historia trágica. No corresponde precisamente a la representación trágica del relato trans, recurriendo por ejemplo a procesos narrativos como las enfermedades sexuales, la prostitución, o la muerte. Por ejemplo, para reproducir la imagen del proceso médico de transición de Jules, se entabla únicamente una imagen: ella en el médico de la mano de su padre. Esta imagen recalcada por su simplicidad, alejada de discursos extensos o de dramatismo, propone una figura positiva.

La identidad de género de Jules no se explicita necesariamente. Ella misma no alude directamente a su transición, sino que es descrito por Rue, la narradora. La primera vez que se comenta textualmente que Jules es una mujer transgénero es durante una conversación entre ella y “ShyGuy”, el perfil anónimo con el que discute en línea. Ambos tienen conversaciones muy íntimas, en las que Jules se sincera y comparte sus sentimientos y preocupaciones. Aun así, su transición se comenta en una sola frase, cuando Shy-Guy le pregunta: “Cuando empezaste con el proceso de transición?” (Cap. 3, min. 14:07), a lo cual de hecho Jules no responde. La falta de explicación por su parte se presenta aquí como una información innecesaria de ser expresada, más que por la incomodidad de Jules. De esta forma, la obra normaliza la situación, comentándolo de forma sutil, sin acordarle mayor importancia. En el primer capítulo se aprecia a Jules pinchándose estrógenos, como parte de su rutina diaria de preparación antes de salir. Se presenta como un elemento más de sus hábitos cotidianos, como maquillarse, en lugar de un sufrimiento personal. Estos aspectos del relato, expuestos como algo ordinario, permiten

aportar una narrativa inclusiva sobre la identidad de género, alejada del discurso binario omnipresente hasta ahora en la ficción.

5.2.3. Más allá del relato trans

El personaje de Jules se inscribe como una ruptura del espacio heteronormativo que puede percibirse en la ficción. Se trata de una mujer transgénero en un entorno que no la incluye necesariamente, pero en el que ella se impone y encuentra su lugar, sometiendo a esa misma estructura. Citando el propio personaje: “Rue, esa es la diferencia entre tú y yo. Yo no siempre tengo el privilegio de conocer gente delante de todo el puto mundo.” (Capítulo 3, Min. 44:52). Haciendo aquí referencia al secretismo al que están condenadas sus relaciones con otros hombres, también alude el privilegio que sí tiene su compañero cisgénero. Lo que sugiere el análisis es que en esta serie, el entorno en el que se desarrolla la trama permanece en una estructura binaria que no está estructurada para incluir a personas que se alejen de ese marco.

Estudiando esta representación a partir de la idea de Nadeau, quién explica la posibilidad de una representación gay y lesbica que se inscribe en un espacio social y cultural basado en valores heterosexuales, se puede aplicar el mismo análisis en este caso. Orientado hacia la representación transgénero, Jules es una adolescente en un instituto americano, dónde los valores culturales son claramente basados en valores heterosexuales. Por ejemplo el baile de fin de curso, que reproduce la tradición heteronormativa en la que el chico ha de invitar a la chica al baile, y presentarse al evento juntos, exponiendo de manera pública su relación. En este contexto, se representa a Jules de forma asumida, no es excluida de esos mismos espacios sociales. De hecho, asiste a ellos de forma pública también, acompañada de Rue. Se compaginan tramas cis-heterosexuales con tramas *queers*, sugiriendo un espacio público abierto, en el que se pueden ajustar ambos argumentos.

Ruptura de la perspectiva cis

Euphoria puede ser considerado un caso excepcional, al presentarse como una serie con una narrativa trans en emplear la perspectiva masculina, por ser dirigido por Sam Levinson, hombre cisgénero y heterosexual.

Progresivamente, Jules expresa un desarrollo de su identidad personal, y experimenta tanto con su físico como con sus relaciones. Respecto a su género, a diferencia de los primeros análisis proporcionados y de la narrativa inicial en la primera temporada, Jules declara un cambio en su perspectiva. En el capítulo 10, que toma mayor importancia respecto al desarrollo personal del personaje, ella misma explica que ser trans es algo más que físico, algo como espiritual que por ende no depende de la validación externa ni de la aprobación masculina. Del mismo modo, al final de la temporada, el personaje demuestra un cambio en su expresión de identidad a través de su vestuario. Deja de presentarse con un aspecto asociado a lo femenino o infantil, como pueden ser las faldas cortas y colores claros, y pasa a vestirse con colores más oscuros, y ropa menos ajustada. Por lo que se observa que el personaje se aleja de la necesidad de validación masculina, y por consecuente, deja de someterse al punto de vista masculino. Del mismo modo, Sam Levinson deconstruye progresivamente la perspectiva cis, partiendo de la relación entre Rue y Jules, en la que Jules consigue encontrar una nueva forma de intimar sin violencia.

La ruptura del punto de vista cisgénero también se percibe en la intención de descomponer la imagen de Jules como villana. Según las categorías de GLAAD, la estigmatización de los personajes trans en la ficción se reproduce a través de narrativas recurrentes, estereotipadas, como en parte presentar esos personajes como villanos. Cuando la primera temporada fue estrenada, el público demostró su descontento con el personaje de Jules en relación a cómo se desarrolla su vínculo afectivo con Rue. Frente a esta respuesta, el director decide crear un capítulo especial (“Fuck Evryone Who’s not a Sea Blob”) con el que demostrar un carácter alternativo del personaje, que justifica sus elec-

ciones y que deconstruye la posible interpretación villana de Jules. Se muestra entonces un personaje vulnerable, que se aleja de la narrativa de villana.

Tramas alternativas

La deconstrucción de la perspectiva masculina y la ruptura de los estigmas en la representación trans se propone en la serie a partir de las tramas que rodean Jules, alejadas de su identidad sexual y de género. Su narrativa no se centra únicamente en ser una mujer trans, ni la define exclusivamente. Se relata su relación con su padre, una relación próxima y basada en la confianza. Al igual, se la expone como una amiga, mostrando su relación con Kat. Además, también se la revela como un ser amado y que ama, por su relación romántica que establece con Rue. Es una mujer adolescente, que se enfrenta a los mismos miedos y experiencias que sus compañeras, antes de ser mujer transgénero. No es definida por su proceso de cambio, y además, ese mismo proceso está cerrado y es asumido por Jules. Se analiza entonces que el género no es presentado como una problemática, una preocupación con la que la protagonista está lidiando.

5.3 Análisis de la representación trans en HBO Max

En este apartado, se pretende analizar la representación trans proporcionada por la plataforma de *streaming* HBO Max. A partir del repaso obtenido en los resultados, se estudia si las series producidas por la empresa americana laboran por una inclusión positiva del colectivo, o si, por lo contrario, permanece estancada en los estereotipos dañinos. Además, se procurará comparar las obras audiovisuales de la Tabla 1 con la serie de Sam Levinson. De tal forma que se defenderá la posición vanguardista de *Euphoria*, en la plataforma como en la ficción seriada.

