



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
COMUNICACIÓN Y CULTURA

LA REPRESENTACIÓN DE LA VEJEZ DE LESBIANAS, GAYS Y TRANS EN
LAS SERIES *GRACE AND FRANKIE* Y *TRANSPARENT* DESDE UN ENFOQUE
MULTIESCALAR

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

LICENCIADA NATALIA CAMILA GRAMAJO GRAÑA

TUTORA:

DRA. KARINA BERENICE BÁRCENAS BARAJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Este camino comenzó mucho antes del 2019, cuando emprendí mi viaje a Argentina en 2007 buscando otras oportunidades que las que mi país me proponía. Mis ilusiones de continuar estudiando se diluyeron cuando me fui dando cuenta que las ofertas educativas en esa época eran escasas para quienes vivíamos en el conurbano y teníamos jornadas laborales extensas. Fue en 2011 que la Universidad Nacional de Avellaneda abrió sus puertas hacia cientos –hoy miles– de estudiantes que quedábamos en los márgenes del sistema. “Vení a estudiar a la UNDAV” decían las publicidades sobre Avenida Mitre. Y fui.

La universidad me abrió las puertas hacia otros espacios como la Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual, donde conocí grandes profesionales e investigadores de las ciencias sociales que me enseñaron cada día que trabajé allí, y me impulsaron a ir por más: Mari, Lu, Lucky, Lau, Romi, Mechi y Manu.

También me presentó a mi amigx mexicanx Axel, a Cande –argenmex por elección–, y a quién es hoy mi compañero de vida, Emiliano. Sin ellxs tampoco estaría acá. En cada duda supieron aconsejar, escucharme y leerme. Me acogieron en este país con un cariño infinito, trajeron gente maravillosa a mi vida como lo son María Luz y Carlos quienes me han cuidado desde el primer día que pisé esta tierra hace dos años.

Tampoco sería nada sin mi familia argentina: Javi, Maru, Male, Jesi, Bel, Fer, Dari, Guille, la China, Male V, Ruth, Edu y Cele, ¡ellxs me levantaron tantas veces! Tampoco sin mis compañeras/es de militancia. A esas travas orgullosas que nos escupieron su realidad en la cara: Alma, Dani, Jazmín, Nicole, Flavia, Cristina y tantas. A Lohana Berkins y Diana Sacayán. A todos las maricas viejas que llegaron, a todxs lxs que quedaron en el camino, y que por ustedes hoy levantamos las banderas en pos de un envejecimiento digno. Gracias.

Gracias papá, que nunca bajaste los brazos por mí a pesar de que la vida nos golpeó tantas veces, que siempre me impulsó a seguir, que me habló de feminismo mucho antes de que comprendiera. A mi abuela y abuelo, que en esos momentos en que mi viejo trastabillaba, nos sostuvieron. A mí hermano, amigo y consejero. A mi tía Nora, quien ha sido una madre para mí. A mis tíos que me cuidaron y enseñaron tanto. Y aunque parezca tonto, a Pelu y Drago que me acompañan en mis andanzas desde hace tantos, tantos años.

Y por último, a mi tutora la Dra. Karina Bárcenas. Siempre paciente, compañera y gran maestra. A mis lectoras Dra. Eva Salgado y Dra. Aimée Vega por leerme y aconsejarme. A mis compañerxs de la UNAM y a las y los profes. Este logro es también de todas estas personas que me sostienen y sostuvieron. Gracias por ser parte mi vida.

“Yo reivindico mi derecho a ser un monstruo

Ni varón, ni mujer ni XXY ni H2O

*Yo monstruo de mi deseo, carne de cada una de mis
pinceladas*

Lienzo azul de mi cuerpo, pintora de mí andar

No quiero más títulos que encajar

*No quiero más cargos ni casilleros, ni el nombre justo que
me reserve ninguna ciencia*

*Yo, mariposa ajena a la modernidad, a la posmodernidad, a
la normalidad*

Oblicua, Silvestre, bizca, artesanal,

*Poeta de la barbarie con el humus de mi cantar con el
arcoíris de mi cantar y con mi aleteo*

*Reivindico mi derecho a ser un monstruo y que otros sean lo
normal*

*Que el Vaticano normal, el credo en Dios y en la virgísima
normal, los pastores y los rebaños de lo normal, el
Honorable Congreso de las Leyes de lo Normal, el viejo
Larousse de lo Normal*

*Yo sólo llevo las prendas de mis cerillas, el rostro de mi
mirar, el tacto de lo escuchado y el gesto avispa de besar*

Y tendré una teta obscena de la luna más perra en mi cintura

Y el pene erecto de las guarritas alondras

*Y siete lunares, setenta y siete lunares, ¡qué digo! setecientos
setenta y siete lunares de mi endiablada señal de crear mi
bella monstruosidad”*

*(Fragmento del poema “Reivindico mi derecho a ser un
monstruo” de Susy Shock)*

ÍNDICE

Introducción.	7
En busca de una mirada.	7
El problema.	10
El corpus.	12
La tesis.	14
Capítulo I. Feminismos, disidencias sexuales y vejez: un punto de partida.	17
Introducción.	19
1.1 El feminismo entre olas y corrientes. La construcción de su sujeto político en una etapa de la vida: la edad reproductiva.	20
1.2 Entre los estudios de género y los estudios <i>queer</i> .	26
1.3 La construcción de la cisheteronormatividad y las representaciones de género.	30
1.4 Personas mayores y vejez: reflexiones en torno a esta etapa del curso de vida.	35
Reflexiones Finales	38
Capítulo II. La representación. Otras formas de vejez en <i>video on demand</i>.	40
Introducción.	41
2.1 La irrupción del feminismo en los estudios culturales: el análisis de medios desde una perspectiva de género.	43
2.2 Una perspectiva culturalista sobre la representación.	45
2.3 <i>Netflix</i> y <i>Amazon</i> : un análisis desde la economía política feminista de la comunicación.	50
2.4 La ficción como recreación de realidad.	53
2.5 Un antes y un después: personajes LGTB+ a través de los ojos de la industria.	56
2.6 Cómo se representa la vejez en la producción audiovisual.	60
2.7 Las formas de la estereotipación.	65
Reflexiones finales.	70
Capítulo III. Metodología de la investigación.	73
Introducción.	74
3.1 ¿Qué se propone analizar?	75
3.2 <i>Grace & Frankie</i> y <i>Transparent</i> : una introducción al objeto de estudio.	76
3.3 <i>Amazon Prime Video</i> y <i>Netflix</i> : un recorrido por las plataformas.	82
3.4 Que nos dicen las series: técnica para el análisis del discurso multimodal de <i>Grace</i>	84

<i>and Frankie y Transparent.</i>	
3.5 Categorías y Subcategorías.	89
Capítulo IV. <i>Grace and Frankie y Transparent: una apertura hacia otras audiencias y personajes.</i>	93
Introducción.	94
4.1 La producción de ficciones LGTB+ en las plataformas de <i>video on demand Netflix y Amazon.</i>	95
4.2 <i>Grace and Frankie y Transparent: cómo se presentan y qué audiencias interpelan.</i>	99
4.3 La representación de los personajes desde tres ejes específicos.	103
4.3.1 Maura y Shelly la construcción de identidad en la vejez.	105
4.3.2 Otras masculinidades. Representación de la gaycidad en hombres cis mayores.	114
4.3.3 Mujeres cis mayores, otras formas de vivir la adultez.	120
Reflexiones finales.	125
Capítulo V. Cuatro discursos en la representación de la vejez de lesbianas, gays y trans.	127
Introducción.	128
5.1 La salida del clóset en la vejez. Una nueva etapa en el curso de vida.	129
5.1.1 El “nacimiento” de una nueva orientación sexual: Sol y Robert fuera del armario.	130
5.1.2 De “Papá” a “Mapa”, la presentación de Maura.	133
5.1.3 Semejanzas en la salida del clóset de los personajes.	139
5.2 ¿Y luego de la salida del clóset qué? La jubilación como privilegio heterosexual.	142
5.3 Reconocerse en su cuerpo. Deseo y aceptación en Maura.	147
5.4 Cuerpo y deseo: el discurso de la sexualidad en los personajes.	150
5.4.1 ¿Amor libre o monogamia? Cómo se representan los vínculos afectivos en los homosexuales mayores a través de Sol y Robert.	151
5.4.2 De mujer trans lesbiana a heterosexual. El conflicto que presenta la norma.	154
Reflexiones finales.	158
Conclusiones.	161
Bibliografía.	171
Páginas de internet consultadas.	177

Muchos son los triunfos que obtuvimos en estos años. Ahora es tiempo de resistir, de luchar por su continuidad. El tiempo de la revolución es ahora, porque a la cárcel no volvemos nunca más. Estoy convencida de que el motor de cambio es el amor. El amor que nos negaron es nuestro impulso para cambiar el mundo.

(Lohana Berkins, 2015)

Introducción

En busca de una mirada

Durante mi niñez sucedieron dos hechos en mi pueblo que me marcaron profundamente. El primero de ellos fue el asesinato del muy conocido, en ese pequeño territorio de Uruguay, *Pae Cuestas* en 1997. Lo encontraron una mañana en su casa, maniatado y con signos de tortura. La imagen que no pude ver, quedo grabada en mi memoria. Muchos y escabrosos eran los detalles del ensañamiento. A pesar de que quisieron ligar su muerte a la religión que él profesaba no hubo resolución del caso. Cuestas era homosexual, tenía alrededor de 50 años –“un viejo” para la comunidad *gay* mercedaria–. Conocía a su o sus asesinos, quienes sin forzar ninguna entrada ingresaron a su casa, tomaron unas copas, abusaron de él y lo mataron. Hoy, más de 20 años después, los colectivos LGTB+ hablan de “crímenes de odio” para estos casos.

Perlongher (1980-1992), Meccia (2011) escribieron sobre los riesgos de los homosexuales y maricas¹ tanto en su vejez como en las épocas más oscuras de la historia latinoamericana: las dictaduras cívico militares que asolaron principalmente en el sur -pero también en estos “nortes”-, disfrazadas de democracia. Los viejos homosexuales, vivieron

¹ Desde los movimientos LGTB+ latinoamericanos se ha apropiado, resignificado y reivindicado aquellas palabras que fueran utilizadas como un insulto hacia ellas. Convertir esa “mala palabra” en una identidad política es una de las luchas que lleva adelante el movimiento. Asimismo, marca la pertenencia a una clase y a un territorio. Muchas personas han reusado ser nombradas a través de los términos que la medicina a impuesto como lo es la palabra “homosexual”, o a través de aquellas nominaciones que vienen desde el norte –gays o trans–. Por lo tanto, “marica” deja de ser un insulto y se convierte en una identidad política.

la clandestinidad en sus deseos y prácticas en esos años de horror. Esa clandestinidad se hizo carne en muchas de las personas que transitaron el infierno. Las prácticas ocultas, el “chongo” que apenas se conoce y va a sus casas, el cuerpo joven que se atreve a desear al viejo; el riesgo de satisfacer el deseo, se cobró la vida de homosexuales y maricas en aquella época y también en ésta.

El segundo hecho fue el suicidio de Carola. “Pueblo de putos y bufarrones”, así bromeaban los machotes quienes inevitablemente se colocaban en uno de esos dos lugares. Penetrar a alguien no estaba mal, lo que estaba mal era “lo otro”, y si te gustaba “lo otro” eras un enfermo. Y Carola era una enferma. En la escuela era la que siempre tenía las hojitas de cambiar más lindas, porque aunque a mí me gustara el fútbol, no me peinara y me comiera las uñas, coleccionaba hojitas como las demás niñas, también miraba Chiquititas y Super Campeones. Carola era unos años más grande, sin embargo siempre estaba con nosotras. Sus compañeros de clase la insultaban y la hacían a un lado, “mariquita” era la palabra para ella.

Se convirtió en una chica hermosa. Pero con el tiempo dejamos de hablar. La calle fue su destino. Siempre que pasaba por casa paraba a saludar, pero la veía poco en el día. Sabía que se estaba prostituyendo, sin embargo de eso no se hablaba. Las travestis se ubicaban sobre la Avenida Lavalleja, aún hoy las veo allí. Sé que ese era el lugar de Carola. También sé que tenía otros sueños, ser modelo, por ejemplo. Entonces desfilaba por calle Braceras con su pelo largo rubio, rojo o negro, y sus tetas nuevas recién hechas, escandalizando a todo el barrio que no sabía para donde mirar cuando nos maravillaba con su esplendor. El HIV la llevó al suicidio a los 18 años. La encontraron colgada en su casa, y nunca más nadie habló de ella. Hace unos años, cuando vimos con mi hermano a lxs egresadxs del Mocha Celis –el bachillerato popular para personas travestis y *trans* que se encuentra en Buenos Aires–, él me señaló, “Tal vez Carola no se hubiera matado si le hubieran dado esta oportunidad”. Tal vez.

Aún hoy, en mi pueblo buscan recetas milagrosas para curar la homosexualidad y el travestismo. He visto mucha marica arrepentida, casada y evangelizada. Tristemente normalizada. Como si algo fuera normal, preestablecido. En esa construcción que nos marca las conductas a muchas personas se les va la vida. Tal vez la mayor rebeldía radique

en romper la estructura en la que enmarcan nuestros cuerpos: punto de fuga del poder que norma. Aunque ello se marginalice, se estigmatice, se torture y se mate, la resistencia sigue allí, y como todo acto de rebeldía, se para frente a quien lo expulsa y dice “aquí estoy”, existo, y no solo para incomodarte, sino para ser.

Cuando llegué a Argentina, todos esos recuerdos estaban guardados en algún recoveco de mi cabeza. Fue hasta mi primer Encuentro de Mujeres en Salta, que recordé todo aquello: las chicas en la noche sobre el Bulevar, las burlas, los maltratos a Carola y a todas las maricas y travestis de mi pueblo; recordé que las lesbianas eran invisibles en Mercedes, y lloré, mientras Dani, una compañera, me contaba su historia tan similar a la de todas. “Nuestra venganza será llegar a viejas”, dijeron las *trans* y travestis argentinas. Aunque muchas quedaron en el camino, otras tantas resisten, reclaman y luchan por tener aunque sea esa posibilidad.

Me acerqué al feminismo en ese primer encuentro. Desde los espacios de militancia que conformé en la Universidad Nacional de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, donde mujeres, lesbianas, travestis, *trans* y maricas nos organizábamos para participar en los ENM, para realizar seminarios y charlas donde abordábamos problemáticas como la violencia hacia las mujeres, el cupo laboral travesti/*trans*, el acceso a la educación, la conformación de fuerzas municipales con perspectiva de género, la salud sexual y reproductiva, y las masculinidades, entre otras.

Durante seis años, mi formación como feminista se dio en esos espacios de escucha, debate, sororidad y acción conjunta. Mi interés en la investigación social me llevó a inmiscuirme en las distintas líneas teóricas que conforman los estudios de género, comprendiendo allí las distintas posiciones que nos presentan los feminismos. Esto me confrontó con mis propias experiencias, y me obligó a posicionarme desde mi mirada de mujer *cis*, blanca, heterosexual, periodista, de clase media baja, migrante, y del sur del mundo. Reconocerme en ese lugar, me obligó a (re) pensar mis privilegios y las opresiones sufridas dentro de un sistema desigual capitalista y patriarcal.

Al feminismo lo entiendo como una forma de comprender el mundo, de cuestionarlo, una constante búsqueda de su transformación, no solo tratando de erradicar las

desigualdades estructurales de género, sino también como un movimiento que cuestiona las relaciones de poder capitalistas, y por ende busca transformar las formas de relacionarse entre las personas y con el entorno que habitan. Un movimiento con bases sólidas aunque en continuo cambio y discusión. En el cual sus distintas formas convergen y divergen forjando nuevos debates y maneras de ver y pensar el mundo. Contradictorio, por lo que se obliga a (re) pensarse constantemente pero siempre con un trasfondo revolucionario.

Este trabajo se nutre de aquellos debates con los que me inicié en el activismo, de la teoría crítica feminista, mi posición en el mundo (investigación situada), de las lecturas y experiencias del feminismo negro (Davis, hooks), lesbiano (Rich, Wittig), *queer* (De Lauretis, Butler, Haraway), decolonial (Lugones) y travesti/trans de las y los activistas de América del Sur (Berkins, Sacayan, Cabral, Redi, Wayar), que me permitieron construir una mirada mediante la cual reflexionar críticamente las distintas realidades que se presentan condicionadas por el patriarcado cisheteronormativo y todas sus instituciones, el capitalismo, la clase, la raza, la edad. Así como también de los estudios culturales, que me habilitaron un espacio para pensar estas problemáticas desde el campo de la comunicación sin acotar las formas de acceso al conocimiento, sino abriendo el abanico de posibilidades que posibiliten analizar las relaciones que se establecen entre estas categorías condicionantes y generadoras de significantes, y las formas de representación que las industrias culturales nos proponen.

El problema

Muchas de las personas mayores de hoy vivieron su juventud en los años setenta y ochenta cuando la salida del clóset, la militancia por la liberación sexual, contra las epidemias de VIH/Sida y los regímenes represivos, marcaron fuertemente los comienzos del activismo LGTB+ en América Latina. Hay un grupo de sobrevivientes que salieron del closet hace mucho y han decidido permanecer fuera de él. Sin embargo, allí se cruzan distintas generaciones, aquellas que se ocultaron a lo largo de su vida, que tuvieron relaciones tensas con sus familiares; que no pudieron conformar una familia y carecen de redes de cuidados, y que en la vejez, ocultan su identidad u orientación sexual a las instituciones por miedo a sufrir una doble discriminación.

En México, más de un 10% de la población es de 60 años y más (INEGI), sin embargo no existen datos específicos sobre la población LGTB+ que forma parte de esa franja. La vejez LGTB+ no ha estado en la agenda, no sabemos cuántas personas mayores de la disidencia sexual existen en México, ni Latinoamérica. Por lo tanto, las instituciones públicas cumplen con lo que podría pensarse como el ‘círculo de la invisibilidad oficial’ al no dar cuenta en sus quehaceres cotidianos de la construcción de datos, saberes y políticas sobre este grupo (Amaro, 2017, 95). Carecemos de estadísticas porque, en primera instancia, la sexualidad en la vejez es un tema tabú, y lo es mucho más aquella que rompe con la heteronorma.

Durante esta etapa de vida se presentan diversas problemáticas para las disidencias sexuales. En el caso de las personas *trans* o travestis, quienes sobreviven la expectativa de vida de esta población –35/40 años–, se encuentran con la imposibilidad de acceder a pensiones ya que la mayoría de ellas estuvieron en situación de prostitución o fueron trabajadoras sexuales². A esto se suma que la discriminación que sufren los cuerpos travestis/trans les imposibilita conseguir un empleo también en su vejez, y el “mercado sexual” las ha expulsado. Sus redes de apoyo son muy frágiles ya que muchas nunca formaron familia y sus compañeras/amigas han muerto.

En el caso de los homosexuales y lesbianas, muchos de ellos no han formado familia y han permanecido alejados de su familia originaria. Sus formas de relacionarse cambian completamente, sobre todo en la homosexualidad masculina, donde el cuerpo y la juventud son representaciones muy presentes de la gaycidad: “El tema de todo lo que no es sinónimo de juventud es una gran asignatura pendiente de cara a las prácticas políticas de las organizaciones (LGTB), cuya “representación” de los homosexuales y de los gays fue y es –lamento decir– bastante sesgada” (Meccia, 2011). Las representaciones construidas sobre la vejez, nuevamente, invisibilizan las distintas formas de ser persona mayor, y ese vacío vulnera derechos. Es necesario construir conocimiento sobre las disidencias sexuales

²Se mantiene esta distinción respetando las distintas formas de nombrarse de las mujeres trans y travestis ya que algunas se reconocen dentro del reglamentarismo y otras dentro del abolicionismo. No es tarea de esta investigación profundizar en esa discusión.

mayores que deriven en políticas públicas hacia esta población históricamente vulnerada por el sistema cisheteronormado. Para ello, es indispensable crear nuevas representaciones.

En los últimos años, algunos sectores del activismo LGTB+ se han comenzado a preguntar por su vejez. Ejemplo de ello son la casa de día de Samantha Flores *Leatus Vitae*, en Ciudad de México, el proyecto de ley Reconocer es Reparar en Argentina, y las distintas experiencias de residencias comunitarias de lesbianas con el fin de envejecer juntas. Asimismo, desde los estudios académicos, Ernesto Meccia (2011) se ha preguntado por las relaciones entre lo que denomina “los últimos homosexuales” y los *gays*: los cambios en las formas de relacionarse sexualmente, en el cuerpo, el deseo y la discriminación hacia dentro del propio colectivo de las personas viejas; el trabajo de Fernando Rada Schultze (2018): *La diversidad en el curso de vida. Cambios y continuidades en el envejecimiento de gays, lesbianas y trans* en Argentina; Brian De Vries (2015) quien ha trabajado salud y cuidados en personas *gays* y lesbianas de Canadá; y por último Gerardo Zamora Monge (2010) con su trabajo *Expectativas de cuidados en la vejez y comportamientos de salud en procesos de envejecimiento no normativos*, en España.

A pesar de estos pequeños espacios abiertos a esta problemática, desde el campo de la comunicación –y en su intersección con los estudios de género– la vejez LGTB+ no ha sido abordada en tanto mensaje, representación o audiencia receptora. En ese sentido, esta tesis se propone abordar las representaciones sobre la vejez lesbiana, *gay* y *trans* en las series *Transparent* y *Grace and Frankie*, distribuida por *Amazon Prime* y *Netflix* respectivamente, con la intención de comprender cómo han sido construidas estas identidades en los distintos niveles de producción de estas series; partiendo desde el contexto y la coyuntura en las que estas ficciones fueron lanzadas al mercado me propongo indagar qué tipo de articulaciones presentan en relación a las distintas categorías sociales – como lo son la clase, la raza, el género y la edad entre otras–, y si estas representaciones colaboran en la conformación de un nuevo paradigma sobre la vejez.

El corpus

En el año 2014, la plataforma *Amazon Prime Video* estrenó su serie *Transparent*, la cual tenía como argumento principal la transición de *Mort* a *Maura* a sus 68 años, y cómo ese

suceso afectaba de distintas formas la relación con su familia, principalmente con sus hijas e hijo. La serie nos hace un recorrido sobre la construcción de la nueva identidad del personaje, su historia y la de sus ancestros, desplazando la vejez a un segundo plano, que aunque siempre presente, la historia no toma a la vejez *trans* como argumento principal. Enmarcada por la plataforma en el género comedia, *Transparent*, representa más una ficción dramática enfocada en la búsqueda constante de respuestas a las preguntas que se nos presentan frente a un sistema cisheteronormal, que nos encasilla en el binomio hombre/mujer heterosexual, y que define nuestras conductas y deseos. La ficción se mantiene en una constante tensión entre esa “normalidad” y la deconstrucción de la misma.

Durante el año 2015, *Netflix* estrenó *Grace and Frankie*, si bien en esta ficción el argumento principal no refiere a la vejez LGTB+, la situación que dispara esta comedia es el abandono por parte de los esposos de las protagonistas con el fin de contraer matrimonio entre ellos luego de llevar clandestinamente una relación durante 20 años. A lo largo de la serie podemos ver cómo reconfiguran su nueva identidad *Robert* y *Sol*, cómo esta decisión afecta sus relaciones interpersonales y es sobrellevado por las dos familias. Por otro lado, vemos la institucionalización del movimiento LGTB+ –matrimonio igualitario, por ejemplo– que nubla o esconde otras problemáticas que presentan estos grupos sociales, que aunque reconocido en sus derechos, sigue sufriendo la marginalidad a la que les somete la heteronormatividad.

Estas series descriptas son disparador fundamental de esta investigación. Las primeras interrogantes que me surgieron fueron: si social y culturalmente la vejez LGTB+ es mínimamente visible ¿cómo surgen estos contenidos de plataformas de *streaming* y se convierten en producciones globalmente masivas? ¿Qué nos representan estas ficciones? ¿Qué tipos de vejez construyen? ¿Qué tipo de diálogos establecen con las problemáticas que sufren las personas mayores lesbianas, *gays* y *trans* en su cotidianeidad? En los últimos años, se han visibilizado en las industrias culturales algunas pocas producciones sobre esta temática³. Sin embargo, desde el campo de la comunicación es muy poco lo abordado, aun

³ A manera de ejemplos se puede mencionar la película “La Abuela” (2015), “Las Herederas”, las series “*Grace and Frankie*” de *Netflix*, “Historias de San Francisco”, distribuidas por *Netflix*, y “*Transparent*” de *Amazon Prime Video* entre otras.

cuando el envejecimiento poblacional es un hecho, y la comunidad LGTB+ ha cobrado gran relevancia a nivel global en sus demandas por igualdad de derechos.

Por lo tanto, esta investigación se propuso reflexionar a través del cruce de distintos campos de conocimiento como lo son el de la comunicación, los estudios de género y la vejez. Esta triangulación me permitió indagar sobre nuevas y distintas significaciones de lo que implica ser persona mayor en un momento en que los derechos y reivindicaciones de las personas LGTB y mujeres están en ebullición en todo el mundo.

Asimismo, parto de un objetivo general, mediante el cual propongo indagar cómo se construye la representación sobre la disidencia sexual y la vejez en el contexto sociocultural cisheteronormado de las series *Grace and Frankie* y *Transparent* en las plataformas basadas en el modelo por suscripción de *video on demand*. Esta premisa se nutre de tres objetivos específicos:

1 Explorar qué presencia tienen los contenidos que abordan temáticas LGTB+ y quiénes los producen en las plataformas de *video on demand* *Netflix* y *Amazon Prime Video*

2 Describir de qué manera se entrecruzan la clase social, el género y la edad en el contexto sociocultural de las series *Grace and Frankie* y *Transparent*

3 Indagar de qué manera los distintos discursos y recursos semióticos (gestualidad, texto, sonido, imágenes, símbolos, música) construyen las representaciones sobre las orientaciones sexuales de lesbianas y *gays* y las identidades *trans* en la vejez de las series *Grace and Frankie* y *Transparent*

La tesis

Este trabajo se divide en cinco capítulos. En el primero de ellos *Feminismos, disidencias sexuales y vejez: un punto de partida*, abordo las categorías teóricas desde los estudios de género y los estudios *queer*, que me permiten comprender los condicionamientos, y las representaciones sociales que construye la subjetividad de la cisheteronormatividad, que tiene repercusiones materiales y simbólicas en los cursos de vida de las personas LGTB+. También, me preocupo por hacer un recorrido histórico y un análisis contextual sobre el movimiento LGTB+ y definir las categorías analíticas sobre la vejez y el envejecimiento.

En el segundo apartado *La representación. Otras formas de vejez en video on demand*, me ocupo de las categorías y conceptos que se enmarcan en el campo de la comunicación y los estudios culturales. En ese sentido, abordo las distintas teorías de la representación a través de Stuart Hall, las representaciones construidas desde el *mainstream* sobre las personas mayores y LGTB+, así como las formas de estereotipación. También, me ocupo de las plataformas *Netflix* y *Amazon Prime Video* desde la economía política feminista de la comunicación y la ficción cómo recreación de la realidad.

El tercer capítulo se ocupa de la metodología que llevo adelante en esta investigación: un análisis del discurso multimodal desde el enfoque multiescalar que propone la semiótica social. Para ello confeccioné una serie de instrumentos que me permiten observar:

- Qué representación –en términos cuantitativos– tienen las producciones de estas plataformas que aborden temáticas sobre las personas LGTB+
- cómo se presentan estas ficciones, quienes las producen y a qué audiencias interpelan,
- la construcción de los personajes desde tres ejes: descripción del personaje, análisis interseccional y cambios en el personaje,
- cómo los distintos discursos que construyen las ficciones representan la vejez de *gays*, *lesbianas* y *trans*.

En el cuarto capítulo *Grace and Frankie* y *Transparent: una apertura hacia otras audiencias y personajes*, me sumerjo en el análisis de estos primeros tres puntos, en primer lugar haciendo un relevamiento en las plataformas de *Netflix* y *Amazon Prime Video* sobre la cantidad de producciones referidas a personas o temáticas LGTB+, cuántas son producidas por ésta población y cuántas por la población cisheterosexual. En segundo término, me preocupo por quiénes están detrás de estas ficciones, cómo son presentadas en sus redes sociales y vendidas a las audiencias. Seguidamente realizo un análisis de los personajes de Maura, Shelly, Sol, Robert, Grace y Frankie de ambas series dando respuesta

al segundo de los objetivos que refiere a las formas en que se entrecruzan la clase social, el género y la edad en las series analizadas.

En el último apartado *Cuatro discursos en la representación de la vejez de lesbianas, gays y trans*, me propongo dar respuesta al último de los objetivos –de qué manera los distintos discursos y recursos semióticos construyen las representaciones sobre las orientaciones sexuales de lesbianas, *gays* e identidades *trans* en la vejez de las series– y con ello al objetivo general.

Para ello, dividí mi análisis con base en los cuatro discursos que pude identificar como las narrativas más potentes dentro de la ficción que construyen la vejez LGT: la salida del clóset de los personajes, el retiro, la autoaceptación del cuerpo y las limitaciones de éste, y por último, la sexualidad. Este camino recorrido me permite decir que estas producciones contribuyen a la creación de nuevos paradigmas sobre la vejez.

Las ficciones construyen otras formas de representar las disidencias sexuales, corriendo el eje de su orientación sexual o identidad de género y las violencias que sufren a causa de ello, mostrando otras múltiples situaciones que atraviesan a las personas como lo son el trabajo, el retiro, los deseos, la sexualidad desde el placer y no la culpa, la religión y los distintos vínculos y redes de apoyo que poseen. Si bien las producciones se alejan de la realidad latinoamericana, muestran un gran avance en términos de cómo crear contenidos que refieran a poblaciones históricamente vulneradas, desde una perspectiva de derechos, con una mirada respetuosa y enriquecida por las propias personas que se busca representar.

Capítulo I

Feminismos, disidencias sexuales y
vejez: un punto de partida

Pertenezco al feminismo de los feminismos, que en la boca de Wittig desafió el carácter fundacional que las palabras tienen en nuestros propios cuerpos, provocando el descalabro de un pensamiento único heteronormativo que constituye el cuerpo esperado para la opresión patriarcal y capitalista. Wittig blasfemó sobre ese cuerpo y ofreció, como lesbiana, un territorio de subversión [...] Pertenezco al feminismo que escuchó a las travestis feministas y asumió el compromiso de sus luchas como propio, porque es un feminismo de la agencia y no una teoría de la esencia [...] Mi feminismo también se reconoce en la criticidad que plantean los cuerpos y sus devenires, no sólo en el de “la biología no es destino” sino, también, en el de “cultura no es destino” [...] Mi feminismo, el de los feminismos, ya se dio el debate de las verdades y las certezas y concluyó soportar la inestabilidad y la opacidad como premisa de todo conocimiento. También ya debatió sobre la porosidad de los universales, siempre abiertos a la politicidad -a lo Ranciere- capaz de incluir por el disenso otras voces y no cerrarse a la vigilancia policial. Es el mismo feminismo que puso en evidencia la razón patriarcal oculta en el pensamiento binario y dicotómico que crea, indefectiblemente, jerarquía y exclusión [...] Por eso mi feminismo, el de los feminismos, puede poner en cuestión categorías fundantes que ocultan privilegios y reproducen un sistema opresivo, violento y excluyente. Mi feminismo tiene historia y tiene memoria, habla de cuerpos feos, sucios y malos que tienen nombre o que aún no lo tienen

(Josefina Fernández, Mónica D' Uva, 2019)

Introducción

En el año 2003, Josefina Fernández, en su artículo *Los cuerpos del feminismo*, buscaba interpelar el binarismo hombre-mujer que dominaba en los inicios de la teoría feminista y que persiste en una parte del movimiento. La autora, al igual que otras estudiosas del género como Judith Butler, nos invitó a escaparnos del binarismo de género, y entablar diálogos con esos otros cuerpos también oprimidos por un mismo sistema patriarcal y capitalista (Fernández, 2003).

A lo largo de su artículo nos planteó la relevancia de los cuerpos travestis, *trans*, lesbianas y mujeres negras, intentando retomar una historia de disputa y cuestionamiento tanto teórico como político sobre quiénes componen la categoría mujer y quiénes quedan por fuera de ella. Sin embargo, en ese recorrido –así como en otros– los cuerpos viejos permanecen ausentes. La falta de reconocimiento de nuestro proceso de envejecimiento nos llevó a invisibilizar la realidad de las mujeres y disidencias sexuales mayores, que son las más pobres, vulneradas y desprotegidas por los Estados alrededor del mundo.

En este primer capítulo me propongo reflexionar sobre las relaciones entre el movimiento feminista, las disidencias sexuales y la vejez para comenzar a debatir sobre esta etapa del curso de vida desde los estudios de género y los estudios *queer*, así como, problematizar sobre las representaciones sociales de lesbianas, *gays* y *trans* (LGT)⁴. Ello, permite emprender un camino contra la injusticia de envejecer siendo mujer, lesbiana, travesti, trans, que implica “una situación de alto riesgo”⁵.

En este sentido, parto de la idea de que el movimiento feminista sirvió como paraguas, tanto para las teorías que conforman los estudios de género y los estudios *queer*, como para el activismo de los derechos LGTB+. Sin embargo, no se pretende con esta

⁴Este trabajo abarcará las identidades lesbianas, *gays*, travestís y transexuales ya que son las representadas en el corpus seleccionado para esta investigación.

⁵Esta afirmación retoma lo dicho en el prólogo a la edición española del libro “Relaciones entre género y envejecimiento” de Sara Arber y Jay Ginn, Anna Freixas (1995) donde se comenta que “Es necesario suponer –esperar y desear– que las próximas generaciones presenten un panorama diferente en la medida en que las futuras mujeres mayores, beneficiarias de nuevas posiciones feministas, se enfrenten a la vejez con experiencias laborales, económicas, de poder y estatus diferentes a las de sus madres u abuelas [...] Para entonces, las estadísticas nos dirán si envejecer siendo mujer sigue siendo una situación de alto riesgo”

reflexión invisibilizar la lucha de este movimiento, sino reconocer las relaciones que se han gestado entre ambos, y cómo estas han confluído frente a un objetivo en común: el cambio social frente al sistema patriarcal. Marcela Lagarde (1990) define a este sistema como la opresión del hombre blanco, burgués y heterosexual hacia las mujeres, así como también sobre otros grupos sociales: “Además de las mujeres y los homosexuales de cualquier signo, son oprimidos patriarcalmente los dependientes de este poder tanto en las relaciones e instituciones privadas como en las públicas” (Lagarde, 1990: 91).

Para adentrarnos en las relaciones entre feminismo, disidencias sexuales y vejez en un primer apartado realizo un breve recorrido sobre el movimiento feminista, sus principales corrientes en el siglo XX, y la construcción de su sujeto político enmarcado en la etapa productiva/reproductiva de las mujeres. Luego, abordo brevemente el surgimiento de la teoría *queer* con la intención de retomar conceptos claves tanto de los estudios de género como de los estudios *queer* que resultan relevantes para esta investigación: la heteronormatividad como institución que norma los cuerpos y la sexualidad, y la representación del género como imposición o elección, así como el rol que interpretan las representaciones sociales en ello, para finalmente adentrarme al problema de investigación: cómo se construye la representación de la vejez LGT en las series *Grace and Frankie* y *Transparent*.

1.1 El feminismo entre olas y corrientes. La construcción de su sujeto político en una etapa de la vida: la edad reproductiva

Si pensamos en un recorrido histórico del movimiento feminista, tal vez podríamos situar sus inicios en el siglo XVIII con la reivindicación de los derechos de la mujer de Mary Wollstonecraft en 1789 o con la declaración de los “Derechos de la mujer y Ciudadana” de Olympe Gouges en 1791; emitido poco después que las mujeres que lucharon en las barricadas durante la revolución francesa, fueran expulsadas de la victoria y asesinadas por los hombres junto a los que habrían derrocado el régimen monárquico. Así como también lo podríamos situar con las sufragistas de fines del siglo XIX y principios del XX y su lucha por el derecho al voto de las mujeres:

[...] si aceptamos la cronología que se separa de la corriente anglosajona partidaria de contemplar solo dos olas a partir del sufragismo. La primera ola se corresponde con un feminismo ilustrado, que comienza ya a finales del siglo xvii y se extiende hasta finales del xviii [...] La segunda ola se inicia en 1848 y se extiende hasta a 1948: es el feminismo sufragista y está protagonizada por la lucha feminista por el derecho al sufragio, en el marco de una agenda de derechos civiles, educativos y políticos [...] La tercera ola, en los años 60 y 70 con el feminismo radical, se dio cuando el feminismo comprobó que, aunque se había conseguido el derecho al voto, a la educación y a algunas profesiones, la exclusión patriarcal de las mujeres persistía en lo privado y en lo público. Tras *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, pensadoras radicales como Kate Millett resignificarán conceptos para el pensamiento y el movimiento feministas, como el concepto de género o el concepto de patriarcado⁶. La cuarta ola del feminismo, a la que se dice que estamos asistiendo hoy, será la herencia de estas olas anteriores y no podría entenderse sin las mismas (Posadas, 2020:16).

