

ACADEMICUS

Netflix is burning: contrasexualidad y VIH-Sida en *Pose*

Netflix is burning: countersexuality and HIV-Aids in Pose

Prof. Camila Roccatagliata

camirocca@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
La Plata - Argentina

CORRECCIÓN LITERARIA
Rocío Aloy

Recibido: 13 de mayo de 2020 / Aprobado para publicación: 16 de octubre de 2020



Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFFyH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen

El artículo se propone reflexionar acerca de los modos en que *Pose*, serie emitida por FX (y luego incluida en la plataforma de streaming Netflix), cuestiona los dispositivos hegemónicos que configuran el orden de género e identidad en la sociedad estadounidense de fines de los 80s bajo el gobierno de Ronald Reagan. Esos modos y gestos deconstructivos quiebran los cimientos sobre los que se sostiene la matriz cisheteronormativa, y proponen una sociedad contrasexual en la que el deseo se libera (o al menos intenta hacerlo) de las estrictas ataduras socioculturales que lo delimitan. Por otro lado, se analizará la representación del VIH-Sida en la serie, y cómo esa representación puede ser entendida como una denuncia a las políticas neoliberales y neoconservadoras que se desentendieron de la pandemia y sometieron a miles de vidas al más nefasto abandono y olvido.

Palabras clave

Contrasexualidad, VIH-Sida, *Pose*

Abstract

The article focus on the reflection about the ways in which *Pose*, a series firstly broadcasted by FX (and then available on Netflix streaming platform), questions the hegemonic mechanisms that set up the gender and identity order within the U.S. society by the end of the 80s during Ronald Reagan government. These deconstructive ways and gestures shake the foundation over which the cisheteronormative matrix sustains itself, and it also propose a countersexual society, in which desire is released (at least it tries to) out of the strictest socio-cultural ties limiting it. Otherwise, it will be analyzed the VIH-Aids representation in the series, and how it may be read as a denouncement of neoconservative and neoliberal policies, which put a blind eye on the pandemic and submitted thousands of lives to the most disastrous abandonment and oblivion.

Keywords

Countersexuality, HIV-Aids, *Pose*

Netflix is burning: contrasexualidad y VIH-Sida en *Pose*

Un poco de contexto

Nueva York, 1987. Ciudad cosmopolita por excelencia. Epicentro de las políticas neoliberales (y neoconservadoras) que más tarde se implementarán en el resto del planeta. Ronald Reagan, presidente de los EEUU, compite con Margaret Thatcher, primera ministra del Reino Unido, por el podio del liderazgo occidental y capitalista. La Guerra Fría persiste.

Los años 80s se caracterizan por la crisis de lo que se denominó Estado Keynesiano de Bienestar. A la crisis económica se le sumó una aguda crisis de gobernabilidad de los sistemas políticos democráticos. Surge, entonces, un pensamiento neoconservador que toma premisas teóricas del neoliberalismo, pero estableciendo la primacía de la política sobre la economía. Esta estrategia permite recuperar los electorados conservadores a través de liderazgos como los de Reagan y Thatcher (Pinto, 1996: 19-21). Políticas de ajuste, reducción de las políticas de seguridad social y un fuerte cuestionamiento a la burocracia estatal, son algunas de las medidas que definieron al neoconservadurismo que intentó dejar atrás el Estado benefactor (Pinto, 1996: 22-30).

La familia tipo de clase media (blanca, siempre blanca) persigue el sueño americano que los comerciales le prometen, y se consolida como modelo vincular, social y cultural. La liberación sexual de los años 60s y 70s quedó en el imaginario colectivo, bien como época dorada (y añorada), bien como perverso fantasma a expulsar definitivamente del (in)consciente social.

En Estados Unidos salieron a la luz casos de muerte por síntomas poco frecuentes en jóvenes “homosexuales” en el año 1981. El periódico *New York Times* informaba de un extraño cáncer que había afectado a “41 homosexuales” (Altman, 1981). Una alta prevalencia de los virus HIV1 y HIV2, un extraño tipo de cáncer de piel conocido como Sarcoma de Kaposi, acompañado de neumonía, fue encontrado en hombres jóvenes y homosexuales ese año: son los primeros casos documentados de VIH-Sida.¹ Hacia fines de 1981, habrá 121 casos declarados de muertes a causa de esa enfermedad.

GRID (*Gay-Related Immunodeficiency*) fue el primer nombre que recibió el VIH-Sida, asociando directamente la enfermedad con esa categoría genérico-sexual, a pesar de que inmediatamente se supo de casos de afectados “no homosexuales”. Muchos investigadores consideran que esta asociación fue parte de una maquinaria que intentaba contrarrestar la liberación sexual de las identidades de género disidentes de los años 70s. Facundo Saxe, por ejemplo, sostiene que:

El VIH-SIDA fue una enfermedad usada con fines políticos para atacar al modelo gay. En el giro conservador de los años ochenta, en los debates acerca de la pornografía, del rol de la mujer, de la transexualidad, entre otros, se cuela una perspectiva heterosexista que busca contrarrestar las luchas de las “minorías sexuales” en los años setenta. Y el VIH-SIDA se convierte en la herramienta ideal para acabar con la “promiscuidad” homosexual, un argumento utilizado para señalar la “abyección” de la identidad gay (Saxe, 2014: 23).

De esta manera, el VIH-Sida cobró vidas, pero también fue utilizado para atacar sobre la moral social, al ser manipulado como herramienta de estigmatización y control sobre los cuerpos y las subjetividades, dentro y fuera de la comunidad gay-lésbica. Dentro, porque sirvió para “normalizar” y establecer un modelo gay adecuado a la moral y las buenas costumbres, y fuera, porque sirvió como vehículo de la matriz heterosexual dominante para reforzar la discriminación sobre toda sexualidad que escapa a esa matriz (*cf.* Rubin, 1989 [1984]). Como continua explicando Saxe:

1 A lo largo del texto emplearé la grafía “Sida” en lugar de “SIDA”, siguiendo el consejo de militantes de la *Red Argentina de Jóvenes y Adolescentes Positivos*, en tanto la categoría derivó en un sustantivo común, y se busca reducir el impacto visual de la palabra. Para más información, ver Paná, Ambrogio y Pilatti (2020).

Todo esto se trata de una ficción “moral” que, por un lado, buscaba evitar pensar en que la epidemia era de la humanidad en su conjunto y, por otro, venía a terminar, ocultar, silenciar y dinamitar la revolución sexual de los años setenta. Para el sistema, la única forma de prevención era la monogamia y la familia tradicional (Saxe, 2014: 25).

Desde una perspectiva similar, Christopher Castiglia y Christopher Reed (2012) consideran que la crisis del Sida reforzó una suerte de actitud amnésica que disolvió la memoria de la comunidad gay pre VIH-Sida, y que reforzó el discurso neoconservador y normalizador dentro y fuera de la comunidad:

El asalto a la memoria gay después del SIDA tomó precisamente esta forma, ofreciendo versiones "limpias" del pasado como sustitutos de recuerdos más desafiantes de la lucha social. Sin embargo, lo que separa el olvido de tal amnesia nacional es el asalto directo a recuerdos particulares y al acto cultural de recordar. Suchattacks no buscaba cohesionar una comunidad nacional imaginada, sino deshacer la base histórica de comunidades que alguna vez parecían ofrecer formas radicalmente nuevas de compromiso social y sexual. [...] El pasado sexual fue reconfigurado implacablemente como un sitio de irresponsabilidad contagiosa en lugar de ser valorado por generar y mantener los sistemas de comunicación y atención cultural que resultaron ser la mejor respuesta, a menudo la única, a las enfermedades, las reacciones violentas y la muerte. Los defensores de la amnesia, prescribiendo la normalidad en el lenguaje benévolo de la seguridad pública, racionalizaron la regulación y el cierre de los espacios de la cultura sexual gay (Castiglia y Reed, 2012: 2-3 – traducción propia).

