

Representación de la identidad trans en la serie *POSE* y en la novela *Las Malas*

Representation of trans identity in POSE and Las Malas

**Emilia Victoria Fossat
Blessio**

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
e.fossato8@gmail.com

Resumen

El siguiente artículo se centrará en el análisis de la serie audiovisual *POSE* (2018) y en la novela *Las Malas* (2019) de Camila Sosa Villada. En ambos objetos culturales se representan experiencias en torno a las identidades trans. A partir de los estudios sobre la performatividad de Judith Butler y de la teoría de los afectos de Sara Ahmed analizaremos cómo se representa la construcción identitaria. Reconocemos la importancia de los afectos y de la performatividad en la constitución de la identidad tanto individual como colectiva en ambos objetos, pero, a su vez, la construcción es muy diferente y genera nociones diferentes.

Palabras claves

Mujeres trans, Performatividad, Matriz heterosexual, Género, Identidad.

Abstract

The following presentation will focus on the analysis of the audiovisual series *POSE* (2018) and the novel *Las Malas* (2019) by Camila Sosa Villada. In both cultural objects, experiences around trans identities are represented. Starting from the studies on performativity by Judith Butler and the theory of affects by Sara Ahmed, we will analyze how the identity construction is represented.

We recognize the importance of affects and performativity in the constitution of both individual and collective identity in both objects, but the construction is very different and generates different notions.

Keys Words

Trans women, Performativity, Heterosexual matrix, Gender, Identity.

Introducción

En la serie audiovisual *POSE* (2018) y en la novela *Las Malas* (2019) de Camila Sosa Villada se representan historias de mujeres trans. Nos interesa reflexionar específicamente sobre la construcción identitaria que se lleva a cabo a través de la performatividad de los personajes y sus afectos.

Como anclaje teórico utilizaremos las reflexiones de Butler (2002; 2007) sobre la performatividad y el género sexual interconectándolas con los estudios de Ahmed (2015) sobre los afectos, elementos que consideramos claves en la construcción identitaria. En el análisis tendremos en cuenta una visión interseccional y situada, es decir, una perspectiva que resalte la posición de cada objeto cultural y las múltiples opresiones que son representadas en estos. El interés por este análisis nace de la experiencia de ver la serie luego de haber leído la novela y conocido la experiencia de mujeres trans latinoamericanas. Esto nos lleva a identificar divergencias desde una postura teórica y crítica que permita reconocer las diferentes experiencias relatadas, pero también las distintas estrategias discursivas empleadas.

Una primera hipótesis de lectura es que la serie *POSE*, al ser una producción audiovisual con un gran presupuesto y estar destinada a una audiencia masiva, espectaculariza la imagen y estética trans. En este sentido nos parece anacrónica la representación de los mediados de los ochenta con respecto a los cuerpos escenificados y las experiencias descritas. Si se lo compara con un objeto cultural más cercano como es *Paris is Burning* de 1990, un documental sobre los *balls* en que se basa *POSE*, esta espectacularización aparece más patente. Como hipótesis a desarrollar proponemos que la serie *POSE* espectaculariza la imagen de los cuerpos trans destacando un estereotipo heteronormativo de mujer. Esta representación disminuye las vivencias violentas por estos cuerpos principalmente por su imagen corporal externa.

Performatividad, afectos e interseccionalidad

Butler (2007) propone que el género es resultado de la performatividad, es decir: “una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente”

(p. 17). El género es también el medio discursivo para establecer la condición de naturalidad, de lo pre discursivo, como si este fuera anterior a la cultura y políticamente neutro. Esto permite asegurar la estabilidad interna y el marco binario de la matriz heterosexual de modo efectivo. En este marco, el cuerpo es entendido de modo pasivo como mero instrumento con el cual se relacionan externamente significados culturales. El género se anticipa en tanto ya está marcado el cuerpo desde afuera, se construye en la repetición de la designación y no como rasgo interno esencial. La universalidad es performativa y se construye a partir de rituales ideales que ya no existen y que imposibilitan nuevas opciones. La normativa que implica no es más que la imposición opresiva de una matriz de heterosexualidad reproducida bajo el mecanismo oculto de la naturalización de la performatividad. Desde la gramática¹ hasta las normativas sociales dentro de las que se producen los cuerpos son arbitrarias. Esto produce una violencia normativa que impone límites a las expresiones y deja cuerpos fuera de lo legible.