Tal como mencionó Posadas (2020), Gamboa (2008) también sostiene que durante los setenta las feministas comenzaron a plantear diversas problemáticas referidas a la redefinición del concepto de patriarcado, los orígenes de la opresión de la mujer, el rol de la familia, la división sexual del trabajo, el trabajo doméstico, la sexualidad, el aborto, lo público y lo privado, el estudio de la vida cotidiana (Gamboa, 2008), y las representaciones sociales sobre el “ser mujer”, es decir, el feminismo comienza a plantearse en formas más amplia la condición estructural del problema. Estos debates fueron interpelados por las distintas realidades de las mujeres negras, chicanas y lesbianas, y por la discusión sobre el sujeto político. Ya no se podía hablar entonces de un movimiento feminista, sino de feminismos

Si bien se proponen dos formas de marcar las etapas históricas del movimiento feminista, éstas no siempre responden a los contextos latinoamericanos y tienden a homogenizar un movimiento que se presenta sumamente diverso (Cano, 2018). Esa

⁶En *Política sexual*, Kate Millet (1970) nos dice que el patriarcado es una institución que se manifiesta en todas las formas políticas, sociales y económicas, mediante la cual una mitad de la población (las mujeres) se encuentra subordinada por la otra mitad (los hombres), y que se sostiene sobre dos principios fundamentales: el macho debe dominar a la hembra; y el de más edad al más joven. Asimismo, plantea, que como como toda institución humana está llena de contradicciones y excepciones (Millet, 1995)

diversidad de ideas que el propio movimiento fue gestando a partir de su propia historia y sus disputas, son los antecedentes y legados frente a los cuales se posicionan e identifican los distintos feminismos en la actualidad. Siguiendo a las autoras (Posadas 2014, Gamboa 2008) no existe una corriente dentro del movimiento feminista, sino varias atravesadas por el feminismo de la igualdad o el de la diferencia. En ese sentido, me gustaría explicar brevemente las mencionadas.

En primer lugar, el feminismo de la diferencia propone la emancipación de las mujeres teniendo a las propias mujeres como referencia. Es decir, se basa en que la diferencia sexual es el motor de cambio para erradicar la desigualdad social de las mujeres, partiendo del supuesto de que biológica y culturalmente las mujeres poseemos atributos distintos a los de los hombres sustentados en el sexo, y que estos deben ser reivindicados y conservados:

Estas feministas de la diferencia apelan a la moralidad de las mujeres, diferente a la de los varones, y probablemente vinculada a las tareas de cuidados que han desempeñado a lo largo de los siglos. Luisa Posada Kubissa lo explica así: el feminismo de la diferencia “apela a una cultura femenina que habría pervivido como tal en los márgenes de la construcción simbólico-patriarcal (Cobos Bedia, 2014: 28)

Por su parte, el feminismo de la igualdad considera que la diferencia es consecuencia de la experiencia histórica, y que la igualdad es el paradigma político mediante el cual deben construirse las relaciones entre hombres y mujeres (Cobos Bedia, 2014). Cabe mencionar que parte del feminismo radical reivindica el paradigma de la diferencia, mientras que otra lo cuestiona fuertemente y se pronuncia dentro de los preceptos de la igualdad –Millet (1970), Firestone (1970)– (Gamboa, 2008 ; Cobos Bedia, 2014).

La corriente radical, surge en los setenta y su principal aporte fue evidenciar el carácter político de las relaciones que se constituyen en el ambiente familiar/doméstico: “lo personal es político”. En *Política sexual*, Kate Millet (1970) dice que el patriarcado es una institución que propone la subordinación de las mujeres por los hombres, y para mantener esa subordinación se conforma articulado con otros poderes, por lo tanto no es solo sexista, sino clasista, racista, edadista e imperialista (Lagarde, 1990). La figura principal del opresor en este sistema está encarnada en el hombre blanco, burgués y heterosexual, así como sus

instituciones y normas que fueron conformadas desde una mirada androcéntrica que expulsa, oprime y discrimina a mujeres, pobres, negras, indígenas, campesinas, personas mayores, lesbianas, travestis y *trans* (Lagarde, 1990). Esta conceptualización de Millet (1970) y Lagarde (1990) nos propone un punto de partida para el análisis. Comprender que el patriarcado se reproduce en los órdenes e instituciones sociales, nos permite evidenciar que tampoco las industrias culturales escapan de ese sistema, sin embargo, contienen fisuras.

La corriente liberal siguió el camino de las sufragistas liberales de los siglos XVIII y XIX, y considera que las leyes y la incursión de las mujeres en la política son las herramientas mediante las cuales se puede construir la igualdad entre hombre y mujeres. En ese sentido, este feminismo ha aportado mucho al movimiento y a la conquista de derechos —voto, derechos reproductivos, educación, derecho al aborto y derechos laborales, entre otros—, sin embargo este planteo resulta insuficiente como medio para erradicar el sistema patriarcal ya que no cuestiona las estructuras que lo sostienen (Cobos Bedia, 2014), y no toma en cuenta cuestiones como la clase, la raza, la edad o la sexualidad.

Nancy Fraser plantea que el feminismo de la segunda ola⁷ se “dejó atraer” al terreno de la política identitaria y pasó a un imaginario político de la diferencia, que priorizaba el reconocimiento de la diferencia por sobre la redistribución económica⁸, enfocándose así en el cambio cultural. La autora sostiene que para que el movimiento feminista sea realmente revolucionario debe conjugar ambos, es decir, pugnar por la distribución de las riquezas y recursos así como por la política del reconocimiento (Fraser, 2015).

⁷En este punto, cabe remarcar que tal como se describió en párrafos anteriores hay dos formas de definir las olas del feminismo, Fraser se adhiere a la concepción anglosajona que plantea como primera ola a las sufragistas de fines del siglo XIX y principios del XX, y la segunda ola la ubica en el periodo de los sesentas/setentas.

⁸“En el primer acto, las feministas se unieron con otras corrientes del radicalismo para hacer explotar un imaginario socialdemócrata que había ocultado la injusticia de género y la política tecnocratizada [...] En el segundo acto, sus impulsos transformadores fueron canalizados hacia un nuevo imaginario político que situaba en primer plano la «diferencia». Pasando «de la redistribución al reconocimiento», el movimiento trasladó su atención a la política cultural en el preciso momento en el que el neoliberalismo ascendente declaraba la guerra a la igualdad social. [...] El «reconocimiento», en consecuencia, se convirtió en el principio cardinal de las reivindicaciones feministas de fin de siglo. [...] En estas condiciones, una teoría feminista digna de ese nombre debe retomar las preocupaciones «económicas» del primer acto, sin descuidar, sin embargo, las percepciones «culturales» del segundo” (Fraser, 2015:17).

Por último, Silvia Federici (2015) destacó que durante esa etapa las discusiones se daban en relación con las raíces de la opresión y las estrategias políticas para la liberación, a su vez, las principales perspectivas teóricas y políticas estaban representadas por dos de las ramas mencionadas del movimiento: las feministas radicales y las feministas socialistas. Las segundas sostenían que la historia de las mujeres no podía separarse de las situaciones de explotación del sistema capitalista: las mujeres son oprimidas por el patriarcado y explotadas por el capitalismo (Federici, 2015).

Cuando las feministas socialistas comenzaron a problematizar la desigualdad estructural, su centralidad estuvo en la etapa productiva/reproductiva⁹. Esta corriente, retomó los postulados del marxismo y propuso “un sistema dual para analizar la condición de las mujeres y reivindicar el aparato conceptual del marxismo y del feminismo para dar cuenta de la subordinación de las mujeres en las sociedades capitalistas” (Cobo Bedia, 2014:24)

Sin embargo, ninguna de estas corrientes evidenciaba la situación de las mujeres mayores. Éstas no eran reconocidas como reproductoras/productoras en el trabajo de cuidados, es decir, en un sistema de creación de valor para la sostenibilidad del desarrollo del sistema capitalista. La significación negativa de la palabra vejez inmediatamente refería a la imposibilidad de realizar cualquier actividad que reprodujera indirectamente (o directamente) las condiciones para que el sistema de explotación económico siguiera funcionando. La falta de reconocimiento del propio proceso de envejecimiento nos alejaba de esas sujetos que eran infantilizadas y consideradas improductivas.

Algunas teóricas y pensadoras feministas sí abordaron en su vejez las desigualdades de género en el proceso de envejecimiento, entre ellas Susan Sontag (1972) y Betty Friedan (1993), quienes dedicaron parte de su trabajo a esta temática. En el caso de la primera,

⁹ En este punto se entiende reproducción desde una perspectiva meramente biológica, dejando por fuera las formas de reproducción que plantea Federici (2015) sobre el trabajo que genera mano de obra para el sistema capitalista, es decir las labores de cuidado y crianza de la niñez, y el trabajo doméstico no remunerado. Sin embargo, la autora, tampoco aborda la etapa de la vejez de las mujeres, sino que se enfoca en la crianza y en el cuidado de los hombres. En este sentido, las labores de cuidado que son mayoritariamente realizadas por mujeres en su etapa adulta, se realizan durante todo el curso de vida. En la vejez, incluso, la falta de un trabajo formal incrementa la realización de estas tareas no remuneradas en el hogar (por ejemplo el cuidado de la niñez).

definió el doble estándar de la vejez como la doble discriminación que sufren las mujeres al ser mayores (Sontag, 1972). Mientras existen representaciones que sitúan a los hombres como atractivos, en edad joven o adulta, y en la última más sabios, reconocidos y experimentados, las representaciones sobre la mujer revalorizan una etapa de nuestras vidas: la juventud. Sin embargo, las críticas estuvieron enmarcadas en la significación de los cuerpos y el deseo, no en las desigualdades sociales y económicas que imperan sobre los cuerpos viejos de mujeres, lesbianas y *trans*.

Tal como mencionaba en la introducción, tal vez estemos frente a las primeras generaciones de personas mayores LGT que se reconocen como tales. Un grupo que vivió la ebullición de los movimientos sociales en los sesenta y setenta (liberación sexual, feminismo, movimientos revolucionarios, hippie, movimientos estudiantiles) que sobrevivieron a esa época y han continuado el activismo por la igualdad de derechos, y algunos —yendo un poco más lejos—, contra la opresión del sistema patriarcal junto a las feministas.

Las distintas corrientes dentro de los feminismos nos aportaron los marcos mediante los cuales podemos comprender y analizar las desigualdades de género. Si bien la cuestión de la vejez no estuvo presente específicamente en los reclamos y debates teóricos de los feminismos, sus aportes nos permiten pensar la situación de las mujeres y personas LGTB+ mayores. Esos puntos de partida —constituidos mayoritariamente en los sesenta y setenta— han permitido a los estudios de género atravesar los distintos campos de conocimiento, entre ellos la comunicación.

Con el transcurso de los años las discusiones se fueron complejizando. Categorías como género, sexo y sexualidad han sido sometidas a diversos debates desde los estudios *queer*. Estos, se han abierto paso en los contextos académicos y activismos planteando diversas visiones como el transfeminismo (Valencia, 2016) y el movimiento *queer*. También los feminismos latinoamericanos (Gargallo, 2006) y decoloniales (Lugones, 2011) se han posicionado fuertemente complejizando las discusiones dentro de los estudios de género.

1.2 Entre los estudios de género y los estudios *queer*

Las décadas de los setenta y ochenta fueron de gran ebullición para los feminismos, tanto en el aspecto teórico como en el activista. En los primeros, se comenzó a ver al género como una categoría de análisis y no tanto como un sinónimo de mujeres. Hasta ese momento, ambos eran utilizados indistintamente, pero fue a través de las discusiones que la categoría género protagonizó a mediados de los setenta (Rubin, 1975) que se complejizó la mirada trasladándose hacia otros sujetos. Los estudios de la mujer pasaron a formar parte de los estudios de género, donde entre otras cosas, el estudio de las masculinidades resultó relevante para dar cuenta de que no se podía pensar la desigualdad sin problematizar las construcciones sobre el sujeto opresor.

Estos nuevos giros académicos dieron paso —dentro de la escuela norteamericana— a los estudios de gays y lesbianas, y luego a los estudios *queer* (Bárceñas, 2020):

Tal vez lo único incontrovertible con relación a las teorizaciones *queer* es que provienen del pensamiento feminista y de los estudios gay y lésbicos, particularmente de los que comenzaron a desarrollarse a partir de los años ochenta, profundamente influenciados por la intersección de los vectores cardinales del pensamiento foucauldiano: poder, conocimiento, discurso y sexualidad. Vinculados por importantes confluencias teóricas y por algunas oposiciones no menos relevantes, teóricos (la mayoría feministas norteamericanas/os y europeas/os) como Gayle Rubin, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler [...] contribuyeron a sentar las bases de lo que hoy conocemos como *queer theory* (Arboleda, 2010: 112)

Pero vayamos a los orígenes de la teoría *queer*. A principios de los ochenta, desde el feminismo lesbiano, Wittig (1981) plantea en su texto *No se nace mujer*¹⁰ la construcción social sobre el “ser mujer”, conformado como un grupo natural, y cómo esa concepción política ha servido para ejercer poder sobre nosotras. El “mito de la mujer”, para Wittig (1981:38) no sólo es la base de la opresión sino que este se construyó mediante una concepción biológica que cita el origen de la desigualdad con base en una división sexual

¹⁰Ya en *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir, había proclamado su conocida frase “no se nace mujer, se llega a serlo” donde reflexionaba sobre la construcción cultural sobre “el ser mujer”. Sin embargo, Wittig le da un giro a esta frase ya que profundiza en cómo esas construcciones sobre la mujer y el hombre, fundamentan el pensamiento heterosexual que sostiene la dominación masculina, por lo tanto al patriarcado. Este texto se encuentra dentro de la compilación “El pensamiento heterosexual”, publicado en 1992, aunque el artículo “No se nace mujer” data de 1981

“natural” que deja por fuera los hechos sociales y que “está fundamentada necesariamente en la heterosexualidad” (Wittig, 1981:33). La autora, describe a la heterosexualidad como un régimen político que se basa “en la sumisión y la apropiación de las mujeres” (Wittig, 1981: 33), que se ha sostenido a través de la naturalización de las categorías hombre y mujer.

En este sentido, Butler (1990) plantea que no solo se han construido como naturales esas categorías, sino también la base de su construcción: el sexo. Lo que la autora propone es que el género precede al sexo y no al revés. Es decir, es el discurso del género es el que crea al sexo como una categoría preexistente, que ha sido dotado de sentido por la cultura: “el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la ‘naturaleza sexuada’ o un ‘sexo natural’ se forma y establece como ‘prediscursivo’, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura. (Butler, 1990: 56)

Decíamos al inicio de este apartado que desde los estudios académicos se comenzó a problematizar el concepto de género dejando de ser una categoría descriptiva de las características socialmente construidas de la diferencia sexual, para convertirse en una categoría de análisis. Ello permitió emprender el estudio de otras corporalidades (personas *trans*, travestis, intersex), así como también pensar al género como representación. Scott (1985) dice que el género comprende cuatro elementos interrelacionados¹¹, y enuncia al primero de ellos como los símbolos disponibles en las culturas “que evocan representaciones múltiples (y a menudo contradictorias) —Eva y María, por ejemplo, como símbolos de la mujer en la tradición cristiana occidental—, pero también mitos de luz y oscuridad; de purificación y contaminación; inocencia y corrupción” (Scott, 1985: 290).

Scott (1985) sostiene, que para explicarnos y analizar el porqué de las representaciones de la masculinidad —que la sitúan en un lugar de poder con un valor superior frente a las mujeres y sujetos feminizados, y que son fuertemente reproducidos en las sociedades—, es necesario prestarle especial atención a los valores simbólicos “a las

¹¹Los restantes tres elementos que menciona Scott (1985) refieren a “los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos” (Scott, 1985: 290); el género se construye también en relación a la política y la economía, así como en relación con las instituciones y organizaciones sociales; y por último “la identidad subjetiva” (Scott, 1985: 291)

formas en que las sociedades representan el género, hacen uso de este para enunciar normas de las relaciones sociales o para construir el significado de la experiencia” (Scott, 1985: 284) pero sobre este punto, volveremos unos párrafos más adelante.

A fines de los ochenta, Teresa De Lauretis (1989) propone la necesidad de construir la relación entre diferencia sexual y género, y pensar al género “en paralelo con las líneas de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, como una ‘tecnología del sexo’” (De Lauretis, 1989:8). Para ello propone una definición del género no tan ligada a la diferencia sexual, sino a la construcción social sobre el mismo: “el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja” (De Lauretis, 1989: 8).

Propone entonces, que el género en tanto representación es resultado de variadas tecnologías, de efectos, discursos institucionalizados, diversas epistemologías, de prácticas críticas, así como también, de la vida cotidiana (De Lauretis, 1989). West y Zimmerman (1990) sostienen que “más que una propiedad individual, el género es un elemento emergente de situaciones sociales: es tanto el resultado como la razón fundamental de varios arreglos sociales y un medio de legitimar una de las divisiones más fundamentales de la sociedad” (West y Zimmerman, 1990) que es la que sostiene el sistema heteronormativo: hombre/mujer; femenino/masculino.

Estas nuevas formas de pensar el género junto con las conceptualizaciones de Wittig (1981) sobre el régimen heterosexual y el “mito de la mujer”, sumado a los planteos de Judith Butler (1990) –entre otras–, son los pilares fundacionales de la teoría *queer*. Lo *queer* se manifiesta como teoría y como movimiento que pretende desestabilizar esas tres categorías: “lo útil de lo *queer* es que permite observar que el deseo o la sexualidad no son aspectos menos importantes para la comprensión de las sociedades como la economía o la religión” (Viteri, Serrano, Vidal, 2011: 54), porque sobre ella se sustentan el resto de las desigualdades.

Lo *queer*, se puede definir como “un concepto complejo por su multidimensionalidad que, sobre todo en EU, se ha empleado para definir un proyecto político, un área de

conocimiento, así como una identidad. En sus tres dimensiones, destaca el enfoque transgresor y desestabilizador de las estructuras heteronormativas” (Bárceñas, 2020: 164).

El cruce entre los estudios de género y los estudios *queer* nos permite identificar un sistema patriarcal/capitalista que como tal atraviesa todos los aspectos de la vida social, entre ellos las industrias culturales, así como ir un poco más allá, y desestabilizar categorías que teníamos incorporadas como “naturales” o “preexistentes”, imaginar otras representaciones “anormales”, subversivas, pero principalmente, nos devela la heteronormatividad que rige a través del sistema patriarcal y que oprime a mujeres y disidencias sexuales en distintas formas y niveles.

1.3 La construcción de la cisheteronormatividad y las representaciones de género

El concepto de heterosexualidad surge a fines del siglo XIX así como el de homosexualidad. La primera, denota la forma “natural” de expresión sexual y la segunda, lo “antinatural”, lo desviado (Yebeles, 2018). Hasta esa época, las relaciones de hombres con hombres y mujeres con mujeres, e incluso mujeres y hombres no se identificaban como heterosexuales u homo. La heterosexualidad surgió como dispositivo de control (Foucault, 1977) por parte de las ciencias humanas y médicas modernas sobre la sexualidad, y refiere a la idea de que solo existe una orientación sexual y que ésta es inamovible:

Podemos definir a la heterosexualidad como la institucionalización, a fines del siglo XIX, de un conjunto de prácticas y creencias, que comúnmente descansan en el presupuesto de la atracción natural permanente que un sexo siente por el sexo opuesto. Heterosexualidad se transforma en heteronormatividad [...] el hecho de que la heterosexualidad se valide como lo normal, y simultáneamente como la norma que se debe aspirar, produce en un primer lugar un efecto de invisibilización que efectúa su circulación como lo que se toma por evidente, por garantizado, por lo que ocurre naturalmente y por lo que, por lo tanto no es cuestionado (Yebeles, 2018:125)

Las distintas instituciones sociales establecen que hay una forma de vincularse sexualmente, que la construcción del género debe corresponder con el sexo biológico asignado al nacer, y que hay una correspondencia entre sexo, género y deseo. Invisibilizar la construcción social de la heterosexualidad y erigirla como lo natural, como conducta sociosexual prescrita e invariante, produce una marginalización de todo aquello que escape a la norma.

A principios de los noventa, el siquiatra y sexólogo alemán, Volkmar Sigush (1991), introdujo el concepto cisgénero, que refiere a aquellas personas cuya identidad de género coincide con su fenotipo sexual. Este nuevo elemento dentro de los estudios *queer*, sirvió para definir otro sistema que norma las sexualidades, y que se ha denominado cissexismo. Según Redi y Suárez (2016) la identidad de género de las personas trans y travestis es causal de violaciones sistemáticas a sus derechos humanos:

[...] la estigmatización social, el hostigamiento, la exclusión de los sistemas públicos de educación y salud, de empleo y vivienda, la criminalización, detención arbitraria, tortura, tratos crueles y muerte. El correlato de la precariedad de las vidas trans es el privilegio cis, un privilegio que no se reconoce como tal sino que se asimila al “orden natural” (Redi y Suarez Tomé, 2016: 6).

Así como se utiliza el concepto ‘sexismo’ para referirse a relaciones jerárquicas entre varones y mujeres (*cis*), el concepto “cissexismo” nombra las relaciones desiguales entre personas *cis* y personas *trans* (Redi y Suarez Tomé, 2016). La introducción de este concepto es fundamental para poder visualizar las desigualdades sistemáticas que enfrentan las personas travestis y transexuales. El poder nombrar esa diferencia es el primer paso para erradicarla. En este sentido, y a partir de todo lo planteado, podemos decir que existe una institución que funciona como dispositivo de control de la sexualidad, que es la heterosexualidad obligatoria, que ésta se erige como norma —heteronormatividad—, pero que además, ambas están contenidas en un sistema cissexual que jerarquiza a las personas *cis* por sobre las *trans*, es decir, un sistema cisheteronormativo.

La cisheteronormatividad está sustentada en el sistema sexo/género (Rubin, 1996) que edifica las representaciones y los roles socialmente asignados a hombres y mujeres en base a su genitalidad. Esta división, expulsa a aquellas personas que no encajen en esas categorías socialmente determinadas. Como mencionamos en el apartado anterior, al género lo entendemos como un despliegue de tecnologías complejas que rigen sobre los cuerpos: discursos institucionalizados, normas, prácticas críticas, vida cotidiana y diversas epistemologías. Asimismo, el género es también representación y autorepresentación por lo que, no únicamente se ve afectado por diversas tecnologías, sino que también por la capacidad de agencia de las personas.

Para este trabajo, entiendo a la representación como el proceso que vincula la relación entre las ‘cosas’ —personas, objetos, ideas, entre otras—, los conceptos y signos que se formulan dentro de un lenguaje (Hall Stuart, 1997). Esa relación se encuentra determinada por el sentido. Éste es una forma más compleja de conciencia, es culturalmente heredado y constituye un pensamiento social hegemónico, por ejemplo, el ser hombre o mujer (Berger y Luckmann 1996)¹². De Lauretis (1989) sostiene que “el representar o representarse como macho o hembra implica la asunción de un conjunto de estos efectos de sentido [...] la construcción del género es al mismo tiempo el producto y el proceso de su representación” (De Lauretis, 1989: 39).

Tanto las representaciones antagónicas que cita Scott, los efectos, prácticas y discursos, así como los arreglos sociales que sostiene la cisheteronormatividad son los que han definido socialmente los roles de género: sus comportamientos, sus conductas, su sexualidad, incluso desde el vientre. Las representaciones de género determinan en una sociedad como deben ser las personas dependiendo de sus características biológicas o fenotípicas, pero también tienen la capacidad de ser trasladadas más allá de las corporalidades humanas.

Adjudicamos género a todas las cosas. En este sentido, las producciones audiovisuales son uno de los motores que dan funcionamiento a ese sistema de representaciones: cuando vemos personajes animados, sin características biológicas o fenotípicas que nos indiquen una corporalidad determinada, esas representaciones (formas de hablar, de moverse, de actuar, de vestir, de comportarse) inmediatamente nos remiten a uno de los dos opuestos binarios: mujer/hombre, femenino/masculino. La imposibilidad de imaginarnos cuerpos y sexualidades que escapen al sistema cisheteronormativo, devienen de que las representaciones de género han sido mayoritariamente condicionadas a dos tipos y formas de vivir esa categoría enmarcadas en la norma. Aquello que escapa se transforma en lo raro, lo anormal, lo marginal, lo subversivo:

El instante en que nuestras percepciones culturales habituales y serias fallan, cuando no conseguimos interpretar con seguridad el cuerpo que estamos viendo, es justamente el momento en el que ya no estamos seguros de que el cuerpo observado sea de un hombre o de una mujer.

¹² Este punto se retoma en el segundo capítulo.

La vacilación misma entre las categorías constituye la experiencia del cuerpo en cuestión. Cuando tales categorías se ponen en tela de juicio, también se pone en duda la *realidad* del género: la frontera que separa lo real de lo irreal se desdibuja. Y es en ese momento cuando nos damos cuenta de que lo que consideramos «real», lo que invocamos como el conocimiento naturalizado del género, es, de hecho, una realidad que puede cambiar y que es posible replantear, llámese subversiva o llámese de otra forma. (Butler, 1990: 28)

Las representaciones de género se encuentran atravesadas por otras categorías. Si bien estas se constituyen a través de las acciones, discursos, prácticas, o sea –para decirlo en términos de De Lauretis–, de las distintas tecnologías que rigen sobre los cuerpos, todas ellas se encuentran configuradas por categorías como la edad, la raza, la clase o el territorio que son determinantes en las representaciones y autorepresentaciones de género. Por ello, es necesario abordar estas categorías desde una perspectiva interseccional¹³. Abordar el análisis desde esta perspectiva nos permite, por ejemplo, comprender que no es lo mismo ser una mujer vieja que una joven, así como no son iguales las representaciones de género de esas mujeres aunque compartan atributos.

Esa representación transmite significados que determinan posiciones sociales diferentes (De Lauretis, 1989), por lo tanto, las representaciones de género resultan fundamentales en esa autorepresentación ya que funcionan como condicionantes sociales sobre las formas correctas de hacer género (West y Zimmerman, 1990).

La construcción del género prosigue en nuestros días a través de las diversas tecnologías del género (como el cine) y diversos discursos institucionales (como la teoría) y tiene el poder de controlar el campo del significado social por tanto de producir, promover e “implementar” las representaciones del género. Pero existen también los términos para una construcción del género diversa, en los márgenes de los discursos hegemónicos. También estos términos, que provienen de fuera del contrato social heterosexual y que están inscritos en las prácticas micropolíticas, pueden tener un papel en la construcción del género, incidiendo sobre todo al

¹³La Asociación para los Derechos de las Mujeres y el Desarrollo (AWID) dice que “El análisis interseccional tiene como objetivo revelar las variadas identidades, exponer los diferentes tipos de discriminación y desventaja que se dan como consecuencia de la combinación de identidades. Busca abordar las formas en las que el racismo, el patriarcado, la opresión de clase y otros sistemas de discriminación crean desigualdades que estructuran las posiciones relativas de las mujeres. Toma en consideración los contextos históricos, sociales y políticos y también reconoce experiencias individuales únicas que resultan de la conjunción de diferentes tipos de identidad” (AWID, 2004: 2).

nivel de resistencias “locales”, en la subjetividad y en la autorepresentación. (De Lauretis, 1989: 54)

Es importante señalar que el concepto de género está en continua revisión en las reflexiones feministas. Sin embargo, para este trabajo abordarlo como una tecnología compleja que produce determinados efectos en los cuerpos, que es representación y autorepresentación nos ayuda a pensar cómo esas identidades travestis, *trans*, lesbianas y *gays* mayores han sido constituidas y condicionadas por una tecnología como el cine o las industrias culturales. (De Lauretis, 1989).

Entendemos que las producciones ficcionales —películas, series y telenovelas, entre otras—, tiene la posibilidad de influenciar fuertemente en el campo de significación social, y por lo tanto producir e implementar representaciones de género, pero tal como fue mencionado antes, el sistema patriarcal atraviesa los aspectos de la vida social, por lo tanto esas tecnologías se construyen desde una mirada androcéntrica que condiciona las formas de comportamiento de las personas, sobre todo en generaciones dónde la fuerte criminalización de comportamientos por fuera de la (cis) heteronorma generó trayectorias de vida potencialmente desiguales, y por lo tanto, vejez desiguales. Por otro lado, esta concepción del género nos presenta otras posibilidades que nos permiten visualizar y reivindicar diferentes formas de representación devenidas de la autorepresentación, que se configuran en los márgenes del sistema heteronormativo como resistentes/disidentes a la norma¹⁴.

¹⁴ Las disidencias sexuales son aquellas identidades, acciones y prácticas políticas, así como la generación y el ejercicio de prácticas sexuales y culturales por parte de sujetos politizados que no son reconocidas como legítimas por la institución (cis) heteronormativa. Este concepto, sirve para nombrar formas no heterosexuales “bajo la premisa de que ‘existen saberes sexuales hegemónicos y otros que son subalternos. Los primeros aseguran el orden social y lo legitiman, los segundos lo cuestionan a veces y consiguen generar una propuesta alternativa distinta a la hegemónica’” (Salinas, 2011: 27). Las identidades políticas que componen la categoría de disidencia sexual están conformadas por distintas orientaciones sexuales e identidades de género: lesbianas, gays, trans, travestis, bisexuales, queer, no binarixs, intersex, asexuales, entre otras. En este sentido, esta investigación plantea trabajar con algunas de ellas: lesbianas, gays, travestis, trans (LGT), ya que son las identidades que cobran más relevancia en las series analizadas.

1.4 Personas mayores y vejez: reflexiones en torno a esta etapa del curso de vida.

La vejez ha sido definida cómo la construcción social de la última etapa del curso de vida (Kehl y Fernández, 2001). El envejecimiento, es el proceso que se da desde que la persona nace hasta que muere. Es decir, las personas no comenzamos a envejecer a una edad determinada –tal como se supone socialmente–, sino que lo hacemos a lo largo de todo nuestro recorrido vital (Zamora, 2010).

[...] es necesario indicar que el estudio del envejecimiento no equivale al estudio de las personas mayores como sujetos cuyo proceso de envejecimiento está más avanzado. No obstante esta perspectiva suele ser la más extendida. Asimismo, dado que, en edades avanzadas hay mayor probabilidad de que ocurran fallos orgánicos y de que el deterioro físico se acelere, el estudio del envejecimiento y de las personas mayores ha estado ligado fuertemente a la salud, sobre todo a las dimensiones físicas de la salud (Zamora, 2010: 10).

Esta relación construida entre las ciencias médicas y los estudios del envejecimiento, ha generado una medicalización de la vejez. Por lo tanto, esta etapa se ha relacionado con la enfermedad, el deterioro, la decadencia, el dolor, y en último término, la muerte. En el último tiempo, la perspectiva teórica que se lleva adelante desde la Organización Mundial de la Salud, de envejecimiento activo y saludable, se ha preocupado por revertir esta representación negativa sobre esta etapa de la vida¹⁵.

Sin embargo, las representaciones sociales que persisten sobre la vejez siguen enmarcadas en esa construcción negativa antes mencionada. Las personas mayores se muestran y son percibidas como dependientes, improductivas e incapaces de contribuir al desarrollo de la sociedad: “El modelo normativo, asociado a la productividad y

¹⁵ Dentro de los estudios del envejecimiento conviven distintas teorías, incluso desde las distintas disciplinas. Desde la biología podemos mencionar las “teoría del deterioro”, “del envejecimiento programado” y del “no programado”. Desde de la psicología: “teoría del desarrollo del ciclo de vida”, “Optimización selectiva con compensación (SOC), “Teoría de la plasticidad cognitiva”, “Modelo del convoy de las relaciones sociales”. Dentro del campo sociológico se encuentran la teoría del Curso de Vida –que es la que nutre este trabajo de conceptos y categorías par el análisis, entre otras. Par ver más sobre las distintas corrientes teóricas del envejecimiento ver Zamora (2010).

reproducción hace que se desprecien los cuerpos que no cumplen con esos propósitos” (Aguado y Rodríguez, 2018: 9).

La perspectiva de curso de vida, vino a desmontar esta construcción social sobre la vejez y el envejecimiento. Desde este enfoque, se propone un análisis del tiempo sociohistórico es decir cómo los eventos históricos, económicos, sociales, demográficos, y culturales afectan y configuran las vidas individuales –y los agregados poblacionales– de las personas (Blanco, 2011). Esta perspectiva, considera simultáneamente los niveles macroestructurales y los microsociales, y desde allí propone un análisis diacrónico de las trayectorias de vida de las personas y sus interrelaciones.

Para ello propone tres conceptos guía: trayectoria, transición y *turning point* –o eventos cruciales–. El primero de ellos refiere a una o más líneas de vida o camino a lo largo de toda la vida y que puede variar y cambiar en dirección, grado y proporción. Las trayectorias abarcan una variedad de ámbitos o dominios, es decir, no existe una sola trayectoria. Éstas pueden ser varias y diversas: trabajo, escolaridad, vida reproductiva, migración, familia, sexualidad, identidad de género, etc., y son interdependientes. El análisis de la relación entre estas trayectorias en una misma persona como en relación con otros sujetos o grupos sociales es central para el enfoque de curso de vida (Blanco, 2011)

El segundo concepto hace referencia a cambios en la trayectoria (entradas y salidas al sistema educativo, del mercado de trabajo, matrimonio, identidad de género, orientación sexual). Con las transiciones se asumen nuevos roles, ello puede marcar nuevos derechos y obligaciones y a veces implicar nuevas facetas de identidad social.

El tercer concepto es el *turning point*. Este, refiere a eventos que provocan fuertes modificaciones, y que se traducen en virajes en la dirección de las trayectorias (Blanco, 2011). Por ejemplo, para esta investigación un *turning point* importante es la “salida del closet”. Si bien estos se pueden determinar retrospectivamente y en relación con las vidas individuales, la “salida del clóset” para las personas LGTB+ implica un cambio en sus trayectorias que cumple con las condiciones de este concepto, ya que rompe con el rol social de género u orientación sexual esperado, e influye en las formas de relacionarse

dentro del sistema cisheteronormativo, donde generalmente se dan prácticas discriminatorias hacia esta población.

Por otro lado, este enfoque se sustenta en cinco principios básicos que refieren al desarrollo que las personas tienen en todo su curso de vida, al contexto sociohistórico, al *Timing* –momento en el que sucede un evento crucial y la duración de este–, al principio de vidas interconectadas y a la capacidad de agencia de las personas en determinados contextos (Blanco, 2011).

En su libro *Relaciones entre género y envejecimiento*, Arber y Ginn (1996) desarrollan tres significados sobre la edad. Esta distinción entre edad cronológica, edad fisiológica y edad social, resultan claves al momento de analizar las representaciones que construyen las ficciones *Grace and Frankie* y *Transparent* sobre lesbianas, gays y trans mayores. ¿Por qué? Porque nos permite identificar bajo qué criterios se producen o se limitan ciertas transiciones en los personajes analizados.

La edad cronológica (o de calendario) es esencialmente biológica, y se manifiesta en niveles de trastorno funcional. La edad social alude a las actitudes y conductas sociales que se consideran adecuadas para una determinada edad cronológica y qué, a su vez, se relaciona transversalmente con el género [...] La edad fisiológica se relaciona con las capacidades funcionales y con la gradual reducción de la densidad ósea, del tono muscular y de la fuerza que produce el paso de los años. Sin embargo, la velocidad y la distribución temporal de estos cambios fisiológicos varía según la posición que ocupen los sujetos en la estructura social, en especial la relativa al género y a la clase social (Arber y Ginn, 1996: 22)

Tal como mencionan las autoras, el género, la clase –y sumaría la sexualidad, en el sentido de aquellas vivencias o prácticas sexuales disidentes de la heteronorma–, condicionan el envejecimiento de las personas. Las formas de socialización son completamente distintas entre las personas heterosexuales y las LGTB+. Mientras que unas conviven en un sistema que es receptivo a su sexualidad –ya que es una de las construcciones sociales que lo sostienen–, las otras disienten. Ello, implica la expulsión del sistema, y por lo tanto, discriminación, marginalidad y otras situaciones ya desarrolladas en los párrafos anteriores,

que en definitiva, condicionan las formas en las que se da el proceso de envejecimiento, tal como menciona Zamora (2010):

En general las personas mayores LGB han experimentado su envejecimiento a lo largo de la vida de una manera particular, debido a los desafíos que les planteaba su identidad al “hacerse mayor” en un ambiente particularmente opresivo; la reacción de las personas heterosexuales a su homosexualidad y del sistema legal y social. Este, se estima, puede haber afectado su auto-percepción y su bienestar mental en un contexto médico y de cuidados específico y adverso. Asimismo se han enfrentado a la sistemática negación para las personas homosexuales de derechos como beneficios de viudedad, el derecho al trabajo, el derecho a tratamiento de salud, y el edadismo (*ageism*, en inglés) dentro de la comunidad LGB (algo a lo que se enfrentan toda las personas mayores) (Zamora, 2010: 30).