Por su parte, Ricardo Llamas (1995) describe cómo los Estados y medios de comunicación dominantes de los países centrales occidentales evitaron hacerse cargo de la cuestión, y cómo las primeras ayudas que recibieron les afectadas por la enfermedad surgieron desde dentro del movimiento gay-lésbico:

La homosexualización del Sida contribuyó a la proliferación de hipótesis etiológicas influidas por el prejuicio o la ignorancia, así como al retraso de las iniciativas. Sólo cuando se descubrió el origen vírico de la inmunodeficiencia, y cuando se supo además que era un retrovirus, la ciencia se sintió retada, el interés aumentó y se abrieron líneas de financiación. Para entonces, ya era una evidencia que eran prácticas y no “esencias” lo que facilitaba la extensión de la enfermedad. A partir de 1986, la inquietud por lo que se dará en llamar el “Sida

heterosexual” se hace omnipresente no en los discursos sociales sobre el Sida, pero sí en muchos ámbitos de investigación. [...] A la combinación de sorpresa y desinterés que suscitaba el Sida en los medios de comunicación y en las instituciones oficiales, sólo le respondieron, en un principio, asociaciones gays (Llamas, 1995: 161).

Entre *ballrooms*, categorías y casas

En ese contexto se sitúa *Pose*, la serie que estrena en el 2018 por la emisora FX, y que más tarde pasará a ser parte del contenido de la plataforma Netflix (que, al parecer, proyectará también la segunda temporada).² Uno de los temas centrales es las sociabilidades de las comunidades sexo-género diversas en la Nueva York de los 80s, donde una de las actividades privilegiadas eran los *balls* o *bailes*, desarrollados en la *ballroom culture* [puede traducirse como “salones de baile”], surgida en New York en la década de 1920. En esos primeros tiempos solo participaban hombres blancos desfilando ropa de primeras marcas. La comunidad *queer* en los años 60s se reapropia de ese fenómeno, cansada de quedar al margen, y motoriza sus propios *ballrooms*, que en ese entonces contaban con pocas categorías y cuyos participantes eran, en su gran mayoría, bailarines de Las Vegas. Luego de la revuelta de Stonewall, los *ballrooms* comenzaron a ser más concurridos y empezaron a participar afroamericanos, latines y otras “minorías” que encontraron allí un lugar en donde expresarse libremente, fuera de la estigmatización y la discriminación.



Imagen 1. Uno de los típicos bailes de los *ballrooms*: el *voguing* (FX Networks®) - Se trata de un baile compuesto por figuras que imitan paródicamente las poses de las modelos blancas en las revistas de moda del momento. Se originó en los años 60s en los *ballrooms* del Harlem, y consiste en realizar dichas poses una detrás de otra, como si se tratara de una sesión fotográfica.

² En el artículo analizaré solo la primera temporada de la serie. La misma se estrenó el 3 de junio del 2018, y fue creada por Ryan Murphy, Brad Falchuk y Steven Canals.

De este modo, los *bailes* o *ballrooms* son el espacio en el que les personajes de esta ficción encuentran la posibilidad de ser, posar, travestirse, en todo aquello que la sociedad les quita o niega. Se desfila para ser, pero también para pertenecer. *Drag queens*, travestis, transexuales, gays, lesbianas (la mayoría negres y latines) concurren para alcanzar los aplausos y trofeos que probablemente nunca obtendrán fuera de allí. Por otro lado, las *houses* o *casas* eran familias formadas, en general, por una *madre* que decide acobijar *hijas* de escasos recursos o que viven situaciones de extrema marginalidad. Las mismas compiten en las más diversas categorías en los desfiles de los *bailes*, como “damas de la alta costura”, “realeza”, “ejecutivos”, “militar”, etc.



Imagen 2. La casa *Abundance* [Abundancia] desfila en la categoría *Royalty* [realeza] (FX Networks®)

Una de esas categorías es *Dinasty* (*perras ricas*, dice al micrófono Pray Tell, le presentadore en los *bailes* de la ficción). La popular serie ambientada en los 80s funciona como paradigma de una realidad doblemente inalcanzable. En *Paris is burning* -emblemático documental de los *ballrooms* de esos años-³ se menciona a

³ *Paris is burning* es una película documental estrenada en 1990, dirigida y producida por Jennie Livingston. Fue filmada en la segunda mitad de la década de los 80s y puede ser considerada como uno de los más fieles materiales de archivo de la *cultura ball* en la ciudad de Nueva York. Allí alternan testimonios e imágenes de los desfiles en los *ballrooms*, que luego serán representados desde la ficción y en formato serie por *Pose*. La cruda vida de los sectores más marginados de la sociedad neoyorquina (latines, afroamericanes, gays y transgénero), la estigmatización y la discriminación son algunas de las problemáticas que aparecen planteadas en el documental. Livigston entrevista a los miembros más importantes de las *Casas* (como Pepper LaBeija, Angie Xtravaganza o Willi Ninja), y también a les *hijas* acobijadas en ellas, generalmente jóvenes expulsadas de sus hogares. El paradigmático film se convirtió en material (y continúa siéndolo) de numerosos artículos e investigaciones teórico-críticas sobre el género y la sexualidad. En el año 2017, el documental llega a Netflix (ver: Cázares y Muñoz, 2017).

Dinasty como uno de los modelos de consumo del blanco medio estadounidense. He aquí la duplicación: si para el ciudadano medio (blanco y heterosexual) el melodrama de ricos déspotas y despiadados era una gran utopía, para los personajes de *Pose* (y para los protagonistas del documental) son dos pasos inconmensurables a dar en el edificio social. No es casual, de este modo, que la ganadora de dicha categoría haya sido Elektra, madre de *House of Abundance*, una de las casas legendarias, y una de las pocas que puede acceder a un vestuario de primeras marcas.⁴

Manifiesto contrasexual: de cómo *Pose* incendia la cisheteronormatividad

Retomemos ahora el *leit motiv* de la serie: *vivir es posar*, dice uno de los personajes en el primer capítulo. Así, Blanca -quien funda la *House of Evangelista*- le aclara a Damon, su primere hijo: *Posar no es exclusivo de los bailes. También tiene vida en las calles*. El disfraz de los *ballrooms* y los enfrentamientos entre los distintos grupos de baile en los muelles ponen en evidencia que no hay espacios privilegiados para las mascaradas. Cada rol que jugamos, cada acción que llevamos a cabo, implica una máscara, una pose, una performatividad identitaria, social y cultural. Estoy pensando en la performatividad como la entiende Judith Butler (2007 [1990]), específicamente su propuesta de pensar el género como parodia, porque no hay un original al que remitirse. En todo caso, el travestismo (como la pose en los *bailes* o la calle) lo que hace es develar (paródicamente) que la noción de un original es nada más ni nada menos que una construcción siempre imitativa, siempre contingente (Butler, 2007 [1990]: 269). En *Cuerpos que importan* (2008 [1995]) de la misma autora, y tomando como ejemplo a *Paris is burning*, Butler sostiene que dejar expuesta la condición naturalizada de la heterosexualidad no alcanza para subvertirla. El desafío, entonces, es reflexionar acerca de los modos en que *Pose* subvierte la matriz hegemónica de género y los cimientos identitarios que sostienen el orden social en ese contexto.