5.3.1 Retratos estancados en la estigmatización

Por lo que se observa en los resultados, algunas obras apelan todavía a propiedades narrativas que revelan figuras estereotipadas. Analizando la representación trans en HBO

Max a partir de la clasificación expresada en el diseño metodológico, se delimitaron los cuatro tópicos característicos: la demonización, la burla, la victimización y la hipersexualización del personaje trans.

Correspondiendo al tópico del personaje trans como villano se observa una reducción positiva. Si bien es un estereotipo que se presencia más en películas de horror, en las series de ficción estudiadas no se observa como algo recurrente. No obstante, se puede evocar el personaje de Elektra Abundance en *Pose*, interpretada por Dominique Jackson. En un principio, se la presenta como la antagonista de la serie. La madre de la que todas las protagonistas quieren huir, por sus exigencias y su comportamiento abusivo. A pesar del desarrollo del personaje, que la muestra más vulnerable al exponer los problemas a los que se enfrenta, es el carácter que se asocia más con el tópico de villana.

Del mismo modo, en la primera temporada de *Euphoria*, el público recibió el comportamiento de Jules como el de un personaje villano. Este juicio que se compartió en abundancia en las redes sociales se hizo a partir de la relación entre la protagonista y Rue. Jules no se muestra siempre abierta a ayudar a Rue en su adicción por las drogas. En el final de la primera temporada, Jules huye de la ciudad y de sus problemas, dejando a Rue tras ella. Esto pudo percibirse como un acto egoísta y un abandono hacia su pareja. Esta muestra permite analizar que el carácter malvado asociado a los personajes trans persiste en la ficción de HBO, aunque de manera minoritaria. Cabe destacar que el desarrollo de Elektra como de Jules permite deconstruir esta imagen de villanas que se les había asociado inicialmente. El análisis puede sugerir entonces que, el hecho que el público haya asociado estas dos figuras a roles perversos, puede ser una repercusión de las representaciones estereotipadas que se habían hecho hasta ahora en la ficción. Se puede insinuar que desde este punto, no solo los retratos están estancados en los estereotipos, sino que la recepción del espectador también.

Por otra parte, los resultados muestran que hay otros estereotipos que parecen permanecer de forma más acentuada. Este punto, no depende de la interpretación de los observadores, sino de la construcción narrativa. La plataforma de *streaming* propone todavía

la serie *Hung*. De todas las series estudiadas, esta es una de las más antiguas, estrenada en 2009. Un punto que puede ser recalcado, pero no puede ser utilizado como justificación. La obra presenta el personaje de Kyla, interpretado por Jamie Clayton. Como lo deja ver la muestra en los resultados, este personaje es utilizado como un recurso cómico. Su identidad de género se presenta en un principio como un secreto intencionalmente guardado, y que es descubierto por el protagonista cisgénero de forma humorística. Cuando este lo descubre, no puede evitar mostrar su desagrado y disgusto. Kyla es también ridiculizada por sus antiguos compañeros del instituto. Pero esta discriminación se muestra como un objeto de burla, cuando todos los compañeros se divierten a llamarla por su *deadname*. Se estudia este ejemplo entonces como un personaje que corresponde al estereotipo denunciado como bufón.

La plataforma también hospeda la serie humorística *Friends* (1994-2004). En la serie, se presenta un personaje transgénero, Helena Handbasket, interpretada por Kathleen Turner, quien representa el padre de Chandler Bing. Helena es exclusivamente utilizada como un recurso humorístico en la obra, al ser ridiculizada por su propio hijo y sus amigos, cuando descubren su identidad de género. De nuevo, se expone el descubrimiento desde el punto de vista de los protagonistas cisgénero, como un secreto que les afecta personalmente a ellos, y no como una preocupación del personaje trans. Durante los episodios, Helena sufre *misgendering*, incluso por parte de su propia familia. De esta forma, lo que promueve estos ejemplos es una normalización de la burla hacia las personas trans. No se cuestiona el comportamiento de los protagonistas cis en la serie, y por ende, se condena a una reproducción de esta conducta discriminatoria en los ciudadanos. Además, cabe destacar que Helena es interpretada por una actriz cisgénero, lo que vulnera las actrices trans además de invisibilizarlas. Al hacer un retrato ridiculizado, y recurriendo a una actriz cis, perjudica el colectivo a la vez que acentúa la marginalización.

Finalmente, de forma más generalizada, se destaca en varias de las series comentadas, el género dramático predominante. El uso del drama como recurso narrativo constantemente asociado al colectivo trans provoca una imposibilidad de proyección para los es-

pectadores que pertenecen a dicho colectivo. Se refleja en los personajes representados, que demuestran una falta de motivación laboral y social. No encuentran su lugar en la sociedad porque no tienen un lugar que les pertenezca. A partir de los resultados obtenidos, se destacan 8 de las 12 obras referenciadas como dramáticas. Entre los ejemplos, sobresale *Pose*, por sus tramas trágicas en relación a todos los personajes trans. Además del rechazo social que sufren todas, marcado por la precariedad laboral, así como por el rechazo romántico, las protagonistas tienen un destino final trágico, en parte impuesto por su posición minorizada. Un destino fatal marcado por las enfermedades de transmisión sexual, por ejemplo. Estos arcos argumentales evocan entonces una imposibilidad de proyección en el espectador trans que busca referentes con los que identificarse en las series que lo acompañan en su cotidianidad. A pesar de que *Pose* se marca como un ejemplo vanguardista en la narrativa trans, la problemática analizada aquí reposa en el uso del relato trans como un recurso dramático.

5.3.2 Nuevos referentes

Por otra parte, los personajes trans presentados en las series de la plataforma también pueden ser definidos como nuevos referentes de una representación inclusiva y positiva. A diferencia de los potenciales estereotipos que persisten en las obras audiovisuales, se puede observar también la intención de construir nuevos relatos que descomponen las bases heteronormativas.

En primer lugar, la representación positiva de la comunidad trans se entiende por la ilustración de la transición del personaje. Entre los ejemplos más destacados se puede nombrar a Dafne, en *Todo lo otro*. La protagonista es rodeada de amigos y familiares que la sostienen y animan en su desarrollo personal. Alejada de los recursos dramáticos en los que pueden recaer ciertas narrativas, esta obra expone personajes que tienen un entorno familiar sano, basado en el apoyo y respeto. Del mismo modo, *Euphoria* expone la transición de Jules de forma normalizada. Pese al rechazo que sufre por parte de su madre, ningún otro personaje la discrimina directamente por su identidad de género. Más allá de las desigualdades estructurales que se han analizado anteriormente en este estudio, el

análisis sugiere en este caso que la obra no pretende acentuar el rechazo que sufre la protagonista en relación a su identidad de género. De esta forma, se obra una normalización a través de la ficción.