El edadismo ha sido definido por Robert Butler (1969) cómo la discriminación hacia las personas basada en su edad. Ello, implica la estereotipación, expulsión, desaprobación y negación de las y los adultos mayores. Cuando además se suman categorías como la raza, el género y la orientación sexual, se produce lo que se conoce como discriminación múltiple. Por lo tanto, también en los estudios sobre vejez y envejecimiento es necesario abordar una perspectiva interseccional que sea capaz de cruzar las distintas variables.

Para finalizar, la sexualidad en la vejez –tema clave en estas ficciones y por lo tanto de este trabajo– es un tema tabú. Socialmente, el sexo ha sido construido desde una moral cristiana –por supuesto que no siempre fue así, pero los últimos siglos han estado atravesados por esta concepción sobre los vínculos o prácticas sexuales–, el fin único de las relaciones sexuales es la reproducción no el placer. Esta concepción no solo ha limitado, condicionado y expulsado las prácticas ajenas al coito heterosexual fundamentado en la penetración como única forma de realizar esta práctica, sino que la ha condicionado a la juventud.

Por lo tanto, la vejez y el sexo se han construido como asuntos separados. Tanto las representaciones sociales como aquellas abordadas en los medios de comunicación y las industrias culturales, invisibilizan estas prácticas en la edad adulta. En primera instancia, desconocemos los cuerpos viejos, nunca son mostrados. Cuando estos irrumpen en alguna

pantalla, las reacciones son de desprecio. Hemos aprendido que el único cuerpo que debe ser mostrado es el joven, *cis* y que responde a ciertos cánones de belleza estipulados socialmente.

Esta falta de representación influye directamente en la posibilidad de imaginar prácticas sexuales entre personas mayores

Existen múltiples e insistentes referencias a la edad y su respectiva limitación sobre los deseos carnales y el amor en textos [...] La negación de la erótica asociada específicamente a lo estético está referida a que las formas de los cuerpos viejos eran ligadas a lo feo, la enfermedad y la muerte [...] Lo erótico en la vejez aparece criticado desde una serie de criterios propios de la lectura cristiana de la vejez y de la sexualidad. La idea de la respetabilidad implica, en este caso, la concepción de un sujeto que por sus cualidades específicas es llamado a cumplir ciertos roles sociales que suponen una mayor demanda o exigencia moral (Iacub, 2008: 172)

Es así, que la práctica de la sexualidad en la vejez se relaciona a cuestiones perversas, anormales o desviadas. Aquellas mujeres que en edad adulta demostraron tener una vida sexual activa son catalogadas como promiscuas, ninfómanas o “putas”; la figura de “viejo verde” también significa a aquel hombre mayor que demuestra su deseo sexual (Iacub, 2017; Aguado, 2018).

Asimismo, en las ocasiones en que los vínculos afectivos entre las personas mayores –entendidos dentro del amor romántico– son aceptados, se dan dentro de los parámetros de la cisheteronormatividad (Aguado, 2018). Por ello, el hecho de que se produzcan otras narrativas respecto a la sexualidad y la vejez implica un desafío hacia el discurso cultural que delimita las formas de transitar esta etapa del curso de vida, incurriendo en enunciaciones edadistas que vulneran las distintas existencias y prácticas de las personas mayores.

Reflexiones finales

Las distintas corrientes dentro del movimiento feminista han conformado las bases de los feminismos y los estudios de género actuales, estos últimos, han dado lugar al surgimiento de los estudios *queer* lo que ha enriquecido y complejizado los debates tanto teóricos como

políticos. Conceptos como patriarcado, género, representación de género y cisheteronormatividad resultan esenciales para este trabajo ya que me otorgan un marco teórico desde donde mirar al momento del análisis. De Lauretis (1989) nos propone una definición del género que nos permite identificar como han sido constituidas, condicionadas y construidas las personas mayores por distintas tecnologías, pero también como opera la representación y autorepresentación de género desde los márgenes, donde se ubican las vejez LGTB+.

En los últimos años se ha comenzado a reflexionar sobre la situación de las mujeres mayores y en menor medida sobre las disidencias sexuales. Hasta hace muy poco la vejez se pensaba como un problema para las sociedades, una carga, sobre todo en los ámbitos gubernamentales. Sin embargo, si desde los estudios de género y los estudios *queer* se propone desestabilizar y deconstruir las formas de relación entre las personas por formas más justas y equitativas, no violentas y comunitarias, es importante que la vejez forme parte de ese paradigma.

Ha sido la gerontología de los últimos años la que ha cristalizado las desigualdades que conlleva el envejecer siendo mujer, lesbiana, travesti, *trans*, *gay*. Las desigualdades por género no disminuyen hacia el final del curso de vida, sino que se incrementan. Por ello, este campo considera a estas categorías fundamentales en la organización social: es necesario incluir en los debates del movimiento la situación de las mujeres y personas LGTB+ mayores en referencia a las violencias pero también en políticas de cuidados, de trabajo no remunerado, de sexualidad, entre otros. Así como también, generar nuevas representaciones.

Históricamente, las representaciones sobre las disidencias sexuales han estado ligadas a la juventud y este sesgo, ha ocultado la vejez LGTB+ que permanece en los márgenes. La irrupción en plataformas de *video on demand* como *Netflix* y *Amazon* de estas temáticas ha dado luz sobre esas otras formas de vejez –aunque sigue siendo un porcentaje mínimo de las representaciones que circulan sobre las disidencias–. Sin embargo, son un punto de partida y resulta necesario indagar cómo se construyen esos personajes, bajo qué condiciones de producción y a qué audiencias interpelan.

Capítulo II

La representación. Otras formas de vejez en

Video on Demand

Con el feminismo se inicia un humanismo de fondo. Aquel que plantea la superación del antagonismo más profundo de los seres humanos: el extrañamiento genérico. El feminismo continúa la trayectoria humanista de quienes desde la opresión plantearon en formas utópicas o como proyectos históricos la supresión de los antagonismos.

El feminismo es un aporte a la unidad humana porque devela la separación real entre los seres humanos y la intolerancia a la diversidad, de ahí que el feminismo sea a la vez una crítica de la cultura y una cultura nueva.

(Lagarde 1990:85)

Introducción

En el capítulo anterior se presentaron conceptos y categorías claves para esta investigación desde los estudios de género y los estudios *queer* como la representación de género y las instituciones que lo norman y sostienen en un sistema desigual denominado cisheteropatriarcado. También definí qué entiendo por disidencias sexuales y como éstas son representadas socialmente; qué es la vejez y el envejecimiento y perspectiva de curso de vida, la cual me nutre de elementos claves para analizar las representaciones sobre personas mayores en las ficciones. Pero esta es solo una parte de los marcos que contienen a esta investigación.

Tal como menciona Lagarde (1990), el feminismo debe ser una crítica a la cultura y a la vez reformular una nueva, esta pesquisa, se propone indagar cómo se construye la representación de las personas mayores lesbianas, *gays* y *trans* en dos series distribuidas y producidas por las plataformas de *video on demand*, *Netflix* y *Amazon Prime*. Por lo cual,

establecer las corrientes teóricas que enmarcan esta investigación desde el campo de la comunicación es fundamental para continuar.

Dado el problema de investigación, este segundo capítulo se propone hacer un recorrido por los estudios culturales feministas y la economía política feminista de la comunicación. El análisis parte de lo general a lo particular, por lo tanto, comienzo este apartado reflexionando desde los estudios culturales a manera de enmarcar contextualmente como irrumpe el feminismo en dicha área de conocimiento y cómo modificaron las perspectivas teórico-metodológicas al incorporar el género como categoría de análisis en sus investigaciones sobre audiencias, cultura popular, representaciones y poder.

Ya para abocarme en los conceptos teóricos que contiene esta investigación desde el campo de la comunicación, enumero las distintas teorías sobre la representación para enfocarme en la representación de la vejez y las formas de estereotipación desde la perspectiva culturalista, partiendo de la propuesta de Stuart Hall sobre la representación y las relaciones entre cultura y poder (Hall, 2010). De esta manera, me introduzco en conceptos claves como lo son el sentido, el lenguaje y el discurso, con el fin de comprender los elementos de análisis sobre los cuales se sustenta esta investigación

Posteriormente, elaboro una breve descripción sobre la situación de las plataformas *Netflix* y *Amazon Prime* en México y cómo éstas han irrumpido en el territorio proporcionando contenidos diversos, muchos de los cuales abordan cuestiones de la disidencia sexual¹⁶ —entre algunos de ellos la vejez LGTB+, y cómo han afrontado la temática LGTB+ desde distintas propuestas audiovisuales —series, películas, *stand up*, documentales—,

Seguidamente, me preocupo por la forma en que la gran producción de ficciones en los últimos años —en sintonía con los movimientos sociales—, ha servido como medio para retratar otras realidades, e incluso como forma de denuncia en muchos casos. En el último

¹⁶La plataforma *Netflix* presenta series como *Sense8*, *Please Like Me*, *Historias de San Francisco*, *Queereye*, *Pose*, y la que compone el corpus de esta investigación *Grace and Frankie*. En el caso de *Amazon Prime Video* se encuentran películas como *Nadie nos mira*, *Mariposas verdes*, *En la gama de los grises* y series como *In the flesh*, *Muñecas* y la que compone el corpus de esta investigación corpus *Transparent*. En este sentido, y teniendo en cuenta la diferencia de series con *Netflix* sobre la temática, *Amazon* anunció que va a incorporar nuevas series LGTB para 2020 (Valle Vargas, 2019).

tiempo, distintas series, han traspasado el espacio de mediación entre usuario y plataforma a otros espacios virtuales, donde se debate y se analiza los contenidos propuestos sobre temáticas que refieren al género, la sexualidad, racismo, el narcotráfico, el crimen organizado y la corrupción entre otros. Este nuevo fenómeno ha dado un lugar distinto a la ficción: un producto a partir del cual se debate sobre distintas problemáticas sociales masivamente.

2.1 La irrupción del feminismo en los estudios culturales: el análisis de medios desde una perspectiva de género

En la década de los sesenta, en el Reino Unido se crea el *Centre Contemporary Cultural Studies* en la Universidad de Birmingham, el cual fue integrado por un grupo de investigadores del campo de las ciencias sociales bajo la dirección de Stuart Hall (1969-1979). El investigador define la confección de estudios culturales como un intento de identificar las relaciones entre la cultura y la economía, la política, el género, la raza u otras esferas de la vida social. El estudio de esas correspondencias tiene como objetivo desenmascarar la interrelación entre cultura y poder. Por lo tanto, hablar de estudios culturales, es hablar de la conexión que se presenta entre estas dos esferas (Hall, 2007).

El campo de los estudios culturales no se presenta como un campo homogéneo, sino por el contrario, se ha propuesto como un espacio híbrido, heterogéneo y transdisciplinario en constante formación: “nunca tuvieron límites precisos que defender como sucede con las disciplinas propiamente dichas” (Hall, 2007). Se han servido de autores como Marx, Lacan o Foucault, y desde su origen se han relacionado con distintas disciplinas como la sociología, psicología, lingüística, antropología, incluso, utilizando métodos de estas últimas en sus investigaciones.

El autor sostiene que el desarrollo de los estudios culturales debe depender de lo que ocurre en la sociedad, “de algo más sucio y profano que la mera teoría”, y no pueden representar un “saber momificado y rígidamente codificado” (Hall, 2007). Esa hibridación que ofrecen, me permite explorar otras metodologías como el enfoque multiescalar desde la semiótica social que propone ir de lo más general a lo más particular, entendiendo los

contextos sociales, políticos y culturales en los cuales se producen los distintos sentidos¹⁷. Ello me habilita la posibilidad de observar la relación entre cultura y poder necesaria para posicionarnos desde los estudios culturales y de género.

Los estudios culturales acogieron al feminismo, a los estudios coloniales y poscoloniales –entre otros– entendiendo la articulación como parte esencial de su trabajo, así como también la resistencia. La política jugó –y aún lo hace– un papel fundamental, no desde una perspectiva partidista sino como forma de generar un corpus de conocimiento que permitiera generar cambios en el mundo (Hall, 2007). En la década de los setenta, el movimiento feminista comenzó a indagar y discutir sobre cómo se producen y reproducen culturalmente las identidades de género. Las activistas que pertenecían a las ciencias sociales empezaron a conformar un cuerpo de conocimiento sobre la representación de hombres y mujeres en los medios de comunicación y los efectos que tenían sobre las audiencias (Hollows, 2005).

La irrupción del feminismo en los estudios culturales generó un fuerte impacto en el campo teórico-metodológico. Con la inclusión de activistas y académicas feministas, fueron abiertas nuevas áreas de investigación y reformuladas las prácticas ya existentes porque se incorporó a esta perspectiva el género como categoría central en el enfoque culturalista, tal como lo eran hasta el momento, la clase y la raza: “una teoría de la cultura que no puede explicar las estructuras patriarcales de dominación y de opresión es para el feminismo un no comienzo (Hall, 1980: 27). Asimismo, el feminismo encontró en los estudios culturales un espacio que le permitiera producir nuevas formas de conocimiento que sirviera de base para la acción política (Hollows, 2014).

Al inicio, los estudios culturales feministas se centraron en el análisis de las revistas para mujeres, la novela rosa y las telenovelas. Según Mac Robbie (1998), en los primeros análisis, para las investigadoras prácticamente todo lo que se encuentra en las revistas tiene que ver con la opresión de las mujeres y componen una fuerte crítica en respuesta a las feminidades comerciales que estos medios proponen (Mac Robbie, 1998). El estudio de la novela rosa (Radway, 1984) vino a incorporar una perspectiva distinta. Radway, concluye

¹⁷ Este enfoque es trabajado más en profundidad en el capítulo metodológico, ya que allí desarrollo el modelo mediante el cual realicé mi análisis del discurso multimodal.

que las mujeres viven la experiencia de la lectura como un acto combativo y compensatorio:

Es combativo en el sentido de que les permite rechazar el papel social determinado para ellas en la institución matrimonial [...] es compensatoria al permitirles centrarse en sí mismas y conquistar un espacio solitario dentro de un área donde su interés propio es normalmente identificado con los intereses de otros [...] Para ellas, la lectura de la novela rosa canaliza las necesidades insatisfechas por las instituciones patriarcales y sus costumbres (Radway, 1984:142)

Más allá de los grandes aportes en cuestiones de recepción otorgados por Morley (1986) en *Family Television*, y Ang (1985) con la serie *Dallas*, y los trabajos mencionados de Radway y McRobbie, la imagen de la mujer en la industria cinematográfica también fue parte de las problemáticas abordadas por los estudios culturales feministas:

[...] el cruce de los estudios culturales feministas con ciertas relecturas del marxismo y del psicoanálisis –de la mano, fundamentalmente, de los planteos posestructuralistas y/o deconstruccionistas- retomó también la preocupación por el predominio de una mirada y un “régimen de placer visual” masculinos en el modelo de cine hollywoodense, al cual le correspondería la *imagen de la mujer como objeto pasivo* de la mirada. La reflexión señera, al respecto, es un muy citado artículo de la teórica norteamericana Laura Mulvey (1975). Allí la autora plantea que la mirada masculina, más que la “mirada del hombre”, representa una *posición*, un punto de vista que “masculiniza” todo lugar de espectador en la medida en que se afirma sobre un orden simbólico patriarcal. (Elizalde, 2009: 24).

Podemos decir entonces que los estudios culturales feministas se preocuparon tanto por el análisis de textos audiovisuales y las formas de representación condicionadas por el género, así como por la recepción, tomando como punto de partida el supuesto de que los medios de comunicación eran grandes generadores de sentidos y representaciones en la sociedad pero que los receptores ni se encuentran totalmente alienados ni son completamente ajenos a la influencia mediática.

2.2 Una perspectiva culturalista sobre la representación

En el capítulo anterior, mencioné brevemente qué entendía por representación para esta investigación y prometí regresar sobre este punto para profundizar este concepto. Para hablar de representación debemos primero identificar qué significa el sentido, y para ello,

acudí a Berger y Luckmann (1996) quienes determinan al sentido como una forma algo más compleja de conciencia que no existe en manera independiente y tiene siempre un punto de referencia. Según los autores, es conciencia del hecho de que existe una relación entre las varias experiencias de los sujetos sociales, y este surge en alguna parte o momento como acción para responder a un problema en relación con el entorno social o natural.

Estas respuestas pueden objetivarse en distintas formas —acciones, instrumentos, señales—, pero principalmente a través de las formas comunicativas del lenguaje (Berger y Luckmann, 1996: 35). Estos sentidos son heredados culturalmente y constituyen un pensamiento social hegemónico que inculca valores, genera estereotipos, nociones del “bien” y el “mal”, entre otros, siendo la comunicación una de las principales instituciones mediante las cuales se replican estos sentidos: “La aparición de depósitos de sentido y de instituciones históricas libera al individuo de la pesada carga de solucionar problemas de la experiencia y el acto que afloran, como por primera vez, en situaciones concretas” (Berger y Luckmann, 1996: 36).

En *El trabajo de la representación*, Hall (2007) definen tres enfoques que explican cómo trabaja el sentido a través del lenguaje desde el campo de la comunicación: el reflectivo, el intencional, y el constructivista del sentido. El primero de ellos supone que el objeto, persona, idea conlleva el sentido *per se* y el lenguaje funciona como espejo que refleja ese sentido. La crítica que presenta este primer enfoque supone que la imagen visual sobre un objeto equis es un signo y no debe confundirse con el objeto material. Por otro lado, muchas ideas, imágenes, mundos que son completamente ficticios y responden al orden de la imaginación, son creaciones fantásticas (Hall, 2007)

[...] puedo usar la palabra ‘rosa’ para referirme a las plantas reales, actuales, del jardín, como hemos dicho antes. Y si alguien me dice que no hay una palabra ‘rosa’ para una planta en su cultura, la planta actual del jardín no puede resolver la falla de comunicación entre nosotros. Dentro de las convenciones de los diferentes códigos lingüísticos que usamos, ambos tenemos razón —y para entendernos uno debe aprender el código que vincula la flor con la palabra que a esa planta corresponde en la otra cultura (Hall, 2007: 10).

El segundo enfoque propone absolutamente lo opuesto: es el hablante quien impone su sentido único sobre el mundo a través del lenguaje. La falla que se le adjudica a esta perspectiva es que hace a un lado la noción de que el lenguaje no puede ser una práctica privada. Por lo tanto, las personas no pueden ser la única fuente de sentidos en la lengua, dado que su esencia es la comunicación y esta depende de las convenciones lingüísticas y los códigos compartidos. Los sentidos privados deben entrar dentro de las reglas del lenguaje para ser creados y transmitidos socialmente (Hall, 2007).

El último enfoque es el constructivista del sentido y es la perspectiva que más ha influido en los estudios culturales. Tanto la semiótica –cuyo origen asociamos a Saussure y su *Curso de lingüística general*– como el enfoque discursivo que plantea Michel Foucault se posicionan dentro de este enfoque. La perspectiva constructivista plantea que ni las cosas en sí mismas ni las personas individualmente pueden fijar el sentido del lenguaje, sino que el sentido se construye mediante sistemas representacionales constituidos por conceptos y signos (Hall, 2007).

[...] no debemos confundir el mundo material, donde las cosas y la gente existen, y las prácticas simbólicas y los procesos mediante los cuales la representación, el sentido y el lenguaje actúan. Los constructivistas no niegan la existencia del mundo material. Sin embargo, no es el mundo material el que porta el sentido: es el sistema de lenguaje o aquel sistema cualquiera que usemos para representar nuestros conceptos. Son los actores sociales los que usan los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas lingüísticos y los demás sistemas representacionales para construir sentido (Hall, 2007: 10).

Partiendo de este último enfoque podemos decir que la representación es la producción de sentido a través del lenguaje, y que en ese proceso hay dos sistemas relacionados de representación: uno que permite dar sentido mediante “la construcción de un conjunto de correspondencias o una cadena de equivalencias entre las cosas —gente, objetos, eventos, ideas abstractas, etcétera— y nuestro sistema de conceptos, o mapas conceptuales” (Hall, 1997: 6); y un segundo que “depende de la construcción de un conjunto de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos, organizados o arreglados en varios lenguajes que están por, o representan esos conceptos” (Hall, 1997: 6).

La relación entre las cosas, conceptos y signos está dentro de un lenguaje y el proceso que vincula estos tres elementos es lo que llamamos representaciones (Hall Stuart, 1997). Pensar la representación desde el enfoque constructivista del sentido, habilita la posibilidad de indagar cómo se genera ese proceso de construcción en las series *Grace and Frankie* y *Transparent* a partir del análisis de los distintos discursos sobre la vejez y la sexualidad que las ficciones proponen. Pero vayamos paso a paso.

Para que este proceso enunciado por Hall, nos permita intercambiar sentidos con otros miembros de la cultura –es decir, comunicarnos–, es necesario compartir mapas conceptuales, así como un lenguaje. Los signos –imágenes, palabras, sonidos que portan sentido– están organizados en lenguajes que nos permiten comunicar nuestros pensamientos y transmitirlos a otras personas que también comprendan y utilicen ese lenguaje. Si bien el signo es arbitrario –tal como lo definió Saussure (1916)– necesita de un consenso general dentro de una cultura. Un consenso que determina que cuando decimos la palabra “perro”, todas las personas que hablamos español, comprendemos que se refiere a un animal de cuatro patas, amigable, de compañía para las personas.

Estas propiedades del signo definidas por Saussure no suponen que su representación es fija e imposible de cambiar, sino que por el contrario, al ser una construcción social, los miembros de una comunidad o cultura pueden transformarlos a lo largo del tiempo. Es decir, su significante está necesariamente ligado a contextos históricos, sociales y culturales que permiten, por ejemplo, que representaciones como la homosexualidad –entendida a partir del siglo XIX como una patología construida por parte de la ciencia y las instituciones médicas positivistas de esa época–, haya cambiado su connotación: lo que antes se mantenía oculto, marginal, y en el rechazo social, hoy se presenta mediante el orgullo de ser.

Es allí donde se dan las lógicas de poder que no siempre se producen desde “arriba hacia abajo” sino que son dinámicas y circulan por el tejido social. Las audiencias generan reapropiaciones que producen o cambian los sentidos establecidos –o conocimiento producidos en términos de Foucault (1970)–, este proceso se encuentra enmarcado en las lógicas del poder, y son transformaciones que dependen de determinados contextos históricos, sociales y culturales. Entendiendo a la representación como un proceso

complejo, que no se limita únicamente al lenguaje y que está determinado por contextos históricos, sociales, culturales, así como por las lógicas de poder que se presentan en esas esferas, y que define no solo las formas del habla (lo que se dice) sino que también las prácticas (lo que uno hace) resulta apropiado para este trabajo tomar el término *discurso*, tal como lo emplea Foucault:

Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño, pues el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues —la historia no deja de enseñárnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (Foucault, 1970: 15).

El discurso para Foucault implica un conjunto de enunciados que posibilitan a un determinado lenguaje hablar sobre un tópico particular en un momento histórico determinado. Por tanto, no son aquellos textos que podemos enunciar a través del habla o plasmar en la escritura, sino que son la construcción del tópico mismo. Es lo que define nuestras formas de producción de conocimiento, la manera de razonar y de hablar sobre un tema, por lo tanto, regula la práctica y la conducta; están atravesados por momentos históricos y por las distintas instituciones sociales, la moral y los valores que mediados por el poder construyen conocimiento.

Un ejemplo de ello son los discursos que rigen o norman la sexualidad. Estos, también componen los medios de comunicación así como las industrias culturales. Cabe preguntarse entonces, cómo los discursos sobre la sexualidad influyen en la producción de sentido que se genera a través de la representación de la vejez de lesbianas, *gays* y *trans* en estas producciones de *Netflix* y *Amazon*.

Siguiendo a Foucault, Hall (1997) nos plantea que el discurso construye posiciones-sujeto desde las cuales se produce sentido. Los sujetos pueden generar determinados textos, pero estos operan dentro de los límites del discurso. Por lo tanto el sujeto no puede estar por fuera de él: “Debe someterse a sus reglas y convenciones, a sus disposiciones de poder/conocimiento. El sujeto puede llegar a ser el portador de la clase de conocimiento

que produce el discurso. Puede volverse el objeto a través del cual el poder se ejercita. Pero no puede estar por fuera del poder/conocimiento como su fuente y autor” (Hall, 1997: 41).

El discurso nos posiciona a los sujetos en distintos lugares: como espectadores o productores de sentido o incluso en ambas a la vez. Las representaciones no son únicamente aquello que se plasma en una imagen, sino que también incluyen al observador: cómo la ve, qué sentido le otorga y aquello que no está en el campo de la representación pero que conocemos, que podemos dilucidar y que termina por dar sentido a lo que estamos viendo. Por lo tanto, la representación se construye con lo que se ve –presencia– y con lo que no se ve –ausencia– (Hall, 2007).

2.3 Las formas de la estereotipación

Stuart Hall sostiene que:

[...] los *estereotipos* retienen unas cuantas características “sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas” acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad (Hall, 2010: 432).

El autor dice que la estereotipación se puede definir a través de tres puntos. El primero se refiere a que este proceso “reduce, esencializa, naturaliza y fija la ‘diferencia’” (Hall, 2010: 432). El segundo, propone que divide lo normal de lo anormal, y de lo inaceptable, por lo tanto, excluye a todo aquello que considera diferente, que no encaja. La estereotipación fija límites simbólicos, por lo tanto, mantiene el orden social, expulsando lo que se posicione por fuera de lo aceptable: “Facilita la “unión” o el enlace de todos nosotros que somos “normales” en una “comunidad imaginada” y envía hacia un exilio simbólico a todos ellos –los “Otros”– que son de alguna forma diferentes, “fuera de límites” (Hall, 2010: 432).

El tercer punto para Hall refiere a que este proceso se genera en los lugares donde existen grandes desigualdades de poder. Por lo tanto, los grupos que lo ostentan lo dirigen hacia los grupos subordinados, de esta forma, entablan como natural las formas de ver el mundo de los primeros, constituyendo así un sistema de valores y significaciones (Hall, 2010). Si entendemos que el poder es androcéntrico, la conformación de esos estereotipos se encuentra también constituida por el orden patriarcal, el cual define cuáles son las

formas aceptables de ser hombres y mujeres, y cuáles pertenecen a lo anormal, lo excluido, lo abyecto.

En ese sentido, los estereotipos conformados sobre la vejez –que se alejan del ideal de masculinidad y feminidad que propone el sistema cisheteropatriarcal–, nos representan un horizonte oscuro, al que no se quiere llegar, cercano a la muerte, inútil e incapaz de producir. La perspectiva dicotómica del cuerpo joven y bello, frente al envejecido, frágil y deteriorado es reforzada por mensajes publicitarios y mediáticos los cuales constantemente reproducen distintas formas para mantenerse ajeno a esa etapa de la vida, retrasarla lo más posible, ocultarla (Pochinesta, 2012).

Tal como mencionamos anteriormente, las producciones de los últimos años relacionadas a la vejez –series y películas– han venido a mostrarnos otras formas de envejecer. En este sentido, las plataformas de *video on demand* como *Netflix* y *Amazon* han servido de espacio de difusión de esas otras representaciones¹⁸. Cabe mencionar, que el envejecimiento poblacional a nivel global ha abierto un mercado por demás interesante para las empresas productoras de contenido. Es así como las series que componen el corpus de esta investigación se presentan desde lógicas distintas.

Grace and Frankie retrata la vida de dos mujeres de 70 años luego de que sus maridos les confesaran el deseo de casarse entre ellos tras mantener una relación extramatrimonial por más de veinte años. *Transparent*, es la primera serie audiovisual en abordar la temática sobre la transexualidad en la vejez retratando la vida de una familia judía de Los Ángeles tras el proceso de transición de quien fuera su padre, Mort, a Maura a sus 68 años. Ambas series cuentan con la presencia de activistas feministas mayores y de la disidencia sexual en sus elencos¹⁹ lo que genera que estos productos incluyan en su producción la perspectiva de género, pero también una visión distinta sobre el proceso de envejecimiento.

¹⁸A manera de ejemplos se puede mencionar la película “Las Herederas”, distribuida por *Netflix* y las series “*Transparent*” de *Amazon Prime* y “Grace y Frankie” de *Netflix*, “Historias de San Francisco”, distribuida por *Netflix*.

¹⁹En el caso de *Transparent* más de 80 personas transgénero han formado parte del elenco. Asimismo, *Grace and Frankie* está representada por Jane Fonda activista feminista y Lily Tomlin, activista feminista y lesbiana.

La realización de este tipo de producciones y su distribución a través de plataformas tan populares como lo son *Netflix* y *Amazon*, logran enseñar una población que en la actualidad para la sociedad mexicana permanece invisibilizada. Por lo general, las mujeres interpretan a las abuelas que cuidan a sus nietos, que cocinan, es decir, representaciones ligadas a tareas de cuidados. El hombre asume roles en los que se lo interpreta como un sujeto inactivo, inútil, y que es cuidado por mujeres, y ello responde a las construcciones sociales sobre la masculinidad: “es importante destacar como la sociedad construye el ser varón o el ser viejo generando espacios de posibilidad y prestigio, como en el lugar del ‘sabio’, pero también cómo ciertos relatos sobre la masculinidad excluyen la vejez, cuando las demandas de fuerza o potencia no admiten ciertos límites. Esto lleva a que los sujetos puedan incluirse, excluirse, empoderarse o desempoderarse ante dichos espacios simbólicos” (Iacub, 2014:1).

Tampoco abundan construcciones sobre la vejez indígena o campesina. Por lo tanto, encontrar en estas nuevas plataformas de *streaming* otras formas de ser persona mayor nos permite contrarrestar el ideal dominante sobre esta población. Por otro lado, también es necesario marcar que esas nuevas representaciones se alejan significativamente del contexto mexicano y latinoamericano. Si bien hay puntos de encuentro entre las trayectorias de vida de las personas mayores en México y Estados Unidos –la salida del clóset, por ejemplo, es un evento que marca el curso de vida de las personas LGTB+ de similares formas, los cambios en las relaciones familiares, discriminación, exclusión, conformación de nuevos grupos, etc–, los contextos socioeconómicos y regionales son fundamentales para las personas.

En este sentido, lo interesante de realizar un trabajo sobre cómo se representa la vejez de lesbianas, *gays*, travestis y *trans* desde un análisis situado y una perspectiva culturalista –que se nutre de distintos campos y métodos para llevar adelante esta investigación–, es que permite reflexionar sobre aquello que nos muestran estas ficciones, pero también sobre aquello que permanece oculto, lo que no vemos a simple vista.

2.4 Netflix y Amazon: un análisis desde la economía política feminista de la comunicación

Este campo de la economía política se interesa por examinar la producción, distribución y el consumo de bienes culturales en función del género, y cómo la ideología es utilizada para sostener relaciones desiguales. Lo que la diferencia de otros enfoques es su énfasis en revelar las relaciones de género en las estructuras macroeconómicas (Mickey Lee, 2014). Riordan (2002), plantea que no se propone únicamente estudiar lo macro, sino también los niveles micro que configuran las relaciones cotidianas. Estudiar únicamente cómo las empresas restringen las representaciones no es suficiente, sino que se hace necesario “interrogar los consumos de estas imágenes ideológicas por parte de grupos de personas que a su vez son vendidas a los anunciantes como un bonito mercado” (Riordan, 2002: 8).

Este enfoque se ha preocupado principalmente por indagar en la representación de las mujeres en las empresas mediáticas: cuántas propietarias; cuántas cineastas, productoras, directoras; cuántas conductoras, periodistas mujeres, etcétera (Vega Montiel, 2014). Desde esta perspectiva, podemos pensar en ¿cuántas de estas plataformas incorporan en los lugares de decisión a mujeres, lesbianas, travestis y trans? ¿Cuántas de las producciones que estas plataformas presentan/representan a las personas LGTB+ desde una perspectiva de derechos? ¿Hasta qué punto la incursión de estos contenidos refiere únicamente a lógicas de mercado más que a una política de inclusión real como se nos presenta?

La presente industria audiovisual destaca por estar dominada por grandes magnates que controlan el mercado televisivo, fílmico e incluso radiofónico. Por ese motivo, no es extraño apreciar que la mayoría de los contenidos audiovisuales tienen en común una heteronormatividad blanca supremacista. Por eso, cualquier otra representación hoy resulta rompedora, como la puesta en escena de personas LGTB+. [...] Estos obstáculos desaparecen en los nuevos servicios y plataformas llamadas Over The Top. Éstos eliminan el distribuidor como intermediario, puesto que disponen de su propio medio para difundir sus contenidos (González-Sandoval, 2020: 6).

Tanto en el movimiento LGTB+ como en el crecimiento acelerado de la población de sesenta años y más, las industrias culturales han encontrado nichos interesantes mediante los cuales explotar estos tópicos de forma individual o con historias atravesadas por ambas

temáticas como disparadores de las historias –como es el caso de *Grace and Frankie*–, programa que fue pensado a partir del deseo de su equipo de producción de realizar una *sitcom* con la pareja Jane Fonda y Lily Tomlin –ya reconocida por las audiencias mayores de 50 años por su exitosa comedia 'Nine to Five' ('Cómo matar a su jefe') de los años ochenta–, sobre la vejez en las mujeres, utilizando como disparador de esta historia la relación de sus esposos.

Nada de esto es nuevo en las industrias culturales, en su momento fueron otras “minorías” como personas afroamericanas las que resultaban atractivas al *mainstream*, generaban empatía y constituían una franja muy importante de las audiencias. Sin embargo, el elemento que aparece en las ficciones que ocupan este trabajo, es la incorporación mayoritaria de activistas de la disidencia sexual y del feminismo en sus equipos de producción, dirección y elencos²⁰, y la libertad de creación al no depender de un comprador para su distribución.

²⁰ Ello no evitó que se vivieran situaciones de violencia de género en los set. Por ejemplo, la expulsión del actor principal de *Transparent*, Jeffrey Tambor, acusado de abuso sexual a una compañera *trans* del elenco, lo que derivó en la muerte del personaje y un cambio radical en el formato de la serie, pasó de comedia dramática a musical en su última temporada. En el caso de *Grace and Frankie*, Jane Fonda y Lily Tomlin denunciaron a inicios de la grabación de la serie un trato injusto por parte de la producción en referencia a sus salarios. Siendo que la ficción llevaba sus nombres y eran ellas los personajes principales de la historia, así como las caras conocidas con la capacidad de generar una mayor venta del producto, y además, productoras ejecutivas de la *sitcom*, recibían la misma paga que sus compañeros de escena Martin Sheen y Sam Waterston. Ello, provocó una reacción de las audiencias de la comedia, quienes juntaron firmas para exigirle a *Netflix* que tenga un reparto salarial equitativo en su elenco.

Tal vez la diferencia radique en las decisiones tomadas por las empresas productoras. Hasta la actualidad, este tipo de situaciones tienden a ocultarse, tejiendo un manto de impunidad y de injusticia para con las mujeres y personas LGTB+ en los elencos. Sin embargo, estos conflictos fueron rápidamente solucionados, sin represalias contra las actrices ni revictimización por parte de las productoras. Esta posibilidad deviene de décadas de luchas, desde Stonweell, el feminismo radical de los setenta y hasta la *Cuarta ola* feminista, que ha impulsado la demanda por la igualdad de género como nunca antes, atravesando la industria del entretenimiento, de los medios de comunicación, así como de la participación política en todas sus matices.

Lo que ha cambiado es la forma de producir. En ese sentido, Tim Wu (2014) sostiene que plataformas como estas buscan sustituir el modelo de televisión tradicional que pretendía “alimentar una identidad colectiva con un contenido que atraiga grandes audiencias, estos proveedores por *streaming* imaginan una cultura unida por gustos compartidos, más que por horas arbitrarias de emisión” (Tim Wu, 2014:11). Además, no presentan las limitaciones que la publicidad pone a las televisoras al momento de generar contenidos que deben ser masivos para alcanzar la mayor cantidad de audiencia.