⁴ Cabe aclarar que Elektra mantiene una relación con un hombre blanco y rico quien, a cambio de sus servicios sexo-afectivos, solventa sus gastos y los de la *Casa* de quien ella es *Madre*.

Un primer gesto deconstructivo de la serie tiene que ver con lo que podríamos pensar como un plano paraficcional (o paratextual): es la primera vez que Netflix utiliza el lenguaje no binario en los subtítulos en español (Romero, 2019). Hay un mensaje allí para los espectadores que, con grata sorpresa, pueden disfrutar la serie anclada en los años 80s desde una perspectiva de género no binaria e inclusiva. Por supuesto, no quiero decir que todos los contenidos de Netflix promuevan ese gesto, pero hay una decisión detrás que, para una plataforma *mainstream* como la que estamos haciendo referencia, abre puertas y permite pensar en otras miradas sobre el universo genérico-sexual. Podríamos considerar esa inclusión como un escalón dentro de un proyecto más amplio que ya ha puesto en marcha esta plataforma: instalar para un público masivo la temática GLTTTBI.

En consonancia, la cantidad de productos de la misma temática -*Please like me, Feel good, Nanette, Sense8*, entre otros- nos habilita a considerar a las llamadas minorías sexo-genéricas como un público ya consolidado y a ser tenido en cuenta por empresas multimediatas, como la emisora de *Pose*. Por último, no deberíamos obviar que la serie pasa a ser parte del contenido de Netflix el mismo año en que se conmemora el 50 aniversario de los disturbios de *Stonewall*, hito fundante en la lucha por la visibilización y los derechos de la comunidad GLTTTBI (Blázquez, 2019). De esta manera, la aparición de *Pose* podría ser pensada como proyecto disruptivo, como homenaje y como elemento propiciatorio para la construcción de una memoria, siempre compleja y sujeta a los distintos contextos y a los distintos agentes en tensión (Castiglia y Reed, 2012).

Asimismo, en la ficción dirigida por Ryan Murphy -*American Horror Story, Glee, Feud*, entre otras- Brad Falchuk y Steven Canals cuenta con el casting más numeroso de actrices trans en un producto de tales características. También tiene constante asesoramiento de las personas a cargo de las *Casas Xtravaganza y Pendavies*, y algunos de sus coreógrafos formaron parte de *Vogue*, el hit de Madonna del álbum *I'm Breathless* de 1990, cuyo video llevó la *cultura ball* y el *voguing* hacia un público masivo internacional. Además, una de las colaboradoras de la serie, Janet Mock, es la primera mujer trans de color produciendo, escribiendo y dirigiendo para una serie de tal envergadura (Andreeva, 2017).

Los mismos protagonistas de la serie destacan que *Pose* se propone algo más que mero entretenimiento: *Es innovador. Está educando a aquellos que han estado en*

las afueras o que no nos entendieron, todes: LGBTQIA, heterosexuales, cisgénero deberían verlo para que conozcan nuestra historia, dice Dominique Jackson (la actriz que representa a Elektra) en una nota para *The Guardian* (Mackenzie, 2019 - traducción propia). *Pose*, de esta manera, se propone visibilizar, reconstruir una historia que quedó por fuera del éxito de *Vogue*, y contarle a las nuevas generaciones (que tal vez no hayan visto *Paris is burning*) una etapa crucial de la lucha por los derechos de la comunidad LGBTQIA que no siempre se rememora. Asimismo, el elenco subraya que gran parte de la cultura de los últimos años es deudora de la *ball culture*, y que la serie reclama el espacio que le pertenece en ese universo cultural del que fue excluida. Así lo sostiene Billy Porter (Pray Tell en la ficción) en la misma nota antes mencionada:

Somos una cultura de la que violas y te haces rico, pero a la que literalmente le cierras la puerta. Sin nosotres Madonna sería nada, Beyoncé sería nada, Lady Gaga sería nada. La cultura fue influenciada por nosotres desde el principio de los tiempos y ahora podemos reclamar ese espacio (Mackenzie, 2019 - traducción propia).

Por otro lado, Ryan Murphy enfatiza el poder de los medios y los productos culturales para mantener viva la memoria, y para evocar una etapa de la comunidad y de la historia de la humanidad que se vivió como una gran catástrofe: la pandemia del VIH-Sida, un verdadero genocidio social que diezmó a una generación. Para Murphy, hay generaciones que desconocen lo que sucedió en esos años, y la serie reconstruye ficcionalmente ese momento desolador y el impacto que tuvo el abandono estatal y social sobre esos sujetos, completamente marginados del orden sociocultural, socioeconómico, etc. El propio Murphy asume haber ignorado y aún ignorar relevante información sobre esos días. En consonancia, el director de *Pose* considera también que la actual coyuntura (con Trump como presidente y junto a él el resurgimiento de los más aberrantes discursos y políticas de derecha) reclama una ficción como *Pose*, una serie que nos recuerda que la lucha por los derechos humanos y por la diversidad es una pelea que se da día a día y sin descanso. En sus palabras:

Creo que sólo empecé a entender el poder de los medios en la época de *OJ* y *The Normal Heart* [película que Murphy dirigió sobre la crisis del SIDA en la ciudad

de Nueva York en los años 80s],” [...] *The Normal Heart* salió al aire, y recuerdo que miré en Twitter, y muchos jóvenes habían publicado sobre ello, diciendo: “No tenía idea de que esto había sucedido.” [...] Con *Pose*, dice, “todo el tema del programa es: ¿qué se siente cuando te invitan a la fiesta, cuando de repente tienes un lugar en la mesa? ¿Y qué se siente cuando te quitan la invitación? Miren el mundo en el que vivimos y miren quién es nuestro presidente. Muchos de nosotros pensamos que lo habíamos logrado -¡Obama era presidente!- pero no. Esos derechos son ahora más frágiles que nunca”. [...] Está más que feliz de admitir que sus programas son políticos, y que su misión es educar tanto como entretener. “No hay mucha historia LGBTQ por ahí; crecí sin saber nada [...] En el primer episodio de la segunda temporada, presentamos un lugar llamado *Hart Island*, del que nunca había oído hablar, una isla en las afueras de Manhattan donde los cuerpos de miles de personas que habían muerto de Sida fueron puestos en contenedores de transporte y enterrados en fosas comunes”. Recrearon la isla para el espectáculo. “Eso es algo poderoso para poner en el mundo” (Mackenzie, 2019 - traducción propia).

En el plano ficcional propiamente dicho, podríamos comenzar a reflexionar esa subversión a partir de la idea de *Casa* (o *familia*). La *familia* que las *Casas* proponen no tiene que ver con lazos sanguíneos ni vínculos establecidos desde la lógica de la familia tipo americana (Weston, 1991). El afecto no se circunscribe a los genes ni a roles preconfigurados socialmente. Es más, las *Casas* abrazan a esos *hijos*, generalmente expulsados por esas familias heteronormativas que interrumpen, niegan y bloquean su supuesto rol de contención y afecto si esos hijos no cumplen con los parámetros que el *statu quo* dictamina como lo normal.

Todos los personajes fueron rechazados por sus familias de origen mediante distintas formas de violencia. Algunos se vieron obligados a vivir y dormir en las calles, y a autosustentarse en condiciones de extrema marginalidad. Blanca, la *Madre* de *House of Evangelista*, fue echada de su casa, e incluso parte de su familia la hizo pasar por muerta. Damon, el primer *hijo* que Blanca adopta, fue expulsado de su hogar a golpes de cinturón por parte de su padre, cuando le confiesa que quiere ser bailarín y que es homosexual. Su madre lo empuja fuera de su casa a cachetazos, arrojándole las revistas de porno gay que él escondía en su cuarto.