La normalización trabajada en la inclusión de los personajes trans se desarrolla sobre todo en su arco argumental. Cuando tienen un desarrollo más elaborado, que gira en torno a los problemas personales a los cuales se pueden enfrentar como persona. Cuando su trama no se reduce a su identidad de género, entonces el análisis sugiere que la obra promueve una inclusión acertada del personaje.

En *Generación*, el personaje de Ana, interpretado por Nava Mau, es presentada en primer lugar como la tía de Greta. En un inicio, su trama se centra en el apoyo que ella representa para su sobrina, y en cómo cuida de ella después de que la madre de Greta fuese deportada. Es ilustrada como un pilar para el desarrollo de Greta, sobre todo en relación a su identidad sexual. En oposición a su madre, y a los demás adultos introducidos en la serie, Ana destaca por una mentalidad más inclusiva, y tolerante. Su transición y los problemas que ha sufrido por ello, se presentan posteriormente en la serie, en un segundo plano. Asimismo, se evocan problemas sociales como la homofobia, o el sexismo al que se enfrentan algunos personajes, con lo que también se pueden identificar los espectadores. Se muestra una discusión entre los personajes más jóvenes y los adultos. Debaten sobre las identidades, la diversidad y de este modo, generan también un discurso inclusivo que influye a la vez sobre el espectador. Esta serie se inscribe entonces como un retrato vanguardista de los personajes trans, al alejarse de los relatos estereotipados. La relevancia de Ana no recae únicamente en su identidad de género.

Este punto es comparable al desarrollo de Jules, en *Euphoria*. Al igual que Ana, su identidad de género ocupa un lugar mínimo en la trama del personaje. De hecho, no se explicita que es una mujer transgénero hasta el final de la serie. Como los resultados lo demuestran, la trama se centra en los problemas amorosos de la protagonista, y el acoso que recibe por parte de Nate. La trama principal de Jules es sobre todo relacionada con Rue, con quien mantiene un vínculo sexoafectivo. De esta forma, el análisis sugiere una

normalización del relato trans en la obra, a la vez que defiende la posibilidad de un personaje trans amado. Una narrativa que, como se ha estudiado en el presente documento, no se asociaba al personaje trans en la ficción.

Por último, las representaciones emergentes de los personajes trans se aprecian en los primeros relatos de una adolescencia trans. Como se ha evocado con Jules en *Euphoria*, HBO también presenta otros retratos adolescentes que pertenecen al colectivo trans, aunque los ejemplos sean escasos. Entre ellos, se puede destacar Harper Poythress en *We are who we are* (2020), interpretada por la actriz no binaria Jordan Kristine Seamón. La serie expone como Harper cuestiona su identidad de género, y termina por afirmarse como persona no binaria. Esta transición es ilustrada como un descubrimiento personal y progresivo para el personaje. Si bien se presentan escenas en las que Harper es discriminada por su transición, la serie se basa sobre todo en sus sentimientos y su desarrollo identitario. Una exploración que además se lleva a cabo en la adolescencia del personaje. En este caso, *We are who we are* es analizada entonces como otro ejemplo de la representación de una adolescencia trans y no binaria. Además, la obra sigue el cambio del personaje, y desarrolla la aceptación de su identidad de género. A diferencia de *Euphoria*, esta obra sí explicita la transición de Harper, permitiendo así representar un punto de vista distinto del personaje trans. Si bien *Euphoria* ofrece una protagonista después de su transición, y que ya ha asumido con orgullo su identidad de género, *We are who we are* centra la trama de Harper en el proceso anterior, en su aceptación y adaptación.

Estos personajes se inscriben entonces como nuevos referentes para el espectador trans y no binario. Viendo el desarrollo de estas protagonistas, el ciudadano puede verse reflejado en ellas, y aspirar a su vez a un desarrollo personal. No solamente se ve en las víctimas, las villanas o los bufones de las series; sino que se le reconoce como protagonista y como posible heroína.

5.3.3 Un cambio posible desde dentro

Para analizar la representación trans en la ficción seriada, es primordial también estudiar la inclusión en el equipo de trabajo de las producciones, en particular en cargos importantes. Por ello, en las siguientes líneas se evocará la presencia de personas trans entre los organizadores de las series estudiadas. Revelando la pertinencia de la inclusión de las minorías en puestos laborales altos, es necesario que los personajes trans sean relacionados por personas de la misma comunidad. No puede ser exclusivamente narrada desde una perspectiva cis, sesgada por los privilegios sistemáticos.

Entre las obras marcadas por los perfiles estereotipados se destacan las series que destacan por sus narrativas dañinas para el colectivo. Se puede nombrar por ejemplo *Friends*, o *Hung*, que se imponen como las series con una representación negativa del colectivo en la muestra de estudio. De estos dos ejemplos, se distingue que, entre los guionistas, no se encuentra ninguna persona transgénero o no binaria que pueda corroborar el desarrollo narrativo que se hace de esos personajes en las series. Este punto permite en primer lugar analizar que una exclusión de las minorías condena una representación indigna de ellas en las obras producidas. Se revela entonces la necesidad de dar voz a los colectivos oprimidos y discriminados para así, asegurar la deconstrucción del relato hegemónico que reprime ciertos cuerpos. Es necesario dar voz a cada uno para ser vistos y escuchados pero, sobre todo, ser reconocidos.

Desde otro ángulo, cuando se vela por una inclusión del colectivo desde la raíz de la producción de la obra, se percata inmediatamente una diferencia en la deconstrucción de estereotipos.

En *Mrs. Fletcher*, Jen Richards interpreta a Margo, mujer transgénero que enseña en la universidad. Este personaje se incorpora entre las representaciones positivas porque tiene un desarrollo personal como mujer, por encima de su identidad de género. Tiene un empleo común, tiene un progreso en sus relaciones personales, y no es hipersexualizada ni victimizada. En este caso, se revela que Jen Richards colaboró directamente en la es-

critura del guión. Una implicación que la propia actriz ha explicado necesaria, al leer el guión original escrito por Tom Perotta, hombre cisgénero. Inicialmente, en su novela que inspira la serie, el personaje de Margo dotaba de muchos estereotipos, como por ejemplo una transición tardía vivida trágicamente. De nuevo, se manifiesta que la ruptura de los estereotipos es muy limitada cuando el guión está escrito por un hombre cis-heterosexual. Necesita la implicación de personas transgénero ya que viven experiencias que todavía no se han normalizado, y que las personas cis no son conscientes. Es por ello que generalmente las propias actrices trans se involucran en la creación y desarrollo de su personaje. En el caso de esta serie, el equipo de guión contaba con Elle McLeland, escritora también mujer trans. De este modo, el análisis corrobora que esta obra, escrita por personas del colectivo, ha podido generar una representación auténtica, mostrando a Margo como una persona completamente desarrollada, y cuya transición es simplemente un punto de su vida y evolución personal.