Ello no implica que estas plataformas produzcan cualquier contenido sin pensar en costos y beneficios. Durante años, *Netflix* hizo un trabajo de recolección sobre los gustos de las audiencias a través de las películas que alquilaban por internet. Así también lo hizo *Amazon* a través de su plataforma de ventas. Esta serie de datos resultó por demás importante al momento de crear sus primeros contenidos que darían el sello a sus producciones, tal como lo fueran *House of cards* y *Orange is the New Black*, en el caso de *Netflix*, y *Transparent* en *Amazon*. La elección de directores y actores, así como guiones fue objeto de estudio por parte de los directores de estas compañías (Tim Wu, 2014).

Siguiendo esta línea, cuando *Netflix* se propone producir *Grace and Frankie* y apuesta a una nueva audiencia, lo hace a través de Marta Kauffman, co-directora de una de las series más importantes del *mainstream* televisivo como lo fue *Friends* durante diez años. Y con la participación de esta pareja de actrices super exitosa en los ochenta, que iba a ser reconocida por el público al que se apuntaba. Además, el activismo de ambas dentro del feminismo y del ambientalismo, y su aparición constante en los distintos medios por su participación en distintas protestas durante el gobierno de Trump, mantuvo en agenda ésta producción.

Ambas plataformas tenían intereses distintos con fines similares. *Netflix* necesitaba de estas participaciones estelares para asegurarse la llegada a esta nueva audiencia de 50 años y más en crecimiento. Por su parte, *Amazon* solo necesitaba una buena historia para lanzar su primera producción y disputar también en ese terreno del *video on demand*. El contexto social y cultural habilitaba una producción de este tipo. El hecho de que incluyera mayoritariamente en su equipo a personas LGTB+ auguraba una representación positiva

sobre esta población, por tanto, una buena recepción por parte de su audiencia, una audiencia ampliamente conocida por esta plataforma debido a sus años en ventas online.

La presencia de diversas ficciones en las plataformas de *Netflix* y *Amazon Prime Video*, se puede analizar desde distintos puntos:

- 1- La cantidad de producciones que abordan temáticas LGTB+.
- 2- Los productores y directores de estos contenidos (personas LGTB+, personas heterosexuales, *cis*).
- 3- Las temáticas que abordan esas producciones.
- 4- Las formas en las que son representados los personajes LGTB+ en esas producciones.
- 5- La participación de personas LGTB+ en ellas.
- 6- Las formas de recepción por parte de las audiencias usuarias.

Para este trabajo, interesa el cuarto de estos puntos ya que esta investigación se propone indagar en las formas de representación que proponen las series *Grace and Frankie* y *Transparent* sobre la vejez *trans*, *gay* y lesbiana. Asimismo, para responder al primero de los objetivos de esta investigación realicé un relevamiento sobre el primer y segundo de los puntos mencionados que desarrollaré en los próximos capítulos.

2.5 La ficción como recreación de realidad

A partir de 2010, *Netflix* se ha consolidado en México como la plataforma más vista y la que más invierte en producciones independientes en el territorio. En los últimos años, *Amazon Prime* se ha sumado a la competencia, y se muestra como la segunda plataforma más contratada de origen internacional. Ambas, comenzaron a generar sus propias producciones para competir en el mercado –ya que distintas cadenas y productoras de contenido han comenzado a desarrollar sus propias plataformas– a través de acuerdos con

productoras independientes, han desarrollado tanto películas como series en América Latina siendo México el país donde más han invertido²¹.

A nivel global, en particular Netflix y Amazon se han convertido en los principales servicios de televisión por internet con millones de suscriptores, y envueltos en una batalla por las audiencias en el orbe. Netflix con 148 millones de suscriptores en el mundo y respaldado por una estrategia agresiva de producción original en varias regiones del mundo; y Amazon, con más de 100 millones de suscriptores a su plataforma de ventas en menudeo, y que ahora ofrece svod [servicio de *video on demand*] bajo el rubro de Amazon Prime Video, que se ha convertido en la plataforma de menudeo más importante de los EEUU y del mundo” (Piñon, 2020).

La gran producción de series y miniseries ha generado un abanico de posibilidades para las audiencias que han cambiado las telenovelas por estas ficciones más cortas que otorgan cierta libertad al momento de elegir qué, cuándo y cómo ver (Orozco, 2020). Estas alianzas logradas con generadoras de contenidos independientes –tanto para la producción como para la distribución–, han favorecido la inclusión de diversidad de temáticas. Las plataformas de *video on demand* han incluido una cantidad interesante de series y películas que abordan temas como el feminismo, los derechos de las mujeres y lesbianas, *trans*, travestis, *gays* atravesados con otras problemáticas como lo son la discapacidad, la etnicidad, y la clase que han logrado una gran repercusión en las audiencias que buscan contenidos con narrativas más complejas.

Entre otros cambios, los servicios de VoD son una gran revolución en la provisión de contenidos ficcionales, un gran cambio que emancipa el visionado, una importante transformación de los contenidos a partir de la serialización, y un fructífero y atractivo modelo de recreación de la historia y con ella de reinención de los acontecimientos y personajes que han dejado huella en la vida pública de las audiencias (Orozco, 2020: 14).

En este sentido, un caso que surgió durante el año 2019 en relación con la problematización de reclamos de movimientos feministas fue la repercusión de *Unbelievable* –basada en hechos reales, producida y distribuida por *Netflix*–, que retrata una serie de violaciones ocurridas entre 2008 y 2011 en Washington, Colorado, Estados Unidos. La serie nos cuenta

²¹ Sobre la incidencia de estas plataformas *Video on Demand* en el territorio mexicano y Latinoamérica se puede consultar el Anuario de Obitel 2019 *Modelos de distribución de la televisión por internet: actores, tecnologías, estrategias*, así como también *Televisión en tiempos de Netflix* (2020) de Guillermo Orozco.

las violencias que sufren las víctimas al denunciar casos de violación, pero también muestra cuales son las formas correctas de abordar esos casos desde la mirada de dos policías mujeres. *Unbelievable*, generó gran repercusión en distintos medios periodísticos así como en redes sociales²².

Esta ficción, introdujo en la arena social un debate que estaba relegado a los movimientos feministas, y que de distintas formas había buscado incidir en el espacio público —#Yotecreohermana o #Metoo—, pero que no habían logrado traspasar de esta forma las construcciones sociales sobre las víctimas de violación, y las violencias que sufren por parte de las instituciones que deberían garantizarles justicia, contención y protección. La serie, con solo ocho capítulos, mostró aquello que las feministas denunciábamos desde hace décadas, y logró poner el tema en la agenda pública internacional.

En el género ficcional el que suele recontar no es un historiador, ni un reportero, tampoco un científico; quien lo cuenta es un creador de historias, un reinventor de vidas, es el que cuenta cuentos que se desenvuelven en universos fidedignos y verosímiles como si fueran reales pero que son producto del imaginario de una realidad. Más que una mera reproducción son recreaciones de acontecimientos, en los que la historia que los origina queda nublada o fosforescente por el recuento del creador de la ficción y sobre todo de su productor televisivo [...] la ficción resulta ser otra forma de contar la realidad. No necesariamente otra realidad, sino la misma pero vista desde ángulos diferentes, cargada de acentos diversos, con omisiones y agregados que le dan una coherencia propia y la hacen creíble a los ojos y oídos de las audiencias contemporáneas (Orozco, 2020: 13).

Tal como dice Orozco, las ficciones son otra forma de contar la realidad, y la gran proliferación de este formato ha dado la posibilidad a las audiencias de acercarse a diversos temas. La gran repercusión de *La Casa de las Flores* en la audiencia mexicana, por ejemplo, es muestra de ello. Una serie que copia el formato de telenovela, lo ironiza, y le

²² Poco después del estreno de esta ficción, distintos portales de medios digitales publicaron notas referidas a la repercusión de esta serie. Entre ellas se encuentran: “‘Unbelievable’, la serie que nos muestra la increíble diferencia entre dos formas de investigar una violación” (Benavides, 2019); “Inconcebible, la serie de Netflix que pone en evidencia las consecuencias de la violación” (Sin Embargo, 2019); “Unbelievable, la series de Netflix sobre violencia sexual que rompe el paradigma” (Yuszczuk, 2019); “Por qué creedme de Netflix es una serie importante sobre la violación” (Solá Gimferrer, 2019)

agrega cuestiones como la transexualidad, el consumo de marihuana por parte de mujeres mayores de clase alta, relaciones homosexuales, la sexualidad en la vejez y el travestismo. Esta ficción narra la historia de una familia de clase alta sumando todos los condimentos desestabilizando la familia cisheteronormativa que nos propone la telenovela clásica.

Netflix se ha preocupado por presentar un catálogo variado de temáticas que han permanecido marginalizadas de la televisión. Mientras que *Amazon Prime Video* recién comienza ese camino, pero con una propuesta diferente, mayor cantidad de películas entre las que se incluyen festivales de cine, menor cantidad de series y miniseries, pero la posibilidad de poder sumar a tu catálogo canales como *HBO* o *Paramount*, diversificando aún más su contenido. En esta búsqueda de mayores audiencias, y la imposibilidad infinita que poseen estas plataformas de distribuir contenido, surge la posibilidad y el espacio para otras narrativas y realidades.

Como ya he mencionado, las nuevas industrias de producción de contenidos no fueron ajenas a las movilizaciones de las mujeres, lesbianas, trans, gays, no binarias y demás identidades que iniciaron en 2015, ni a sus reclamos; aprovecharon la falta de espacio en los medios tradicionales hacia estas temáticas y se posicionaron como empresas inclusivas, capitalizando estas temáticas. Documentales como *She is beautiful when she's angry*, *Feministas qué estaban pensando* y series como *Transparent*, *Grace and Frankie* y las ya mencionadas *Sense 8* y *Orange is the new black* hacen su aparición en las plataformas en esos años de intensa movilización social.

Desde principios de los 2000 hasta la fecha los cambios generados por el movimiento de derechos humanos a nivel global –desde organismos internacionales, gobiernos y nuevos movimientos sociales– han sido aprovechados por las industrias culturales así como por otras empresas multinacionales –*Coca Cola*, *Uber*, *Budweiser*, *Google*, entre muchas otras–(Vilceanu y Novak, 2017)²³. Poco a poco, las formas de

²³ Sobre como las empresas aprovecharon la aprobación del matrimonio igualitario en los Estados Unidos en junio de 2015 ver el artículo Love, Brands, and Marriage: Audience Reception of LGBT Instagram Posts after the 2015 Supreme Court Ruling on Same-sex Marriage publicado por Vilceanu y Novak (2017)

representación han ido cambiando. La industria se ha hecho eco de los reclamos y los ha llevado a la pantalla matizando los conflictos y despolitizando la agenda.

Mediante estos nuevos productos ha buscado diversificar sus públicos y alcanzar nuevos mercados. Sin embargo, en la mayoría de las producciones lo que vemos dista mucho de la realidad actual de las personas LGTB+ en nuestro territorio, donde la pobreza, la falta de acceso al ámbito laboral, a la educación, la salud y prestaciones sociales como la jubilación o pensiones, son las problemáticas que aquejan a las personas LGTB+ y que afectan por tanto su curso de vida y proceso de envejecimiento de esta población, incrementando la desigualdad en esta etapa de la vida.

2.6 Un antes y un después: personajes LGTB+ a través de los ojos de la industria

Salinas (2011), argumenta que como resistencia a la cultura heterosexual existe una subcultura *gay* que parte de la incorporación en distintas manifestaciones artísticas – literatura, pintura, cine y música, entre otras–, de discursos y símbolos que provienen de las reivindicaciones del propio movimiento social:

[...] que han generado sus propias expresiones y sus propia forma de comunicación, a través del enfrentamiento con los valores heteronormativos [...] Paradójicamente, las manifestaciones culturales de las que se habla también aluden a una serie de estereotipos generados sobre todo a partir de los procesos de apertura comercial, representados por una serie de modelos estéticos y comportamentales marcados por la moda y la capacidad de consumo. Esta es sin duda la forma más visible que ha adoptado la subcultura *gay* (Salinas, 2011:33).

En ese sentido, si bien en la actualidad hay un mercado destinado a la *gaycidad* —ciudades, cruceros, empresas, restaurants denominados *gayfriendly*, y desde la comunicación ficciones y películas que abordan la temática—, las situaciones de violencia, marginalidad y discriminación están presentes cotidianamente en el territorio latinoamericano. Para ello, el activismo de los movimientos antigénero ha sido un propulsor importante en la difusión de información sesgada sobre lo que estos mismos grupos denominan “Ideología de Género”, que generó la proliferación de crímenes de odio hacia la comunidad LGTB+.

Podemos decir, entonces, que en la actualidad conviven dos tipos de representaciones sociales sobre las disidencias sexuales: por un lado, las personas LGTB+ que responden a ciertos cánones de belleza, etarios y socioeconómicos para los cuales hay destinado todo un mercado; y por el otro, aquellas que no responden a esos imaginarios, que viven otros cuerpos —gordos, viejos, indígenas, campesinos y pobres, entre otros—, que no acceden a ese mercado, ni a ningún otro y que son marginalizados de los distintos espacios de inserción social.

Es importante mencionar que la conquista de derechos, así como la gran visibilidad que la comunidad LGTB+ logró en los últimos años, fue determinante para que se genere la inclusión de este colectivo en la producción de contenidos audiovisuales. Sin embargo, tal como plantea Salinas (2011), esa inclusión aún permanece sesgada por el propio mercado; esas representaciones han estado históricamente ligadas a una etapa de la vida.

Las disidencias sexuales han sido relacionadas a la sexualidad y al deseo, como categorías ligadas a la juventud, pero no a la vejez. Esta última ha permanecido ausente. Hemos construido a las personas mayores como sujetos asexuados o a lo sumo heterosexuales. En esas construcciones, los medios de comunicación y las industrias culturales juegan un papel fundamental: son generadores de estereotipos, y estos, son esenciales para determinar cómo deben ser las personas socialmente, las formas “correctas” de comportamiento según el género, la edad, la clase social. Por lo tanto, conforman las maneras de ser persona mayor.

Si nos fijamos en el contenido vertido en las plataformas *Netflix* y *Amazon Prime* — que son los casos analizados en esta investigación—, notamos que en el caso de la primera, actualmente solo dos producciones refieren a temáticas de personas mayores de la disidencia sexual: *Grace and Frankie* y *Las herederas*²⁴, y en el caso de *Amazon Prime* solo *Transparent* —serie que conforma parte del corpus de esta investigación—, es decir, menos de 1% de las producciones categorizadas como LGTB+ en los catálogos de estas plataformas. Hay una carencia de representaciones sobre la vejez de lesbianas, travestis, *trans*, *gays* que invisibiliza la existencia de las vejeces disidentes.

²⁴ Hasta el 2019 también se encontraba la película “La abuela” sobre la relación de una lesbiana adulta mayor con su nieta, protagonizada por Lilly Tomlin.

Hasta fines de los años noventa las representaciones sobre las personas LGTB+ en las ficciones televisivas y en el cine de Hollywood, se caracterizaban principalmente por generar personajes de la disidencia sexual que eran objetos de burla, patologizados, víctimas o victimarios²⁵. Ya a fines de la década, las principales apariciones referían al amigo *gay* de la protagonista de la serie, el cual era su confesor, su compañero de salidas o su asesor de vestimenta. La serie *Sex and the city*, por ejemplo hizo famosos a Clifford, el mejor amigo de Carrie, quien estaba atormentado por no cumplir con los rangos de juventud y belleza que la comunidad *gay* de Nueva York apreciaba a la hora de establecer un vínculo amoroso. Otra de las características de representación de lo *gay* en los años noventa y dos mil, era retratar la homosexualidad desde una perspectiva burlesca o como algo aceptado pero ajeno a los protagonistas.

Las ficciones presentaban situaciones en las que los personajes heterosexuales interpretaban escenas jocosas cuando se producía un episodio en el que se pudiera cuestionar la heterosexualidad de cualquiera de los hombres *cis* de la serie. El caso del personaje Chandler de *Friends*, por ejemplo, quien constantemente debía despegarse de “lo *gay*”, ya que no cumplía con el estereotipo de masculinidad hegemónica y siempre era “confundido” con una persona homosexual²⁶.

En cuanto a las personas *trans*, películas como *El silencio de los inocentes*, mostraban al travestismo como algo patológico, donde el asesino serial poseía algún grado de psicosis y asesinaba mujeres con el fin de robarles parte de su identidad para construir la suya propia, travistiéndose luego de cometido el crimen casi como un “fetiche” perverso. La autora Julia Serano (2016) sostiene que hay dos tipos de representaciones sobre mujeres *trans* en los medios: “la transexual impostora” y la “transexual patética”. Ambas representaciones recurren a una hiperfeminización de las personajes, solo que las primeras “pasan” adecuadamente como mujeres y son “descubiertas” como giro inesperado al final

²⁵ Para profundizar en este tema hay dos documentales que abordan la representación en el cine y la televisión de homosexuales, lesbianas y *trans* desde principios del siglo XX: “El celuloide oculto” (1995) de Rob Epstein y Jeffrey Friedman, y “Disclosure: ser *trans* más allá de la pantalla” (2020) de Sam Feder.

²⁶ Cabe remarcar, que también fue una ficción que mostró una pareja de lesbianas, que criaba a un niño junto con el ex marido de una de ellas; una madre *trans*, personaje que era objeto de chistes por parte de los y las protagonistas, pero que finalmente fue aceptado por su hijo.

de la trama, tal como es el caso de la película *Ace Ventura: detective de mascotas* (1994) o la película *Juego de lágrimas* (1992).

En ambas producciones, cuando los protagonistas hombres cisheterosexuales descubren las corporalidades *trans* de las protagonistas las maltratan y luego vomitan. En el caso de esta última, enmarcada en el género comedia, realizan un guiño con *Juego de lágrimas* (1992), ya que cuando el detective descubre “la verdadera identidad” de la detective y comienzan a vomitar él y todos los policías presentes, suena la canción de la cinta de 1992. Serano (2016), dice que “estos personajes nunca están pensados para desafiar nuestra concepción sobre el género. Por el contrario, se las pone como mujeres ‘falsas’, y su estatus ‘secreto’ de *trans* se revela en el momento dramático de la ‘verdad’” (Serano, 2016)

A la “transexual patética” la autora la define como aquella que no puede “pasar” como mujer. Entonces, es torpe al caminar con tacos, tiene una sombra de barba, brazos y espaldas grandes, facciones mucho más identificadas con lo masculino que con lo femenino (Serano, 2016). Cuando estos personajes aparecen en las series o películas lo hacen principalmente como objeto de burla. En las series televisivas de esa época estas representaciones se repiten. Tal es el caso de *Los Jefferson* o de *Soap*.

En el documental *Disclosure: ser trans más allá de la pantalla*, la actriz Lavern Cox comenta que la primera interpretación que vio de una persona *trans* en ficción fue el personaje de Edie Stokes en *Los Jefferson*:

[...] ella era hermosa, elegante y negra. Pero también estaba el personaje que George contrató para decir que él era Edie, y Weezie no creyera que la engañaba. Esa interpretación era una broma y representaba el acoso que vivía en la escuela [...] encendía la televisión y veía estas imágenes que no coincidían con quien yo realmente era (Disclosure, 2020)



Imagen tomada del documental Disclosure de Netflix (minuto 5:30).

Cox describe las dos representaciones que define Serano (2016) en su libro *Whipping Girl*. Esta construcción sobre los personajes *trans* fue predominante hasta fines del siglo pasado. Durante este siglo, las representaciones han ido cambiando y los personajes *trans* en las series o películas ya no son –principalmente– mostradas como “impostoras” o “patéticas”. Sin embargo, sus vidas son reflejadas desde un terrible sufrimiento por causa de su identidad como es el caso de *Boys don't cry*, *Dallas Buyer Club* o *La chica danesa*.

Asimismo, en estas historias los personajes transexuales fueron protagonizados por personas *cis* a quienes se les otorgaron premios importantes por sus actuaciones. Mientras tanto, muchas y muchos actrices y actores *trans* escondían su identidad para no sufrir discriminación en los set (Disclosure, 2020). En los últimos años, las personas *trans* han comenzado a protagonizar otros roles y ser protagonistas de las ficciones que forman parte del *mainstream*. Tal es el caso de la película chilena *Una mujer magnífica* o de las series *Sense 8* u *Orange is the New Black* de la plataforma *Netflix*, hasta llegar a *Transparent*, un programa que favoreció la contratación de personas *trans* como política de inclusión (Soloway, 2014). Donde son personas *trans* interpretando a personas *trans* con historias cotidianas que no refieren necesariamente a episodios traumáticos debido a su identidad, sino que esa construcción es una parte más de la historia, no la historia misma.

La representación de mujeres lesbianas siempre fue minoritaria, incluso desde la abolición del código Hays (1934-1967) en la industria del cine, el cual prohibía violentar a la sagrada institución del matrimonio y la familia, así como mostrar formas “antinaturales” de relaciones sexuales y “perversiones” de cualquier índole. Las lesbianas han sido representadas como fetiche masculino o como mujeres hipermasculinizadas, dejando por fuera las distintas formas de vivir el lesbianismo.

Si quisiéramos remontarnos a representaciones positivas del *mainstream*, debemos nuevamente citar *Orange is the New Black*, *Sense 8*, *Gray's Anatomy* y en este caso la misma *Friends*, la cual aunque en algún capítulo juega con el fetiche masculino, mayoritariamente realiza representaciones positivas sobre ellas, que no son forzadas por parte del guion y donde se muestra una relación que es “naturalizada” entre los personajes de la serie, y que a pesar de ser disparador de la historia de Ross Geller, se mantiene presente durante todas las temporadas de la serie.

Estas nuevas compañías de producción de *video on demand* han tenido la virtud de tomar todo aquello que la televisión tradicional hizo a un lado o “les da miedo poner en pantalla: doble moral, sexo, drogas, racismo, corrupción, clasismo, desnudos, diversidad sexual” (Alcalá, 2020: 109), y constituirlo en uno de los principales mercados de contenidos audiovisuales. Asimismo, la necesidad de refrescar los catálogos y acceder a nuevas audiencias ha llevado a que cada vez se proponga más contenido sobre temáticas específicas.

2.7 Cómo se representa la vejez en la producción audiovisual

El año 2015 fue un punto de inflexión interesante tanto para los derechos de las disidencias sexuales y las mujeres como para las personas mayores. El 15 de junio de ese año, la Organización de los Estados Americanos (OEA) aprueba luego de seis años de negociaciones el único instrumento interamericano que protege los derechos de las personas mayores: la Convención Interamericana sobre la Protección de los Derechos Humanos de las Personas Mayores.

El objeto de la Convención, como primer instrumento jurídicamente vinculante del mundo, es promover, proteger y asegurar el reconocimiento y el pleno goce y ejercicio, en condiciones de igualdad, de todos los derechos humanos y libertades fundamentales de la persona mayor, a fin de contribuir a su plena inclusión, integración y participación en la sociedad (Cepal, 2019).

Desde el año 2010 se ha denunciado el acelerado proceso de envejecimiento a nivel global, específicamente en América Latina y América del Norte. En nuestra región se pronostica que para el año 2030 las personas mayores alcanzarán un 17% y en 2050 alrededor del 25%. Es decir que habrá la misma cantidad de personas mayores que de niños y niñas. Asimismo, América del Norte, para el año 2015, presentaba una población mayor de casi el 20%, llegando en la actualidad a superar ese porcentaje con más del 21%. (CEPAL, 2019). Tal como sostiene Marta Kauffman, co-productora de *Grace and Frankie* la industria cultural no podía darle vuelta la cara a este mercado que crece cada vez más.

En los últimos años han circulado en los medios audiovisuales otras formas de vejez. Al entender que este es un mercado, sobre todo en Norteamérica, con cierto poder adquisitivo, las distintas empresas han ido mutando las formas en las que retratan a las personas mayores y dirigiendo productos específicos para esta etapa del curso de vida, principalmente en la publicidad.

En el caso de las ficciones, la vejez sigue siendo un tema poco abordado. *Grace and Frankie* o *El método Kominsky* –también de *Netflix*–, son *sitcom* que abordan específicamente esta etapa de vida. En las décadas pasadas, y aún en muchas de las producciones actuales, las personas mayores han sido representadas como padres y madres de los protagonistas, como es el caso de la serie *Seinfeld* donde los padres del personaje de George Costanza eran personas mayores molestas, que lo avergonzaban e irritaban, o como el caso de los padres de Mónica y Ross Geller en *Friends* en el cual la madre criticaba constantemente a Mónica por no tener pareja ni haberse casado, por su trabajo y por su aspecto. Su padre, constantemente avergonzaba a ambos hijos con sus comentarios, y el hecho de que la pareja mantuviera una vida sexual activa, era producto de situaciones donde a los personajes les generaba asco el solo hecho de imaginar a sus padres teniendo relaciones sexuales.

El caso del personaje de Yetta de la *sitcom The Nanny* era un tanto disruptivo. Si bien en los inicios se utilizaba su presencia de forma negativa para impresionar a los niños y que se comportaran –por ejemplo cuando Brighthon fuma en la escuela y lo llevan a la residencia a que vea a la abuela para darle una lección–, con el paso de las temporadas el personaje va cobrando relevancia y rompe varios estereotipos que trasladan las situaciones de burla hacia ella por una cierta admiración y aprobación a sus apariciones que eran representadas a través de aplausos durante la grabación. Otras representaciones frecuentes en las *sitcom* de los años noventa y lo dos mil, referían a personajes de “suegras molestas”, “viejos pervertidos”, o “viejos ricos” con parejas jóvenes las cuales solo buscaban aprovecharse de su vejez y quedarse con su fortuna.

Estas formas de mostrar a las personas mayores están atravesadas por el sexismo y por el viejismo o edadismo. Este último concepto refiere a la discriminación y estereotipación que sufren las personas por ser viejas “el edadismo se considera parte del sistema social en el que los miembros de la sociedad desarrollan un concepto negativo del envejecimiento desde la infancia” (Medina, 2018: 27). Los discursos sociales han retratado a esta etapa del curso de vida como un tiempo de decrepitud, enfermedad, dependencia, falta de deseo sexual o impotencia, falta de atractivo físico e improductividad (Medina, 2018)

Las formas en que se organizan la percepción y representación de los grupos sociales en contextos sociohistóricos determinados dependen de cómo en ese momento se definen los límites de aquello que es posible pensar “cómo se construyen las relaciones propias de una época entre religión, ciencia y moral” (Chartier, Raymond 1992, 22), y también por el orden económico dominante. Aunque las personas no pueden sustraerse de las formas que imperan en los modos de pensar de una época, si pueden generar resistencias:

Definida como "otra producción", el consumo cultural, por ejemplo, la lectura de un texto, puede escapar a la pasividad que se le atribuye tradicionalmente. Leer, mirar o escuchar son, en efecto, actitudes intelectuales que, lejos de someter al consumidor a la omnipotencia del mensaje ideológico y/o estético que se considera que modela, autorizan la reapropiación, el desvío, la desconfianza o la resistencia [...] Estas tecnologías de la vigilancia y la inculcación

deben pactar y acomodarse con las tácticas de consumo y de utilización de los que ellas tienen la función de moldear. (Chartier, 1992, 38).

Cuando se piensa en las producciones culturales que refieren a las personas mayores, hay una propuesta hegemónica que (re)presenta a la vejez de una determinada forma y que responde a roles que socialmente se les han asignado —como lo es, por ejemplo, el abuelazgo—. Asimismo, también las actividades que se figuran inculcan cuáles son los comportamientos esperados para esa etapa de la vida. La vigilancia y la inculcación, refiere a esas representaciones que se espera sean reproducidas por las personas mayores.

Sin embargo, tal como Chartier menciona, también en determinados contextos deben amoldarse a las nuevas formas sociales que se presentan en determinados momentos. *Netflix*, ha sabido interpretar el momento social que ha puesto en la agenda política y mediática a los nuevos movimientos sociales, así como también el envejecimiento poblacional y las nuevas formas de ser persona mayor, que tal vez no sean nuevas, pero sí más visibles.

Volviendo a Hall, debemos preguntarnos si estas diferencias que se nos presentan en las representaciones realmente nos muestran alguna diferencia. Asimismo, el autor nos recuerda cómo la cultura ha sido transformada por las voces que se encuentran en los márgenes:

Dentro de la cultura, la marginalidad, si bien permanece en la periferia de la amplia tendencia cultural, nunca ha sido un espacio tan productivo como ahora. Y esto no representa simplemente una apertura por la cual aquellos que están afuera pueden ocupar los espacios dominantes. Es también el resultado de la política cultural de la diferencia, de las luchas sobre la diferencia, de la producción de nuevas identidades, de la aparición de nuevos sujetos en el escenario político y cultural. Esto es cierto no sólo con respecto a la raza, sino también otras etnias marginales, así como también respecto al feminismo y la política sexual en los movimientos gay y lesbiano, como resultado de una nueva forma de política cultural. Por supuesto, no quiero sugerir que podamos contraponer algún juicio facilista sobre las victorias ganadas frente al eterno relato de nuestra propia marginalidad: estoy cansado de esas dos grandes y persistentes contranarrativas. Permanecer dentro de ellas es verse atrapado en el interminable “lo uno o lo otro”, o la victoria total o la incorporación total, lo cual casi nunca ocurre en la política cultural, pero sobre lo cual los críticos culturales siempre se ponen de acuerdo. Estamos hablando de la lucha por la hegemonía cultural, la cual está siendo

considerada, tanto en la cultura popular como en otros lados. [...] La hegemonía cultural no se refiere nunca a la victoria pura o a la dominación pura (esto no es lo que el término significa), no es nunca un juego cultural en el que la suma deba ser cero; se refiere siempre a los cambios en la balanza de poder en las relaciones de cultura, a cambios en las disposiciones y configuraciones del poder cultural, no trata de salir de él (Hall, 2010: 289).

A partir de esta cita de Hall, podemos afirmar que si bien las nuevas narrativas que se construyen sobre la vejez responden a lógicas clasistas, que nos muestran personas mayores acomodadas, blancas, norteamericanas y enmarcadas en ciertos estereotipos de lo bello, cuyos conflictos refieren a situaciones cotidianas, también nos dejan ver cuestiones que permanecían ausentes en las representaciones sobre la vejez como lo es la *gaycidad*, el lesbianismo y lo *trans*; el deseo, el erotismo y la sexualidad. La posibilidad de incorporación de esas otras identidades, alejadas de la (cis)heteronorma, intentan cambiar la “balanza de poder en las relaciones de cultura”. Por lo tanto, este trabajo toma en cuenta ambas cuestiones para realizar este análisis: si realmente estas ficciones nos muestra diferencias, y si estas, por pequeñas que sean, contribuyen en la disputa por la hegemonía cultural.

Para finalizar este apartado y relacionado con la postura de Hall, cabe mencionar, que así como relatábamos en el apartado anterior que sobre las personas LGTB+ conviven dos tipos de representaciones –particularmente en la *gaycidad*–, aquellas que responden a ciertos cánones de belleza, etarios y socioeconómicos para los cuales hay destinado todo un mercado; y aquellas que viven otros cuerpos –gordos, viejos, indígenas, campesinos, pobres–, que se posicionan en resistencia a la primera, la vejez también presenta esa característica:

Por un lado, se puede constatar una amplia variedad de mitos y estereotipos que muestran a los mayores como personas incapaces, involutivas, declinantes, pobres, socialmente desintegradas y con escaso interés por revertir todo ese cuadro. En el otro extremo, se encuentran representaciones colectivas acerca de este grupo que pugnan por una imagen positiva, exitosa, que da lugar a un período de despliegue de potencialidades donde se alcanza la sabiduría y, desde esta perspectiva, se construye la idea de grupo social dinámico, activo, partícipe y creativo de la cultura en la cual está inserto (Di Domizio, 2011: 6).

La primera de ellas es la que cobra más relevancia en la cultura occidental, y tanto el género como la clase, son trascendentales a la hora de conformar esas representaciones sobre la vejez. Asimismo, esas construcciones negativas influyen en las narrativas propias de las personas, lo que genera un condicionamiento a la hora de transitar esta etapa:

Las variaciones en la identidad, relativas a las diversas posiciones que enfrente el sujeto ante el otro o lo otro, promueven experiencias de fragilización de las figuraciones identitarias. Estas variaciones tienen particular gravitación en las crisis vitales, donde el pasaje a una nueva etapa pone en cuestión la continuidad de la figuración del sí mismo, pudiendo producir una ruptura biográfica o narrativa debido a que el sujeto siente que su nueva identidad es desconocida, negativa o estigmatizada (Iacub, 2010:300).

En la comunidad LGTB+ la transición a la vejez marca un punto de ruptura mayor que en las personas cisheterosexuales debido a las representaciones que circulan sobre ambas poblaciones: una hipersexuada, alegre, perversa, jovial, activa y la otra solitaria, triste, asexuada, pasiva entre otras. Esta oposición no solo invisibiliza la posibilidad de las orientaciones sexuales e identidades diversas en esta etapa de la vida, sino que excluye a las personas mayores.

Así como los medios moldean las formas de representación sobre los distintos grupos sociales que circulan en la sociedad, también lo hacen con la vejez. Estas construcciones de sentido generan estereotipos sobre la forma de ser persona mayor en el mundo occidental, y en mayor medida, desde una mirada hegemónica que presenta a la vejez como una etapa de la vida negativa –es decir, solitaria, triste, inactiva, con enfermedades y dependencias–. Pero ¿cómo se construyen esos estereotipos sobre la vejez?

Reflexiones finales

En los setenta, los estudios culturales se vieron irrumpidos por el feminismo y los estudios de género. Esta categoría cambió las formas de análisis llevadas hasta ese momento de la cultura popular y el poder. Las activistas investigadoras visibilizaron que la clase y la raza no eran las únicas categorías que influían en las formas de representación y en la recepción de las audiencias, sino que ambas estaban condicionadas por el género y por un sistema patriarcal que determinaba roles y formas de ser y hacer para mujeres y hombres en todas

las prácticas sociales. Por lo tanto, las industrias culturales y los medios de comunicación no estaban exentos de ello.

Tanto los estudios culturales como la teoría crítica feminista y los estudios de género, nos permiten abordar las problemáticas sin encasillarnos en una única forma de analizar las formas culturales, el poder, las construcciones de sentido y las industrias culturales. Aunque muchas veces criticados por la falta de un método preciso, esa transdisciplinariedad que nos ofrecen los estudios culturales y feministas enriquece los análisis. Por lo tanto, pensar las representaciones sobre la vejez, como algo complejo, no limitado únicamente a lo negativo o lo positivo, sino capaz de ofrecernos una hibridación entre viejos y nuevos paradigmas de la vejez es la riqueza de abordar esta problemática desde esa perspectiva: desde el conflicto, el contexto histórico, social y cultural en el que estas producciones se realizan.

Esta perspectiva, se complementa con el enfoque económico, por eso la importancia de pensar también desde la economía política feminista de la comunicación. Ello me permite reflexionar sobre el desarrollo de estas plataformas en el territorio. Desde su irrupción en 2010 la compañía *Netflix* se ha expandido rápidamente en América Latina, siendo México el país en el que más se ha introducido, tanto a nivel de usuarios como en la cantidad de producciones que la compañía generó asociada a productoras independientes mexicanas. Por su lado, *Amazon Prime Video* en el último año ha invertido en el país con la intención de disputar audiencia con *Netflix*. Esta última, ha sabido explotar ese mercado y puesto a circular producciones que tratan temáticas referidas a derechos de las disidencias sexuales y de las mujeres, visibilizando en algunos casos distintas problemáticas sociales como es el caso de *Unbelievable*.

Junto a *Amazon Prime* han sido las primeras en retratar la vejez LGT en ficciones masivas, como lo son las que componen el corpus de esta investigación y producciones como “Las herederas” que aborda la vejez lesbiana. Sin embargo, aun la representación en términos de cantidad de series que se presentan en su categoría como LGTB+ sigue siendo ínfima, la mayoría de las ficciones –tanto series como películas– siguen sin incorporar en sus tramas a lesbianas, travestis, *trans*, y en menor medida a hombres *gays*.

Podemos decir que muchas de las producciones que retratan las problemáticas de las personas LGTB+, lo hacen desde una mirada ajena a la realidad latinoamericana que responden a lógicas de mercado, mayoritariamente. Sin embargo, estas plataformas generan la posibilidad de introducir producciones que revaloricen las identidades mexicanas y de América Latina. Debido a su necesidad de acrecentar la cantidad de usuarios, han generado alianzas con productoras independientes latinoamericanas que están generando contenido más complejo, con narrativas distintas a las imperantes en la televisión tradicional, ofreciendo la posibilidad de lograr cambios en la balanza de poder en las relaciones de cultura, tal como lo propone Hall. Disputando los sentidos desde las industrias, y no únicamente desde los márgenes.