Angel, una chica trans que decide dejar *House of Abundance* para unirse a *Evangelista*, explica a sus compañeras de *casa* y a su nueva *Madre* por qué detesta la Navidad: su padre, al descubrir que ella había robado unos tacones, le pega y nunca más la trató como antes: *me pegó por robar, pero más por lo que elegí robar*. Cada

une tiene una historia que le convierte en una ser abyecto (Butler, 2007 [1990]) que ilustra la violencia patriarcal y las consecuencias que, sobre todo en ese contexto, conlleva asumir una orientación sexual que no se corresponde con la matriz cisheteronormativa dominante.

Por otra parte, las *casas* responden a una lógica matriarcal: son las *Madres*, que además son trans, las que contienen, pero también las que proveen. La figura del jefe de familia, anclaje de la familia tipo, se disuelve y resignifica en estas heroínas que reestructuran los roles y que condensan las tareas que habitualmente se distribuyen entre el padre y la madre. Numerosas escenas se tornan significativas metáforas de lo que las familias de origen no dieron -ni nunca darán-, y lo que estas otras *familias* habilitan. Cuando Damon conoce a quien luego sería su novio, Blanca conversa con él sobre su iniciación sexual y sobre profilaxis; y el joven recuerda que su padre sólo le dio una escueta información que, por supuesto, presuponía su heterosexualidad. Su nueva *madre* le da folletos y le dice que sobre el deseo y las prácticas sexuales no hay nada escrito: *a veces quieres dar, a veces quieres recibir. A veces quieres todo el placer*. Lo insta a que se cuide en cada relación sexual y lo previene sobre el VIH-Sida: *un virus anda suelto y si te contagian morirás*. Las palabras circulan tanto como la comprensión y la libertad de ser y desear lo que cada una elija.

Otra escena ilustrativa de ese contraste es el velorio de la madre biológica de Blanca. Sus hermanes de sangre la maltratan, la discriminan y se violentan ante su presencia. La familia de *House of Evangelista* la acompaña en ese momento doloroso. Blanca teme tanto esa escena que incluso piensa no ir a despedirse de quien la rechazó por querer ser una mujer, pero Pray Tell le recuerda la función que esta nueva *familia* tiene para ella: *ahora nos tienes a nosotros, tu verdadera familia. Y estaremos parados ahí junto a ti*. Con el avance de los capítulos (y gracias a los flashbacks) los espectadores vamos reconstruyendo el complejo vínculo entre Blanca y Elektra. Elektra la acepta en su *casa -Abundance-* luego de un rotundo fracaso de Blanca en su primer desfile. El salto temporal nos permite ver una Elektra que acobia y ampara, aunque constantemente la vemos maltratando a sus *hijas* en el presente. Cuando la madre biológica muere, Blanca decide ir al hospital a ver a quien le dio el alimento y abrigo que le habían negado, cuando Elektra decide

hacerse una cirugía de reasignación sexual, y le hace saber que la considera su *madre* a pesar de sus constantes agravios.



Imagen 3. *Madre* (Elektra) e *hija* (Blanca) intentan reconciliarse (FX Networks®)

La serie, de este modo, propone otras formas posibles de materner. Cuando Blanca echa a Papi (une de sus *hijas*) por vender drogas, le pide consejo a la profesora de danza de Damon. Ésta se extraña de que haya recurrido a ella, porque no tiene hijos (eso inhabilitaría la experiencia, ergo, el consejo), pero Blanca le dice que tiene estudiantes a cargo. De hecho, es a esa misma profesora a quien vemos cuidando a uno de sus mejores alumnos, quien agoniza en un hospital a causa del VIH-Sida.

Me interesa detenerme en otro ejemplo para pensar la deconstrucción de la familia hegemónica en *Pose*. En el último capítulo de la primera temporada, Blanca consuela a Angel, quien sufre por su ruptura con Stan, el chico blanco que va a buscarla al muelle (analizaré ese vínculo más adelante). Le cuenta que es seropositiva y que la necesita entera, porque el día de mañana ella va a ser la *Madre* de la *Casa* de la que forma parte. La herencia, el traspaso de roles, no tiene que ver aquí con genes o vínculos sanguíneos, sino con profundos lazos afectivos.⁵ Por último, podemos tomar la noche de Navidad como escena condensatoria. Blanca se disfraza de Mamá Noel y quiebra una tradición anclada en el orden patriarcal. Le

5 Imposible no remitirnos a una de las frases célebres de la activista trans Lohana Berkins: “Estoy convencida de que el motor de cambio es el amor. El amor que nos negaron es nuestro impulso para cambiar el mundo. Todos los golpes y el desprecio que sufrí, no se comparan con el amor infinito que me rodea en estos momentos”.

quita el rol masculino al mito occidental y es ella quien se encarga de que cada una de sus *hijas* (y hermanos) tenga el regalo que la familia de origen le privó.



Imagen 4 . Blanca reparte regalos en la noche de Navidad (FX Networks®)

Las *familias* que rigen las *Casas* en *Pose*, de esta manera, se alejan de la idea de familia nuclear que propone el orden vigente. En una entrevista realizada por Leticia Sabsay, Judith Butler reflexiona acerca de estas otras maneras de vincularse:

Creo que tenemos que distinguir “familia” de “parentesco”, pensando parentesco como ese grupo de personas de las que dependemos y que dependen de nosotros, una comunidad que participa de las mayores celebraciones y pérdidas de nuestras vidas. Creo que es un error restringir la idea de parentesco a la familia nuclear. Creo que todos necesitamos producir y sostener ese tipo de comunidades. Demasiado peso emocional se deposita sobre la familia y la pareja, y encima estas instituciones deben abrirse a mundos más amplios. No es necesario estar unidos por la sangre o por el matrimonio para convertirnos en esenciales unos para los otros. No solamente tenemos que imaginarnos más allá de estas maneras de relacionarnos sino también cómo podríamos vivir en ellas (Butler entrevistada por Sabsay, 2009).

Desde esa nueva modalidad, los personajes encaran su identidad de género, y van minando el sistema de sexo-género imperante. No parece desacertado sostener que la relación entre Angel y Stan, que trabaja para una multinacional -por supuesto representante del modelo de hombre blanco, heterosexual, de clase media- sea la más enriquecedora y paradigmática al momento de pensar la complejidad del deseo y el género. La atracción que él tiene por ella no tiene palabras para definirse a lo largo de su historia.