A su vez, *Euphoria*, creada y escrita por Sam Levinson, hombre blanco cisgénero, ha impulsado la colaboración de personas trans en el guión de la serie. El capítulo 10, fue escrito comúnmente con Hunter Schafer, la propia actriz que interpreta a Jules. Además de otras aportaciones a lo largo de la serie, este capítulo se registra como el más importante para la protagonista. Se centra exclusivamente en Jules, y en su transición. Expresa cómo ha vivido el cambio, y qué ha supuesto en su vida. Define cómo ha construido su identidad en base a la validación masculina, y como ha dispuesto su cuerpo a los hombres para que estos la acepten. Desde su perspectiva como mujer trans, Hunter Schafer ha podido recalcar sus experiencias personales en la obra. Unas experiencias que Sam Levinson no podría haber retratado porque no las ha vivido. Desde su mirada privilegiada, no podría haber reflejado la crisis identitaria a la que se ha enfrentado Jules como mujer trans, y cómo la validación masculina ha supuesto un punto jerárquico en su construcción personal. Aquí, se defiende nuevamente la importancia de dar voz a las minorías para una representación auténtica. Así, los ejemplos inéditos que proponen una representación trans positiva, tienen en común que son realizados desde la perspectiva trans, dando voz a la comunidad y reconociéndola.

6. Conclusiones y discusión

El objetivo principal de este trabajo era analizar la representación de los personajes transgénero en la ficción seriada. Utilizando las plataformas de *streaming* como muestra de estudio, se analizó particularmente la obra de Sam Levinson *Euphoria*, presentada en HBO. Estudiando los recursos narrativos empleados para ilustrar el personaje de Jules, también se ha llevado a cabo un análisis de la representación de la comunidad trans en otras ficciones.

La investigación se ha dividido en tres partes, con el fin de responder a cada objetivo específico. Siguiendo la misma estructura, las siguientes líneas presentarán las conclusiones del estudio según cada objetivo específico.

Los medios de comunicación se establecen como uno de los mayores factores de influencia de la sociedad. En los últimos diez años, las plataformas digitales se han inscrito como los nuevos medios, que facilitan el acceso para una gran mayoría de ciudadanos. El contenido audiovisual puede ser visto y compartido desde cualquier dispositivo, y en cualquier momento. Por lo tanto, el éxito de una obra compartida en las plataformas de *streaming* tiende a ser mayor. Además, esas plataformas permiten una globalización del contenido. Fomentan la masificación de la obra, y por ende, generan un mayor impacto. Por ello, se ha examinado el alcance de *Euphoria* a nivel mundial, haciendo hincapié en el perfil del espectador principal de la obra.

Cabe especificar que parte de este estudio se ha visto limitado por la falta de información compartida por las propias plataformas de *streaming*. Como los resultados revelan, los servicios OTT no tienen la obligación de compartir sus datos de audiencia específicos. La consulta de los datos de audiencia se hace entonces a través de medios oficiales que comparten la información recibida de la empresa. O bien, la propia empresa lo divulga en sus redes sociales profesionales, como es el caso en Twitter, por ejemplo. De esta forma, se entiende que la información que es compartida tiende a ser positiva, poniendo en valor la obra como la plataforma, y por lo tanto, es selectiva. Se puede poner

en duda la transparencia de las plataformas de *streaming*, como lo recalca Elena Neira en su obra (*Streaming Wars: La nueva televisión*, 2020). Por ejemplo, subraya la falta de información respecto a los perfiles de los usuarios, como la edad, o el país desde el que se suscribe, o incluso las visualizaciones exactas de un contenido. Además, al ser plataformas digitales, se trata de datos que se pueden obtener fácilmente. Por consiguiente, el estudio del alcance de *Euphoria* se ha llevado a cabo en gran parte a través de una indagación en las redes sociales.

Se ha podido comprobar que *Euphoria* es la segunda serie de ficción más visualizada en HBO, después de *Juego de Tronos*, con una media de 6,6 millones de espectadores, en los primeros 90 días. A su vez, tiene una presencia mediática en redes sociales notable. El examen de los *hashtags* relacionados con la serie ha hecho posible destacar que además de tener grandes cifras de audiencia, ha sido muy seguida por los espectadores. *Euphoria* ha generado un gran movimiento y ha despertado el fenómeno fan en muchos de los visualizadores. Los usuarios no solamente compartían su afición por la serie, sino que también reproducían algunas escenas y vestuarios. Este punto demuestra el impacto de la serie sobre los espectadores. Ha habido una apropiación de la estética distintiva de la obra, basada en maquillajes excéntricos, y colores llamativos. Y del mismo modo, se puede entender que la obra genera una concienciación sobre el ciudadano, al exponer y tratar problemas sociales, a los que se enfrentan los protagonistas.

Recalcando el carácter influyente de las series en las plataformas de *streaming*, se ha analizado el perfil medio de los espectadores de *Euphoria*. Constituida por un 40% de jóvenes, de 18 a 34 años, la audiencia es mayoritariamente juvenil. Por una parte, se presupone como un esquema lógico al tratar de una serie que presenta una temática adolescente, y que se dirige a un público joven. Por los temas tratados y el perfil de los personajes, se entiende que se categoriza como serie adolescente (*teen series*). El estudio ha permitido observar que se trata de un perfil de espectador que ya es sensible a las temáticas expuestas en la serie. Por ejemplo, en acorde con el tema de estudio de este trabajo, los receptores de *Euphoria* tienen una visión abierta del colectivo LGTB+, que forma parte de su cotidianidad. El estudio revela entonces que los jóvenes que ven *Eup-*

horia, tienen conciencia de las problemáticas presentes en ella, y entonces, el impacto social que puede generar, como se ha comentado, puede parecer limitado. Una limitación que además se amplifica con las plataformas de *streaming*, ya que velan por la individualización del usuario, y trabajando a partir de algoritmos, no incitan la diversificación de contenido para un mismo espectador.

Los resultados han demostrado por una parte que el relato de la protagonista revelaba ciertos aspectos que contribuían a la estigmatización de la comunidad trans. Se divulga una imagen de ella hipersexualizada, y sometida a la validación masculina de los otros personajes hombres que la rodean. Este punto responde al fetichismo de las personas trans que se ha podido hacer en la cultura visual, exponiéndola como un objeto de deseo sexual antes que como persona. Además, esto se amplificada al no desarrollar jamás un vínculo romántico con otro hombre, reduciéndola a su carácter sexual, además de mostrarla como una persona imposible de ser amada. El análisis ha comprobado que el relato de Jules, al ser sexualizada exclusivamente por los personajes masculinos, corresponde al punto de vista masculino que introdujo Laura Mulvey en 1975. De tal forma que el receptor también está sometido a ese punto de vista y a la dominancia masculina.