El género puede describirse en términos aquello que lo hace inteligible y puede explicarse normativamente en términos de qué expresiones son aceptables y cuáles no. Los géneros “inteligibles” son los que instauran y mantienen una coherencia entre sexo, género, práctica sexual y deseo. La matriz de heterosexualidad impone y construye las identidades “masculinas” y “femeninas” a través de prácticas reguladoras y reglas coherentes de género. La sexualidad es una ficción reguladora que tiene el fin de uniformizar la identidad de género con la heterosexualidad obligatoria y limitar, a través del mecanismo de producción excluyente, los significados y expresiones inteligibles y legitimados y las subversivas y negadas.

Estas normas generan cuerpos inteligiblemente humanos, es decir, lo que se puede considerar *real* en tanto expresión legítima(da) y, como consecuencia, cuerpos que no pueden ser leídos y quedan por fuera de lo humano (Butler, 2007). Al ser el género una producción discursiva constante está abierto a la resignificación y la intervención. Los tabúes, amenazas y prohibiciones punitivistas también actúan a través de una repetición ritualizada de normas. Esta repetición crea una ilusión de uniformidad, un efecto estable de masculinidad o feminidad al mismo tiempo que “desmantela la noción del sujeto, pues dicho sujeto solamente puede entenderse mediante la matriz de género” (Butler, 2002, p. 64). La producción obligatoria y constante actualiza las reglas y da posibilidad de agencia a lxs sujetxs, o sea, da lugar a la desestabilización del género.

¹ Butler (2007) explica que su teoría oscila entre la performatividad como algo lingüístico o como algo teatral, de lo cual concluye que son interpretaciones interrelacionadas necesarias en la deconstrucción del acto discursivo como un ejemplo de poder permanente.

La posibilidad de acción es siempre una brecha dentro de la normativa que constituye al sujeto. La ineficacia de las normas permite su resignificación en una apertura que habilita reapropiarse y rearticular las prácticas generando resistencias, desplazamientos y actualizaciones de las reglas. La producción de identidades y expresiones desestabilizantes demuestra el fracaso de los regímenes heterosexuales en reglamentar y contener sus propios ideales.

El giro afectivo² reivindica el papel de la dimensión afectiva en la vida pública, destacando su parte en la construcción social y dejando de lado la visión intimista de las pasiones que niega su dimensión social. Los afectos involucran al cuerpo y a la mente y se constituyen como articuladores de experiencia; las emociones son prácticas sociales y culturales que repiten las individualidades y les ponen límites. Se diluyen también las dicotomías de los polos activo y pasivo, del poder y la victimización, por tanto se pueden repensar las acciones colectivas y la política. Es un nuevo modo de pensar la materialidad ya que los afectos construyen performativamente a los cuerpos, son actos capaces de construir o afectar la esfera pública y tienen potencialidad política. En su libro *La política cultural de las emociones*, Ahmed (2015) reflexiona sobre cómo funcionan las emociones para moldear las “superficies” de los cuerpos individuales y colectivos. Los cuerpos adoptan la forma en el contacto con los otros y con objetos. Las nociones de “nosotros” y “otros” en la construcción de discursos sociales circulan en la sociedad y construyen imaginarios en donde los “otros” son la fuente de “nuestros sentimientos”.

Ahmed (2015) busca destacar el proceso mediante el cual la emotividad pasa a ser característica de ciertos cuerpos y no de otros. “Las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros” (Ahmed, 2015, p. 24). A la autora le interesa pensar qué hacen las emociones, rastrear cómo circulan y “se pegan” a los cuerpos. El conocimiento es corporal, las emociones son impresiones que tienen historia, son relacionales, involucran acciones y reacciones con respecto a objetos, pueden “pegarse” o “resbalsarse” de ellos. Las emociones y los sentimientos no residen en sujetos ni en objetos, por el contrario, según Ahmed (2015), son producidos como efectos de su circulación. No son productos de la intimidad del individuo, son prácticas culturales y sociales. “Las emociones son cruciales para la constitución de lo psíquico y lo social como objetos, un proceso que propone que la “objetividad” de lo psíquico y lo social es un efecto más que una causa” (Ahmed, 2015,