Imagen 5. Primer encuentro entre Angel y Stan (FX Networks®)

En muchas ocasiones, Angel se obsesiona por entender cuál es el porqué de su deseo, qué es lo que busca en ella. En una de sus primeras conversaciones, ella le pregunta qué hace allí: *o sos un gay que no se asume o un hetero que no se animaría a pedirle a su esposa que le meta un dedo por atrás*. La necesidad de encasillar, de categorizar ese deseo, pero también la imposibilidad de pensarse como cuerpo y sujeto deseante para lo hegemónico, aparece en la disyuntiva que le plantea Angel (cfr. Hocquenghem, 2009 [2000]). Él dice que no es nada de eso y niega toda posibilidad de rótulo. Sus únicas certezas tienen que ver con su posición socioeconómica y con un vacío ideológico que resume una perspectiva posmoderna neoliberal: *Soy un tipo blanco de clase media, acumulo, no creo en nada, no lucho por nada*. Para Stan, su vida es disfraz y apariencia. En cambio, la vida de Angel es “real” por haber elegido ser quien es, a pesar de las evidentes consecuencias que eso apareja. Su intención, entonces, es estar con alguien que sea “real”. Es entonces cuando ella le replica: *¿Piensas en mí como una mujer real?* Sus diálogos problematizan el entramado que rodea a la identidad y al género, y la imposibilidad de encontrar una respuesta última para dar cuenta de ese entramado pone en evidencia que no hay un criterio único, que concebir una identidad o género como original o esencial (o más real) es una empresa obsoleta e irresoluble (Butler, 2007 [1990]). No obstante, a veces Angel pareciera querer reproducir la típica relación heterosexual: mientras le dice a Stan que quiere un hogar propio y una familia aparecen imágenes [al mejor estilo publicitarias] de la vida doméstica del muchacho con su esposa e hijos. Esa reproducción se quiebra hacia el final de la temporada,

cuando Angel decide dejar el sueño del príncipe azul que la rescata de su mundo miserable y apuesta a construir su familia junto a la *familia* de su *Casa*.

Sobre el deseo de Stan, en una oportunidad tiene una lujosa velada junto a su esposa, en la que cenan langosta. La conversación acerca de esa primera experiencia se vuelve metáfora de su deseo fuera de la norma, la necesidad de quebrar las fronteras que su mundo de plástico le impone:

- No puedes imaginar un sabor que nunca has probado, pero me imaginaba cómo me sentiría cuando por fin pudiera probarla.
- ¿Y qué es mejor? ¿El sueño o la realidad?
- La realidad.

Acto seguido, Stan imagina a una sensual Angel mientras baila con su esposa. La fantasía y sus límites sintetizados en esa escena. Pero también podemos deliberar allí acerca de qué es lo que nos define: ¿lo que somos?, ¿lo que dicen que somos?, ¿lo que hacemos?, ¿lo que mostramos?, ¿o lo que deseamos? En uno de los encuentros en el departamento que Stan le alquila a Angel, a cambio de que ella deje su trabajo en unas cabinas de *peep show* [cabinas activadas por monedas donde una persona ofrece bailes eróticos], Stan no logra una erección y Angel se enoja, porque se lo atribuye a que ya no la desea: *Les pasa a los chicos como vos. Me sacan del sistema [...] Yo fui un experimento para vos. [...] ¿Crees que eres el único blanco heterosexual de los suburbios para el cual soy su fantasía?* Angel quiere saber por qué jugó y se excitó con su pene en otra ocasión, y Stan le contesta que pensó que eso le gustaba. Angel intenta encasillar las zonas del deseo, pero también recordarle que detesta esa parte de su cuerpo: *Te dije que no me gustaba eso;* e insiste: *¿eres gay?* Stan responde que no, que no está interesado en los hombres: *Sólo me gustas tú. No sé por qué, simplemente me gustas.* Entonces ella le pregunta si la seguiría queriendo en caso de operarse, y él le dice que sí lo haría. La discusión denota varias cuestiones, entre ellas qué definiría el deseo -y la identidad de género- de Stan, pero también devela que ni siquiera aquellos que están fuera de la norma escapan a la necesidad de categorizar o rotular.

Finalmente, me parece importante recuperar la conversación entre Patty, la esposa de Stan, y Angel, luego de que la primera se enterara de la relación clandestina entre ellos. Patty le pregunta a Angel si cree posible que él las ame a

ambas al mismo tiempo. El interrogante me parece significativo, porque representa una modesta y simbólica apertura para una sociedad anclada en la monogamia, aunque en el diálogo se dibuja el estrecho margen de pensamiento que se le atribuiría a una estereotipada ama de casa de clase media en la época. Las repuestas de Angel sorprenden a Patty, y la enfrentan con otras realidades que ella desconoce y, quizás, no está dispuesta a ver:

- Pero ¿cómo puede una mujer ser travesti?
- Soy transexual.
- No te creo [*no concibe otros cuerpos, otros géneros*].
- Gracias. Es un cumplido. ¿Sabes?
- No, no es posible. Stan nunca haría algo así. Eres mujer [*tampoco concibe otros deseos*].
- Cien por ciento.
- Pruébalo.
- ¿Qué? ¿Quieres ver mi pene?
- Sí.
- Lamento lo que te hice y vine aquí para hablar, pero tengo límites. Ninguna parte de mí me molesta excepto esa. Todo lo que no puedo tener en este mundo es por culpa de esa cosa de ahí abajo [*el pene puede ser privilegio o exclusión*]. Si quieres saber quién soy, es el último lugar donde debes buscar [*¿qué define la identidad y el género?*].



Imagen 6. Encuentro entre Ángel y Patty (FX Networks®)

Cuando Angel decide romper definitivamente con su amante, le dice: *Vuelve a tu casa con tu esposa e hijos. Ve a ser un hombre*. La frase resulta clave si la leemos a partir del planteo inicial del artículo, en el que retomamos la teoría de Judith Butler (2007 [1990]): la heterosexualidad que vive Stan es tan performática y paródica como el resto de las identidades de género. No hay un género original ni esencial, todos son copia de copia.

Otro punto para relevar respecto a la contrasexualidad que plantea *Pose* es la operación de reasignación sexual de Elektra y las consecuencias que suscita. Elektra tiene una relación de muchos años con un hombre adinerado, que le facilita los recursos necesarios para mantener la *House of Abundance* y los gastos -y gustos- de ella. Elektra se distingue en los *ballrooms* por ser una de las pocas que lleva ropa de primeras marcas y de distinguida calidad. Pero el vínculo entra en conflicto cuando Elektra le dice que decidió operarse. Él se enfada y se violenta con su amante, no sólo cosificándola sino también reduciendo todo su ser al pene que ha decidido extirpar. La paradoja radica en que mientras se permite, aunque clandestinamente, experimentar el deseo fuera de la norma, reduce su deseo a una parte del cuerpo de su amante.⁶ *Sé que me gusta, pero no puedo explicar por qué mi pene se pone duro si el tuyo está allí*, le dice la primera vez que discuten sobre el tema. De hecho, la abandona luego de la intervención -y la reemplaza por otra amante, más joven-, y Elektra se ve obligada a dormir en la calle y a volver a los desnudos en las cabinas de *peep show*, hasta que Blanca le propone unirse a su *House of Evangelista*, además de conseguirle un trabajo en un prestigioso restaurant. Para Elektra, la intervención es crucial. Ese genital biológicamente heredado le impide ser quien ella desea ser:

- Yo no me siento incompleta, me siento incómoda. Estoy cansada de vivir en el limbo por él [*llorando*]. Ignórame.

- No, estás siendo real. Qué afortunadas somos, nos creamos a nosotras mismas. Mierda, somos las verdaderas chicas soñadoras.

La conversación se da con una chica finalista luego del *desfile*. La respuesta de la joven, que ya se había hecho la operación de reasignación, nos remite a una de las características que Paul Preciado atribuye a una sociedad contrasexual: “La contrasexualidad reivindica la comprensión del sexo y del género como cibertecnologías complejas del cuerpo. La contrasexualidad [...] apela a una *queerización* urgente de la naturaleza” (Preciado, 2011: 32). Es decir, no es la genitalidad lo que va a definir la identidad de género de Elektra, sino lo que ella elige a partir de su deseo. Su cuerpo será objeto de la cibertecnología, quebrando la idea de que los cuerpos son objetos naturales que configuran identidades. Sus

⁶ Habría que señalar que esto lo diferencia de Stan. Para Stan, su deseo por Angel va más allá del pene que ella rechaza; para el amante de Elektra, el deseo existe si y solo si ese pene está allí.

cuerpes intervenidos son tan “verdaderos” como los cuerpes que se conciben como “naturales”.