Asimismo, la narrativa de Jules también presenta una trama estereotipada a través de las violencias físicas, sexuales y mentales que recibe. Se ha podido comprobar que algunos aspectos de su trama coinciden con la categorización de relatos estereotipados realizada por GLAAD. Además de la hipersexualización, el estudio muestra el relato de la transición del personaje, en el cual se ilustra el rechazo social que recibe la protagonista al revelar su identidad de género. Un rechazo que recibe por parte de su propia madre, pero también por parte de otros personajes, como los hombres que muestran un desinterés por tener un vínculo afectivo con ella. De igual modo, sufre mucha violencia física y sexual, hasta el punto que lo normaliza en su rutina, y ya no le genera temor, sino que está acostumbrada. Esto demuestra que se asocia el personaje trans con la víctima, como lo defiende Otero en su estudio (2019).

Sin embargo, el hecho de presentar parte de su narrativa desde un punto de vista masculino, además de revelar ciertos puntos que corresponden a un relato estereotipado, puede ser utilizado en este caso como una forma de crítica del heteropatriarcado. En efecto, el trabajo revela la intención de deconstruir el relato hegemónico a partir de las teorías feministas y *queers*. Por ejemplo, después de que Laura Mulvey denunciara el punto de vista masculino jerárquico en el cine, se ha velado por una re-apropiación de la teoría modificando el punto de vista. A su vez, también se ha podido criticar el punto de vista cis, que es el principal factor de reproducción de retratos trans estereotipados y peyorativos. Coincidiendo entonces con el argumento de Serrano (2020), *Euphoria* no romantiza las problemáticas sociales que expone, sino que procura criticarlas. La crítica se hace al reproducir el esquema heteropatriarcal, de tal forma que cause rechazo en el receptor.

En efecto, el análisis de la narrativa de Jules ha hecho posible la defensa del personaje como una representación positiva, al constatar la deconstrucción de la mirada cis y heterosexual en la obra. Los resultados exponen que se trata de un personaje cuya trama no gira en torno únicamente a su identidad de género. Si bien sí se presenta como un punto característico en su construcción personal, ya que se enfrenta a problemas que sus compañeras cis no deben sufrir, esto no caracteriza a Jules. Es una de las protagonistas, y presenta un desarrollo personal a lo largo de toda la temporada analizada. Progresivamente, se aleja de la necesidad de validación masculina, y reafirma su identidad de género como sexual. Además, hay un aspecto que la distingue de sus compañeras, que ha sido retomado por muchos espectadores, su estilo y sus maquillajes extravagantes. El vestuario toma un lugar importante como función narrativa. Pretende acentuar la identidad del personaje, expresando desde otros recursos, sus emociones, su trama, o incluso su personalidad (Ribeiro, 2020). Se puede destacar que, en las representaciones trans, el vestuario de los personajes ocupa un lugar muy importante para ellos. Su vestuario se presenta como una manera de asumir su identidad. A partir de estos puntos revelados en el estudio, el personaje de Jules tiene un desarrollo positivo. Su trama no se reduce a los posibles estereotipos que caracterizan los personajes trans en la ficción. De tal forma

que se presenta como una figura referente para la comunidad trans, mediante una representación positiva.

Además, no es referente únicamente para el espectador trans, sino que también lo puede ser para el receptor cis. Ya que su trama no se concentra en su identidad de género y transición, sus características y tramas tampoco. De ese modo, puede reflejar aspectos comunes con los que todo el mundo se pueda identificar. Con esto, el estudio concuerda con la teoría de Nadeau (1997) que explica que, al intercalar dos tramas identitarias como la de una heterosexualidad infiel y la de la maternidad lésbica, se sugiere un espacio público abierto, en el que las relaciones lésbicas, cuando son conformes a los valores heterosexuales, pueden ser presentadas como aceptadas. En este caso, Jules, una mujer trans y bisexual, es presentada en un espacio basado en los valores heterosexuales y cisgénero. A través de esta idea, se reafirma la inclusión de cuerpos subyacentes en el relato hegemónico; pero sobre todo se dirige al espectador trans mientras sigue apuntando principalmente a un receptor cis, que pueda sentirse reflejado en la obra.

Finalmente, el presente estudio se ha desarrollado a partir de los reportes de la organización de GLAAD, para analizar la representación trans en la plataforma de HBO Max de forma general. Los resultados han mostrado que se podían encontrar personajes trans o no binarios en 12 series diferentes, lo que supone un número muy reducido para una plataforma mundialmente reconocida y de gran éxito. En el trabajo, se han repasado las 12 obras, tomando en consideración los reportes de GLAAD. Se ha revelado entonces una permanencia de los relatos estereotipados en la mayoría de ellas, sobre todo en las producciones más antiguas.

De las 12 series enumeradas, los resultados muestran que 8 pueden ser definidas como dramáticas. Además, la trama del personaje transgénero también corresponde a un relato dramático, lo que comprueba el punto del personaje trans como víctima. El análisis de este estereotipo en las 12 series ha permitido exponer la idea que la incorporación de tramas LGTBIQ+, son utilizadas como recurso dramático (Valverde y Pérez, 2021). Las obras más antiguas, como *Friends* estrenada en 1994, o *Hung* en 2009, presentaban per-

sonajes trans como objetos de burla, y cuyas identidades de género eran ridiculizadas. Sobre todo, dichos personajes eran presentados únicamente en función del arco argumental de los protagonistas cis, no tenía un desarrollo propio ni digno. Su función audiovisual era únicamente satisfacer la mirada cis del espectador, y generar situaciones cómicas. De nuevo, estos resultados coinciden con las críticas realizadas por GLAAD (2012). Afortunadamente, se puede señalar que, en efecto, estas dos obras fueron estrenadas hace más de diez años, y desde entonces estos recursos son denunciados. Por ello, no se puede siquiera percibir una comparación con la representación de Jules en *Euphoria*. No obstante, el acceso a estas obras sigue siendo masivo, y facilitado en plataformas que defienden la diversidad e inclusión, como HBO Max. La visualización de estas series debe hacerse entonces desde un punto de vista crítico, que podría ser sostenido por la propia plataforma. Como defiende Otero, exponer personajes trans que sistemáticamente son ridiculizados, burlados, o victimizados y asesinados, presenta la idea a las personas del colectivo que esa es su única posibilidad en una sociedad heteropatriarcal: “la representación estereotipada de los personajes trans como víctimas fomenta el mensaje de que vivir abiertamente como una persona trans es inalcanzable, ya que pone en peligro su integridad física y seguridad” (2019, p. 26).