Capítulo III

Metodología de la investigación

La epistemología feminista cuestiona la posibilidad y el deseo de la objetividad como una meta de la investigación, así como la relación que se establece entre la persona que conoce y lo que se conoce, entre la persona que investiga y la que es investigada; critica la utilización de la objetividad como medio patriarcal de control, el desapego emocional y la suposición de que hay un mundo social que puede ser observado de manera externa a la conciencia de las personas (Norma Blázquez, 2010: 26).

Introducción

En este tercer capítulo nos proponemos desarrollar la metodología utilizada para llevar a cabo esta pesquisa. En las páginas anteriores me propuse discutir los conceptos, categorías y campos disciplinarios que contienen a esta investigación. Como ya mencioné, tanto los estudios culturales feministas, la economía política feminista de la comunicación, como los estudios de género y los estudios *queer*, son las bases que dan sustento teórico a este trabajo. Asimismo, estas perspectivas interdisciplinarias nos dan la posibilidad de incorporar distintos métodos para llevar adelante esta reflexión sobre cómo se construye sentido sobre la vejez LGT en las series *Transparent* (Amazon) y *Grace y Frankie* (Netflix).

Esta investigación pasó por distintas etapas. En una primera instancia, propuse realizar un análisis tanto de la representación como de la recepción de estas ficciones, sin embargo, durante el recorrido de este proyecto, la pandemia por Covid-19 —que demandó una fuerte contingencia en el país y el mundo—, llevó a replantear los objetivos, métodos y herramientas propuestas. Se hizo a un lado la recepción, que dado el contexto resultaba de gran una dificultad llevarla a cabo, y teniendo en cuenta la rigurosidad que debe presentar un trabajo de esas características, resolví enfocarme en la representación que construyen estas series.

Para ello, el método de análisis multimodal del discurso, enmarcado en el enfoque multiescalar proveniente de la semiótica social, me resultó óptimo para poder generar un análisis que tuviera en consideración tanto las distintas imágenes, textos, sonidos y símbolos que construyen un producto como lo es la serie ficcional, así como también los contextos en los que estos son producidos. Esta perspectiva global encaja con aquello discutido en los capítulos anteriores sobre cómo los discursos funcionan en determinados contextos sociohistóricos y culturales, que pueden aportar a la construcción de otros nuevos –en este caso sobre la vejez–, que permitan disputar los sentidos que circulan socialmente sobre esta temática.

Durante el proceso de análisis surgieron distintas situaciones que me obligaron a rever la forma en la que planteé mis instrumentos y formas de abordar las producciones audiovisuales en el comienzo de esta investigación. Caí en la cuenta de que era necesario englobar todas esas características que marcaba en los personajes en distintas líneas de análisis. Asimismo, al momento de abordar las secuencias seleccionadas de las ficciones opté por dividir mi análisis en referencia a cada temporada seleccionada de las series, identificando categorías y subcategorías en común.

Poco duro esta forma de acercarme a mi corpus al darme cuenta de la imposibilidad de trabajar por separado categorías que estaban constantemente en intersección. Sin embargo, en ese proceso pude identificar cuatro discursos que atraviesan las distintas narrativas que construyen las ficciones: la salida del clóset, la jubilación o retiro, la autoaceptación y la sexualidad. Éstos se desprenden de aquellas primeras categorías identificadas en los inicios de esta investigación: la cisheteronormatividad, el género y la vejez.

3.1 ¿Qué me propongo analizar?

Esta pesquisa se enmarca dentro de la perspectiva cualitativa ya que la misma nos permite comprender los hechos a través de los sujetos o actores sociales dentro de contextos sociales e histórico-culturales determinados. La investigación cualitativa busca interpretar “las cualidades de un fenómeno respecto de las perspectivas propias de los sujetos que dan lugar o forman parte de ese fenómeno [...] una mirada que parte de la premisa de que el

hecho no es lo que está ahí afuera, sino lo que los sujetos perciben como hecho” (Orozco, 2011:116).

Asimismo, esta investigación se presenta desde una epistemología situada feminista que enmarca mi mirada desde Latinoamérica, como mujer *cis*, heterosexual, blanca, migrante de clase media baja, alfabetizada. Comprender esto resulta de suma importancia para entender desde dónde analizo estas ficciones:

[...] el concepto central de la epistemología feminista es que la persona que conoce está situada y por lo tanto el conocimiento es situado, es decir, refleja las perspectivas particulares de la persona que genera conocimiento, mostrando cómo es que el género sitúa a las personas que conocen (Blázquez, 2010: 28)

Esta investigación busca describir cómo se construye la representación sobre la disidencia sexual y la vejez en el contexto sociocultural cisheteronormado de las series *Grace and Frankie* y *Transparent* en las plataformas basadas en el modelo por suscripción de *video on demand*, que han sido producidas en Estados Unidos pero globalmente distribuidas a través de las plataformas de *Netflix* y *Amazon Prime Video*, adquiriendo un alto nivel de subscriptores en América Latina, principalmente en México.²⁷

3. 2 *Grace & Frankie* y *Transparent*: una introducción al objeto de estudio

Ya he mencionado en capítulos anteriores la trama de estas series de manera general, sin embargo, para adentrarnos en los objetivos e hipótesis de esta investigación realizo una breve descripción sobre los argumentos principales que desarrollan las distintas temporadas de las series que componen el corpus a analizar. Para ello, he diseñado dos tablas, una para cada ficción, divididas temporada a temporada:

Grace and Frankie

²⁷ Con seis millones de usuarios en México, Netflix se ubica como la plataforma más contratada en este país (Forbes, 2020). Mientras que Amazon Prime Video, alcanzó el más de medio millón de subscriptores en 2020(Forbes, 2020) ubicándose como la segunda plataforma extranjera más contratada. Asimismo, México es el país donde más ha invertido Netflix en los últimos años, realizando alianzas con productoras independientes creadoras de contenidos audiovisuales (Obitel, 2019).

- Temporada 1 En esta primera temporada Sol y Robert deciden salir del clóset y separarse de Frankie y Grace para contraer matrimonio entre ellos. Estos primeros capítulos abordan entonces, el divorcio, la ruptura de determinados vínculos para reformular otros, la relación con sus hijas e hijos, con sus amistades, y un nuevo comienzo para cada personajes.
- Temporada 2 En esta segunda temporada Robert sufre un ataque al corazón. Durante su internación él y Sol se casan. Sol confiesa haberse acostado con Frankie una última vez y eso genera una gran discusión entre ellos. Robert echa a Sol de la casa, y hacia el final de la temporada se reconcilian.
- Grace se re encuentra con una pareja del pasado, y Frankie vende su lubricante vaginal a la empresa de Brianna (hija de Robert y Grace)
- Temporada 3 Robert y Sol se mudan a una nueva casa más acorde a sus necesidades de salud física y comienzan su proceso jubilatorio de su buffet de abogados. Robert encuentra una nueva vocación: actuación en musicales. Mientras que Sol (en su búsqueda por encontrar qué hacer con su tiempo libre), se une al activismo por los derechos LGTB+. Sin embargo, se da cuenta que su cuerpo ya no puede seguir el ritmo de las manifestaciones, y lo deja.
- Mientras tanto, Grace y Frankie comienzan su negocio de vibradores para mujeres adultas mayores
- Temporada 4 Sol y Robert comienzan terapia de pareja porque el primero considera que está en segundo lugar en la nueva vida de Robert, y éste se siente ofendido porque Sol mencionó que Frankie era su alma gemela. En el transcurso de la temporada conocen a Roy, un amigo gay bastante más joven que ellos que les ayuda a revivir su vida sexual. Grace y Frankie pierden su casa al ser estafadas por un contratista y sus hijos las llevan a una residencia para personas mayores
- Temporada 5 Grace y Frankie quieren recuperar su casa y piden ayuda a sus ex maridos. Mientras que ellos lidian con su amigo Peter que se ha separado de su

marido Jeff, y les pide un lugar en su casa. Robert tiene problemas para relacionarse con las generaciones más jóvenes que participan del nuevo musical, y Sol, aún no sabe qué hacer con su tiempo libre así que adopta un perro.

Temporada 6 Grace se casa con su novio Nick a escondidas de todos. Frankie se encuentra nuevamente sola en su casa así que invita a una amiga a vivir con ella. Robert y Sol deciden hacer el viaje postergado de su luna de miel, sin embargo los exámenes de rutina de Sol arrojan que tiene un tumor y deben operarlo. Luego de superada la operación, Robert se pone en campaña para salvar el teatro donde su grupo trabaja y utiliza el dinero de sus plazas en un cementerio privado sin consultarlo con Sol por lo que eso trae problemas entre ambos. Mientras tanto, Grace y Frankie diseñan una silla para inodoros que ayuda a las personas a levantarse del mismo. Les regalan su invento a sus ex maridos. Al final de la temporada, su invento explota y destruye la casa de ellos por lo que se van a vivir a la casa de Frankie. Grace se distancia de Nick porque siente que volvió a reproducir su primer matrimonio y decide volver con Frankie (además Nick va preso por evadir impuestos). Es así, que en el último capítulo, vuelven a estar bajo un mismo techo conviviendo las dos ex parejas.

Apuntes Si bien la serie se basa principalmente en la relación de Grace y Frankie, los personajes de Sol y Robert cobran mucha relevancia en el transcurso de las temporadas, por lo que la serie cuenta tanto la cotidianeidad de ellos como de ellas enfocándose en aspectos de la vejez (como la jubilación, la salud, el tiempo libre), de las relaciones amorosas en la vida adulta, de los vínculos afectivos (familiares y amistosos) y de la sexualidad.

Transparent

- Temporada 1 En esta primera temporada, la personaje principal Maura inicia su proceso de transición con su familia (sus hijas e hijo). Durante estos primeros diez capítulos se puede ver cómo se vuelven a conformar las relaciones familiares, como se rompen vínculos anteriores (cuando aún era Mort) y como surgen nuevos a partir su transición. Asimismo, esta temporada nos presenta lo complejo de cada personaje y nos va marcando los caminos que se abren a partir de la salida del clóset de Maura, delimitando así, quienes serán los personajes principales de esta ficción.
- Temporada 2 La segunda temporada nos presenta una personaje de Maura mucho más segura de sí misma, con una preocupación mayor por su aspecto y como cambiarlo para sentirse “más mujer”, y comienza a parecer la necesidad de realizarse una reasignación de sexo. En estos capítulos se aborda la sexualidad de Maura, su deseo y su relación con el cuerpo. Asimismo, se enfrenta a personajes del pasado que le reclaman su misoginia cuando era un reconocido profesor en la universidad. Por otro lado, el resto de la familia de Maura se hace presente, así que vuelve a transitar esa salida del clóset con su hermana, su madre y su sobrino.
- Temporada 3 Aquí se nos presenta una Maura infeliz. Ya con una familia que la acepta, en pareja con una mujer y trabajando en el Centro LGBT de Los Ángeles, Maura comprende que su infelicidad radica en su genitalidad, por lo tanto, se propone realizarse una cirugía de reasignación, así como cambiar su cara. En los primeros capítulos se puede ver cómo funcionan las violencias institucionales de la salud, así como también cómo se entrecruzan con la clase. Maura es rechazada para la realización de una vaginoplastía por su estado de salud general, por lo que debe aprender a convivir con su cuerpo. Termina su relación con una mujer y comienza a salir con un hombre cis.
- Temporada 4 En esta cuarta temporada Maura ya ha aceptado su cuerpo, ha comenzado a dar clases nuevamente y viaja a Jerusalén con su hija Ali. En este viaje se

reencuentra con su padre a quien creía muerto. Allí descubre cosas de su familia que desconocía (por ejemplo que tenía una tía transexual que había muerto en manos de los nazis). En esta temporada, Ali cobra una mayor relevancia (que se venía gestando desde la segunda) y se centra en el cambio de su identidad hacia una persona no binaria.

La familia completa viaja a Israel a reencontrarse con Maura y Ali, y su padre/abuelo. Toda la temporada transcurre en este viaje donde se aborda un poco más en profundidad la religión y el conflicto palestino-israelí.

Temporada 5 En esta última temporada se produce un cambio radical ya que la serie deja de ser un drama para ser un musical. El personaje principal de Maura ha muerto y el musical aborda la despedida de sus hijas e hijo, su ex mujer y amigas hacia ella.

Apuntes Cabe remarcar que en todas las temporadas la relación de Maura y su familia con la religión judía está muy presente profundizándose en las últimas temporadas que nos dejan entrever algunas contradicciones con la fe que profesan.

Habiendo desarrollado brevemente de qué tratan las series que componen el corpus de investigación, me gustaría definir los objetivos. En primer lugar, la premisa general que guía esta pesquisa se propone analizar cómo se construye la representación sobre la disidencia sexual y la vejez en el contexto sociocultural cisheteronormado de las series *Grace and Frankie* y *Transparent* en las plataformas basadas en el modelo por suscripción de *video on demand*.

Los objetivos específicos son tres:

1 Explorar qué presencia tienen los contenidos que abordan temáticas LGBT+ y quiénes los producen en las plataformas de *video on demand Netflix* y *Amazon Prime Video*

2 Describir de qué manera se entrecruzan la clase social, el género y la edad en el contexto sociocultural de las series *Grace and Frankie* y *Transparent*

3 Indagar de qué manera los distintos discursos y recursos semióticos (gestualidad, texto, sonido, imágenes, símbolos, música) construyen las representaciones sobre las orientaciones sexuales de lesbianas y *gays* y las identidades *trans* en la vejez de las series *Grace and Frankie* y *Transparent*

En respuesta a la pregunta general y a estos objetivos, la hipótesis que presenta esta investigación sostiene que las disidencias sexuales se han vuelto un mercado atractivo para las productoras de contenidos que nos muestran representaciones que se presentan disruptivas en cuanto al género y la sexualidad, visibilizando una de ellas –*Transparent*–, un contexto cisheteronormado que produce discriminación y marginalidad sobre las personas *trans* por el simple hecho de serlo. Sin embargo, son ficciones que están mayormente dirigidas a captar un potencial público más que a la construcción de una sociedad igualitaria ya que reproducen otras lógicas de poder e invisibilizan las desigualdades socioeconómicas que derivan en situaciones de discriminación, marginalidad y exclusión de las personas mayores.

El hecho de que estas producciones contengan en su elenco y dirección activistas feministas y de la disidencia sexual, como Jane Fonda (*Grace and Frankie*) Lily Tomlin (*Grace and Frankie*), y Jill Soloway (*Transparent*) genera otras formas de realización de contenidos audiovisuales: desde una perspectiva de género aunque mantienen estereotipos clasistas en sus personajes: mujeres y hombres blancos, de clase media alta y laboralmente exitosos. Por lo que la perspectiva interseccional, fundante en la epistemología feminista, se muestra ausente en la construcción de los personajes.

El argumento de las historias –que comienzan con representaciones muy disruptivas sobre las formas de ser persona mayor–, tienden a atenuar esa ruptura inicial temporada a temporada en post de generar un equilibrio en las formas de abordar estos temas para alcanzar una mayor audiencia. Un ejemplo de ello es el caso de Maura, mujer adulta mayor, *trans* y lesbiana, que a partir de los últimos capítulos de la tercera temporada de *Transparent* se define heterosexual y comienza una relación con un hombre *cis*.

La vejez en el caso de *Transparent* no es una representación explícita. Ambas series se apartan de los estereotipos sobre las personas mayores y nos muestran otras formas de vejez, que aunque no sea el tema central en las historias de algunos de estos personajes – como el de Maura, por ejemplo–, se infiere a través de las distintas situaciones que atraviesan. Por lo tanto, aportan a la construcción de nuevos sentidos sobre la vejez.

Ambas series se presentan como “imágenes luciérnagas” (Didi Huberman, 2014), es decir, tienen la capacidad de iluminar fugazmente diversas realidades que permanecen ocultas en las grandes producciones de las industrias culturales. Que, aunque sujetas al mercado, se permiten mostrar aquello que la televisión tradicional no ha querido reflejar en sus pantallas. Las formas de funcionamiento en el mercado de estas plataformas (*Netflix* y *Amazon*) permiten la realización de diversos productos y que estos sean reproducidos a bajo costo en las plataformas. Ello habilita a la masificación de otros mensajes, que nunca son directos sino que depende de los contextos históricos y sociales de las audiencias.

3.3 *Amazon Prime Video* y *Netflix*: un recorrido por las plataformas

Para responder al primero de los objetivos que se propone esta investigación, contabilicé el total de producciones que ambas plataformas presentaban hasta agosto del 2020. Dentro de ese total, por medio de la pestaña “Búsqueda” y utilizando las categorías LGBTQ+, Gay, Queer, Lesbianas, Homosexuales, Transexuales contabilicé cuántas de esas series, películas, documentales, stand-up y otros formatos refieren a temáticas LGBTQ+²⁸:

Tabla nº 1: Cantidad de producciones LGTB+ en *Netflix* y *Amazon*

Plataformas	Total de Producciones	Total de producciones LGTB+

Tabla de elaboración propia.

²⁸ Cabe señalar que cada producción que respondía a alguna de esas categorías era chequeada en páginas de internet como Sensacine.com, Filmaffinity.com o IMDB.com. Estos portales ofrecen descripciones sobre el argumento de la película, serie, documental u otro formato, así como información sobre productores, directores, actores, actrices, etcétera.

En un segundo momento busqué cuántas de estas producciones habían sido dirigidas o producidas por personas LGBT+ únicamente o en conjunto con personas cisheterosexuales, y las desglosé por identidad u orientación sexual en la siguiente tabla para cada plataforma:

Tabla n°2: Dirección/Producción de los títulos de (Plataforma) que abordan temáticas LGBT+

Dirección/Producción de los títulos de (Plataforma) que abordan temáticas LGBT+	Identidad de género/Orientación sexual	Total
	Gays	
	Lesbianas	
	Mujeres Trans	
	Varones trans	
	Queer	
	No binario	
	Hombres heterosexuales	
	Mujeres Heterosexuales	
	Personas no identificadas	

Por último, desglosé estos resultados con la intención de identificar aquellas producciones que hayan sido dirigidas únicamente por personas LGBT+ o por personas cisheterosexuales para cada plataforma:

Tabla n°3: I.G u O. S de director/es/as de las ficciones

Plataforma		
Títulos dirigidos únicamente por:	Total en núm.	Total en %
Gays		
Lesbianas		
Mujeres <i>trans</i>		
Personas <i>queer</i>		
Varones <i>trans</i>		
Persona no binaria		
Hombres cisheterosexuales		
Mujeres cisheterosexuales		

Personas no identificadas		
---------------------------	--	--

3.4 Que nos dicen las series: técnica para el análisis del discurso multimodal de *Grace and Frankie* y *Transparent*

En el capítulo anterior desarrollé ampliamente que entiendo por sentido, lenguaje, discurso y representaciones. En este apartado me centro en abordar qué implica el análisis del discurso multimodal desde el enfoque multiescalar que propone la semiótica social (Hodge, 2017) y que utilizo para llevar adelante esta investigación.

El análisis del discurso multimodal amplía el estudio del lenguaje en combinación con otros recursos como las imágenes, el simbolismo, la gestualidad, las acciones, la música y el sonido:

El ADM se ocupa de la teoría y del análisis de los recursos semióticos y de las expansiones semánticas que tienen lugar a medida que, en los fenómenos multimodales, se combinan las diferentes opciones semióticas disponibles. Las relaciones ‘inter-semióticas’ (o inter-modales) que surgen a partir de la interacción de las opciones semióticas, conocidas como *intersemiosis*, constituyen un área central de los estudios multimodales (Jewitt, 2009a). El ADM también se ocupa del diseño, de la producción y de la distribución de los recursos multimodales en contextos sociales (van Leeuwen, 2008) y de la *resemiotización* (Iedema, 2001b, 2003) de los fenómenos multimodales que tiene lugar a medida que se despliegan las prácticas sociales. (O’Halloran, 2012: 77).

Este método de análisis relativamente nuevo para las ciencias sociales, surge a raíz de los cambios profundos en el estudio del lenguaje por parte de la semiótica. Tal como plantea O’Halloran –y también Stuart Hall en *El trabajo de la representación*– en las últimas décadas esta disciplina dejó de pensar al lenguaje como una estructura cerrada, y comenzó a tomar en cuenta los contextos, las instancias y las potencialidades de estos. Es así, que la semiótica social se preocupa por estudiar la relación y la intersección entre tres sistemas complejos: sociedad, lenguaje –discurso, en términos de Foucault (1971)– y significado. Halliday, la define como “un sistema de significados que constituye la realidad de la cultura” (Halliday, 1978: 162).

Asimismo, Hodge (2017) sostiene que las relaciones e intersecciones que se producen entre estas tres esferas “se entienden como innumerables redes multiescalares, que parten de los detalles de la vida cotidiana y, en última instancia, conectan con fuerzas y movimientos sociales invisibles como el capitalismo, el racismo y la injusticia” (Hodge, 2017: 4), así como también el patriarcado. Para la semiótica social el mensaje está construido a partir del contexto en el que se produce²⁹, y éste se puede visualizar en las formas en las que se compone el texto. Esa composición, no solo da pistas para su interpretación, sino que también para su análisis:

[...] Los pequeños y grandes sentidos forman un continuo, no son diferentes tipos de sentido. Los primeros, se presentan en los niveles de la palabra, la oración, el texto y el discurso. Los segundos, refieren a la ideología o la religión -entre otros-, y están constituidos por el mismo sistema pero alcanzando efectos masivos en las sociedades (...) Por ello, el análisis debe ser multiescalar para moverse entre los grandes sentidos y efectos, y los muchos más pequeños que los sustentan (Hodge, 2017: 17).

Hodge (2017) adopta el término “multiescalar” para describir estructuras en distintos niveles a través de los sistemas de lenguaje, sentido y sociedad en un mundo interconectado.

Es por ello que al momento de analizar la representación sobre la vejez en *Grace and Frankie* y *Transparent* acudo a este enfoque. Dado que el sentido se construye en distintos niveles, no únicamente desde las oraciones o textos, este enfoque nos permite analizar el material partiendo desde lo más grande –contexto en el que se producen estas series y su distribución– hasta lo más pequeño –cómo son presentadas en las plataformas, cómo se construyen los personajes, las situaciones, los diálogos, las gestualidades, las vestimentas, los símbolos–.

La semiótica social propone distintas formas de abordar el análisis multiescalar. Por ejemplo, empezar por los niveles más generales y trabajar a través de palabras claves, o a la inversa, por lo más particular. Otra opción es comenzar por el análisis de los significados

²⁹ Este punto se asemeja a la definición que propone Foucault sobre los discursos ya abordada en el capítulo anterior, sobre cómo las prácticas sociales –como la representación y el sentido– se encuentran delimitadas y condicionadas por los distintos discursos.

de las palabras, los textos, las imágenes y las prácticas para rastrear el sentido que se produce en esos distintos niveles. Una cuarta forma sería analizar el sentido y el significado desde las grandes construcciones de sentido como la religión, la ideología o la sexualidad. Sin embargo ninguna es excluyente. Por lo tanto, existe la posibilidad de aunar estas formas para conformar una distinta, más completa (Hodge, 2017).

Partiendo de esta premisa, el análisis sobre estas producciones audiovisuales, se llevará adelante en tres niveles: de lo general a lo particular partiendo de los contextos socioculturales donde estas series son producidas a los sentidos que los textos audiovisuales construyen. Para ello desarrollé tres instrumentos que me permitirán indagar en cada uno de estos niveles, y en un análisis posterior, relacionar los resultados que estos arrojen buscando dar respuesta a los objetivos de esta investigación.

En primer lugar un nivel contextual que refiere a las condiciones socioculturales –y políticas– en las que fueron producidas estas ficciones –movimientos feministas, LGTB+, derechos de las personas mayores, envejecimiento poblacional, desarrollo de plataformas de *video on demand* en Latinoamérica–, un segundo que aborda las formas en que estas series son presentadas en las plataformas –quienes las protagonizan, que géneros comprenden, cómo son promocionadas en las plataformas, que categorías contemplan dentro de esas plataformas–, y un tercero que refiere a los textos de la serie misma –diálogos, personajes, situaciones–.

Para ello, se confeccionó una ficha sobre cada serie en la que se relevó el contexto social y político en el que fue producida, quienes las produjeron, desde dónde y bajo qué premisas fue distribuida. A partir de este instrumento, recolecté los datos que ayudaron a responder los primeros objetivos de este trabajo:

Tabla n° 4: contextos sociocultural y político en el que fueron producidas las series

Nombre de serie:	
Contexto político (situación de los movimiento feministas y LGTB+ al momento del lanzamiento, conquistas de derechos)	
Contexto social (situación de las personas mayores, envejecimiento poblacional a nivel global)	
Contexto cultural (masificación de netflix y amazon, nuevas audiencias, consumo de series)	
Plataformas (categorías, género y resumen) Productores y directores	
Presentación en las plataformas así como en redes oficiales de las series	
Protagonistas (compromiso político/activismo)	

Tabla de elaboración propia.

En segundo lugar, se creó una tabla con el fin de realizar una descripción de los personajes que contienen las series: su nivel socioeconómico, el lugar que habitan, su personalidad, su estética, su deseos, su orientación sexual o identidad de género así como los cambios que se produzcan en ellos temporada a temporada. Basándome en el modelo de Aguado Peláez (2016), dividí el análisis de personajes en tres ejes: descripción, análisis interseccional, y cambios en el personaje. Esto, me permite construir una mirada más completa sobre los protagonistas de las historias. A través del segundo de ellos pude visibilizar los distintos privilegios, y la diferencia que presenta la vejez LGT en contextos socioeconómicos beneficiados:

Personajes	
Nombre	
Edad	
Identidad de Género	
Orientación sexual	
Nacionalidad	
Lugar donde vive	
Trabajo	
Nivel socioeconómico	
Apariencia	
Descripción de personalidad	
Intereses	
Religión	
Cambios	
Notas	

Tabla de elaboración propia basada en el instrumento desarrollado por Aguado Peláez (2016).

Por último, un instrumento con base en la ficha de análisis realizada por Tenorio Buitrago (2019) en sus tesis de grado, y se trabajó en tres temporadas de ambas ficciones, para así poder ver el recorrido de los personajes temporada a temporada. Este último instrumento

complementa los otros dos, ya que nos permite inmiscuirnos en los discursos que crean las series, por lo tanto, nos ayuda a dar respuesta a los últimos objetivos planteados para esta investigación:

Ficha 1 Grace and Frankie (Sitcom, Comedia TV, Drama TV)							
Año de emisión:	Capítulo:	Temporada:	Nº de episodio:	Descripción de la escena	Personaje/e	Dialogo Guión	Notas
2015		1					
Categorías	Subcategorías	Secuencia analizada	Escenario	Descripción de la escena	Personaje/e	Dialogo Guión	Notas

(Realizado en base al instrumento de Tenorio Buitrago, 2019).

3.5 Categorías y Subcategorías

Dado este último instrumento, resulta relevante abordar las categorías que contienen esta investigación ya que serán las que orienten el análisis concreto de las secuencias seleccionadas. He definido cuatro: *género*, *vejez*, *cisheteronormatividad* y *clase*. La primera de ellas, ya abordada en el segundo capítulo de este trabajo, la entiendo a partir de la definición de De Lauretis como “un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja” (De Lauretis, 1989: 8).

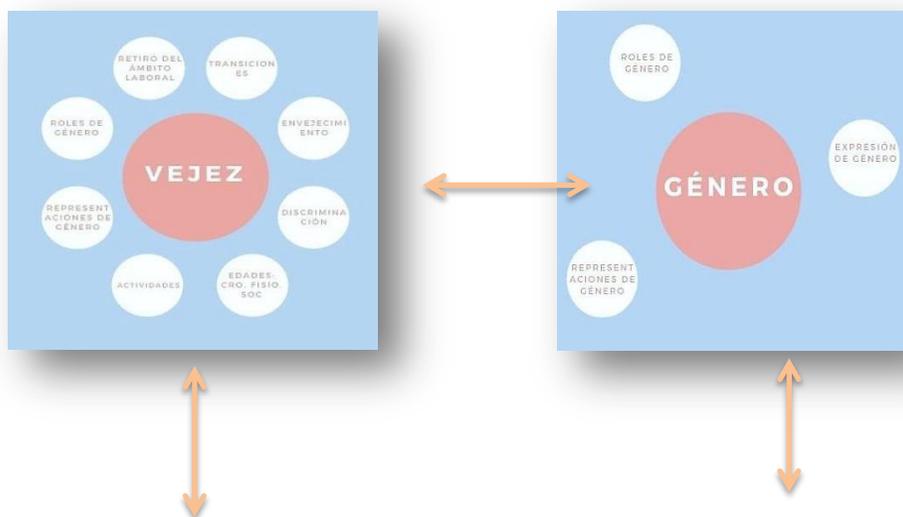
La segunda la defino cómo la construcción social sobre la última etapa del curso de vida. Y la última de ellas como un conjunto de normas, creencias e ideas asociadas a lo heterosexual y lo cisgénero que produce discriminación, marginalidad y opresión sobre las personas que no cumplen con esas condiciones de lo definido como normal/natural. En cuanto a la clase, considero pertinente para este trabajo abordarla bajo los términos que plantea Pierre Bourdieu, quien define al espacio social como un “campo de fuerzas; es decir, como un conjunto de relaciones de fuerza objetivas que se imponen a todos aquellos que entran al campo y que son irreductibles a las intenciones de los agentes individuales o

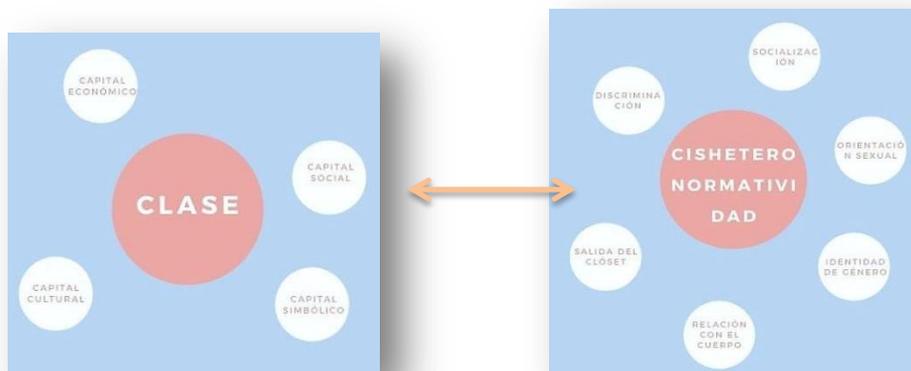
incluso a las interacciones directas entre los agentes”. Asimismo, dentro de estos campos actúan diferentes especies de poder y capital, los cuales el autor divide en: capital simbólico, capital económico, capital social y capital cultural:

El capital, que puede existir en estado objetivado — bajo la forma de propiedades materiales— o, en el caso del capital cultural, en estado incorporado, y que puede ser jurídicamente garantizado, representa un poder sobre el campo (en un momento dado) y más precisamente, sobre el producto acumulado del trabajo anterior (en particular sobre el conjunto de los instrumentos de producción) y por tanto de los mecanismos que aseguran tendencialmente la producción de una categoría particular de bienes, y gracias a ello a un conjunto de ingresos y beneficios (Bourdieu, 1989: 28)

Analizar la clase desde los distintos capitales que poseen los personajes de las ficciones, me permite observar como estos influyen en su proceso de envejecimiento. Asimismo cómo se configuran las relaciones a partir de los cambios identitarios, cuando estos capitales acumulados representan un poder sobre otros campos.

Las subcategorías que se dependen de estas tres grandes categorías son:





En ambas series se seleccionaron la primera, tercera y cuarta temporada para realizar el visionado. La razón por la cual fueron esas y no otras, refiere a que son las temporadas en las que se abordan más cambios y situaciones que resultan importantes para este trabajo como la construcción de la identidad, la sexualidad, el retiro, la relación con el cuerpo, entre otros.

En último lugar, se seleccionaron diversas situaciones relevantes en cada temporada (ya vistas en una primera instancia exploratoria del contenido) que refieren a los personajes que importan para esta investigación, y a situaciones relacionadas con ellos. Dentro de esos fragmentos se han seleccionado escenas que refieren a las categorías e indicadores que importan para este proyecto: la salida del clóset, la constitución de la identidad (cómo se presentan los personajes luego de asumir su nueva identidad: gestualidad, vestimenta, formas de nombrarse, ropa, peinados, maquillaje), sexualidad, amor romántico, situaciones de discriminación (múltiple o por edad), enunciación de temáticas sobre las personas mayores (enfermedad, última etapa de la vida, amistades, redes de apoyo, relación con el trabajo o retiro del ámbito laboral, sostén económico, salud, actividades), derechos conquistados de las personas LGTB+, cambios en las relaciones, construcción de nuevos vínculos, deseo y relación con el cuerpo.

El cruce de estas tres etapas de análisis me permitió tener una perspectiva holística sobre cómo construyen sentido estas series sobre la vejez LGT. Las categorías, subcategorías e indicadores con lo que fui trabajando el corpus de esta investigación, me permitieron identificar cuatro discursos en las narrativas que construyen estas ficciones: la

salida del clóset, el retiro del ámbito laboral, la autoaceptación y la sexualidad. Todos ellos atravesados por lo enumerado en el párrafo anterior; son utilizados como recursos semióticos para construir sentido sobre estos cuatro grandes significantes.

Capítulo 4

*Grace and Frankie y Transparent: una
apertura hacia otras audiencias y
personajes*

Estoy sentada en la farmacia. Espero mi turno rodeada de viejos que también esperan. Entre ellos y yo no hay mucha diferencia. Tal vez la única radique en la juventud de espíritu: ellos son evidentemente más joviales que yo. Toda singularidad en mí, todo grano de belleza ha ido a morir allí afuera, en la calle [...] De repente entra ella. Larga como una espiga e igual de flaca, con unos lentes negros que le cubren no sólo la mirada sino también la índole. Decía La Tía Encarna 'A toda travesti se le da, en el reparto de dones, el poder de la transparencia y el arte del deslumbramiento'. Todas nosotras estábamos acostumbradas a caminar muy rápido, casi al límite del trote. La velocidad de la caminata era consecuencia de nuestro afán por ser transparentes. Cada vez que nuestra humanidad se volvía sólida, tanto los hombres como las mujeres, los niños, los viejos y los adolescentes nos gritaban que no, que no éramos transparentes: éramos travestis, éramos todo lo que en ellos despertaba el insulto, el rechazo [...] La transparencia, el camuflaje, la invisibilidad, el silencio visual eran nuestra pequeña felicidad de cada día. Los momentos de descanso ("Las malas", Camila Sosa Villada).

Introducción

Durante los capítulos anteriores me dediqué a delinear un mapa de conceptos y una estrategia metodológica que me permitieran realizar un análisis exhaustivo de la representación de la vejez de lesbianas, gays y trans en las series *Grace and Frankie* y *Transparent*. En este cuarto apartado inicio el análisis de estos productos culturales, a

través de la economía política feminista y del enfoque multiescalar tal como fue propuesto en el apartado metodológico

Desde la primera, me importa destacar que tanto se ha incluido en estas nuevas plataformas, historias que refieran personas LGTB+ en relación con otros contenidos que no incluyen a estos personajes ni como protagonistas ni como personajes secundarios en sus tramas. Asimismo, indagar qué tantos directores/as *gays*, lesbianas, *trans* y *queer* son productores/as o directores/as de estas ficciones, respondiendo así al primero de los objetivos específicos de esta investigación.

En un segundo momento, me centro en quiénes están detrás de estas producciones, quiénes interpretan los personajes y cómo se han presentado e interpelado los distintos públicos. Como he mencionado anteriormente, la presencia de activistas feministas y de la disidencia sexual en los set de producción de estas ficciones son, en primer lugar, un reclamo histórico de los movimientos, en segundo, un primer paso hacia representaciones más justas de mujeres, lesbianas, travestis, *trans*, *gays*, *intersex* e identidades no binarias.

Por último, realizo un análisis de los personajes de ambas series desde los tres ejes que fueron presentados en el apartado metodológico: descripción del personaje; análisis interseccional del personaje; y cambios en el personaje. Esto me permite dar respuesta al segundo de los objetivos específicos que refiere a las formas en que se entrecruzan la clase social, el género y la edad en las series analizadas, y dar el primer paso en la respuesta al último de mis objetivos, en el cual pretendo indagar de qué manera los distintos discursos y recursos semióticos (gestualidad, texto, sonido, imágenes, símbolos, música) construyen las representaciones sobre las orientaciones sexuales de lesbianas y *gays* y las identidades *trans* en la vejez de las series *Grace and Frankie* y *Transparent*

4.1 La producción de ficciones LGTB+ en las plataformas de *video on demand* Netflix y Amazon.

El 8 de mayo del 2015, *Netflix* estrenó la primera temporada de su serie más larga hasta la fecha: *Grace and Frankie*. En ese primer episodio, Robert y Sol citan en un restaurante de mariscos a Grace y Frankie –sus esposas desde hace cuarenta años– con la idea de

proponerles el divorcio y confesarles la relación que sostenía desde dos décadas atrás. Durante la revelación, Frankie les pregunta:

– ¿No creen que hubo un mejor momento para decirnos? ¿Cualquier momento en las últimas dos décadas?