De algún modo, la serie hace un *racconto* del recorrido que atravesó la medicina respecto a las operaciones de cambio de sexo. Se nombra a un tal Dr. Harris como precursor de las primeras investigaciones en los años 60s y 70s, mientras Elektra se jacta de haber colaborado en todos sus experimentos. Frente a la nueva doctora a cargo del programa, enumera los tratamientos que llevó adelante: evaluaciones psicológicas, hormonas, y electrólisis. Su cuerpo, funcionando como verdadero laboratorio, nos remite a lo que Paul Preciado denomina como “vida fármaco-pornográfica” y “corpus pornograficus” (Preciado, 2014: 46). En primer lugar, porque estos cuerpes son reducidos a una mera existencia física, ya privados de los estatutos jurídicos o de ciudadanía, y en segunda instancia, porque sirven como fuente de producción de *potentia gaudendi*, definida como la potencia (actual o virtual) de excitación (total) de un cuerpo .

La tensión, entonces, radica entre la elección y la decisión de intervenir el propio cuerpo para alcanzar cierto deseo, y el monopolio que detentan la medicina y el Estado para intervenir sobre esos cuerpes y transformarlos de acuerdo al control de flujos y afectos que estos determinan (Mattoo, 2012). Sin embargo, me parece interesante tomar aquí lo que en el plano individual implica para este personaje: *¡El Dr. Harris me ayudó a encontrar a Elektra!*, le dice a la doctora; y cómo esa intervención se vuelve una transgresión de las normas sexo-corporales hegemónicas. Como así también me parece relevante reflexionar acerca de cómo las operaciones y los tratamientos corporales de los cuerpes trans cuestionan el estatuto de lo que es real, verdadero o natural (Cabral, 2007). En los desfiles, una de las categorías es *Real Body* o *Cuerpo Real*. La serie nos repite una y otra vez: *¿Qué hace que un cuerpo sea real?* Mientras las imágenes muestran cómo Elektra es llevada al quirófano, se escucha la voz de Pray Tell que, presentando esa categoría en el *ballroom*, repasa algunas de las características que necesitarían los concursantes para poder estar a la altura del desafío:

La categoría es diez perfecto. Deben tener rostro, cuerpo y ser reales. Si tienen algo que esconder es mejor que esa cosa se vuelva invisible. Tienen que pasar todas las formas, perras. Su cabello debe pasar. Sus ropas deben pasar. Su maquillaje debe pasar. Su cara debe pasar. Pasar es su puerta de acceso a la calle

principal. ¿Quiéren una invitación al mundo mágico? Es mejor que vengan inmaculadas. Esta categoría solo es para mujeres reales (...) Dios les ha otorgado grandes dones. Encanto, belleza, sensualidad. Pero lo que pueden agradecerle es que las hizo mujeres. Perfección, brillo, mujer. Brillo, mujer. Danos permiso de celebrarte en toda tu gloria femenina.

Por supuesto, lejos estamos en la ficción, pero también en nuestro presente, de lo que Paul Preciado (2011) promulga para una sociedad contrasexual:

En la sociedad contrasexual, las operaciones de cambio de sexo constituirán una especie de cirugía de utilidad pública, impuesta o elegida. Estas operaciones nunca servirán para que los cuerpos puedan remitir de nuevo a la idea de una coherencia masculina o femenina. La contrasexualidad pretende ser una tecnología de producción de cuerpos no heterocentros (Preciado, 2011: 31).

Otro punto mediante el que podemos considerar a *Pose* como cuestionamiento del orden hegemónico de género es el enfrentamiento que mantiene Blanca con los dueños y encargados de un bar gay que sólo admite a hombres homosexuales blancos y de clase media-alta. En numerosas oportunidades intenta que la traten como a otro cliente más, pero es expulsada una y otra vez, en varias ocasiones violentamente y hasta con la policía. La primera vez que Blanca intenta permanecer en el lugar, cuando cita a Lulu -una de las hijas de Elektra- para convencerla de que forme parte de la *House of Evangelista*, el gerente las echa, y Lulu le recuerda que ellas forman parte de los más abyectos en el circuito social: *Todos necesitan que los hagan sentir superiores. Pero eso termina con nosotras. La mierda corre hacia abajo por mujeres, negros, latinos, gays... y llega hasta abajo en los de nuestro tipo*. Lo mismo le dice Angel cuando Blanca le cuenta lo sucedido: *Gays, heteros, no importa. Crean que tenemos problemas psicológicos. No nos ven como algo real*. Sin embargo, Blanca se niega a aceptar que la lucha está perdida: *Nada en la vida es justo [...] Haré algo al respecto para que el mundo de mis niñas sea mejor que en el que crecí*.⁷

Ese rechazo dentro de la propia comunidad puede ser leído a partir de la noción de abyección. Silvana Mandolessi (2009), quien parte de la teoría de Julia

⁷ Blanca se niega a aceptar quienes considera como parte de su propia comunidad la discriminan. La crítica que subyace en estas escenas nos recuerda a las crónicas de Pedro Lemebel (1997) en su paso por New York. En *Crónicas de New York (El bar Stonewall)*, por ejemplo, Lemebel se despacha contra las miradas discriminatorias de parte de los homosexuales *mainstream* hacia todos aquellos que no responden a las características del modelo gay de exportación.

Kristeva, sostiene que la abyección se identifica con el proceso de rechazar o expeler todo lo que es considerado como otro por el yo. Lo rechazado tiene siempre un estatuto ambiguo y se figura en distintos objetos o situaciones que desafían el establecimiento de límites precisos. La misma autora retoma la lectura de Miller, al analizar el asco que provoca lo abyecto:

En la lectura de Miller, el asco juega un rol esencial en la creación y el mantenimiento de un orden jerárquico [...] lo repugnante es lo que ocupa invariablemente el lugar inferior de la jerarquía [...] El peligro de contaminación inminente indica un temor a perder el propio lugar, el lugar superior en un orden jerárquico establecido (Mandolessi, 2009: 20).

De este modo, los aplausos y carcajadas que festejan la intervención policial en el bar denotan la necesidad de un grupo por conservar su posición de privilegio en el orden social, étnico y de género. Las chicas trans son vistas como sujetos ambigües que hacen peligrar los límites de la normalidad que ese grupo configura: el gerente les dice que eso no es una fiesta de disfraces. Así, el reclamo de Blanca, su pelea por la visibilización e inclusión confirma lo que Silvana Mandolessi, que aquí retoma a Judith Butler, atribuye a las personas abyectas: su carácter subversivo,

En tanto el orden social descansa sobre la exclusión de estas figuras, su retorno, su reaparición o su visibilidad contribuye a la subversión de ese orden, y así, a una posible reconfiguración, redistribución o resignificación de lo posible o lo deseable, lo culturalmente definible como viable [...] la reaparición de figuras abyectas hace visibles los aspectos negados por ese orden, impulsando así una reconfiguración de la estructura social (Mandolessi, 2009: 14).