Sin embargo, otra parte de las producciones que cuentan con personajes trans, también presentan narrativas vanguardistas, que contribuyen a la deconstrucción de los relatos dominantes estigmatizantes. El análisis permite demostrar que, en primer lugar, este progreso se debe a un cambio desde dentro. Se observa una mayor inclusión y diversidad en los equipos de trabajo, entre los cuales se pueden encontrar personas transgénero en puestos importantes, que condicionan la producción y escritura de la obra. Entre las figuras notables, destacan Jen Richards, quien colaboró en la escritura de *Mrs. Fletcher*; Abril Zamora quien creó y protagonizó *Todo lo otro*; y también Hunter Schafer, que colaboró en la escritura de *Euphoria*. Asimismo, las obras que se pueden considerar como más inclusivas en sus narrativas, coinciden con un equipo de trabajo diverso.

Los resultados del presente estudio evocan también el estreno y la producción de obras positivas e incluyentes a partir de 2018, desde la aparición de *Pose*. Esta obra destaca

particularmente ya que cuenta con varias protagonistas trans, y además más de 50 personas trans en todo el equipo de trabajo. La serie presenta varias narrativas en torno a la identidad de género, pero también permite desarrollar otras tramas que hasta ahora no se habían puesto en escena. Inspirada del documental *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1991), la ficción seriada relata experiencias silenciadas, que no se consideraban atractivas de exponer en obras audiovisuales. Tramas que no entraban en el relato hegemónico patriarcal. A su vez, la innovación de *Pose* es posterior a dos de las obras más relevantes para la representación de la comunidad trans: *Orange is the new Black* y *Sense 8*. Estas dos series, estrenadas en 2013 y 2015, se marcan como precursoras en la representación de las personas transgénero en la ficción (GLAAD, 2018). Al haber demostrado una inclusión posible y positiva, han influenciado otras producciones a reproducir esquemas similares alejados de estereotipos perjudiciales para el colectivo. Progresivamente, el relato de los personajes trans se ha alejado de las tramas estereotipadas, y se ha desarrollado hacia una inclusión total, normalizada y positiva. Además, en los últimos cinco años, también se introducen personajes no binarios, como Tova en *La vida sexual de las universitarias*, cuya representación hasta ahora era completamente ausente.

El análisis de los personajes trans en las otras obras presentadas por la misma plataforma de *streaming* ha permitido estudiar *Euphoria* en comparación, presentándola como un ejemplo destacable. Se inscribe entre las obras que se definen por su representación positiva del colectivo LGTB, y particularmente de la comunidad trans. Por la deconstrucción de los estereotipos que se ha expuesto en los resultados, y el desarrollo constructivo de Jules, la narrativa del personaje puede considerarse como un retrato positivo de la comunidad. Además, Hunter Schafer, quien interpreta a Jules, es ella misma mujer trans, y ha contribuido en gran parte al proceso de creación de guión. Esto ha permitido una representación más fiel de la realidad, lejos de la estigmatización y exageración. Ella misma es activista por los derechos LGTB, y fue nombrada como una de las 100 personas emergentes que dan forma al futuro en 2021 por la revista *Time*. Por lo tanto, los resultados permiten concluir que la representación trans en la obra de *Euphoria* es positiva, a pesar de que ciertos puntos negativos, como la hipersexualización del personaje, siguen permaneciendo recayendo en narrativas estereotipadas. A su vez, el impacto

masivo de la obra, incluyendo la presencia en redes sociales, justifican la influencia de la obra, enfatizando su interés. De esta forma, se diferencia de otros contenidos seriados, como por ejemplo *Pose*, que no ha llegado a un público más *mainstream*. De forma general, pese a no ser la primera ni la única ficción seriada en incluir favorablemente un personaje trans, *Euphoria* rompe con el relato hegemónico dominante.

No obstante, si bien el presente estudio defiende la inclusión de *Euphoria*, y la innovación en su representación positiva de la comunidad trans, cabe recalcar que Jules, como el resto de las protagonistas, corresponden a los cánones de belleza occidentales. Jules es una chica delgada, blanca, alta, rubia con ojos azules, objetivamente atractiva, que por lo tanto, cuenta con un privilegio de *cispassing*. Esto implica que, por sus características físicas, la sociedad la puede percibir como mujer cisgénero. Del mismo modo, las demás protagonistas tienen cuerpos socialmente establecidos como atractivos, y están en situaciones socio-económicas estables. Esto se debe al interés de satisfacer el placer genérico del espectador, que tiende a identificarse más con el personaje si este es más atractivo. El problema en este tipo de representaciones recae cuando los perfiles no se diversifican. Por ello, los personajes trans deben incrementar, dejando lugar a diversas representaciones de diversos cuerpos, para que así, el propio colectivo tenga más referentes, y el público cis tome consciencia de todas las posibles figuras.

7. Referencias bibliográficas

A continuación, se diferenciarán las referencias citadas de las consultadas.

Citadas

Benjamin, H. (1966). *The Transsexual Phenomenon*. New York: Warner Books.

Brey, I. (2020). *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Editions de l'Olivier

Castro, T. (2017). *Introduction à Au-delà du plaisir visuel (Laura Mulvey)*. Mimésis.

Conrad, A. (2015). Towards a Truer Representation: Transphobic Casting Politics and the Cis-Gaze in Film. *Summer Research*. n°239. https://soundideas.pugetsound.edu/summer_research/239

De Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Mora*, Vol. 21, p. 107-118.

Durso, L. E. y Gates, G. J. (2012). *Serving Our Youth: Findings from a National Survey of Service Providers Working with Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Youth who are Homeless or At Risk of Becoming Homeless*. Los Angeles: The Williams Institute with True Colors Fund and The Palette Fund. <https://escholarship.org/uc/item/80x75033>

Elmer-DeWitt, P. (1995). *Cyberporn*. Time. <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19950703,00.html>

Fedele, M. y García-Muñoz, N. (2010). El consumo adolescente de la ficción seriada. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, n°111, p. 47-64. <https://doi.org/10.15178/va.2010.111.47-64>

Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M. L. (2009). La Teoría Queer: La de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, nº69, p. 43-60. <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/154/145>

Franklin, M. (2015). *Queer representation in Science Fiction Television*. Flinders University, Australia.

Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales: Una propuesta de estudio y análisis de la ficción seriada. *Eco-Pós*, Vol. 9, nº1. <http://hdl.handle.net/10016/9475>

García, D. (2020). *Lesbianas Felices. Apuntes de cine lgbt* (2a ed.). Antipersona.