² Partimos del artículo “SENTIMUS ERGO SUMUS. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política” de Cecilia Macón (2013).

p. 34). Las emociones producen los límites de lo social y lo individual como si fueran objetos. Por último, los sentimientos no son sentidos por todos los individuos de igual manera, por tanto, lo que circula son los objetos de la emoción y no tanto la emoción en sí. La cuestión es cómo se vuelven pegajosas en su circulación como sitio de tensión personal y social (Ahmed, 2015). Las emociones son performativas, en el mismo sentido de la teoría de Butler, en la misma repetición, a través de actos de habla que presuponen la historia del discurso y las impresiones anteriores, generan efectos.

Análisis de la representación de la identidad trans

Debido a la extensión de los objetos seleccionados nos centraremos en momentos claves que sirvan de ejemplo para el análisis. Presentamos un acercamiento a los contextos de producción de estos

POSE (2018) es una serie audiovisual escrita y dirigida en su mayor parte por Ryan Murphy³, quien es el responsable de grandes producciones como *Glee*. La producción es llevada adelante por FX, propiedad de *The Walt Disney Company*, y “canal hermano” de otros nueve canales similares. Esto da cuenta del alcance que la producción *POSE* tiene, destinada a una audiencia masiva: cada capítulo tuvo entre un millón o millón y medio de espectadores en su primera emisión en los Estados Unidos. Por otro lado se distribuyó por HBO y por Netflix, dos de las grandes plataformas de *streaming* con gran influencia.

Las Malas (2019) es una novela escrita por Camila Sosa Villada, escritora y dramaturga cordobesa trans. La novela fue publicada por Tusquets Editores en 2019 dentro de la *colección rara avis*. Esta editorial española cuenta con cincuenta años de trayectoria y se asoció en 2012 con el Grupo Planeta, lo cual significa que la novela cuenta con una gran distribución a nivel mundial. La *colección rara avis* es dirigida por Juan Forn, escritor argentino, que busca agrupar libros inclasificables, darles un lugar alejándose del afán clasificatorio de las grandes editoriales actuales.

³ Tanto esta información como la referida a la productora FX y a *POSE* fue consultada en diversos portales de noticias y críticas en la web.

Para pensar la construcción identitaria en la serie *POSE* nos centraremos en las dos escenas del primer capítulo. En la primera, se presenta un grupo de personas bailando, maquillándose y una cocinando en un departamento en las alturas de Nueva York. En esta escena las protagonistas ya están posando y los diálogos giran en torno a su imagen. Se presenta Elektra, como la madre de esa familia, exigiendo la concentración en los *balls* para mantener el prestigio de su casa.

En la cultura de los *balls* se constituyen familias, en las que hay una Madre y sus hijos. La performatividad se desarrolla desde los roles a tomar (madre-hijos) y en cómo se llevan a cabo en la repetición de las acciones. Por otro lado la performatividad se juega en la imagen corporal, en los gestos y en la forma de bailar en donde se constituye la identidad como distanciada de la matriz heterosexual impuesta. Dentro de la subversión que implican los *balls* de personas del colectivo LGBTQ+, se van construyendo hegemonías, poses y estéticas más legítimas, más inteligibles, más valoradas unas que otras.

En la primera escena, Elektra le habla a sus hijos desde la autoridad: merece respeto por ser su madre, porque sabe cómo serlo, sabe cómo exigirles, sabe cómo hacer las cosas mejor, les da todo⁴. Elektra expone a Blanca —una de sus hijas— como centro de burlas, la disminuye y les otras la acompañan. Vemos cómo se afectan y son afectadas estas mujeres: Elektra se presenta como superior, humilla a Blanca y le roba las ideas, ideas que solo una madre *real* podría ejecutar. Es importante la marca real; Candy —otra hija— la refuerza diciendo “Real, ¿escuchaste eso, travesti?” (*POSE*, Capítulo 1).