La plaga imperialista y neoliberal: de cómo *Pose* representa el VIH-Sida

La primera observación que habría que hacer, teniendo en cuenta los años en los que transcurren los sucesos, es que la serie tematiza el VIH-Sida antes del *Congreso Internacional sobre SIDA* en Vancouver.⁸ Es decir, una época donde la pandemia era

⁸ En 1996 se produce un quiebre en la historia de la enfermedad: en la ciudad de Vancouver tiene lugar el *Congreso Internacional sobre SIDA*. Allí se dan a conocer resultados exitosos en tratamientos con retrovirales: los portadores de VIH acceden a una evidente mejora en su calidad de vida y la

sinónimo social de muerte y cruda agonía. Una enfermedad que en ese contexto era también sinónimo de incertidumbre y tabú sociocultural, y que no era prioridad en las políticas públicas de los Estados neoliberales (Margulis, 2014). Hospitales precarizados, enfermeras que no dan abasto, poca higiene e insumos, son los escenarios que representa *Pose* y que constituyen una clara denuncia del abandono estatal y social que caracterizó a la enfermedad en gobiernos como el de Ronald Reagan. En palabras de Tell Pray:

Sé que Ronald Reagan no dirá la palabra SIDA. El seguro de salud no cubrirá ningún tratamiento. El mundo nos quiere muertos. No creen que esto sea una plaga. Creen que es una especie de justicia divina o la respuesta de Darwin para la sodomía.

En el primer capítulo de la serie se muestra el resultado serológico positivo de Blanca. Desde esa primera escena, somos testigos de la frialdad del universo médico-científico y del estado aún embrionario de las investigaciones acerca del virus y sus posibles tratamientos. Todavía no estaban a disposición de las personas infectadas los tratamientos retrovirales, y el AZT -primer medicamento empleado en el tratamiento, aprobado en 1987- monopoliza la industria farmacéutica que se ocupa de la enfermedad. La desconfianza al AZT, que en muchos casos aceleraba o empeoraba los síntomas de la enfermedad, se plantea en la ficción y en las discusiones entre los protagonistas acerca de si seguir o no el único tratamiento alopático a disposición. Sin embargo, el diagnóstico motoriza a Blanca a soñar con sus propios proyectos y resignifica su vida: *Al menos ahora algo en mi vida es seguro*, le dice a Pray Tell cuando le confiesa que es seropositiva. Su nueva condición le permite imaginar y concretar su propia *Casa*, en la que circula una lógica más amorosa para con sus integrantes. Pero, Blanca oculta el resultado a sus *hijas*, porque teme que eso les impida proyectar(se).

Por otro lado, la ficción da cuenta de lo que Ricardo Llamas (1995) llamó la “homosexualización del SIDA”, donde representa cómo la sociedad circunscribió la pandemia a ese sector previamente estigmatizado a pesar de que, desde sus

enfermedad deja de ser sinónimo de muerte. Según Alicia Vaggione (2013), Vancouver permite el desplazamiento del Sida de una enfermedad terminal a una enfermedad crónica y si bien durante el congreso (y hasta nuestros días) el campo médico-científico no pudo hablar de curación de la enfermedad, sí se logró reducir los niveles del virus hasta la negativización.

comienzos, se conocieron numerosos casos que no se limitaban al universo disidente. Asimismo, la serie muestra cómo los síntomas de la enfermedad develan lo que la sociedad intenta ocultar. Angel dice que se puede identificar a los chicos que tienen Sida en el muelle, porque sus cuerpos están demacrados: *como esqueletos de Halloween en las esquinas. Siento lástima por ellos. A veces no sabés si se quedaron dormidos en una banca o si están muertos*. Los enfermos, como fantasmas entre los vivos cual zombies o muertos vivos, aparecen en su frase y en las imágenes del cuerpo demacrado y alienado del alumno de la profesora de danza de Damon.

Asimismo, se problematiza cómo circula el deseo en tiempos de VIH-Sida. El miedo al contagio -pero también a contagiarse- recorre los capítulos, como también el cambio en los modos de vincularse y el dilema que se les presenta a las personas seropositivas ante el inicio de cada nueva relación o encuentro: ¿develo o no a la otra mi condición seropositiva? Este diálogo entre Pray Tell y Blanca puede servir a modo de ejemplificación:

P: Ni siquiera he podido pensar en sexo desde que me diagnosticaron.

B: Yo tampoco.

[...]

P: ¿Le hablarás de tu condición?

B: Si llegamos a ese punto, supongo que tendré que hacerlo. Bueno, mierda. Eso le quita la diversión.

De la misma manera se destaca la fragilidad de los cuerpos y los vínculos, y cómo el tiempo adquiere otro valor en tiempos de pandemia. Pray Tell le dice a Blanca: *Lo peor es que ya estoy acostumbrado. ¿Sabes a cuántos novios he visto entrar ahí en los últimos cuatro años? ¿Cómo se supone que te vas a involucrar con alguien si puede irse en una semana?* Al mismo tiempo, se plantea el amor y el sexo antes del VIH-Sida como los tiempos dorados en los que reinaba la libertad y el goce sin temor a las consecuencias. Pray Tell establece esa diferencia, después de contarles a los integrantes de la *House of Evangelista* que su novio está agonizando:

No había SIDA entonces [...] éramos realmente libres [...] libres para amar, libres para coger, libres para ser gay en esta hermosa ciudad de mierda. Nunca sabrán cómo se siente, amar sin preocuparte porque te vas a morir o peor aún,

porque podrías matar a alguien. No sé qué es peor: que te quiten esa libertad o nunca haberla tenido. De cualquier forma ya no hay vuelta atrás.



Imagen 7. Pray Tell preocupado por el estado de salud de su novio (FX Networks®)

En consonancia con lo que señalamos en el apartado anterior, la serie muestra cómo estas nuevas *familias* o comunidades son las que acompañan y contienen a quienes padecen la enfermedad, a diferencia de las familias de origen. La profesora de baile de Damon visita y cuida a su alumne agonizando, y cuando éste muere es a ella a quien comunican la noticia, porque no hay familia sanguínea a quien contactar. Lo mismo sucede con Costas, el novio de Pray Tell: solo él lo visita, lo cuida y acompaña y, de hecho, solo él se encarga de sus restos cuando Costas fallece.



Imagen 8. Pray Tell cuida de Costas -su pareja- en el hospital (FX Networks®)

También es la nueva *familia* la que informa acerca de los distintos modos de protección, las distintas formas de contagio y la que concientiza acerca de la importancia de hacerse el test para cuidarse uno mismo y a otros. Pray Tell, que se negaba a hacerse el análisis, acompaña a los chicos a hacerse la prueba después de explicarles cuán necesario es saber el resultado, sea cual sea. Blanca es, una vez más,

quien convence a su amigo de hacerse el test, junto con los jóvenes de *House of Evangelista*. Es ella quien resalta la importancia de ser un ejemplo para ellos. Necesita creer que un mundo distinto para sus hijos es posible y realizable, y que su generación es responsable de que eso suceda.