– Lo siento mucho, –dice Sol–.

– ¿Por qué ahora?

– Queremos casarnos.

– Porque ahora podemos hacerlo –comenta orgulloso Robert–. (*Grace and Frankie*, temporada 1, episodio 1, min 2:55)

El 26 de junio del año 2015, la Corte Suprema de los Estados Unidos, declaró legal el matrimonio igualitario en todo el país. Este derecho conquistado por el movimiento LGTB+ se fue consolidando poco a poco desde inicios del siglo XXI en distintos países y de distintas formas, luego de años de disputa con los distintos sectores sociales y políticos por parte del activismo. Junto con ello, comenzó tímidamente el reconocimiento de otros derechos para las personas LGTB+ por parte de los estados: adopción, identidad de género, tratamientos para VIH/Sida, y la no discriminación en ningún espacio. Sin embargo, en la actualidad ser lesbiana, *gay*, *trans*, travesti, bisexual o cualquier identidad fuera de la norma es penalizada en 72 países y en 8 se castiga con pena de muerte (Organización de las Naciones Unidas, 2020).

En ese sentido, el continente americano ha avanzado en los derechos legales para las personas LGTB+ en casi todo su territorio³⁰. Esta reciente conquista dio lugar a nuevas configuraciones de las agendas mediáticas. Asimismo, la posibilidad de acceder a derechos antes negados fue la apertura de otros espacios para las personas históricamente marginadas por su identidad de género y/u orientación sexual. Uno de esos espacios fue la industria del *mainstream* audiovisual.

Como he mencionado en capítulos anteriores, desde la derogación del código *Hays* a finales de los sesenta, las formas de representar a las personas LGTB+ han ido variando

³⁰ Para conocer más sobre estos avances consultar a: Salinas Hernández, 2011; Diez, 2011; Barrancos, 2014.

aunque siguen siendo muy escasas. Como sostiene Joey Soloway, creadore³¹ de *Transparent*, necesitaríamos mínimo cincuenta años de producciones exclusivas de mujeres, lesbianas, *trans*, travestis, y no binarias para equilibrar la balanza de la representación en las producciones audiovisuales y generar un cambio real.

Según la Alianza de Gays y Lesbianas contra la difamación (GLAAD), en el año 2019, de un total de 118 títulos estrenados en Hollywood, solo el 18,6% de las películas contenían personajes LGTB+ en sus tramas. Asimismo, en su informe *Where we are on TV* (Dónde estamos en la TV), GLAAD menciona que desde hace cinco años, *Netflix* es la plataforma que muestran una mayor representación de personajes LGTB+: 121 personajes, frente a 8 de *Amazon Prime Video*. También el informe sostiene, que se muestra una baja representación de la etnicidad de los personajes, siendo la población blanca la más representada (GLAAD, 2019-2020)

En un relevamiento realizado para esta investigación, observé la cantidad de títulos que tienen estas plataformas en referencia a temáticas LGTB+ en 2020. En el caso de *Netflix*, se presentan 120 títulos con esta característica, y en el caso de *Amazon Prime* 24 títulos³². Estos contenidos se dividen entre series, películas, documentales, presentaciones de *stand up* y programas de *reality* como es el caso de *Queer Eye*.

³¹ Utilizo el lenguaje inclusivo al referirme a le direttore de *Transparent*, ya que se ha definido como una persona no binaria y pedido ser tratada con el artículo “le”.

³² Debido a que las plataformas de *streaming* están en constante renovación de su catálogo, es interesante remarcar aquí que estos datos refieren hasta agosto del 2020 pudiendo presentar alguna variante posteriormente. Sin embargo, si vemos los estudios realizados por GLAAD en años anteriores, podemos decir que la tendencia se mantiene. Y si bien los porcentajes suben, sigue siendo muy bajo en proporción al resto de las producciones que no contienen personajes o temáticas LGTB+. Por otro lado, quisiera señalar, que las estadísticas fueron tomadas utilizando las propias categorías de las plataformas, es decir, aquellas series, ficciones, películas o documentales que las propias plataformas clasificaron como LGTB+, o gay, o lesbianas, o *queer*. En relación a lo *queer* la plataforma *Netflix* incluye bajo esta categoría a todas aquellas producciones que refieran a lo raro, extraño, o fuera de la “normalidad”, no únicamente a las personas *queer*, o no binarias o *trans*. Por lo tanto, luego de contabilizar todos los títulos, descarté aquellos que no referían a sexualidades disidentes.

Sin embargo, en relación con la cantidad total de títulos que contienen estas plataformas la representación sigue siendo muy baja, en el caso de *Amazon Prime* menos de un 1%, y en el caso de *Netflix* casi un 4%. Esto nos muestra que a pesar de ver a estas plataformas como espacios más inclusivos de las producciones audiovisuales LGTB+, es más una idea sostenida en la popularidad y venta de ciertos títulos, que en los indicadores numéricos de estas plataformas:

Tabla N° 1: Total de producciones LGTB+ en *Netflix* y *Amazon Prime Video*

Plataformas	Total de Producciones	Total de producciones LGTB+
Netflix	3010	120
Amazon	2602	24

Tabla de elaboración propia

Por otro lado, casi el 31%, tal como muestran las siguientes tablas, de los títulos incluidos en la categoría LGTB+ de la plataforma *Netflix* son dirigidos por hombres cisheterosexuales, mientras que solo el 5% lo es por mujeres lesbianas y el 1% por mujeres *trans* así como por varones *trans*. En el caso de *Amazon Prime*, los títulos dirigidos por hombres cisheterosexuales son el 25%, y los dirigidos por mujeres cisheterosexuales poco más del 33%. Es decir, que en la mayoría de las producciones presentadas en estas plataformas que refieren a temáticas LGTB+, hay una ausencia de la mirada de personas *trans*, travestis, lesbianas y *gays*, en sus representaciones. Asimismo, se corroboran los datos de GLAAD sobre la baja representación de personas LGTB+ por fuera de una población blanca, joven y acomodada:

Tabla N° 2 cantidad de títulos dirigidos según orientación sexual o identidad de género en *Netflix*

Netflix		
Títulos dirigidos únicamente por:	Total en núm.	Total en %
Hombres cisheterosexuales	34	28,5
Mujeres cisheterosexuales	14	11,7
Personas no identificadas	14	11,7
Gays	16	13,4
Lesbianas	5	4,2

Mujeres trans	1	0,8
Personas queer	1	0,8
Varones trans	1	0,8
Persona no binaria	1	0,8

Tabla de elaboración propia

Tabla N° 2 cantidad de títulos dirigidos según orientación sexual o identidad de género en Amazon

Amazon		
Títulos dirigidos únicamente por:	Total en núm.	Total en %
Mujeres cisheterosexuales	8	33,3
Hombres cisheterosexuales	6	25
Gays	5	20,8
Lesbianas	1	4,2
Persona no binaria	1	4,2
Personas no identificadas	1	4,2
Mujeres trans	-	-
Personas queer	-	-
Varones trans	-	-

Tabla de elaboración propia

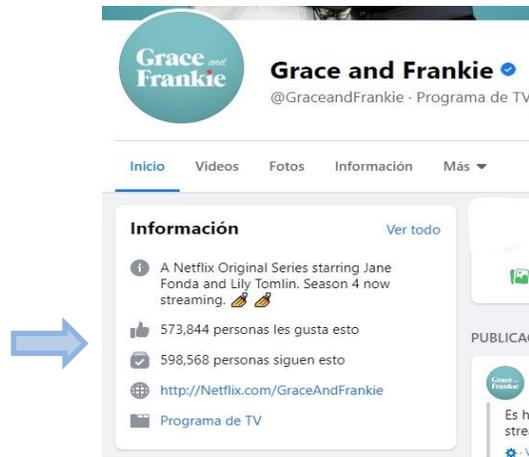
Otro dato que arroja este relevamiento, refiere a la cantidad de producciones que abordan las temáticas sobre vejez y disidencia sexual en simultáneo. En ese sentido, solo tres ficciones se encontraron al momento de contabilizar estos contenidos: las dos series que componen esta investigación y la película paraguaya “Las herederas”. Algo importante para este análisis desde la economía política feminista, es cómo son representados estos personajes: si caen en formas estereotipadas o si rompen con esos estereotipos. Más adelante, volveremos sobre esto.

4.2 *Grace and Frankie* y *Transparent*: cómo se presentan y qué audiencias interpelan.

En una entrevista realizada a la co-creadora de la serie *Grace and Frankie*, Marta Kauffman, por parte de Associated Press (2014), se le consultó sobre la decisión de *Netflix* de producir una ficción que hablara sobre personas mayores y envejecimiento. La productora comentó:

Lo que tenemos aquí es una oportunidad de enfocarnos en una audiencia marginada. Nadie dirige una serie a personas mayores de 50 años, nadie. Las personas nacidas durante el *baby boom*, que tienen más de 50 años, representan el segmento más grande de nuestra población. *Netflix* vio esto como una oportunidad de llegarle a una nueva audiencia (Associated Press, 2014).

En este sentido, *Netflix* ha conformado distintas estrategias para captar ese público cautivo, entre ellas, la utilización de redes sociales como *Facebook*. En esta plataforma, la página oficial de esta ficción alcanza más de medio millón de *seguidores* y medio millón de *me gusta* —una red que es muy utilizada por las personas adultas y mayores—.³³



Facebook oficial de la serie

Sus publicaciones refieren a cuestiones de la vida cotidiana y son construidas mediante la utilización de imágenes de la propia serie —ya sea foto o video—, generando cercanía y empatía con los personajes, con la intención de publicitar sus contenidos:

³³ Según Pew Reserch son casi 39 millones de usuarios en el mundo, de 65 años y más quienes actúan en Facebook, Twitter y Skype; las redes menos utilizadas por las personas mayores son Instagram y Snapchat.



Facebook oficial de la serie. “Sol soy yo en la fiesta”. “Si conoces muy bien esta lucha, te estamos viendo”.

Asimismo, los posters de presentación de cada temporada se produjeron introduciendo tópicos sobre problemáticas de la vejez, la sexualidad y las amistades o redes de cuidados, buscando cierta complicidad con sus audiencias. Donde se leen frases como *Co-independent* o *Too old for this shit*; se ve a las protagonistas con los vibradores que crearon o encima del inodoro que diseñaron para personas mayores junto a la frase *Rise up Together*:



Posters de las seis temporadas de Grace and Frankie.

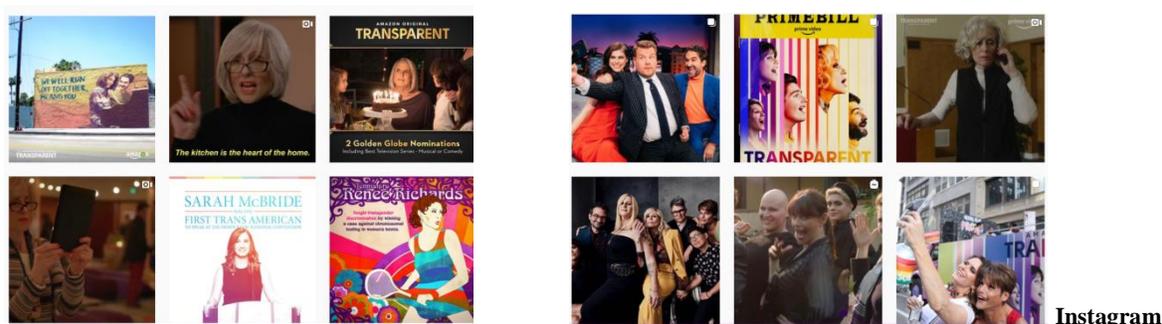
En el caso de *Amazon Prime Video* le director³⁴ propuso a la compañía retratar la propia transición de su padre a mujer *trans* a sus 68 años. En ese relato experiencial, abordó otras formas de ser persona mayor que no eran vistas habitualmente en las ficciones, sin hacerlo de una manera explícita. En este sentido, es una serie que se ha preocupado mayormente por llegar a la población LGTB+ más joven, no es una ficción pensada para una audiencia adulta mayor aunque su personaje principal lo sea.

Su presentación en las redes se da mayormente en Twitter con 50,4k de seguidores, e Instagram con 22,9k:



En esta última plataforma publican principalmente fotos sobre el detrás de escena, la participación de los personajes en distintos programas, marchas del orgullo LGTB+ en las cuales participan actrices y actores de la ficción, fotos de premiaciones, y de intervenciones en la ciudad de Los Ángeles a través de murales anunciando nuevas temporadas o retomando frases de las anteriores, así como reconocimientos a personas *trans* de distintas disciplinas:

³⁴ Utilizo el artículo “le” ya que Joey Solloway se ha declarado persona no binaria y pedido ser nombrada de esta forma.



oficial de la serie [@transparentamazon](#).

Instagram oficial de la serie [@transparentamazon](#).

Tanto los colores como la vestimenta de los personajes, así como los símbolos de mariposas en los posters de presentación, son guiños específicos hacia una audiencia LGTB+. Un estilo *retro/vintage*, con los colores del arcoíris fuertes pero con un brillo muy tenue, la centralidad puesta en Maura, sin atenuar su vejez, y la familia como parte esencial de esta ficción que aborda la construcción de la identidad no únicamente desde la perspectiva de ella sino de cada personaje.



Posters de las cinco temporadas y el musical

4.3 La representación de los personajes desde tres ejes específicos

Como se mencionó en párrafos anteriores, la forma en la que estos personajes son representados y el espacio que sus historias ocupan en las ficciones, es también una preocupación de la Economía Política Feminista de la Comunicación. En ese sentido, los

personajes de Maura, Sol y Robert, quienes representan la vejez LGT son personajes principales en las series.

Si bien en *Grace and Frankie* sus exparejas comienzan como una historia secundaria, disparadora de la relación de estas dos mujeres mayores, con el tiempo van cobrando relevancia en la serie. Llegamos a conocer la historia de estos dos hombres mayores, sus relaciones, sus amistades, gustos, miedos y la propia relación entre ambos. La historia de ellos no queda solo enmarcada en la revelación de su orientación sexual, sino que aborda los personajes de una manera íntegra.

En el caso de Maura, aunque ella se presenta como el personaje principal se da el proceso contrario. Su historia se va diluyendo entre las distintas historias que rodean a la familia. Sus hijas e hijo cobran gran importancia a medida que avanza la ficción, así como su ex mujer Shelly. La historia de Maura queda un tanto reducida a su proceso de transición, tanto en la relación con su cuerpo, como en los cambios en su apariencia, en las formas de ocupar un rol en la familia y en su sexualidad. Poco se retoman y abordan las distintas problemáticas que atraviesan las personas mayores a través de ella. Durante las primeras tres temporadas, nos cuesta reconocer en Maura a una persona mayor, principalmente porque rompe con ese estereotipo.

Ya en la última temporada que este personaje aparece se muestran distintos guiños, por ejemplo, cierta dificultad para relacionarse con su celular y que su hijo tome posesión de él y le borre o cambie cosas sin su consentimiento, mientras ella le pide que no lo haga, lo cual podemos traducir en la infantilización de los hijos sobre sus madres/padres. En ambas series se dan procesos distintos, principalmente porque fueron creadas pensando en audiencias diferentes.

Como se mencionó en el capítulo metodológico, el análisis de los personajes lo realicé a través de tres premisas:

- 1) Descripción del personaje
- 2) Análisis Interseccional
- 3) Cambios en el personaje

En el caso de *Transparent*, trabajé sobre los casos de Maura y Shelly, y en *Grace and Frankie* sobre Sol, Robert, Grace y Frankie con la intención de responder al segundo de los objetivos específicos de este trabajo: describir de qué manera se entrecruzan la clase social, género y edad en el contexto sociocultural de estas ficciones. Ello, me permite profundizar en el objetivo planteado y también visibilizar cómo es construida la vejez de las mujeres mayores *cis* de estas ficciones y su interlocución con los personajes que más importan para este trabajo. Esto también me permite observar cómo se reproducen los roles y representaciones de género, así como también la ruptura de ellos.

4.3.1 Maura y Shelly la construcción de identidad en la vejez

Maura (*Transparent* 2014-2019): volver a “nacer” a los sesenta



Características de Maura. Imagen de elaboración propia

Maura es una mujer trans estadounidense, de unos 68 años al inicio de la serie, blanca, judía, de clase media alta, funcional. La apariencia de Maura va cambiando a medida que se produce su transición, pasa de una expresión de género un tanto andrógina a una expresión de género femenina. Es alta, de cabello gris por debajo de sus hombros –aunque luego lo recorta–, principalmente usa vestidos largos o hasta la rodilla, rara vez se la ve de pantalones, gusta de las joyas y pulseras. Siempre lleva las uñas prolijamente pintadas así como su rostro maquillado. Lleva anteojos. Tiene siempre una expresión seria, pocas veces se la ve sonreír.

Presenta una personalidad fuerte que por momentos se muestra vulnerada –sobre todo al inicio de su transición– cuando se enfrenta a algún episodio de discriminación. Ello va cambiando con el correr de los capítulos, y cada vez que es tratada de “señor” responde firmemente corrigiendo el artículo mediante el cual es nombrada, dejando en claro que es una mujer. Se muestra soberbia por momentos, principalmente en situaciones donde no le interesa lo que está pasando. Es comprensiva con sus hijas/o, especialmente con Ali, con quien se identifica por su forma de vivir y expresar su género utilizando tanto ropa adjudicada a lo femenino como a lo masculino.

Es un tanto egoísta, y eso es señalado por distintas personas que la rodean –su hija, su novia, su ex mujer–. Su religión está muy presente. Es judía practicante, y su historia así como la de su familia –que escapó del holocausto– ha marcado sus trayectorias de vida. Su interés principal, es concretar su transición hacia un cuerpo biológicamente femenino, es decir, realizar una vaginoplastía, una implantación de pechos y operación de rostro. Como esto se ve truncado por su estado de salud y su edad fisiológica (Arber y Ginn, 1996), se propone aceptar su cuerpo con su identidad y comenzar nuevos proyectos como volver a dar clases en la Universidad.

Al inicio de las temporadas su mayor preocupación radica en ser aceptada en su nueva identidad, principalmente por su familia: en primera instancia sus hijas e hijo, y en segunda por su madre y hermana.

El análisis interseccional se preocupa por tomar en cuenta las distintas categorías sociales y culturales –tanto de privilegio como opresión– que atraviesan a un/a sujeto social, y cómo afectan su desarrollo (Gil y Sánchez 2015). Como mencioné, Maura es una mujer *trans* estadounidense adulta mayor, blanca, judía, con un buen nivel económico, sin discapacidades y con total independencia. Vive en la zona norte de Los Ángeles, y está jubilada de su trabajo como profesora en la Universidad de Berkeley.

Se mueve en entornos donde generalmente su identidad de género es respetada, por lo que se muestran pocas situaciones en las que sufra episodios de discriminación. Cuando estos suceden, son cometidos por personas ajenas a su entorno en espacios como: baños públicos, centros comerciales, el hospital público o el aeropuerto. Debido a su posición

económica y a un proceso de envejecimiento privilegiado no presenta dificultades por fuera de los cambios y reconfiguraciones con su familia y amigos a partir de su transición, los capitales económicos y sociales acumulados a lo largo de su curso de vida (Bourdieu, 1989), se presentan beneficiosos al momento de tomar esta decisión.

En este personaje podemos ver como se han constituido sus trayectorias sexuales y familiares. La serie nos lleva a distintas etapas de su curso de vida donde podemos ver su niñez, su juventud y su adultez, y como cada una de estas etapas estuvo atravesada por su identidad de género: la necesidad de construirse como mujer y el miedo al rechazo. Asimismo, la salida del clóset en esa etapa de la vida, constituyó una forma de autocuidado frente a situaciones de discriminación y marginalidad que le fueron presentadas como destino en distintas situaciones de su niñez.

Durante el octavo episodio de la tercera temporada se hace un retroceso en el tiempo a la infancia de Morton en casa de sus abuelos. Casi al final de este capítulo, suena una alarma de emergencia y la familia completa baja al bunker para protegerse. Dentro de este lugar, se encontraba el pequeño Mort, con un vestido rosa y un broche sujetando su cabello, recostado en el piso, dibujando. Cuando ingresa su familia –abuela, abuelo, madre y hermana– se pone muy nervioso. Con movimientos torpes trata de sacarse el vestido y ponerse sus pantalones. Cuando su madre entra, intenta ayudarlo a cambiarse pero no logra hacerlo antes de que su abuelo baje la escalera de ingreso al sitio.

Luego de gritarle, tirar sus vestidos y accesorios –los cuales Morton guardaba en una pequeña caja circular floreada– su abuelo comienza a decirle:

–¿Quieres ir al manicomio?

–Todos los hombres *Boymelgreen* quieren ser mujeres. Esta familia está maldita, – dice su abuela–.

–No es una maldición a nuestra familia. Esta es nuestra familia. –Comenta su madre entre sollozos–.

–Esta es mi casa. Son mis reglas. Tú no pagas una mierda, mi niña. No haces nada, no puedes decir nada. Esto es todo por tu culpa. ¿Quieres que termine como

Gershon? –comienza a gritar su abuelo nuevamente–. ¿Eso quieres? Morty, ven aquí. Ven, mírame. Ven aquí, está bien. Cariño, ven.

–Ayúdame –dice Morty a su mamá llorando y tratando de escapar de los brazos de su abuelo–

–Déjalo –grita su abuela–, deja al chico.

–¡Ven! ¡¿Quieres saber que le paso a tu tío *Gershon*?! –Le grita mientras lo agarra de sus brazos y Morton intenta zafarse, pidiendo por su madre–. ¡Morton! ¿Quieres saberlo? Se quemó hasta morir en el horno. ¿Quieres saber por qué? ¡Porque tu madre y tu abuela lo dejaron andar por ahí con falda! –le grita con mucha furia, sacudiendo sus brazos–.

–Él lo hace cuando está solo. Solo lo hace feliz, no es nada. –dice su madre llorando–

–¿Es *Gershon* feliz? ¡Haz que deje de hacer esto o te vas de mi casa! –grita su abuelo–. (*Transparent*, temporada 3, episodio 8, min 16)

Estos episodios, junto con otros que ocurren durante su infancia, como la burla de sus compañeras en la escuela, condicionan fuertemente la decisión de Morton de optar por transicionar en una etapa más temprana de su vida. Ello es señalado por Maura en la primera temporada:

Cuando era niño, desde los 5 años sentí que algo no estaba bien. Y no podía decirle a nadie sobre mi lado femenino. Eran otros tiempos, muy diferentes. Y, mi niña hermosa... tuve que guardar todos estos sentimientos para mí misma [...] Las personas tenían vidas secretas, vidas muy solitarias (*Transparent*, temporada 1, episodio 2, min 0:05).

Tanto su posición económica, su clase, su raza, su religión y el contexto social, cultural y político en referencia a los derechos de las personas *trans* ya en su vida adulta, son condiciones que le ofrecen cierta seguridad. Ello no implica una vida libre de discriminación pero si mucho más segura y privilegiada en términos de violencias cotidianas, expulsiones de distintos ámbitos sociales –como el laboral, el de la salud y la educación–, y de seguridad social que por ejemplo sus amigas Davina y Shane, quienes carecen de estas condiciones siendo ex trabajadoras sexuales, una desempleada y la otra

stripper, ambas VIH positivo y sin redes de apoyo por fuera de sus compañeras del Centro LGTB+ de Los Ángeles.

El mayor cambio en el personaje de Maura se da en su cuerpo y en su relación con el mismo. Pasa de mostrarse un tanto insegura en su identidad a marcar una fuerte presencia en cada escena. De la timidez de hombros caídos a la firmeza de la espalda erguida y mentón levantado. Aprende a conocer, querer y aceptar su cuerpo a medida que comprende que éste es objeto de deseo de otras personas.



Cambios de Maura-Collage de creación propia

Otro de los cambios importantes de este personaje, es la propia conciencia de sus privilegios dentro el colectivo trans y de sus propios prejuicios frente a las personas *trans* de clases sociales más bajas. Sabe del lugar que tiene, por su educación y por su clase, y trata de acercarse a la comunidad LGTB+ de Los Ángeles para ayudar de alguna manera buscando así una mayor aprobación de sus pares.

Durante la tercera temporada, Maura se encuentra trabajando en el centro de ayuda para personas LGTB+ de Los Ángeles, atendiendo llamadas de personas que se encuentran en situaciones complejas como la depresión, adicciones y otras afecciones a la salud mental. En su primera llamada, atiende a una joven trans de los barrios bajos de la ciudad, quien le dice que tiene intenciones de suicidarse.

Maura intenta calmarla. Al no lograrlo, se dirige a la zona en la que se encontraba la chica, un centro comercial de aspecto popular, como si fuera un gran galpón lleno de tiendas de ropa de imitación, peluquerías, zapaterías, comida rápida, entre muchas otros

locales. Los transeúntes eran en su mayoría personas migrantes y afroamericanas, mientras camina por los pasillos ve a tres mujeres trans latinas eligiendo alguna ropa, charlando en español. Se presenta utilizando el idioma de sus interlocutoras, y les pregunta:

–Estoy buscando a una joven que está en problemas, su nombre es Elizah, y estoy muy preocupada. Ella también es trans.

–¿Y cómo luce? –pregunta una de ellas–.

–Tiene cabello verde... ¿quizás la hayan visto en las calles? ¿Elizah? –Pregunta señalando con su mano hacia la nada–.

–¿Qué? ¿En qué calles? –La interroga la segunda de ellas con notoria molestia–.

–Ya saben, bueno...–Maura se pone un tanto nerviosa, no sabe cómo enmendar su error y comienza a titubear. Mientras tanto, las chicas se enfadan aún más, se indignan en su idioma frente a ella “dijo que somos de la calle” se escucha–. Solo digo... no. En general, en las calle. No quiero decir... –las chicas voltean sus ojos, se escuchan gemidos de asombro e indignación, las tres la miran fijamente como retándola, y una de ellas le aclara–

–Yo soy estudiante. Ellas pronto serán enfermeras. Entonces, ¿qué calles? (*Transparent*, temporada 3, episodio 2, min 14)

Maura se aleja pidiendo disculpas y las chicas siguen balbuceando reproches hacia ella en español.

Esta escena denota el prejuicio de Maura frente a la población *trans* y el sesgo de clase que la atraviesa. Su personaje no imagina que las mujeres *trans*, migrantes, de clase baja no puedan ser otra cosa más que trabajadoras sexuales, entonces lo da por sentado, aun cuando Elizah nunca mencionó que realizara esa actividad o que estuviera “en las calles”. Los prejuicios de clase, entonces, se suman a los de género y a las representaciones sociales sobre el ser trans/travesti, y cuál es el rol asignado a esa población en la arena social (Berkins, 2011)³⁵.

³⁵ En el año 2011, Lohana Berkins decía en una entrevista para el diario La Nación lo siguiente sobre las representaciones de travestis y trans: “La sociedad genera un pánico general sobre nuestra sexualidad y nuestras identidades pues en el imaginario colectivo somos agresivas, ladronas, sidosas, escandalosas, exhibicionistas. Toda una batería de cuestiones negativas que están sobre nosotras. Entonces, ¿qué pasa con nosotras? La sociedad, perversamente, ha generado un rol de que las personas travas sólo pueden prostituirse. No se piensa en nosotras en términos de políticas públicas, sino en términos de zonas rojas” (Berkins, 2011).

Es su familia elegida –sus amigas trans–, quienes le dan un baño de realidad frente a sus prejuicios. Hacia ellas, Maura se muestra solidaria, y siempre atenta a sus comentarios para aprender sobre su transición. Ellas la llaman “*baby trans*”, son pacientes frente a sus preguntas y comentarios, a veces un tanto alejados de su realidad.

Shelly (*Transparent* 2014-2019): la capacidad de resiliencia de las mujeres.



Características de Shelly. Imagen de elaboración propia

Shelly es la ex esposa de Maura. Es el estereotipo de mujer judía, cuidadora, siempre pensando en su familia y muy atenta a los consejos de su rabina. Es una mujer cis, blanca, muy delgada, alta, de cabello blanco y corto, generalmente viste ropa deportiva o camisolas con pantalones haciendo juego, usa anteojos y mucho maquillaje. Siempre se muestra ansiosa y nerviosa. Camina arrastrando levemente una de sus piernas y con pasos cortos, mirando hacia el suelo con su espalda un poco encorvada. Le gusta conversar a cada momento aunque muchas veces es ignorada por sus interlocutores. Siente que es una carga para sus hijas e hijo y para Maura. Se muestra triste e incomprendida.

Busca el cariño de Maura que a veces es correspondido, y en otras ocasiones, es completamente ignorada por ella. Sin embargo, es quien más la acompaña y se nota que han sido buenas amigas durante muchos años. Le cuesta afrontar distintas situaciones, sobre todo el hecho de que Maura quiera completar su transición, que quiera que le llamen Mamá

en vez de Mapa, y abuela. Le cuesta compartir ese rol que es el principal de su vida. Le interesa el teatro: la actuación y el canto. Así como también su religión.

Desde una perspectiva interseccional, este personaje también goza de ciertos privilegios que le otorga el hecho de ser una mujer *cis* blanca de clase media alta. Sin embargo, su edad y género son factores de opresión y discriminación que vive su personaje (Arber y Ginn, 1996). Como menciono en párrafos anteriores, Shelly es de familia y religión judía, de 68 años. Tiene un buen nivel económico, vive en un condominio para personas mayores que compartía con su segundo esposo quien muere al inicio de la serie de Alzheimer.

Es una mujer cisgénero y heterosexual –aunque mantuvo una relación muy corta con Maura luego de su transición–, que ha sufrido distintas situaciones de violencia por su género –una violación a sus 10 años y el robo de dinero por parte de una de sus parejas–. Aunque su personaje no presenta ninguna disfuncionalidad, se la muestra como una mujer frágil por momentos y un tanto perdida. Sus hijos la menosprecian debido a su comportamiento nervioso y un tanto entrometido.

La edad y el género son factores de desigualdad que se presentan muy claros. La soledad, el abuso por parte de parejas, la discriminación, y la falta de atención y cuidados por parte de su familia, son situaciones que se muestran sutilmente en la trama con los cuales Shelly aprende a convivir y combatir exigiendo el respeto y la empatía de sus hijas, hijo y Maura.

El cambio principal en el personaje de Shelly se percibe a través de la relevancia que va cobrando este personaje. No solo por su relación con Maura, sino también por su propia historia. Ya en la tercera temporada, la trama comienza a desarrollar más a este personaje del cual nos muestra un episodio violento de su niñez/adolescencia como lo fue el abuso sexual por parte de un profesor de música, y cómo eso afectó sus distintas trayectorias de vida. Durante el octavo episodio de la cuarta temporada, Shelly logra contar ese suceso por primera vez a su familia.

Durante el viaje a Israel, Josh –el hijo–, Sarah –la hija–, Maura y Shelly, se encuentran discutiendo sobre esta última y sus excesos en torno a la relación con sus hijos y

su dificultad para afrontar la realidad luego de una extraña situación donde Josh estaba aprendiendo a disparar un arma con un ex soldado israelí, en el desierto, y escucha la voz de su madre acercándose. Se da vuelta, y sin darse cuenta le apunta. Shelly comienza a gritar que la quiere matar “los arruiné y ahora quieren matarme”.

–No tienes idea de qué se siente ser yo en mi propio cuerpo. Intentar borrar a mí misma. Vivir ansiosa por tus hijos. Era como uñas rasgando una pizarra cada vez que me decían “mamá” Y esas dos veces que estuve en los dos hospitales psiquiátricos... fue un alivio el no ser una madre –les dice, mirando fijamente a Maura, como si solo estuviera comunicándose con ella–.

–¿Nos odias? –le pregunta Sarah–

–No, no los odio. Pero su Mapa no fue el único que sufrió.

–¿De qué hablas Ma?

–Lo dije en mi show

–No estuve ahí –dice Josh–.

–Exactamente, no estuviste ahí. Pero tus hermanas sí y tu Mapa también, y dije a gritos que tenía un secreto, y ninguno preguntó cuál era. Nunca me lo preguntaron. Desconocidos preguntaron. ¡Gente de Dinamarca! –grita mientras los señala con su brazo izquierdo extendido, recorriendo a cada uno de ese medio círculo de personas que la rodeaban, con su mirada–.

–Sí, sí. Tu secreto, tu secreto... hablabas de mí –dice Maura con calma, acercándose a ella–

–No, no... Hablaba de mí.

–¿Que era? Lamento no haber preguntado... no... Pensamos que sería inapropiado –dice con voz vergonzosa Sarah–.

–Tenía 10 años, y estaba este profesor, el Sr. Stenger, dijo haber visto talento en mí y yo le creí, pero cuando estábamos solos sucedían cosas y deje de comer –las imágenes dejan de mostrar a la Shelly de 68 años y van a la niña de diez que bailaba y cantaba mientras el profesor la veía. Las fotografías vuelven al presente. Shelly se acerca a Maura, casi susurrando y con vos entrecortada. Su hijos la miran y lloran, Josh se aleja y ella les dice– Fui abusada... (*Transparent*, temporada 4, episodio 8, min 20)

En estos personajes de Maura y Shelly podemos ver como las distintas situaciones atravesadas en las diferentes trayectorias del curso de vida afectan el proceso de envejecimiento. Maura se encuentra en sus 70 años recién reconociéndose en un cuerpo que siempre le fue ajeno. Shelly, en sus 68 años logra contar ese episodio de su niñez que marcó sus distintas trayectorias la amorosa, la materna y la de su salud mental y física.

4.3.2 Otras masculinidades. Representación de la gaycidad en hombres *cis* mayores.

Robert (*Grace and Frankie* 2015-2021): El desarrollo a lo largo del curso de vida



Características de Robert. Imagen de elaboración propia

Robert es un hombre *cis* blanco de 70 años, homosexual, de clase media alta, a punto de jubilarse de abogado cuando decide asumirse *gay*. Tiene su propio despacho junto con Sol en el que trabajaban, principalmente, casos de divorcios. Es seguro de sus decisiones, poco expresivo, de carácter firme, paciente, tranquilo, serio y callado. Su personaje, al inicio de la serie, es el estereotipo de abogado: un negociador que busca sacar ventaja en sus tratos. Su propio divorcio lo hace reflexionar sobre ello y esto va cambiando en él con el transcurso del tiempo.

Le preocupa mucho el “qué dirán”, aunque al mismo tiempo quiere vivir libremente su relación con Sol. Al inicio de la primera temporada, se avergüenza de la forma de vestir de éste y de su comportamiento público. Sin embargo, poco a poco se va acostumbrando a esta nueva relación y el mismo responde a sus propios deseos, haciendo a un lado a aquellas personas que juzgan su sexualidad o su forma de vivirla

En los inicios de la serie, su interés principal es el festejo su boda con Sol, que se ve frustrada por su operación del corazón y termina siendo un trámite rápido en el hospital con

Frankie oficiándola. Luego de sucedida la boda, sus preocupaciones pasan por comprar una nueva casa y empezar esa nueva etapa de su vida, jubilarse y aprovechar el tiempo con Sol en su hogar. Le interesan muchísimo los musicales, conoce todo sobre ellos, por lo que se une a un grupo de teatro *gay* que dirige su amigo Peter. No le interesa entrar en disputas políticas que refieran al activismo LGTB+, prefiere “pasar desapercibido”, aunque se suma en algunas ocasiones a protestas para acompañar a su esposo luego de que éste le explicara la importancia de defender sus derechos.

Durante la tercera temporada, un grupo de personas se manifiesta frente al teatro donde ensaya Robert contra las personas homosexuales. Luego de dos enfrentamientos con Sol, quien intentó explicarles sobre los derechos de las personas LGTB+, este reúne a los compañeros de teatro de Robert y deciden ir a escrachar la panadería de uno de los manifestantes. Robert, que se encontraba en el estudio leyendo, se acerca a la sala –lugar donde se estaba desarrollando la estrategia de protesta–, interrumpe la reunión y le pide a Sol que lo acompañe a la habitación donde él se encontraba

–¡Dios mío! –le dice a Sol bajando la voz, pero con notorio enojo– ¿Te has vuelto loco?

–Ahora pareces John Adams. Me sorprende que hagas tan bien el papel del revolucionario, pero que en la vida real ¡evites la realidad! –le responde también con enfado–.