El enojo y la frustración de Blanca se hacen presentes, ya que demuestra que estas acciones han sido repetidas a lo largo del tiempo y que está cansada, es este enojo el que llevará a Blanca a la acción. En una escena posterior Elektra expone que Blanca se quiere ir, lo cual es una ofensa, una traición ya que le debe respeto, le debe la posibilidad de vivir que ella le dio. Le dice,

No estás en mi nivel (...) Mírame. Mírate. Puedo caminar por la quinta avenida con el sol tan alto como mis pómulos y ser atendida en Bergdorf como cualquier mujer. Mientras tú te escondes en las sombras. El juego te supera, bestia (*POSE*, Capítulo 1).

En esta discusión aparece la importancia de parecer lo más mujer posible: ser leída como mujer es ser legitimada como persona, es poder vivir en la luz, en el día a día, en el exterior de

⁴ Con el desarrollo de la serie sabemos que ese departamento es pagado por el *Suggar Daddy* de Elektra.

la comunidad LGBTQ+, en la *realidad* de la ficción heterosexual. La ambigüedad o que se note que no se es mujer “natural” lleva a las sombras, a ser una *bestia* que no puede ser ni madre ni mujer *real*.

Los *balls* se presentan como un espacio espectacular, las luces, el escenario y la pista son lugares en donde se expone la performatividad y se construye identidad. En este sentido se comprende la performatividad en términos amplios, como construcción discursiva que implica tanto el discurso lingüístico propiamente dicho, como la teatralidad. En este mundo es importante la estética, la actitud, la pose, pero también las palabras, qué se dice y cuándo. De hecho, en la cultura de los *balls* se compite no solo desde la pose y el baile, sino que también existe una práctica que se llama *reading*, es decir, leer a le otre exponiendo sus defectos de modo divertido o en una pelea para generar vergüenza. La inteligibilidad de los cuerpos y los géneros dentro de la comunidad LGBTQ+ es amplia, pero aun así quien es leída como más mujer tiene más legitimidad. En este sentido ¿hasta qué punto fracasa la ficción reguladora heteronormativa? ¿Fracasa o se mantiene siempre? Tal vez solo se difuminan sus límites, pero sigue accionando de fondo constantemente más allá de la discontinuidad entre género, sexualidad y deseo. La búsqueda de legitimidad está en los extremos *más hombre* o *más mujer*. Butler ya mencionaba que la subversión puede convertirse rápidamente en una nueva norma o puede ser tomada por el poder y hasta banalizada.

Para reconocer que se juega en los *balls* retomamos otra escena del primer capítulo en la cual Damon —un joven negro que Blanca encuentra en la calle— los conoce. Blanca le explica que los bailes son “Eventos donde se reúne gente a la que no se le permite reunirse en otro lugar. La celebración de una vida que el mundo no cree que sea digna de celebrarse”. Y que “En nuestra comunidad, la gloria de tu nombre lo es todo. No vamos a caminar sobre la alfombra de los Oscars pero este es nuestro momento para ser estrellas... Todo se trata de ser reales. Ser capaces de encajar en el mundo heterosexual y personificar el sueño americano. Pero no tenemos acceso a ese sueño. Y no es por nuestra habilidad, créeme” (POSE, Capítulo 1).

En esta explicación se expone la búsqueda de la legitimidad dentro de la ficción reguladora heterosexual, a pesar de la subversión que esos cuerpos implican en tanto género y en tanto deseo sexual, la meta sigue siendo ser lo más heterosexual, blanco y de clase media posible. Ser en el sentido de parecer, de performativizar de modo convincente para ganarse el aplauso de los asistentes, para pertenecer. Los presentes, aparte del jurado, aplauden y alaban, abuchean y destrozan. El nombre que se pueda conseguir dentro de la comunidad lo es todo, es mucho

más que dinero y estabilidad económica, es reconocimiento y legitimidad como persona, es posibilidad de ser amado. Esta legitimidad y reconocimiento se buscan como una suerte de reparación al desprecio y la negación de la familia heterosexual que les rechazó⁵. Es la comunidad la que identifica y legitima la posibilidad de ser a los cuerpos que se exponen en la pista.

El rechazo desde el seno de la familia, que en el modelo ideal normativo debería ser comprensiva y amorosa, genera mucha tristeza, desolación, soledad, vergüenza y rencor. Estas emociones constituyen los cuerpos, son parte de la construcción de la identidad individual así como también son prácticas sociales y culturales: en la comunidad LGBTIQ+ se construyen familias que sustituyen ese amor negado. Las emociones y los afectos se repiten performativamente, a través de actos de habla y acciones que se relacionan y repiten con un discurso que tiene historia, en este caso, es una recurrencia la negación del hogar, el dolor, la vergüenza, la necesidad de cariño y sostén.