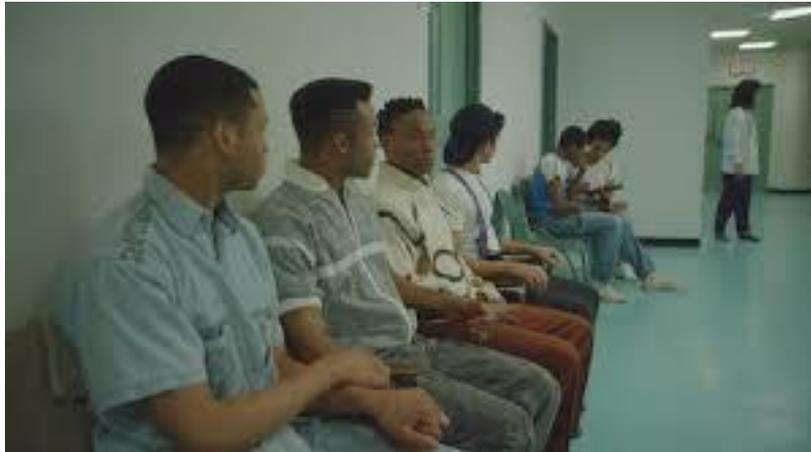


Imagen 9. Pray Tell e hijes de Blanca esperan los resultado de sus análisis de VIH (FX Networks®)

Es esa firme creencia la que considero atraviesa la serie, y hace que nos interpelemos cuáles son las deudas que aún tenemos para con todas aquellas vidas que siguen siendo precarias, para con todes aquellos que aún continúan en el plano de la abyección y sometidos a la más extrema violencia y abandono, para con esos cuerpos que aún no importan (Butler, 2008 [1995]). Como decía Pedro Lemebel: “Yo estoy viejo/Y su utopía es para las generaciones futuras/Hay tantos niños que van a nacer/Con una alita rota/Y yo quiero que vuelen compañero/Que su revolución/Les dé un pedazo de cielo rojo/Para que puedan volar” (Lemebel, 1997: 90). Es esa firme creencia, también, la que hace de la ficción de *Pose* un manifiesto contrasexual, en un contexto sociocultural que había dado un poderoso vuelco hacia una moral neoconservadora y moralista, que había reubicado los cuerpos, los sujetos y el deseo en un estricto orden jerárquico-institucional. Un orden que multiplicaba las cadenas de abyección social, que confirmaba que hay vidas que valen menos que otras y sujetos que nunca formarán parte de la *Dinasty*.

Finalmente, podemos sostener que la serie se constituye como una pieza valiosa para la construcción de una memoria disidente a 51 años de Stonewall, entendiendo siempre que, como producto cultural, es una visión actual y ficcional

sobre el pasado. Pero también como un fenómeno cultural que nos permite interpelar nuestro presente, sus cuentas pendientes y las diferencias y similitudes entre el giro conservador que se da en los años 80s (Rubin, 1989 [1984]), y el resurgimiento de discursos y prácticas conservadoras, reaccionarias y de derecha de las que somos tristemente testigos hoy en día en nuestro continente y en otras parte del mundo.⁹ Resurgimiento que, como sostiene Ryan Murphy, nos recuerda que la lucha por los derechos de la libertad y la diversidad es permanente, necesaria e imperiosa.

Bibliografía

Altman, L. (1981). Rare cancer seen in 41 homosexuals. *The New York Times*, publicado 3/7/1981. Nueva York, Estados Unidos. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html>.

Andreeva, N. (2017). Fx's 'Pose': Ryan Murphy sets largest transgender cast ever for scripted series. *Deadline*, publicado 25/10/2017. Estados Unidos. Disponible en: <https://deadline.com/2017/10/pose-ryan-murphy-transgender-cast-fx-series-1202194718/>.

Blázquez, G. (2019). 50 años de Stonewall. La bandera arcoíris cubre la raza. *Espoiler*, publicado 28/6/2019. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales. Disponible en: <http://espoiler.sociales.uba.ar/2019/06/28/50-anos-de-stonewall-la-bandera-arcoiris-cubre-la-raza>.

Butler, J. (2008 [1995]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2007 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Cabral, M. (2007). Hibridaciones. De la diferencia sexual a las prótesis sexuadas. En: Brunsteins, P. y Testa, A. (comps.), *Conocimiento, normatividad y acción*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

⁹ Me refiero a discursos y plataformas como las de Donald Trump o Jair Bolsonaro o, sin ir más lejos, a los debates en contra de la legalización del aborto en nuestro país.

Castiglia, C. y Reed, C. (2012). *If memory serves. Gay men, AIDS and the Promise of the Queer Past*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Cázares, N. y Muñoz, L. (2017). "Paris is burning": el underground LGBTI llega a Netflix. *La Izquierda Diario*, publicado 4/2/2017. Argentina. Disponible en: <https://www.laizquierdadiario.cl/Paris-is-burning-el-underground-LGBTI-llega-a-Netflix>.

Hocquenghem, G. (2009 [2000]). *El deseo homosexual*. España: Editorial Melusina.

Llamas, R. (1995). *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI.

Lemebel, P. (1997). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago de Chile: Lom.

Mackenzie, M. (2019). The cast of TV drama: "Without us Madonna would be nothing". The songs of Pose. *The Guardian*, publicado 20/4/2019. Estados Unidos. Disponible en: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/apr/20/tv-drama-pose-without-us-madonna-would-be-nothing>.

Mandolessi, S. (2009). *Anatomía del extranjero. La abyección como categoría analítica en la obra de Witold Gombrowicz*. Tesis Doctorado Lingüística y Literatura de Lenguas Romances, Universidad Católica de Lovaina, Bélgica.

Margulis, S. (2014). *La atención médica del VIH-Sida. Un estudio antropológico de la medicina*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Mattio, E. (2012). ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En: Morán Faúndes, J. M.; Sgró Ruata, M. C. y Vaggione, J. C. (eds.), *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*, pp. 85-103. Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad.

Paná, S., Ambrogio, S. y Pilatti, C. (2020). ¿Qué pasa fuera de casa? Conflictos y disputas en torno a las vivencias con VIH desde Córdoba. Entrevista con Gonzalo Valverde, Lis López Patane y Matías Farfán. *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH, Num. 6*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/29626/30415>.

Preciado, P. (2014). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

Preciado, P. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Buenos Aires: Anagrama.

Pinto, J. (1996). *Las nuevas democracias del Cono Sur: cambios y continuidades*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.

Romero, I. (2019). Pose, la serie de Netflix con lenguaje inclusivo. *Suplemento Soy. Página 12*, publicado 3/11/2019. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/228388-pose-la-serie-de-netflix-con-lenguaje-inclusivo>.

Rubin, G. (1989 [1984]). Reflexionando sobre el sexo. Notas para una teoría radical de la sexualidad. En: Vance, C. (ed.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, pp. 113-190. Madrid: Talasa Ediciones.

Sabsay, L. (2009). Judith Butler para principiantes. *Suplemento Soy. Página 12*, publicado 8/5/2009. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-742-2009-05-08.html>.

Saxe, F. (2014). *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)*. Tesis Doctorado en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.992/te.992.pdf>

Vaggione, A. (2009). Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de Salón de Belleza de Mario Bellatín. *Revista Iberoamericana, Vol. LXXV, Num. 227*, pp. 475-486. Estados Unidos: University of Pittsburgh.

Weston, K. (1991). *Families we choose: lesbians, gays, kinship*. Nueva York: Columbia University Press.

Sobre la autora

CAMILA ROCCATAGLIATA es Profesora en Castellano, Literatura y Latín por el I.S.P. “Dr. Joaquín V. González”, y Doctoranda en Letras por la Universidad Nacional de la Plata. Se desempeña como docente en nivel medio y superior. Es profesora interina de Teoría Literaria en el I.S.P. “Dr. Joaquín V. González” desde el año 2017. Es becaria doctoral por el CONICET en la Universidad Nacional de La Plata. Ha colaborado en diversos proyectos a cargo de los Dres. José Amícola y José J. Maristany en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, por la Universidad Nacional de la Plata, sobre literatura argentina y género. Desde el año 2016 participa de distintos proyectos de investigación a cargo del Dr. José Maristany en el Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, por la Universidad Nacional de La Pampa. Participó de distintas publicaciones críticas, como *Una erótica sangrienta: literatura y sadomasoquismo*, compilado por José Amícola en 2015, y *Desde el armario. Disidencia genérico-sexual en la literatura argentina*, compilado por José J. Maristany en 2019.