GLAAD (2012). *Victims or Villains: Examining Ten Years of Transgender Images on Television*. Los Angeles, CA. <https://www.glaad.org/publications/victims-or-villains-examining-ten-years-transgender-images-television>

González, B. (1998). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*, Vol. 12, p. 78-88. <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=12&articulo=12-1999-12>

Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural lives*. New York University Press.

Human Rights Campaign. (2019). *A National Epidemic: Fatal Anti-Transgender Violence in the United States in 2019*. <https://www.hrc.org/resources/a-national-epidemic-fatal-anti-trans-violence-in-the-united-states-in-2019>

Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Routledge.

Jenson, J. (1989). Paradigms and Political Discourse: Protective Legislation in France and the United States before 1914. *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique*, Vol. 22, nº2. <https://www.jstor.org/stable/3228281>

Loppacher, R. (17 de febrero 2016). Els creadors de les noves sèries de televisió. *25a sessió del Fòrum de la Comunicació del Consell de l'Auditori de Catalunya*.

Medrano, C.; Martínez de Morentin, J. I. y Pindado, J. (2014). Identificación de los personajes televisivos y valores percibidos por los y las adolescentes. *Revista de Estudios de Juventud*, nº106. http://www.injuve.es/sites/default/files/2017/46/publicaciones/revista106_2-identificacion-con-los-personajes-televisivos.pdf

Menéndez, M. I.; Figueras-Maz, M. y Núñez, B. (2017). Consumo y percepción juvenil sobre la ficción seriosa televisiva: influencia por sexo y edad. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 12, nº2, p. 369-394. <https://doi.org/10.14198/OBETS2017.12.2.03>

Morejón, N. (2020). Estereotipos de género y *ciberbullying* en las series de ficción adolescentes: un análisis comparativo de ‘Gossip Girl’, ‘Pretty Little Liars’ y ‘Get Even’. *Fonseca, Journal of Communication*, nº21, p. 21. <https://doi.org/10.14201/fj-c202021125145>

Mulvey, L. (1988). Placer visual y cine narrativo / Laura Mulvey. Valencia: Universitat de València, Print.

Mulvey, L. (2017). *Au-delà du plaisir visuel: Féminismes, énigmes, cinéophile*. Mímésis.

Nadeau, C. (1997). Sexualité et espace public : visibilité lesbienne dans le cinéma récent. *Sociologie et sociétés*. Vol. 29, nº1, p. 113-127. <https://doi.org/10.7202/001524ar>

Navarro-Abal, Y. y Climent-Rodríguez, J. A. (2014). El efecto socializador del medio televisivo en jóvenes. Influencia de las conductas de gestión del conflicto mostradas por

personajes de series de ficción. *Área Abierta*. Vol. 14, nº1, p. 25-42. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/44684>

Neira, E. (2020). *Streaming wars: La nueva televisión*. Libros Cúpula.

Observatori Contra l'Homofòbia [@OCL_H] (31 de marzo de 2022). *Avui reivindiquem el dia internacional de la visibilitat trans* Aquest 2022, portem registrades 26 incidències per transfòbia, 1/3 del total*. [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/OCL_H/status/1509444394486837249?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1509444394486837249%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.elperiodico.com%2Fes%2Fsociedad%2F20220331%2Fagresiones-colectivo-lgbt-duplican-respecto-2021-13458932

Otero, M. (2019). *La representación trans en ficción audiovisual: Evolución de las narrativas y el vanguardismo de Pose*. Tesis de Máster. Universitat Jaume I.

Padilla, O. (2018). *Estudio de los personajes LGBTI en la ficción seriada norteamericana: el caso de 'Sense 8'*. Tesis de Grado. Universitat Autònoma de Barcelona.

Phillips, J. (2006). *Transgender on Screen*. Palgrave Macmillan.

Porter, R. (2019). 'Euphoria' Finale Scores Series-High Ratings for HBO. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/euphoria-finale-scores-series-high-ratings-hbo-1229647/>

Preciado, P. (2000). *Manifiesto contrasexual* (4a ed.). Anagrama.

Rámirez-Alvarado, M.; Ballesteros-Aguayo, L. y Tornay-Márquez, M. C. (2021). Ruptura con la heteronormatividad predominante: construcción de personajes jóvenes en las series de ficción televisiva, *Ámbitos*, nº52, p. 192-203. <https://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2021.i52.12>

Reitz, N. (2017). The Representation of Trans Women in Film and Television. *Cinesthe-sia*. <https://scholarworks.gvsu.edu/cine/vol7/iss1/2>

Ribeiro, A. (2020). *La función narrativa del vestuario en el cine: La creación de la identidad del personaje cinematográfico en el cine de Hollywood*. Tesis de Grado. Uni-versidad Politécnica de Valencia.

Schafer, H. (21 de junio de 2019). Trans Superstar Hunter Schafer on Her Moment of 'Euphoria'. Entrevistada por Daniel D'Addario. *Variety*. [https://variety.com/2019/tv/fea-tures/hunter-schafer-hbo-euphoria-1203248330/](https://variety.com/2019/tv/features/hunter-schafer-hbo-euphoria-1203248330/)

Serrano, V. (2020). Cine de transición. *Apuntes de cine lgbt* (2a ed.). Antipersona.

Time 100 Next (2021). Time. <https://time.com/collection/time100-next-2021/>

Valverde Maestre, G. M., y Pérez Rufí, J. P. (2021). Sex Education (Netflix): represen-tación de adolescentes LGTBIQ+ como recurso dramático. *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, Vol. 26, n°50, p. 167-184. <https://doi.org/10.1387/zer.22528>

Villar, C. (2016). *Las nuevas plataformas de consumo de series de ficción televisivas*. Tesis de Grado. Universitat Autònoma de Barcelona.

Yubero Jiménez, S. (2004). Socialización y aprendizaje social. *Psicología social, cultu-ra y educación*, Cap. 24, p. 819-844. <https://www.ehu.eus/documents/1463215/1504276/Capitulo+XXIV.pdf>

Consultadas

Ambrecht, T. (2013). “On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve”: l’ontologie trans- de ‘Laurence, Anyways’. *L’Esprit Créateur*. Vol. 53, nº1, p. 31-44. <https://www.jstor.org/stable/26378822>

Arjona, A. (2019). *Visibilidad transgénero en Netflix España durante el 2018*. Tesis de Grado. Universitat Jaume I.

Clayman, V. R. (2015). “I’m supposed to relate to this?” *A trans woman on issues of identification with trans moving image*. Tesis de Máster. University of Ottawa <https://doi.org/10.20381/RUOR-4129>

Contreras, G. (2018). Representaciones, espacio y temporalidad del cuerpo transgénero. *La ventana*, Vol. 5, nº47, p. 348-353. <https://doi.org/10.32870/lv.v5i47.6489>

Feder, S. (Director) (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen* [Documental]. Field of Vision; Bow and Arrow Entertainment; Level Forward.