La emociones, pensadas como prácticas sociales y culturales, construyen por distanciamiento o por afinidad la identidad subversiva con respecto a la heteronorma. El rechazo y la violencia de la familia heteronormada genera dolor, tristeza y soledad (esto lo vemos en el primer capítulo de la serie cuando Damón es echado de su casa violentamente por ser gay). Luego, cierta afinidad con otros cuerpos subversivos y la introducción a la comunidad LGBTIQ+ genera sentimientos positivos. O sea, es en el contacto con otros y en el reconocimiento de un sentimiento compartido que la identidad trans o gay puede tener otro significado y futuro diferente al de subversión o anormalidad determinado por la matriz heterosexual.

Cuando Blanca encuentra a Damón en la calle le da comida y apoyo, lo escucha y le cuenta su propia experiencia, el propio dolor de ser expulsada de su casa. Estas emociones constituyen al individuo y al colectivo, construyen los límites entre estos y generan la posibilidad de acción política como legitimación de la propia comunidad. El reconocimiento dentro de la comunidad genera un amor *diferente* al normativo, una forma de amar propia que permite realizar acciones políticas como comunidad LGBTIQ+.

En *Las Malas* las mujeres trans son presentadas como *manada* trabajando en el Parque Sarmiento. Ya hay distancia con respecto a la serie: son determinadas por el ejercicio de la prostitución, por el consumo de “merca” y por la exposición en la cual se encuentran en la calle

⁵ A lo largo de la serie son muchos los personajes que recuerdan que los echaron de casa siendo adolescentes, así como también se menciona esta escena en *Las Malas*.

y de la cual solo se pueden resguardar estando juntas. En *Las Malas* se constituye también una suerte de familia en donde Tía Encarna podría ser una Madre que les da un hogar, una casa, un refugio, las defiende y las aconseja. Son “travas” que se acompañan, que se quieren, son amigas, se ayudan y cuidan entre sí. En *POSE* la constitución de una familia tiene que ver con la competencia de los balls, y llega al punto de que algunos personajes se pelean en base a su imagen, su prestigio y sus logros.

La identidad, es decir, la performatividad del género se construye de otro modo en la novela: atravesada por el miedo y la violencia. No hay espacios seguros como los balls; los personajes buscan ser lo más “mujer” posible para evitar la violencia de los clientes y de la policía, es una cuestión de supervivencia. Se construyen corporalmente con aceite de avión, se moldean, tienen heridas de guerra (la Tía Encarna). En el día ninguna puede salir a la calle, habitan la noche porque la oscuridad es también una suerte de refugio, ninguna es “lo suficientemente mujer”; la violencia civil es una recurrencia en la novela y, de hecho, lleva al trágico desenlace. Las “travas” son también construcciones más precarias, constantemente deben depilarse, deben plancharse el pelo, se construyen en el día a día; también pueden volver a “vestirse de hombre” como lo hace Encarna para sobrevivir. En *POSE* la construcción de la imagen corporal es más “definitiva”, una se acerca al modelo de mujer como en un camino de progreso lineal, no vemos momentos de depilación o cosas similares.

La violencia en la narración es constitutiva de la identidad trans: como escape y como deseo.

Todo es espejo: busco violencia, la provooco, estoy sumergida en ella. (...) fui convirtiéndome en esta mujer que soy por pura necesidad. Aquella infancia de violencia (...) Aquel animal feroz [su padre], mi fantasma, mi pesadilla: era demasiado horrible todo como para querer ser un hombre. Yo no podía ser un hombre en ese mundo (Sosa Villada, 2019, p. 62).

Hay, como en la serie, un escape de la matriz heterosexual constituyente de las identidades LGBTIQ+.