–No es así. ¡Trabajé *ad honorem* para Lambda! Evito comer los deliciosos sándwiches de miel y mantequilla de *Chick-fill-a*. ¡Hasta tengo una placa por mi apoyo al matrimonio igualitario! –reclama ofendido–.

–Ahh ¡ni siquiera la colgaste aquí!

–¡No iba con la decoración!

–Robert, todos estos años, mientras ocultábamos nuestra homosexualidad, otras personas no solo salían del clóset, sino que luchaban, luchaban por estos anillos que tenemos aquí –le dice recuperando la calma, levantando su mano y enseñándole el anillo–.

–Pero ahora somos como ellos –Susurra. Lanzando una mirada sigilosa al comedor, como señalando a sus compañeros–.

–No si dejamos que acosen a un grupo de gays por organizar una obra. Tenemos que hacer algo. (Grace and Frankie, temporada 3, episodio 13 min 7:46).

En un principio se muestra celoso de Frankie. Aunque le cuesta mucho, intenta comprender la relación entre su pareja y la ex esposa. Sin embargo, esas tensiones se mantienen durante

las cuatro primeras temporadas generando distintos conflictos en su relación. Asimismo, aprende a convivir en este nuevo formato de familia y tiene ciertas preocupaciones por la forma en la que lleva adelante su sexualidad –monogamia– generándose otras situaciones de celos hacia Sol sobre algunos vínculos nuevos que éste conforma. La forma en la que llevan adelante su sexualidad como pareja homosexual monógama, es una parte muy importante de su relación que aparece en las distintas temporadas.

Como mencioné, Robert es un hombre *cis*, blanco de clase media alta que goza de sus privilegios como tal. Su permanencia en el clóset durante todo su curso de vida así como el desprecio de su madre, han sido sus mayores angustias. Por lo demás, es una persona que rápidamente es aceptada por su familia –hijas y ex esposa–, las cuales lo único que le reclaman es el engaño, haber mentido tanto tiempo.

Se muestra como un adulto mayor funcional. Con problemas cardíacos por lo que debe alejarse de las comidas grasosas y altas en sodio aunque encuentra la forma de evadir esos cuidados comiendo a escondidas o intercambiando alimentos, cuando su marido no lo ve. Aunque al inicio se muestra seguro de sí mismo, con el correr de los capítulos la trama da cuenta de que tiene cierto sentido de culpa por haber permanecido en el clóset tantos años y haber lastimado a Grace con su engaño. Es de descendencia irlandesa y católico protestante, algo que menciona repetidas veces durante las distintas temporadas mostrando así la importancia que tiene ésta religión en su vida. Son estos orígenes los que le generan conflictos con su sexualidad que se ven acrecentados luego de salir del clóset con su madre y que su presencia fantasmal –aunque ella siguiera viva–, lo atormentara cuando quería tener relaciones con Sol:

–Creo que algunas enseñanzas de la iglesia han tenido influencia en mí.

–Sí pero ¿acaso crees que un dios omnipotente te enviara al infierno?

–No lo sé –le contesta Robert a Sol– ¿Tu realmente crees que dios se enfada cuando comes langosta?

–Sí, por supuesto. Pero dios no quiere que arda toda la eternidad en el infierno por ello.

–Supongo que es cuestión de grados, Sol. Sé que el infierno no es un sitio concreto. Pero tampoco estoy seguro... Hay una parte de mí, en algún lugar, que cree que el infierno es exactamente el lugar a donde voy a ir

–Pero si somos consecuentes con nosotros mismos, y nos amamos como nos amamos ¿cómo vamos a ser pecadores? (Grace and Frankie, temporada 3, episodio 7, min 17:45).

Conforma rápidamente un nuevo grupo de amigos y sigue siendo aceptado en algunos círculos en los que se movía durante su vida heterosexual, aunque casi no los frecuenta. Son pocas las situaciones violentas que enfrenta por lo que su vida transcurre libre de violencias. Generalmente, su edad no es un problema ni un motivo de discriminación por parte de su entorno. En este sentido, las categorías de clase, raza y género en este personaje funcionan como indicadores de privilegio. También el hecho de haberse desarrollado durante todo su curso de vida como persona heterosexual.

Este personaje sufre varios cambios en su carácter. Aunque al principio se muestra con una personalidad más dura, poco a poco esa forma va cediendo. Se muestra un hombre sensible, compañero, solidario con quienes lo rodean, restablece su relación con Grace de una forma más amistosa y sincera. Poco a poco va entendiendo la importancia de defender los derechos de las personas LGTB+. Acompaña a Sol en algunas marchas y, al recibir un premio por su actuación en el teatro musical, cambia su discurso en favor de los derechos LGTB+ luego de la insistencia de Sol.

Sol (*Grace and Frankie* 2015-actualidad): las convicciones no acaban a los 60 años



Características de Sol. Imagen de elaboración propia

Sol es alto, de cabello blanco, delgado, el estereotipo de hippie de los años setenta. Aún mantiene ciertas costumbres de su activismo como no usar cuero o la comida orgánica. Su forma de vestir es ostentosa, usa camisas hawaianas con muchos colores o chaquetas de lana y camisas a cuadros, no tiene una combinación muy acertada a la hora de elegir su vestimenta. Su expresión de género es masculina, en ningún momento muestras gestos o formas “femeninas”. Es un hombre muy sensible, se conmueve con lo que pasa a su alrededor, le gusta hablar con las personas, aconsejarlas y escucharlas. Habla mucho, es sincero, amable, cariñoso, siente mucha culpa por haber lastimado a Frankie –a quien dice que todavía ama pero de otra forma–.

No le gusta que las personas estén enojadas con él, así que busca por todos los medios resolver los conflictos que se le presentan. Se preocupa por lo que pasa en el mundo, es un activista de toda causa, y extraña el acompañamiento de su ex mujer para concurrir a las manifestaciones. No quiere jubilarse. No sabe qué hacer con su tiempo libre y le cuesta mucho encontrar un *hobbie*. Es ecologista, le gusta cocinar y se muestra fanático de la música Folk. En el transcurso de las temporadas comienza a mostrar interés por el activismo LGTB+ organizando algunas protestas o concurriendo a algunas de ellas. Aunque debe dejar esta actividad debido a su envejecimiento físico y los dolores en su espalda.

Durante la cuarta temporada Sol cae en la cuenta de que no puede seguir participando de cada manifestación que se presente. Llega a su casa durante la noche, saluda a Robert quien le ofrece algo para cenar, abre la puerta de la heladera y se queda duro en la puerta gritando de dolor. Su esposo lo ayuda a sentarse, le pregunta qué pasó y Sol comenta sus percances durante la protesta.

–Gracias a dios que no te arrestaron.

–Casi pasa, pero el policía sintió lástima por mi cuando no podía para de llorar –dice mientras Robert lo ayuda a sentarse en la silla–

–Estoy muy impresionado por tu compromiso de hacer algo bueno todos los días. Cada-bendito-día –dice con vos entrecortada enfatizando un pequeño grado de molestia mientras masajea su espalda– Quizás esto no le esté haciendo bien a tu cuerpo.

–Nuestro cuerpos no estarán del todo bien, pero nuestras mentes Robert... nuestras mentes... no están bien tampoco –suspira resignado–.

–Estas reforzando mi argumento.

–Pero debemos resistir, ahora más que nunca -dice mientras se aferra al cartel que llevó a la manifestación y que Robert intentó suavemente quitarle–.

–Sol, tengo una pregunta. Si fueras cirujano y tus manos te temblaran ¿dejarías de operar?

–Por supuesto per... –Robert interrumpe su réplica–

–Y si fueras taxista y no vieras bien ¿dejarías de conducir?

–No si condujera en New York

–¡Sol! –dice con vos firme–.

–Robert, esto es todo lo que tengo para hacer ¿sientes que me mata hacer esto? Yo siento que me mataría dejarlo.

–Entonces no pares. Encuentra una manera de protestar que no arruine tu espalda. O mejor aún, tomate un tiempo –le aconseja Robert, mientras masajea su espalda–. (Grace and Frankie, temporada 4, episodio 2, min 25)

Durante los primeros episodios, Sol se mantiene entre la ambigüedad que le presenta sus 40 años junto a Frankie, su esposa y mejor amiga, y su relación con Robert. Le cuesta mucho asumir que las cosas van a cambiar por lo que todo el tiempo se muestra dubitativo. Esto cambia cuando ella comienza a salir con otros hombres y encuentra en Grace a su amiga y compañera. A partir de allí, él establece otras rutinas y gustos con Robert –aunque hasta la cuarta temporada, Sol sostiene que su ex esposa es su alma gemela–. La jubilación es algo que lo afecta mucho, reconocer que ya no puede hacerse cargo de sus casos y debe darle espacio a su hijo lo angustia. En este sentido, tanto en Robert como en Sol, la ficción retrata dos formas de vivir esta transición en el curso de vida, visibilizando las situaciones que viven las personas mayores al momento del retiro de espacio laboral. Sobre este punto, volveré en el siguiente capítulo.

Al igual que Robert, en el personaje de Sol podemos observar los privilegios que conlleva ser un hombre *cis*, blanco, de clase media alta, funcional. Su sexualidad, no afecta

mayormente sus trayectorias de vida. Al relacionarse y moverse en un ambiente que podríamos considerar más liberal/progresista, su salida del clóset no provocó grandes conflictos con sus vínculos ni con su religión, el judaísmo. El decidir asumirse como *gay* a sus setenta años, refiere más a la imposibilidad de lastimar a *Frankie* que al miedo al rechazo por su sexualidad.

Su mayor conflicto se presenta entre su edad y su trabajo, donde ya no se lo considera una persona importante, sino que por el contrario, entorpece las decisiones de su hijo en el buffet de abogados. Esto lo lleva a tomar la decisión de retirarse a pesar de no querer hacerlo.

Sol es de los personajes que menos cambios presenta a lo largo de la serie. Desde el inicio de la serie se muestra como una persona libre, comprensiva, aunque culpable de hacer sentir mal a otros. Su cambio más importante es la separación de su esposa Frankie y el aprender a construir otro tipo de vínculo con ella. Otro gran cambio es la jubilación y el no saber qué hacer luego de retirarse. A diferencia de Robert –que encontró en el teatro musical un espacio– Sol prueba distintas cosas como cocinar o acudir a manifestaciones pero no termina de encontrar su lugar. Finalmente adopta un perro, quien le hace de compañía y con quien pasa su tiempo libre.

4.3.3 Mujeres cis mayores, otras formas de vivir la adultez.

Frankie (*Grace and Frankie* 2015-actualidad): derribando estereotipos sobre la vejez



Características de Frankie. Imagen de elaboración propia

Frankie es el estereotipo de *hippie* –así como Sol–, de ojos claros, cabello voluptuoso, ondulado y largo. Se viste con largas túnicas estilo hindú o ropa muy holgada y colorida. También usa remeras de grupos de rock como Nirvana, Pink Floyd, Ramones o David Bowie. Usa suecos principalmente –con resortes–. A veces pañuelos en su pelo, como tiaras o recogiendo todo el cabello, le gustan los collares grandes y las pulseras. Tiene una personalidad extravagante y divertida. No le importa el qué dirán ni hacer el ridículo.

Tampoco le preocupa su sordera ni sus dificultades para manejar automóviles debido a su despiste cotidiano. Es irresponsable y olvidadiza. Le gusta fumar marihuana y hacer rituales de limpieza espiritual, utilizando el peyote en algún caso. Es muy mala con la tecnología, se preocupa por aprender pero se aburre rápido y lo deja. Es graciosa, y le gusta burlarse de Grace. Es completamente abierta con su sexualidad.

Debido a que Sol era su mejor amigo además de su esposo, es a quien más le cuesta sobrellevar la separación. Se preocupa por Grace, por sus hijos y por Brianna –hija mayor de Grace y Robert, a quien quiere como si fuera suya–. Es activista ecologista, feminista, y a través de esos lentes se relaciona con el mundo. Su interés principal es la pintura y su nuevo emprendimiento con Grace. A lo último, lo ve como una oportunidad de liberación de las mujeres mayores.

Frankie es una mujer cis blanca, heterosexual, de setenta años, funcional. A pesar de que se mantiene activa en los distintos ámbitos que le interesan –el arte, el activismo, sus vínculos, sus clases y sus relaciones amorosas– es considerada por sus hijos como una mujer mayor con problemas por su vejez por lo que intentan en distintas ocasiones restringir sus libertades. No se la ve, por parte de ellos, como una mujer independiente sino como alguien que puede causarse daño a sí misma. Por lo que buscan distintos medios para cuidarla de sus ideas extravagantes. En este sentido, se observa cierto prejuicio debido a su género y su edad de parte de los hijos que no tienen con su padre, por ejemplo. Se las muestra a ellas, Grace y Frankie, como las que deben ser cuidadas, a pesar de que constantemente ellas den prueba de su independencia. Esto lleva a distintos conflictos entre ellas y sus hijos e hijas.

Frankie casi no presenta cambios en su personaje. Al igual que Sol, su mayor transición fue la separación y la convivencia con Grace, una mujer que se ubica completamente en las antípodas de su personalidad pero en quien encuentra una compañera de vida. A lo largo de la serie mantiene distintas relaciones con hombres, pero ello no implica mayores cambios en su vida.

Grace (*Grace and Frankie* 2015-actualidad): las posibilidades de cambio no se agotan a los sesenta años



Características de Grace. Imagen de elaboración propia

Grace muestra una belleza hegemónica, es rubia, delgada, de ojos claros, elegante y vestida de acuerdo con la moda. Se define como: inteligente, en forma y refinada. Su personaje es el que más cambios presenta. Pasa de ser una mujer fría, grosera, dominante y cerrada, a mostrar una personalidad más cálida, solidaria y abierta sobre todo con Frankie y Robert. Le preocupa mucho su imagen, por lo que pasa mucho tiempo arreglándose.

Le disgusta el desgaste de su cuerpo. Sufre de problemas de artrosis, de dolores en rodilla y espalda, lo que la lleva a tener una operación y usar bastón, situación que la enoja y deprime. Abusa de los medicamentos y del vodka cada vez que necesita calmarse. Tiene una personalidad fuerte, se maneja bien con los cambios tecnológicos. Es organizada, le gusta que las cosas sean como ella quiere, su debilidad es Frankie más que cualquier otra

cosa. No le sale el rol de abuela, por lo que no tiene una gran relación con sus nietos. Es el personaje que más conflictos presenta con su edad, pero aprende a sobrellevarlos.

Durante las primeras temporadas sus intereses radican en volver a trabajar en la empresa que fundó, la cual es dirigida por su hija Brianna. Ante la negativa de ésta, se preocupa por comenzar a salir con hombres y encontrar una pareja para no quedarse “sola”. Ya en la tercera temporada, luego de recuentros con ex y varias frustraciones amorosas, decide enfocarse en crear su propia empresa de vibradores junto con Frankie y pone todo su empeño en desarrollar distintas cosas para mujeres adultas mayores.

Grace es el estereotipo de mujer adulta mayor de clase alta, frustrada en su matrimonio y su vida sexual, aunque se muestra siempre exitosa. A pesar de la angustia de su separación a los 70 años, logra cambiar completamente su perspectiva de la vida a través de su relación con Frankie con quien descubre que la vejez no era el final sino el comienzo de nuevas cosas. Estos personajes son quienes representan que la vida no es un ciclo que comienza a apagarse cuando llegamos a la vejez, sino que es un curso, que nunca deja de desarrollarse desde el nacimiento hasta la muerte (Elder, 1965).

Sin embargo, es en los personajes donde más vemos el envejecimiento físico. La relación con el desgaste de su cuerpo o la preocupación de sus hijos e hijas de que se encuentren “solos” en la casa es algo que aparece hasta las últimas temporadas. No así con Sol y Robert. Como mencioné durante el análisis del personaje de Frankie, la vejez de ellas y ellos se aborda desde distintos puntos. Sobre ellas se presenta una mayor fragilidad en esa etapa de la vida, una mayor dependencia. Mientras que ellos se muestran como adultos independientes sobre los cuales sus hijos no toman decisiones. Cabe remarcar que Grace y Frankie, revierten todo el tiempo ese estereotipo, saliendo de las situaciones en las que las encasillan y mostrando su independencia o interdependencia “co-independen” como dice el poster de la serie.

Grace es de los personajes que más cambia durante esta serie: su forma de relacionarse con los hombres, su forma de relacionarse con otras mujeres mayores, su forma de ver la amistad. Aprende sobre su sexualidad a través de Frankie y sobre lo que le

gusta y desea, a convivir con los problemas físicos que se le presentan en su vejez, reconociéndolos y tratando de no esconderlos ni disimularlos.

Aunque mantiene su personalidad firme y su humor ácido, se muestra más cariñosa y solidaria con quienes la rodean. Al igual que Robert, deja de importarle el “qué dirán” y se mueve a través de sus deseos. Con éste, emprende una relación amistosa, sincera, como nunca tuvieron durante cuarenta años de matrimonio, y que sirve de red de apoyo para ambos.

Durante los preparativos del funeral de la madre de Robert, él y Grace se encuentran buscando un vestido para la señora recién fallecida. Luego de recordar y hacer un comentario sobre las formas de su ex suegra junto a su ex esposo, ambos rompen en risas que se transforman en llantos cargados de angustia para Robert.

–Ohh Robert, cuanto lo siento. No deberíamos reírnos

–No, no es solo la muerte. Creo, es decir, lo sé... –dice titubeando–

–Lo siento, no entiendo ¿qué? –pregunta Grace un tanto confusa con la situación

–Eres tan buena conmigo...

–¿Acaso no quieres que lo sea? Porque me cuesta bastante –dice sonriendo–.

–Lo siento. Se lo que se siente que no te quiera quien debería quererte. Y se lo terrible que te habrás sentido todos esos años. Y lo siento, tanto, tanto –dice aun llorando–.

–Gracias por decírmelo. –responde Grace comprensiva y emocionada con su confesión.

Robert asiente con la cabeza, ella lo abraza y busca tranquilizarlo– (*Grace and Frankie*, temporada 3, episodio 9, min18).

La capacidad de transformación de este personaje denota un punto importante sobre la representación que tenemos usualmente sobre las personas mayores, donde se sostiene que después de determinada edad, las personas ya no pueden cambiar sus actitudes ni sus formas de pensar. Este personaje rompe con ese estereotipo. Aunque mantiene cierta esencia de los primeros capítulos poco a poco va mostrando algunas diferencias en sus actitudes hacia las demás personas, comprendiendo la importancia de construir vínculos sinceros en esa etapa de la vida.

Reflexiones finales

Como he mencionado en otros capítulos, *Netflix* y *Amazon Prime Video* comienzan a producir contenido en un momento de disputas de sentidos sociales desde los feminismos, los movimientos LGTB+ y el envejecimiento poblacional. Para ello recurren a fórmulas conocidas incorporando algunos matices, como lo es incluir en su elenco y producción activistas de estos movimientos de manera explícita y como asesoras en la construcción de las ficciones, asegurándose no solo representaciones certeras, sino la aceptación de las audiencias a las que se pretende alcanzar.

Asimismo, no es la cantidad de producciones LGTB+, sino la calidad de las ficciones originales. Como vimos en los datos, aún son muy bajos los contenidos que retratan personajes de este tipo. Sin embargo, estas series originales han logrado presentar sus personajes de una forma más íntegra, rompiendo estereotipos y retomando otros para finalmente abordarlos de manera positiva, como lo es por ejemplo el caso de las mujeres mayores de estas ficciones.

Las historias de los personajes son creíbles. La forma en las que son construidos, tanto desde el lugar que habitan, como su clase, sus vínculos, su religión; el utilizar los estereotipos en la manera justa y entender cuándo romperlos y cómo, es un logro de estas producciones. Si bien se abordan las temáticas desde una perspectiva que podríamos enmarcar como liberal, ciertos tópicos de la vejez y la disidencia sexual son tocados de manera sensible y precisa, tanto desde la comedia (*Grace and Frankie*) como desde el drama (*Transparent*).

Tanto la cisheteronormatividad como las representaciones y roles de género son cuestionadas a través de las y los distintos personajes. No hay una ruptura absoluta con estos mandatos aunque las ficciones muestran con cierto reparo las consecuencias de las normas que rigen las formas de ser y pensar de las personas. Los roles de género en el abuelazgo son trastocados de manera sutil a través de las mujeres de ambas producciones, quienes no tienen como actividad principal el hacerse cargo de sus nietos a pesar de tenerlos, ni tampoco son cuestionadas por los demás personajes por no cumplir ese rol.

Sin embargo hay distintas cuestiones que se mantienen, y que su cuestionamiento depende necesariamente de su audiencia espectadora. Sobre ello volveré en el próximo capítulo. Puedo decir, que estas representaciones sobre la vejez, dan cierto equilibrio a las relaciones que se disputan en las representaciones culturales, tal como sostiene Hall (2010).

La inclusión de tantos personajes adultos mayores en las series –a pesar de que en *Transparent* no sea la temática principal la vejez–, es una ruptura con la exaltación de los personajes jóvenes que vemos en la mayoría de las ficciones. El mostrar personas mayores con deseos, sexualidades diversas, desarrollos, cambios, laborando, transitando el retiro, construyendo nuevos vínculos y descubriendo nuevas cosas a los setenta años, son formas de romper ese proceso de estereotipación que se ha construido también desde las industrias culturales hacia esta etapa de la vida.

Sobre las relaciones que plantea el segundo objetivo de esta investigación podemos decir que *Transparent* es abordada desde una perspectiva interseccional más profunda: los cruces entre clase, raza, género y edad de los personajes a través de Maura y el vínculo con sus amigas Davina y Shane, así como la escena en el centro comercial denotan otras realidades distintas a la del personaje principal.

En ese sentido, *Grace and Frankie* pasa por alto estas cuestiones. Salvo el hijo adoptivo de Sol y Frankie, Bud, y el novio de ella, no vemos personajes en la serie afroamericanos, latinos, o de cualquier otra etnia por fuera de una clase blanca acomodada. Tampoco vemos cruce de clases, ni como las desigualdades económicas afectan la vejez y el proceso de envejecimiento en estos personajes. Enmarcada en el género comedia, la serie se preocupa por mostrar problemáticas cotidianas de una cierta clase social y de cierta edad, generando empatía a través de situaciones que puedan atravesar a esa audiencia de 50 años y más para la cual fue pensada.

Capítulo 5

Cuatro discursos en la
representación de la vejez de
lesbianas, *gays* y *trans*

“Una vieja loca y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria. Así, tan quieta, tan Cleopatra erguida frente a Marco Antonio. Tan Salomé recatada de velos para el Bautista. Absolutamente figura central del set cordillerano, sujetando con la pose tensa la escenografía bucólica de ese minuto” (*Tengo miedo torero*, Pedro Lemebel, 2001).

Introducción

A partir de aquí, me introduzco en el último capítulo de esta tesis. Ya descriptos y analizados los personajes, dando respuesta a los primeros objetivos planteados en esta investigación, me propongo abordar el último de estos y con ello contestar la pregunta general: cómo se representa la vejez de lesbianas, *gays* y *trans* en las series *Transparent* y *Grace and Frankie* desde un enfoque multiescalar. En respuesta a ello, pude identificar que se construye a través de cuatro discursos: la salida del closet, el retiro del ámbito laboral o jubilación, la autoaceptación y la sexualidad. Todos atravesados por la clase, el género y lo cisheteronormado, categorías guías de esta investigación.

La forma abordar la salida del clóset de los personajes rompe con las representaciones habituales que vemos sobre el tema. No se presenta como una anécdota más, sino que se profundiza en el hecho, dejando entrever distintos conflictos que pueden atravesar las personas mayores durante este cambio. Por otro lado, si bien es disparador de las historias que narran estas ficciones, es una situación novedosa, poco tratada por la industria cultural, y que principalmente relacionamos con la adolescencia o juventud.

La jubilación forma parte de los discursos que construyen a Sol y Robert, identificando que esta transición se funda en la obligación de ceder el espacio a las

personas más jóvenes –en el caso del primero–, y del deseo por parte del segundo de finalizar esa trayectoria laboral. A través de esto, la ficción nos muestra los distintos significados y sentidos establecidos sobre el retiro del ámbito laboral, principalmente en los hombres mayores, encontrando mínimas diferencias en las formas de vivir esta etapa entre heterosexuales y *gays*, en estas representaciones.

La autoaceptación es un discurso que se edifica a través de Maura y la relación con su cuerpo trans envejecido. Este personaje sufre distintos conflictos con respecto a su genitalidad y su género por lo que busca concluir su transición a través de una reafirmación de género. Sin embargo su envejecimiento físico va a coartar esta posibilidad. Ella aprende a convivir con las limitaciones que le presenta su vejez, lo que no implica la finitud de sus deseos sino construir y buscar nuevas formas de vivirlos.

El abordaje sobre la sexualidad rompe con los estereotipos que circulan socialmente sobre el sexo y las personas mayores. Si bien no puedo afirmar que es completamente disruptivo con los postulados cisheteronormativos que definen las formas correctas de vincularse sexualmente, la cuestiona al mostrar vejez disidentes que desean, tienen fantasías, se muestran sensuales, eróticas y excitadas con prácticas asociadas a lo perverso. Al ser abordadas con naturalidad y alejándolas de lo clandestino, lo oscuro, lo negativo, estas prácticas se resignifican y salen del lugar que el discurso sobre la sexualidad les ha otorgado.

Este recorrido me permitió comprender que estas ficciones rompen estereotipos al contar historias con protagonistas mayores que no caen en la soledad, marginalidad, discriminación o el abuelazgo –construcciones que estamos acostumbrados a percibir en las producciones del *mainstream* que refieren a esta etapa de la vida–. Desde distintos puntos de vista, nos representan otras formas de vejez por fuera de los discursos sociales hegemónicos sobre esta etapa, aportando así a nuevos paradigmas sobre la vejez.

5.1 La salida del clóset en la vejez. Una nueva etapa en el curso de vida.

La salida del clóset supone una transición en el curso de vida que puede devenir en puntos de inflexión –*turning points*– para las y los individuos. Tal como mencioné, estos son momentos que generan cambios profundos en una o en muchas de las

trayectorias –familiar, sexual, escolar, amorosa, laboral entre otras– (Elder, 1965; Blanco, 2011). Cuando estos hechos suceden en la vejez estas vulneraciones también están atravesadas por el edadismo, por lo que se produce una doble o múltiple discriminación sobre estos sujetos (De Vries, 2015).

Asimismo, puede implicar un cambio profundo en trayectorias de largo recorrido, condicionando por ejemplo, las redes de apoyo afectivas que las personas han construido a lo largo de su vida y la creación de nuevas redes debido al retiro en esta etapa de la vida al espacio privado alejándose de la esfera pública.

En ese sentido, las ficciones analizadas, se alejan de esa representación negativa y proponen una salida del clóset menos traumática para las personas donde este proceso se vive como un acto liberador y de empoderamiento, construyendo nuevas formas de percibir este hecho, que si bien genera conflictos en la ficción, no implica ni la expulsión ni la marginalidad. Un componente a tener en cuenta, es la clase y la funcionalidad de estos personajes. Ello les garantiza ciertas seguridades y protecciones al momento de tomar esta decisión.

5.1.1 El “nacimiento” de una nueva orientación sexual: Sol y Robert fuera del armario.

Desde el primer episodio de *Grace and Frankie*, la ficción nos muestra que la salida del clóset en estos personajes se presenta como un proceso liberador, no así para sus exesposas quienes en los inicios entienden esa confesión y separación cómo el fin de sus vidas.

“Habría sido más fácil si hubieras muerto” (*Grace and Frankie*, temporada 1, episodio 1, min 8:27) y “No lo dices. Sé miserable. Tengo noticias para ti: el próximo capítulo de nuestras vidas no es muy largo” (*Grace and Frankie*, temporada 1, episodio 1, min 6:10), son dos comentarios que ellas lanzan en la intimidad luego de que ambos decidieran dejarlas. Frankie argumenta que hubiera sido mejor no saber nada a esa altura de su vida. Grace, supone mejor la viudez que la humillación de tener un esposo que se declara gay a los 70 años.

Sin embargo, para Sol y Robert, el dejar la clandestinidad de su relación conlleva, no solo un alivio, sino una reivindicación de su amor. Ello se percibe en distintas escenas. Luego de su confesión hacia sus esposas e hijos, Sol se queda en la casa de Robert. Durante el siguiente día, ambos se encuentran recostados en la cama, con sus pijamas aún puestos, como recién despertando. Robert respira hondo y dice:

–Siento que es la primera vez que puedo respirar en 20 años.

–Quisiera subir al techo y gritar, soy homosexual y estoy enamorado de Robert Hanson que también es homosexual, – dice Sol (*Grace and Frankie*, temporada 1, episodio 2, min 1:40).

En la siguiente escena que aparecen ellos dos –solo unos segundos después– Sol se encuentra sentado en la cama, aún sin cambiarse de ropa, intentando hablar por teléfono con Frankie quien no responde sus llamadas. Cuando deja su celular, ingresa Robert en su bata de baño azul marino, con una toalla envolviendo su corto cabello, en la forma que la usan habitualmente las mujeres, le entrega una taza de café y dice “Solo porque salimos del clóset no significa que debamos ser exagerados”. Sol que aún no lo ha visto, responde “Lo sé”, con voz acongojada hasta que levanta su mirada y ve aquella imagen, que despierta su risa. Robert se aleja sonriendo y caminando de manera erguida, meneando su cuerpo.



“Las tarjetas de crédito”, episodio 2, min 2:40.

Ambos personajes se alejan del lugar de víctimas y de las representaciones lastimosas que se han construido en base a las personas que deciden nombrarse y vivir por fuera de lo heterosexual. El enojo, la frustración y los reclamos por parte de los hijos, está puesto en el engaño a sus esposas no en el hecho de que sean *gays*. La culpa, es un factor que aparece en el personaje de Sol: “me siento extremadamente culpable, destrocé a alguien que amo mucho ¿y sabes que lo hace aún peor? Que estoy tan feliz” (*El final*, episodio 1, 25:30)

min). Robert, muestra cierta actitud superadora sobre el tema: “Ya estoy cansado de sentirme culpable por ser quien soy”.

Algo que resalta en el discurso de ambos es la necesidad de vivir esa última etapa juntos y con el reconocimiento de esta relación a través del matrimonio. En otra escena, ya casi al final de esta temporada, Grace irrumpe enfadada en la casa de Robert, reclamándole el hecho de que su nueva pareja, Guy, sea el oficiante de la boda de ellos. Él se encuentra sentado a la mesa del comedor sumergido en un mar de papeles, invitaciones, cuentas. Se muestra enojado, la mira, tira sus anteojos sobre la mesa, le devuelve un libro de contactos que ella le había prestado para la boda, discuten sobre el tema y él desliza que tal vez lo mejor sea realizar una pequeña boda ya que “todos están enojados”, a lo que Grace le pregunta:

–¿Qué quieres tú?

–Yo quiero una boda grande desde el comienzo. Después de esconderme todos estos años, quiero casarme enfrente de todos, incluyéndote a ti (*Grace and Frankie*, temporada 1, episodio 9, min 29).

Esta transición en Sol y Robert, deja entrever distintas temáticas sobre la vejez que generalmente no vemos representadas en el *mainstream*. En primer lugar, la posibilidad de comenzar una nueva vida a los 70 años, no a partir de un hecho traumático como puede ser la viudez, sino desde el reconocimiento de una identidad sexual y un derecho como lo es el vivir la orientación sexual libremente sin sufrir ningún tipo de discriminación.

Asimismo, significantes como el deseo, el sexo y el amor –alejados de las formas de estereotipación que construyen las representaciones sobre la vejez–, son sentidos utilizados en la ficción para narrar esta nueva etapa en la vida de los personajes, que no son arrojados al olvido, sino que se convierten en coprotagonistas de la historia. Si bien la apertura a una nueva orientación sexual se presenta como un punto de inflexión en sus trayectorias familiares, sexuales, amorosas y en sus vínculos afectivos, no se representa como un episodio negativo sino como la oportunidad de un nuevo comienzo: una nueva etapa de la vida no el fin de ésta.

Ello, rompe con las formas de estereotipación que definen a las personas mayores y las disidencias sexuales. Si volvemos a los planteos de Hall (2010) sobre cómo se

construyen los estereotipos, recordaremos que éstos se crean a través de tres procesos que, a grandes rasgos, reducen, esencializan, naturalizan y fijan la diferencia, construyendo límites simbólicos que expulsan aquello que se corre de la norma desestabilizando el orden social, creando un nosotros “lo normal” y un ellos “lo anormal”. La ficción, establece la diferencia y la habitúa, no la expulsa. Por lo tanto, genera representaciones distintas a las que estamos acostumbrados a ver, evidenciando que hay otras formas de vivir la salida del clóset, así como la vejez.

5.1.2 De “Papá” a “Mapa”, la presentación de Maura

En el caso de *Transparent*, este suceso se dio en distintas etapas. El miedo al rechazo por parte de su familia es algo que atormenta a este personaje al inicio de la serie. La experiencia de sus amigas *trans* con sus vínculos no vaticinaba una recepción positiva a su nueva identidad. Dado el sistema sociocultural occidental en el que vivimos – (cis)heteronormativo y patriarcal– este cambio, generalmente significa situaciones de discriminación, marginalidad y expulsión para las personas que transicionan (Redi y Tome 2006, Yabenes, 2011).

Durante el segundo episodio de esta primera temporada “Dejar ir”, Maura se encuentra en la casa de su amiga Davina, tomando una copa de vino. Mientras inspecciona el lugar, le cuenta sobre su vida y le describe a sus hijos, pide permiso para entrar a su cuarto y mira sus vestidos. “Voy a sentarme en tu tocador” anuncia. Se sienta frente al espejo, huele los perfumes, mira los labiales y se prueba unos lentes de sol que estaban sobre la pequeña mesa mientras escucha lo que su amiga dice:

–Sabes cariño, hemos emprendido una gran aventura, y tú acabas de empezarla así que debes aprender a dejar de lado todo lo que la gente piense de ti. Una muy buena amiga mía me dijo algo cuando inicié mi transición. Ella dijo "En cinco años, miraras alrededor y ninguno de tu parientes seguirá a tu lado. Ninguno".

–¿Tu amiga... tuvo razón? –pregunta Maura desde el tocador, mirándose al espejo, como descubriendo esa nueva apariencia.

–Sí –responde su amiga.

–Eso es triste –le dice, saliendo del cuarto (*Transparent*, temporada 1, episodio 2, min 19:30).

A diferencia de Sol y Robert, Maura sale del clóset con las y los espectadores antes que con su familia. Luego de un intento frustrado de Mort de contarle a sus hijos Josh, Ali y Sarah durante una cena, y que sus hijos se retiraran del hogar un poco molestos y sin comprender por qué su padre los había citado, el personaje de Mort va deconstruyendo lentamente frente a la cámara.

Camina por el pasillo hacia su cuarto, deja caer su camisa, su pantalón, toma el teléfono que se encuentra sobre una pequeña mesa, llama a alguien y le dice que no pudo hacerlo. Entra a una habitación y sale con un vestido en tonos rosas y blancos estampado, y se dirige a su dormitorio. Se recuesta en su cama, toma una revista se quita la coleta de su cabello, lo acomoda y respira. La cámara nos muestra la imagen completa. Mort ya es Maura.



“Piloto”, episodio 1, min

Esta presentación del personaje no es inocente, toda la escena está construida para generar impacto en los espectadores. Como ya hemos mencionado en los apartados teóricos, los cuerpos que escapan a la norma, que cambian sus roles o se representan a través de un género que no es el asignado al nacer descolocan a quienes los observan.

Quienes miran, rápidamente intentan significar y ubicar aquello que ven dentro del mapa de conceptos, cosas y lenguaje que crea la representación (Hall, 2007). Cuando ello se ve trastocado, como es el caso de esta imagen, los espectadores necesitan de más recursos para identificar lo que están viendo. *Transparent*, va construyendo ese recorrido de

reconocimiento por parte del espectador lentamente, hasta presentarnos el personaje completo de Maura, ya con una expresión de género femenina.

El encuentro entre Maura y su hija Sarah fue inesperado para ambas. La última se encontraba en la casa de su padre, mostrándole la casa a una ex novia para que la reformara luego de que Mort se mudara, cuando Maura llega sin previo aviso. Luego de que la recién llegada intentara explicarle la situación, Sarah le dice:

–Lo siento papá, lo siento, lo siento. Solo trato... ¿puedes ayudarme? ¿Estás diciendo que comenzaras a vestirme como una mujer todo el tiempo? –Maura se ríe, le toca su cara y responde–,

–No, cariño. Toda mi vida... mi vida entera me he vestido como un hombre. –Toma su mano, la pone sobre su pecho y enuncia– Esta soy yo (*Transparent*, temporada 1 episodio 2, min 2).