Fellner, A. (2017). Trans Television Culture Queer Politics, Gender Fluidity, and Quality TV. *Océanide*, nº9. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6236608>

Fernández Paradas, A. (2017). La representación de las identidades sexuales en la serie ‘Sense 8’ de los clichés socioculturales a la normalización sexual. *La desigualdad de género invisibilizada en la comunicación*. Dykinson.

Fittipaldi, C. (2020). *La representación de los personajes LGBTQ+ en las series Sex Education y Euphoria*. Tesis de Grado. Universidad Nacional de Rosario.

Florit González-Sandoval, S. L. (2019). MIRADA CIS: CUERPOS Y NARRATIVAS TRANS EN LA FICCIÓN SERIADA DE NETFLIX Y AMAZON STUDIOS. Análisis de contenido de las series Transparent, Orange is the New Black y Sense8. *Revista de*

ciencia y técnica. *Universidad Siglo 21*, Año 13 - n°1. <https://repositorio.uesiglo21.edu.ar/handle/ues21/19890>

Fossat, E. (2021). Representación de la identidad trans en la serie *POSE* y en la novela *Las Malas*. *Avances*, n°30, p. 137-149. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances>

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Éditions Gallimard

GLAAD (2019). *Carta Abierta a Hollywood: De tus colegas transgénero y no binarios, y nuestros aliados*. Los Angeles. <https://www.glaad.org/transformhollywood>

GLAAD (2021). *2021-2022 Where we are on TV*. Los Angeles. <https://www.glaad.org/whereweareontv21>

Global Web Index. (2020). *Globalwebindex's flagship report on the latest trends in social media*. <https://www.gwi.com/reports/social-2020>

Gutiérrez-San-Miguel, B. (2002). La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual. *Comunicar*, Vol. 9, n°18, p. 101-110. <https://doi.org/10.3916/c18-2002-16>

Jablonska, A. (2013). Mirada e identidad: juegos de poder en el cine documental. *Tramas*, n°40, p. 283-300. <https://biblat.unam.mx/hevila/TramasMexicoDF/2013/no40/11.pdf>

Jobe, J. N. (2013). *Transgender Representation in the Media*. Bachelor Tesis. Eastern Kentucky University. https://encompass.eku.edu/honors_theses/132

López, A. y Gómez, M. (2021). *Análisis de la traducción del tabú: el caso de la serie de Euphoria*. Tesis de Grado. Universidad de Granada.

McLaren, J. (2018). "“Recognize Me”: An Analysis of Transgender Media Representation". *Major Papers*, nº45. <https://scholar.uwindsor.ca/major-papers/45>

Medina Bañón, R. y Zecchi, B. (2020). Technologies of Age: The Intersection of Feminist Film Theory and Aging Studies. *Revista de Investigaciones Feministas*, Vol. 11, nº2, p. 251-262. <http://dx.doi.org/10.5209/infe.66086>

Medina-Vincent, M. (2018). La construcción de la normatividad de género en el cine a través del uso de la luz. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, nº 13, p.225-244. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i13.5336>

Morett, J. M. (2020). *Transexuales en el porno*. Ponencia Formación Humana y Social. Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales BUAP. <https://galeria.arpa.buap.mx/wp-content/uploads/2021/03/Transexuales-en-el-porno.pdf>

Navarro, A. (2021). *La ficción audiovisual como representación de la comunidad trans. Análisis de la cobertura mediática nacional de la serie Veneno*. Tesis de Grado. Universidad de La Laguna.

Observatori Contra l’Homofòbia. (31 de marzo de 2022). *Manifest 31 de març dia internacional de la visibilitat trans*. <https://och.cat/manifest-31-de-març-dia-internacional-de-la-visibilitat-trans/>

Pérez, I. (2019). *Análisis de espacios e identidades queer en Pose, Queer as folk y How to get away with murder*. Tesis de Máster. Universidad de Oviedo.

Roccatagliata, C. (2020). Netflix is burning: contrasexualidad y VIH-Sida en *Pose*. *Et-cetera - Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, nº7. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/31629>

Sánchez-Alarcón, I. (2012). La imposible modernidad: desarrollo y pautas de persistencia en los estereotipos masculinos andaluces en el cine español a partir de la etapa fran-

quista. *Palabra Clave*, Vol. 15, n°3, p. 551-570. <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/2578>

Stone, S. (1991). *The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*. New York: Routledge.

Tenaguillo, I. (2021). *Análisis narrativo de la representación trans en la serie española Veneno: un paso hacia la normalización*. Tesis de Grado. Universidad Zaragoza.

8. Anexo 1: Película y series mencionadas

1. *Banshee* (Jonathan Tropper y David Schickler, 2013-2016)
2. *CSI: En la escena del crimen* (*Crime Scene Investigation*, Anthony E. Zuiker y Jerry Bruckheimer, 2000-2015)
3. *El rey león* (*The Lion King*, Rob Minkoff y Rogers Allers, 1994)
4. *Euphoria* (Sam Levinson, 2019-2022)
5. *Friends* (Marta Kauffman y David Crane, 1994-2004)
6. *Generación* (*Genera+ion*, Zelda Barnz y Daniel Barnz, 2021)
7. *Gossip Girl* (Josh Schwartz, Stephanie Savage y Joshua Safran, 2021)
8. *Hung* (Dmitry Lipkin y Colette Burson, 2009-2011)
9. *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, David Benioff y D. B. Weiss, 2011-2019)
10. *La chica danesa* (*The danish girl*, Tom Hooper, 2015)
11. *La sirenita* (*The Little Mermaid*, John Musker y Ron Clements, 1989)
12. *La vida sexual de la universitarias* (*The Sex Lives of College Girls*, de Mindy Kaling y Justin Noble, 2021 -)
13. *Legendary* (Rik Reinholdtsen, 2020-)
14. *Mrs. Fletcher* (Tom Perrotta, 2019)
15. *Nuestra bandera significa muerte* (*Our flag means death*, David Jenkins, 2022-)
16. *Orange is The New Black* (Jenji Cohan, 2013-2019)
17. *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1991)
18. *Pose* (Ryan Murphy, Brad Falchuk y Steven Canals, 2018-2021)
19. *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1971)
20. *Sailor Moon* (*Pretty Soldier Sailor Moon*, Naoko Takeuchi, 1991-1997)
21. *Sense 8* (Hermanas Wachowski, 2015-2018)
22. *The lady and the dale* (Nick Cammilleri y Zackary Drucker, 2021)
23. *Todo lo otro* (Abril Zamora, 2021)
24. *We are who we are* (Luca Guadagnino, 2020)
25. *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017)