En esa construcción identitaria es fundamental también el deseo: las mujeres trans de la novela se construyen a sí mismas como objeto de deseo. El cuerpo es una construcción, pero con ciertos límites como la voz o los pies chicos que le envidian a la narradora. Es decir, el cuerpo establece zonas donde se articulan las marcas de lo femenino y lo masculino que son necesarias en la *performance* de género trans. No hay un salto limpio del ser hombre al ser mujer, hay

multitud de expresiones intermedias, ambiguas. Esos rasgos inmodificables de lo masculino, constitutivos de la identidad trans y necesarios para lograr la *performance*, son también objeto de deseo por parte de los clientes que admiran “esos piesotes de varón coronados por zapatos de princesa puta” (Sosa Villada, 2019, p. 165). Son los mismos rasgos masculinos tensionados con la construcción de las mujeres los que generan a la vez rechazo y atracción.

Conclusiones

En *POSE* hay una espectacularización de la imagen trans: son mujeres que buscan ser hermosas, ganar competencias y ser amadas. Considero que esta imagen es propia de las grandes producciones audiovisuales que deben competir en un mercado cada vez más exigente, deben llamar la atención. Sin intención de invalidar la importancia de que una producción con actrices y escritoras trans y otros miembros del colectivo LGBTQ+ tenga esta difusión, considero que se construye una identidad trans que se queda en la pose, en lo banal, en la imagen linda, en la felicidad. Esta representación se basa en la matriz heteronormativa de varón-mujer: la mujer trans es lo más cercana a una mujer cis posible. En esta representación se deja de lado la posibilidad de expresión de los cuerpos trans, se vuelve a caer en la reproducción de una imagen hegemónica. Considero que esta representación corresponde al discurso televisivo masivo que impone imágenes y tipos; antes era la familia heteronormativa perfecta, hoy son las identidades LGBTQ+.

En la novela, la identidad trans está atravesada por otros factores: la pobreza, la violencia y el miedo de muerte constantes. La imagen construida es un modo de sobrevivir: pasar por mujer evita violencias y, al contrario, cuando se las reconoce como personas trans el riesgo es enorme. La construcción de la imagen es constante, precaria y está atravesada por la pobreza en la que son obligadas a vivir.

Si pensamos los objetos culturales como discursos sobre el mundo y constructores de discursos nuevos, la serie construye un mundo casi ideal en que las mujeres trans pueden ser y hacer a partir de su imagen y performatividad. De hecho, las actrices trans poseen una belleza hegemónica que corresponde a la imagen normativa de la mujer dentro de la ficción

heterosexual. En contraposición, la novela representa la experiencia⁶ de las mujeres trans cordobesas como supervivencia o como invisibilidad en un mundo heterosexual, en el día. Ellas solo son bestias que habitan la noche, que reciben toda la violencia del mundo y que generan todo el placer y el deseo, parafraseando a Camila.

Hay una distancia entre la serie *POSE*, con actrices con cuerpos muy cercanos a la hegemonía heterosexual, y la novela *Las Malas* que demuestra constantemente las múltiples posibilidades que hay en la construcción de las identidades trans. En la serie hay una esencialización de la identidad trans como única, como ideal, como modelo hegemónico a seguir. En la novela, las identidades trans son tantas como personas trans participan de la trama, a pesar de que siempre se las menciona como una comunidad. Hay en ambos productos un juego entre comunidad-individualidad que presenta una gran distancia dentro de la matriz heterosexual: comunidad como esencia o comunidad como contención que permite la multiplicidad de expresiones y experiencias. El reconocimiento de las experiencias específicas es vital para la deconstrucción de paradigmas que nos oprimen, desde la producción académica hasta el día a día, y por tanto, para la construcción de nuevos discursos que puedan ser más amorosos y empáticos con la diferencia.

6 Gracias a entrevistas y otros textos de Camilia Sosa Villada, sabemos que es en gran medida autobiográfica.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). Críticamente subversiva. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 55-80). Barcelona: Icaria editorial.
- Macón, C. (2013). SENTIMUS ERGO SUMUS. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, 11(6), pp. 1-32.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las Malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Filmografía

- Murphy, R., Falchuk, B. y Canals, S. (Dir.) (2018). *POSE* [serie]. Nueva York: FX.
- Livingston, J. (Dir.) (1990). *Paris is Burning* [documental]. Estados Unidos: Miramax, Off White Productions Inc, Prestige.

Cómo citar este artículo:

Fossat Blessio, E. V. (2021). Representación de la identidad trans en la serie POSE y en la novela *Las Malas*. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33500>.