El encuentro con su hija Ali fue un tanto distinto ya que la primera se encontraba bajo los efectos de una sustancia psicoactiva y fue muy receptiva. Cuando las dos hermanas se encuentran, las repercusiones en su charla íntima sobre el tema son otras, que detonan formas jocosas y un tanto despectivas sobre la identidad de Maura.

–Las uñas de sus pies estaban pintadas, pero como una es pequeña y está aplastada, el solo se pintó la piel del dedo –dice Ali con cara de asco, tomándose la cara–

–¡Ajhhhh dios! –grita Sarah riéndose– ¡Ella! –enfatisa, marcando ese énfasis con su mano izquierda, señalando a Ali– Ella se pintó la piel del dedo.

–¡Ohhh dios míooooo! –Grita Ali muy fuerte extendiendo esa última palabra mientras zapatea en el piso y toma su rostro con sus dos manos–. ¡Esto es tan extraño!

–Es una locura. Es totalmente una locura.

–A: Dios mío... le llamé de otra forma a él o ella ¿él? ¿ella? ¿Cómo debo llamarlo? Lo llamé diferente anoche. Comencé a llamarlo Ma-pa –dice con voz entrecortada mientras toma su rostro nuevamente, como incrédula de esta situación (*Transparent*, temporada 1, episodio 4, min 9:30).

Hay dos cuestiones que resultan relevantes en esta escena. La primera de ellas es que se reafirma el nuevo rol de Maura en la familia como Mapa. A partir de aquí, lentamente sus hijas e hijo dejaron de llamarla “papá”. La segunda, es el desconocimiento y desprecio por

un cuerpo que se escapa a la norma, especialmente un cuerpo viejo. Las apreciaciones sobre cómo estaban pintadas sus uñas, las risas, las caras de asco de ambas hijas, denotan desaprobación en ello.



“Mapa”, episodio 4, min 9:30.

Las representaciones construidas sobre el cuerpo viejo no permiten ninguna expresión de deseo, ni sexualidad, ni perversión. Cuando esto ocurre, la burla y el desprecio son las reacciones que se presentan. Cuando este personaje rompe esas normas que rigen la vejez y la sexualidad, la primera reacción es la que ejemplifica la escena de las dos hijas. Asimismo, su hijo Josh, cuando conoce a Maura, considera que no está “tan mal” ya que no es escandalosa como le habían comentado sus hermanas, sino que lo disimulaba.

Los discursos que formulan la (cis)heteronormatividad y las representaciones de género, estipulan que todo lo desviado, distinto, anormal, debe ser “corregido” dentro del binario. Una vez corregido se asimila al sistema ocupando el rol que le corresponde. Cuando las personas *trans* no pasan por *cis* en los distintos espacios que habitan –lo que se conoce como *passing*–, son marginalizadas, discriminadas y vulnerados sus derechos humanos intensificándose estas vulneraciones en personas racializadas y de clases populares (Redi y Tome, 2006).

Por lo tanto, el hecho de ser “disimulada” para su hijo es importante porque, tomando las figuras que plantea Serano (2016), la despega de la *trans* “patética” y la ubica como

“impostora”, por lo cual se desvincula del objeto de burla que supone tener una identidad disidente de la cissexual.

En *Transparent*, lo cisheteronormado –y el cuestionamiento a este sistema– está presente constantemente, en la forma de referirse a Maura por parte de su familia como “Mapa”, en los artículos utilizados al dirigirse a ella por personas ajenas a su círculo más íntimo, en las conversaciones sobre transición que ella mantiene con sus amigas, y en las distintas preguntas que le surgen a su hija Ali a través de su acercamiento al feminismo y los estudios de género³⁶.

Durante esta primera temporada la ficción se propone mostrar las distintas situaciones que atraviesan las personas *trans* cuando deciden transicionar. Por ejemplo, el que su identidad sea aceptada en tiendas comerciales como Target, hecho que cuenta durante el primer episodio (*Transparent*, temporada 1, episodio 1, min 21:15).

En otro episodio de esta serie podemos ver la contracara de ello: Maura y sus dos hijas, Ali y Sarah, se encuentran en un centro comercial para almorzar juntas. Luego de beber mucha agua de pepino, mientras probaban productos de belleza en uno de los locales del lugar, decidieron ir al baño. Cuando se pusieron en la fila para ingresar, dos chicas que se encontraban en el lugar, escuchan que Sarah le dice “papá” a Maura:

–Mamá ¿ves a esa persona con el cabello gris? Creo que es un hombre. Ella le acaba de llamar papá, –comenta una de las chicas–.

– ¿Disculpe? ¿Es un hombre? Porque este es el baño de mujeres

– Si, lo sabemos gracias, –responde Sarah–.

– ¿Señor, me oye? Porque es el baño de mujeres, y claramente él es un hombre, –dice la mujer mirando a Sarah y Maura–.

–Él es mi padre y es una mujer. Y tiene derecho a estar en este baño.

³⁶ Cuando la transición de Maura deja de ser un tema a explotar en la ficción, la transición de Ali hacia una identidad no binaria durante la cuarta temporada, se pone en el centro de la escena, manteniendo el argumento de esta serie de abordar las distintas identidades y sexualidades desde diversos personajes.

–Claro que no ¿y sabes qué? Llamare a seguridad porque hay jóvenes aquí que estás traumatizando.

– ¿De verdad? ¿Te refieres a esas pequeñas zorras riéndose? Lucen muy traumatizadas.

–No les hables a mis hijas de esa manera.

–Y tú no necesitas hablarle a mi padre así.

–Tu padre es un perverso.

Maura pide a sus hijas irse. Ali, quien había ingresado al baño, sale del cubículo avergonzada y las tres se retiran. Ya en el estacionamiento, Ali le pregunta a Sarah porque hace esto ahora –transicionar–, en esta etapa de su vida. A lo que Sarah le contesta, “por qué espero tanto”. En la siguiente imagen, Mapa se encuentra en un baño portátil, en una especie de desarmadero de autos en las afueras de la ciudad (*Transparent*, temporada 1, episodio 4, min 17:42).

Los espacios públicos son los lugares donde más se producen situaciones de discriminación hacia las personas trans y travestis. En pocos episodios, la serie nos muestra las distintas situaciones que atraviesa esta población en torno a su identidad. Asimismo, tímidamente aborda el tema de la vejez cuando Ali pregunta “¿por qué ahora?”.

En esta ficción hay pocas referencias específicas a la vejez del personaje principal. La mayoría de los guiños sobre esta temática están puestos en el personaje de Shelly o la hermana de Maura quien es un personaje secundario. Por otro lado, el hecho de que una serie como esta, que retrata temas como la sexualidad y el género tan explícitamente, cuente con dos personajes principales adultas mayores y vayan variando entre cuatro y cinco secundarios durante las distintas temporadas, es un tópico a tener en cuenta. También, que esos personajes no sean encasillados en los estereotipos construidos sobre las personas mayores.

La vejez aquí es abordada con naturalidad, no hay necesidad en hacer hincapié en ella, ni en mostrar constantemente que se habla del tema. La sola presencia de estos personajes y la forma en la que fueron construidos: personajes que desean, se enamoran, tienen sexo, sufren, aprenden, sueñan, construyen proyectos, retoman viejas actividades, discuten las

representaciones que generalmente vemos sobre las personas mayores sin necesariamente construirse como una serie para ese público.

5.1.3 Semejanzas en la salida del clóset de los personajes

Un patrón que se repite en ambas series durante distintas ocasiones es la salida del clóset de los personajes con los diferentes vínculos que han mantenido a lo largo de su curso de vida, principalmente con amigos. Como se da en el caso de Robert, por ejemplo, durante el funeral de un viejo amigo de ambos matrimonios donde es la primera vez que los esposos se muestran socialmente como pareja.

Durante ese evento, él le dice a una amiga de la familia: “esto nunca va a terminar, ¿verdad? Pensé que podríamos hacerlo en un día pero nunca dejaré de estar saliendo del closet, ¿cierto?” (*Grace and Frankie*, temporada 1, episodio 3, 10:40 min). Cabe remarcar que esta amiga no vuelve a aparecer en ningún capítulo a lo largo de las distintas temporadas

Las amistades que aparecen de su vida heterosexual surgen como excusa de la ficción para recrear este cambio en sus vidas, y cómo cambian sus redes de apoyo al asumir una nueva identidad aunque se mantengan los vínculos familiares. Este tipo de escenas se presentan siempre en eventos sociales como el funeral o su fiesta de despedida de solteros.

Durante esta última, un viejo amigo de Robert se muestra ofendido por las formas en que llevan adelante ese evento, cuando su hija Brianna aparece con un pene rosa gigante montable –cual si fuera un toro mecánico– y pide que lo ubiquen en el patio delantero de la casa. Indignado frente al hecho, esta persona pide salir por una puerta trasera para no ser visto por las personas del vecindario. Cuando está saliendo le dice a Robert con desprecio:

–Tengo que admitirte que de vez en cuando me preguntaba acerca de ti. Los pañuelos en los bolsillos, siempre tarareando opera, esa hermosa esposa a la que nunca le prestaste mucha atención [...] Luego supe de ti y Sol, y pensé que cuanto menos supiera mejor. Pero vine esta noche porque soy tu amigo ¿y qué haces tú? Me echas tu estilo de vida en la cara. No tengo problema con que seas homosexual, pero ¿desde cuando eres tan maricón?! (*Grace and Frankie*, temporada 1, episodio 12, min 22:41).

Estos rompimientos implican una reconfiguración en sus grupos amistosos. En el caso de ellos, ambos construyen otras redes conformadas por amigos *gays* un poco más jóvenes con los que ya mantenían una relación clandestina –cuando estos personajes aparecen las formas no denotan que fueran personas que recién se incorporan a sus vidas sino que ya formaban parte de ella aunque no se relacionaran con el resto de su familia– y otros que conocen por medio de ellos como los del grupo de teatro.

Los grupos de amigos resultan de vital importancia en los cursos de vida de las personas LGTB+ ya que funcionan como redes de apoyo y de cuidados en situaciones donde la familia biológica no cumple ese rol –ya sea por desconocimiento de la identidad y por lo tanto de las problemáticas atravesadas o por discriminación– (De Vries, 2015)³⁷. En este sentido, ambas ficciones muestran la importancia y el apoyo que esos grupos ofrecen a quienes están transitando la salida del clóset, transmitiendo experiencia y conocimiento sobre ese nuevo mundo que se abre, que resulta mayormente desconocido para quienes sociabilizaron dentro de la heterosexualidad casi toda su vida.

En el caso de Maura, los vínculos se concentran en la familia, y esta repetición de presentar su nueva identidad se da en ese marco: el acercamiento a sus nietos y a su ex yerno, por ejemplo. Este último encuentro se produce de forma abrupta, con un personaje más consolidado y una red de apoyo firme que le permite hacer frente a situaciones violentas.

Durante la cena de Shabbat, Leonard, su ex yerno, aparece en la casa de los Pfefferman para recoger a sus hijos por el fin de semana. Luego de varios intercambios un tanto subidos de tono con su exesposa Sarah y la novia de ella, Tammy, sobre la forma en

³⁷De Vries (2015) menciona que en la vida de las personas LGTB+ los amigos desempeñan muchas funciones, entre ellas el cuidado. Asimismo, el autor menciona la importancia de la “familia elegida” dentro del curso de vida de lesbianas, gays y trans “la familia biológica es nuestra familia formal, mientras que la familia elegida es la gente con la que queremos estar. Le pedimos o le preguntamos a una muestra grande de 250 personas si les parecía que tenían una familia elegida y dos tercios respondió que sí [...] el rol de los amigos tiene una función significativa en la vida de las personas LGBT, es más probable que le llamemos familia, que acudamos a ellos para recibir su respaldo; pero si damos un paso atrás y miramos el nivel de la sociedad en general, hay pocos roles formales para los amigos. La mayoría de los roles formales se le asignan a las familias, un amigo no es reconocido en entornos de cuidado de la salud” (De Vries, 2015:63)

la que habían abordado la transición de Maura con sus hijos, las interroga de forma irónica y la situación va tornándose más violenta:

–Quizás podría cortarme el pene. Sería más fácil para todos. Podría ser niña también. –Maura lo llama por su nombre. Tammy se para de la mesa y le hace frente, pidiéndole que baje el cuchillo. Su ex suegra golpea la mesa fuertemente, toma el control de la situación y dice con su voz un tanto entrecortada:

–Esta es mi familia. Leonard. Lo siento mucho, es culpa mía. Debí llamarte. Cariño, debí llamarte invitarte a comer y debimos hablar. Y no lo hice. Y perdón por lo de Mort o Maura, y lo de él o ella. Solo soy una persona, tú eres una persona, y aquí estamos. Y cariño, debes entrar a este remolino o necesitas salirte.

Esta reflexión final de Maura denota los privilegios que hemos mencionado en el análisis de su personaje. A diferencia de ella, muchas de las personas mayores trans carecen de redes de apoyo, y en varias ocasiones –tal como documentara De Vries (2015) y Zamora Monge (2009)– deben destransicionar en esta etapa de la vida para no sufrir discriminación en las residencias o geriátricos a los que ingresan.

Este personaje muestra su sentido de la agencia frente a una situación que pretende arremeter contra su identidad por parte de un hombre cisheterosexual, el cuál cuestiona la situación familiar luego de su transición, y apoyada en sus redes, su condición económica y vínculos afectivos puede advertir que quien debe adecuarse a la nueva situación es Leonard, y si no, puede marcharse. Dejando claro que no será ella quien se aleje.

La salida del clóset en la vejez es algo poco abordado tanto desde los estudios del envejecimiento cómo desde los estudios *queer* y de género. Estas ficciones se atreven a escenificar un tema desconocido sin caer en estereotipaciones, ni significantes negativos sobre el hecho. Logran evidenciar cómo un curso de vida socializado en la heterosexualidad se percibe y asume por fuera de la norma. Pero también, como ciertos privilegios de esa vida heterosexual facilitan esta transición –por ejemplo a ver logrado cierta estabilidad económica y seguridad social–, la clase, la raza e incluso el género –de Sol y Robert–, en estas representaciones, favorecen ese proceso.

5.2 ¿Y luego de la salida del clóset qué? La jubilación como privilegio heterosexual.

Como mencionamos en apartados anteriores, Foucault (1970) dice que el discurso es la construcción del tópico mismo, que responde a un tiempo histórico y social, define nuestras formas de producción de conocimiento, y regula prácticas y conductas. Si llevamos esto a las representaciones sobre la vejez, como sociedad hemos adoptado y normalizado que en determinado momento las personas dejamos de ser útiles en el sistema productivo/reproductivo y debemos retirarnos al ámbito doméstico para cumplir tareas de cuidado o ser cuidados.

El discurso sobre esta etapa de la vida nos adjudica roles específicos como el abuelazgo. También produce una infantilización sobre las personas mayores que tienen algún grado de dependencia, equiparando su rol al de las infancias pero en un camino inverso; mientras las y los niños son educados para formar parte del sistema, de las personas mayores solo se espera el fin de su curso de vida. Es así, que se construyen representaciones binarias sobre la vejez –o cuidado o me cuidan–, recluidas en la esfera privada, despojándoles del espacio público.

En este sentido, el retiro del ámbito laboral se ve como un episodio negativo en la vida de las personas ya que dejamos de ser “productivos” para el sistema. Sin embargo, también la jubilación es un derecho al que no todos los sujetos pueden acceder y una etapa a la que no llegamos en iguales condiciones ni físicas, ni económicas, ni sociales. Cuando pensamos en la población LGTB+, el acceso a pensiones o seguridad social se ve limitado en mayor medida debido a las vulneraciones y expulsiones sufridas a lo largo del curso de vida por su orientación sexual o identidad de género. En ese sentido, este derecho es un privilegio de clase y también cisheterosexual.

En *Grace and Frankie* el retiro del ámbito laboral se fundamenta en lo que Arber y Ginn (1996) definen como el envejecimiento fisiológico y social, es decir, la imposibilidad biológica/física de seguir laborando, y el tiempo estipulado socialmente para el retiro; así como en el deseo de jubilarse y emprender otras actividades ociosas por fuera del sistema de producción.

Esta etapa, en los personajes de Sol y Robert se desarrolla lentamente. De hecho, las consecuencias que esta transición en la trayectoria laboral genera, se abordan a lo largo de las distintas temporadas. La primera referencia a esta temática se da en el segundo episodio de la tercera parte de esta ficción. La pareja inventa una pequeña mentira para faltar a la oficina y quedarse en su nueva casa organizando las cosas luego de su reciente mudanza. Al ser descubiertos por Bud, uno de los hijos de Sol que trabaja en el despacho con ellos, este último promete volver al día siguiente a la oficina. Robert, pensativo le dice:

–¿Sol, no sé si alguna vez quiero volver a trabajar de nuevo!

–¿Qué? ¿Por qué? –pregunta sorprendido.

–Ya no es divertido. ¿Recuerdas cuando era divertido?

–Me divierte estar contigo

–Sí, pero ¿por qué debemos estar ahí? He pensado esto mucho. ¿Puedo decir la palabra con "r"?

–¿¡Racismo!?! –pregunta Sol desconcertado.

–No, tonto. Retiro. –Sol expulsa un suspiro, afirma con su cabeza y se queda pensando en lo que acaba de escuchar. Robert continua hablando– Se te debe haber cruzado por la mente...

–Obviamente no tanto como a ti –le dice mirándolo con cara de sorpresa, enfatizando esa última palabra.

–Si no quieres hablarlo ahora, no hay problema –dice Robert.

–No, yo... lo he pensado.

–¿Y?

–No sé si estoy listo. ¿Realmente quieres eso? –lo interpela Sol.

–Lo que yo quiero es estar en esta casa bailando en distintas habitaciones contigo –le dice Robert sonriendo (*Grace and Frankie*, temporada 3, episodio 2, min 26).

Es importante destacar que para la mayoría de la población latinoamericana la posibilidad de jubilarse es inexistente³⁸. Las personas adultas mayores, generalmente, deben continuar trabajando durante esta etapa de su vida, ya sea porque la pensión resulta escasa o porque no acceden a una. Asimismo, las mujeres mayores que se alejan del mercado laboral, mayormente realizan tareas de cuidado en sus hogares o en los hogares compuestos por sus familiares. Poco espacio queda para debatir sobre el deseo en relación al retiro.

Hay un espectro de la sociedad que sí tiene ese privilegio y la posibilidad de elegir cómo continuar su relación con el ámbito laboral después de los 60 años. *Grace and Frankie*, aborda la temática de la jubilación también desde esta situación³⁹. En la escena recientemente descrita, la jubilación se plantea como un tema a tratar por la pareja mas no como una obligación o una imposición por parte de terceros –por lo menos en Robert–, es el deseo el que define la situación, atravesado por distintas cuestiones, aburrimiento, cansancio y el poder compartir otras cosas en su hogar. Por supuesto que esta historia no representa a la mayoría de las personas mayores, sino que propone un ideal para este momento de la vida.

Asimismo, cabe remarcar que el recorrido de estos personajes en la historia que nos narra la ficción, no hubiera sido el mismo si su salida del clóset se hubiera dado en su juventud. Nuevamente, el hecho de asumir su gaycidad a los 70 años les permitió construir

³⁸ Según la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) y la Organización Internacional del Trabajo (OIT), en su informe “Coyuntura laboral en América Latina y el Caribe (2018), más de la mitad de las personas mayores de 60 años en la región no perciben ningún tipo de jubilación o pensión.

³⁹ En el caso de Grace y Frankie se genera un proceso a la inversa. Ambas, mujeres comienzan su emprendimiento de dildos para mujeres mayores a partir de su separación. Es a través de ellas que se muestran las distintas situaciones de discriminación que viven las personas mayores respecto a su edad, por ejemplo, cuando los bancos le niegan un préstamo para comenzar su empresa por tener más de 70 años, o la falta de confianza en su proyecto debido a la edad del público al que están destinados los vibradores. Así, mientras ellos se alejan del ámbito laboral y se recluyen en el espacio privado, ellas vuelven al espacio público invirtiendo los roles de género.

un capital social y económico a través del cual mantener su nivel de vida, que en otras condiciones tal vez no hubieran alcanzado⁴⁰.

Como decía al inicio, la jubilación se muestra como deseo, pero también como resignación. Y aquí hay dos temas importantes. En primer lugar, la serie cae en el estereotipo construido sobre las personas mayores que sostiene que a determinada edad las personas ya no somos útiles en el sistema productivo. En este caso eso lo vemos a través de Sol.

Durante una charla con su secretaria, a la que él trata de decirle que es hora de que ella se retire, Joan Margaret mal entiende su comentario, le consulta sobre su retiro, y aunque éste lo niega ella trata de hacerle comprender la importancia de dejarle ese espacio a su hijo Bud:

–Pero, ¿que estas esperando? Robert quiere que te retires, yo quiero que te retires y Bud lo necesita –Sol se mantiene pensativo, mirando hacia ningún lado– ¿Cuántas veces te escuché decirle a un cliente: cuando ha llegado la hora, ha llegado la hora? –él la mira, asiente con la cabeza, se toma un minuto y dice.

–Lo dije muchas veces. De hecho, creo que te lo dije hace un minuto.

–Sol, ha llegado la hora. –Él la ve con sus ojos llenos de lágrimas y aun sorprendido. La cámara se aleja y nos permite ver una última imagen de ese lugar, como despidiéndose.

⁴⁰ En ese sentido, la culpa por no haber asumido su homosexualidad antes, aparece como algo que atormenta a Robert. Ambos, son conscientes de sus privilegios por haber salido del clóset en un momento más seguro para ellos y en un estado donde sus derechos, en primera instancia, se encuentran garantizados: “Solo quería tener un grupo de amigos gays y ser tan gay como ellos. ¿Es mucho pedir? [...] ¡Lamento todos los años que fingí ser heterosexual y lastimé a toda la gente que quiero! Y ahora ellos saben la clase de cobarde que soy”. De esta escena surgen varias cuestiones. En primer lugar la capacidad de agencia de estos personajes (Blanco, 2011), quienes prefirieron a manera de autocuidado y condicionados por un contexto social e histórico –tal como lo enuncia Sol–, fingir su heterosexualidad. Otro tema, es la necesidad de pertenecer a un grupo desde el reconocimiento, a partir esta nueva identidad. Al romper con los vínculos de la vida heterosexual buscan construir nuevos, y Robert los encuentra en sus compañeros más jóvenes de teatro de quienes busca ganarse su admiración al demostrar conocimiento sobre el teatro musical que ellos desconocen fingiendo toda una vida en la gaycidad.

Mientras, se escuchan los ruidos de una oficina cualquiera, teléfonos que suenan y teclados que murmuran. Un piano triste la acompaña y nos traslada hacia la casa del matrimonio donde Robert se encuentra escuchando música desde su celular. Sol entra, lo mira y le dice que ha llegado su hora: “Lo hice. Me retiré”. Lloro resignado. Deja caer su maleta en el piso y se arroja en los brazos de Robert que lo contiene sin poder ocultar su cara de felicidad (*Grace and Frankie*, temporada 3, episodio 8, min 26:40).

Aunque la ficción nos muestra a este personaje como una persona independiente, sin problemas físicos o cognitivos de ningún tipo, de pronto, no puede seguir como abogado porque entorpece el trabajo en el despacho. Por lo tanto, debe retirarse y dejarle ese lugar a su hijo. En este sentido, la ficción reproduce las representaciones sociales que circulan sobre este tema: el “pasar la posta” a las personas más jóvenes, quienes se muestran como frescas, innovadoras, con mejores ideas. Mientras que aquellas que han acumulado experiencia y conocimiento durante décadas carecen de esos atributos⁴¹.

En este personaje, el ocio –entendido como la falta de actividades por fuera de las que implican el trabajo en el hogar– se muestra como un conflicto recurrente a lo largo de las temporadas, que frustra al personaje una y otra vez. El hecho de que su pareja haya encontrado un espacio en el grupo de teatro y él no, también es un elemento que lo deprime y enoja. Es así que decide sumarse a los colectivos LGTB+. Sin embargo, esto también se torna en un problema para él.

Luego de su última manifestación, en la que Robert decide no acompañarlo debido al cansancio en su cuerpo, Sol regresa con la espalda arruinada, casi sin poder moverse. Su marido le pide que deje de hacerlo por un tiempo y el responde: “Esto es todo lo que tengo para hacer. ¿Tú sientes que te mata acompañarme? Yo siento que me mataría dejarlo”

⁴¹ Esta forma de abordar el retiro de las personas del ámbito laboral devino en una problemática social: qué hacer con el envejecimiento poblacional acelerado frente a su seguridad social. Desde quienes piensan el envejecimiento la posibilidad del trabajo intergeneracional para aquellos y con aquellos que quieran seguir desarrollándose en el mercado laboral es una probable solución a esta temática, mientras que quienes no puedan o quieran retirarse puedan hacerlo. Sin embargo, actualmente, no se debaten estas cuestiones sino, más bien, la amplitud de la edad jubilatoria sin tomar en cuenta las diferencias sociales y cómo afecta de diferentes formas el envejecimiento fisiológico a las personas, sobre todo a aquellas que trabajan utilizando como herramienta sus cuerpos.

(*Grace and Frankie*, temporada 4, episodio 2, min25). Aunque el activismo por los derechos LGTB+ resolvió su frustración durante un tiempo, nuevamente el envejecimiento físico se vuelve un limitante también para esta actividad.

En este personaje, el envejecimiento social y físico tiene un fuerte peso en su decisión de alejarse del espacio público. Esta idea que subyace sobre la disminución de las capacidades, sobre todo en el aprendizaje de nuevas cosas, y la continuidad del desarrollo (Arber y Ginn, 1996), son las excusas que llevan a Sol a un retiro casi obligado de su profesión. Asimismo, la forma de abordar esta situación corresponde con las formas en que los hombres cisheterosexuales perciben el retiro.

Durante esta etapa, los viejos sienten que el rol como trabajadores que ocuparon durante su curso de vida, el cual les otorga cierto poder y estatus dentro de las concepciones de la masculinidad, les afecta directamente en su identidad ya que los recluye al ámbito doméstico, un espacio ocupado por las mujeres (Iacub, 2014). Asimismo, la imposibilidad física de realizar otra de sus actividades cotidianas, cómo lo son el activismo y la participación en distintas movilizaciones, también son motivo de enojo y frustración en este personaje, quien en vez de buscar alternativas para continuar con sus funciones cotidianas decide alejarse de ellas, representando así las construcciones sociales sobre la vejez que la marcan como una etapa de renunciamientos.

5.3 Reconocerse en su cuerpo. Deseo y aceptación en Maura

En la tercera temporada, Maura se encuentra en un estado de profunda tristeza y conflicto con su cuerpo. Durante los primeros episodios, un desmayo en un centro comercial de un barrio popular del sur de Los Ángeles, luego de un malentendido con un guardia de seguridad que la quiere detener por suponer que estaba robando un *Gatorade* llevó a que la internaran en un hospital público, donde su identidad no es respetada y constantemente es nombrada como “Señor”, a pesar de las múltiples aclaraciones. Es así que decide realizar la reafirmación de género: “no quiero morir con un maldito arrogante llamándome Señor Pfefferman”.

En esta temporada cumple los 70 años y comienza una serie de cambios en su apariencia. A la toma de hormonas suma un cambio de *look*, es aquí donde recorta su

cabello y comienza a usar ropa más elegante, cambia su postura y se la ve con mayor presencia. Asimismo, enuncia que ya no quiere ser llamada “Mapa”

–Quizás ustedes quieran llamarme... no lo sé Mamá. –Shelly que se encontraba con su mirada sobre el plato de pastel, la levanta y mira a su ex con una mezcla de sorpresa y enojo. El resto de los comensales se queda en silencio. Su hijo Josh rompe el hielo riendo. Shelly arremete.

–No lo puedo creer –dice con desprecio– ¿Mamá? Ok.

–¿Por qué no?

–Ok. ¿Estuviste allí cuando Sarah tuvo su periodo? ¿Le diste una bofetada como una buena madre judía? ¿Eh? ¿Le mostraste como ponerse el tampón?! –Maura mira desafiante y burlonamente a Shelly. Mientras ella le pregunta sobre su maternidad, ella le dice que no con su rostro, a medida que se le dibuja una sonrisa en sus labios. Levanta su mentón y sigue negando con su cabeza.

Durante esta escena podemos ver la importancia de los roles de género, los cuales detonan estos reclamos por parte de la ex esposa de Maura. Al ser la maternidad la actividad principal de Shelly, el hecho de que esa figura sea ocupada por Maura supone una invasión a su identidad y al lugar que ocupa en la familia, que tal como ella menciona, se lo ha “ganado” a través de la crianza de sus hijos.

Los roles de género determinan cuales son las funciones y actividades que cumplen hombres y mujeres en la sociedad. Ello, atravesado por el judaísmo, construye el rol de Shelly como “madre judía” lo cual en su entorno social contiene cierto grado de prestigio. El ver amenazado ese rol, supone un conflicto con el lugar que ella ocupa en la familia, que de por sí es menospreciado. El doble estándar de la vejez que enunciaba Sontang (1971), se ve reflejado en ella en la manera que es tratada por su familia –como una persona molesta o entrometida, sobre la cual se cuestionan sus nuevos proyectos o son sometidos a burla, malas caras y cuestionamientos–.

Es durante esta escena que Maura comenta con su familia la decisión de operarse “cara, pechos y vagina”. Sin embargo, ese deseo se ve truncado por su envejecimiento físico. Al inicio del noveno episodio el médico al cual había consultado para llevar adelante su cirugía le dice que tiene problemas en su corazón, que deberá dejar las hormonas y que no pueden operarla. Ella propone firmar un renunciamiento para que no lo acusen de mala

praxis. Él se niega: "solo escúcheme, el hecho de que no pueda operarla no significa que no pueda tener una vida feliz".

Aquí, la edad se muestra como un condicionante para su reafirmación de género. Mientras en un inicio, el hecho de salir del clóset a los 68 años resultó un facilitador para ese proceso –al tener una carrera conformada, una jubilación, una casa y redes de apoyo construidas–, en este momento se muestra al cuerpo viejo como un obstáculo:

Aparentemente, si eres de mi edad y hay alguna anomalía en tu registro de funcionamiento del corazón no te dejan tener la operación. Y si hay una pequeña anomalía en el funcionamiento de mi corazón. Entonces, una cosa es ponerse esto si sabes que te transformarás a un nuevo cuerpo, pero sino solo se siente como un disfraz. Siento que me estoy escondiendo. Siento que.... me siento mal. Debo pasar más pruebas y dejar las hormonas. Lo cual ya hice y siento que soy nada... No siento nada. Apesta. Y ahora ni siquiera sé quién soy, o quién quiero ser.

Cuando habla de “ponerse esto”, Maura hace referencia a la ropa interior que le marcaba ciertos aspectos del cuerpo femenino como senos, cola y cintura. Durante esta escena, se construye una especie de despedida a esa ropa, ella y su hija Ali dicen unas palabras, como si estuvieran en un funeral, y se desprenden de esos corpiños, fajas y bombachas.

Lo que denota esta escena es hasta donde nos marca la norma, incluso cuando decidimos trascenderla. Este personaje siente que no puede ser mujer porque no puede operarse, limitando a sus genitales la construcción de su identidad “Solo soy, soy trans” dice segundos después, desde un profundo acongojo.

La serie, intenta con esta escena interpelar esa “necesidad” de encajar en un cuerpo. Sin embargo lo hace desde una forma casi dramática, como un duelo por ese cuerpo, como una resignación, fortaleciendo los estereotipos de género y ubicando lo trans como otra forma de vivir el género –lo cual es una posibilidad y un reclamo desde los transfeminismos latinoamericanos– pero quitando de la narrativa a las personas que se nombran mujeres u hombres sin que necesariamente sus sexos biológicos coincidan con las construcciones cisheteronormadas que tenemos sobre los cuerpos. Como si cada identidad correspondiera a un casillero, en el cual se limitan y se construyen a través de determinadas características que se deben cumplir.

Dado que la serie se preocupa por problematizar las representaciones sociales sobre el género y las sexualidades, hubiera sido interesante que este proceso no se viera como una situación de resignación sino como una reivindicación de su ser mujer sin limitarlo a una cuestión biológica, es decir, el poder nombrarse como mujer sin esperar que su sexo lo reafirme o no: puedo ser mujer con pene, puedo ser *trans*, puedo ser travesti, puedo ser no binaria.

Por otro lado, que la resignación y el sufrimiento –consecuencia de la imposibilidad de operarse–, sean a causa de su cuerpo viejo, reproduce las construcciones negativas que tenemos sobre esta etapa. Asimismo, este hecho fortalece los discursos que ha construido la institución médica sobre la vejez, donde el envejecimiento se ha representado como una patología, que en determinado momento de nuestro curso de vida, nos imposibilita a desarrollarnos como personas y que limita nuestros deseos y actividades (Zamora, 2010).

5.4 Cuerpo y deseo: el discurso de la sexualidad en los personajes

El tema de la sexualidad y los vínculos afectivos es otro de los discursos que atraviesa las distintas narrativas de ambas series. En el caso de *Grace and Frankie*, durante las primeras temporadas las situaciones abordadas sobre este tema, refieren a las casi nulas experiencias sexoafectivas de Sol y Robert con otros hombres, y como ello podría afectar su relación al encontrarse fuera del clóset. Las respuestas a esas preguntas surgen de la mano del amor romántico “Espere 20 años por ti”. “No hay nadie más para mí” (*Grace and Frankie*, temporada 1, episodio 12), “No soy gay para dejar normas, soy gay porque amo a este hombre” (*Grace and Frankie*, temporada 1, episodio 13).

Durante la cuarta temporada hay un énfasis mayor en esta temática. Los personajes ya no enuncian discursos tan apegados al ideal del amor, pero si mantienen algunos a favor de la monogamia como manera de vincularse afectivamente. Proponen tener una relación “con ventanas” que les permita mantener el deseo a través de prácticas voyeristas. Es decir, encender el deseo a través de observar el coqueteo de uno de ellos con otra persona –y viceversa–, en este caso encarnado en el personaje de Roy un hombre muy atractivo que conoce Sol en un crucero de música Folk.

En el caso de *Transparent*, la sexualidad en Maura ha sido un tema abordado con calma, acompañando el desarrollo de este personaje quien en un principio se muestra atraída por las mujeres pero no logra trascender la barrera entre su cuerpo y su deseo. Algo que aparece sutilmente abordado es que ella se siente incómoda en ese cuerpo en relación a su sexualidad hasta que comienza su relación con Vicky. Sin embargo, al final de la tercera temporada conoce a un hombre *cis* en un bar con el que mantiene relaciones sexuales, y allí algo cambia, como si esa relación reafirmara su ser mujer al ser deseada por un hombre. Durante la cuarta temporada, Maura se define heterosexual y este momento va acompañado de distintos recuerdos de su juventud.

5.4.1 ¿Amor libre o monogamia? Cómo se representan los vínculos afectivos en los homosexuales mayores a través de Sol y Robert.

El amor y el sexo se entienden en el marco de la reproducción de la familia cisheteronormada, por lo tanto, en las personas jóvenes *cis* y heterosexuales. Cuando la sexualidad se muestra en la vejez, las reacciones son habitualmente de desprecio, estas acciones son vistas como perversión. En palabras de Aguado (2018) la vejez se toma como una patología y la práctica del sexo como una anomalía. Solo basta preguntarnos cuántas veces hemos visto en las ficciones personas mayores teniendo relaciones sexuales retratadas de la misma forma que vemos las parejas jóvenes. Asimismo, la autora sostiene que “las personas viejas no pueden sentir amor ni involucrarse en relaciones románticas” (Aguado, 2018: 246), y si estas mantienen vínculos sexuales o afectivos, estos únicamente se conciben a través de la heterosexualidad.

Cuando se representan relaciones afectivas o vínculos sexuales en esa etapa de la vida, se muestran como actos tiernos, completamente cisheterocentros: un beso en la boca, un abrazo, una caricia. Sin embargo, en sus representaciones sobre sexualidad y vejez, la ficción rompe con esos estereotipos. Aunque no muestre imágenes más explícitas sobre la sexualidad –cabe remarcar que el género de *Grace and Frankie* no habilita ese tipo de escenas–, si nos habla del deseo y de las distintas formas de expresión en las personas mayores, profundizando en ello temporada a temporada.

Luego de varias peleas y desencuentros la pareja va a terapia. La razón principal: que Sol considera a Frankie como su alma gemela. Lejos de amortiguar esa situación, la terapeuta impulsa ciertas prácticas identificadas como violentas como lo son la desconfianza o la necesidad de que la otra persona conozca hasta los más íntimos detalles. Estas figuras del amor romántico son repetitivas a lo largo de las temporadas. Sin embargo, como mencioné al inicio de este apartado, son levemente cuestionadas a partir de la figura de Roy, identificando que el deseo sexual puede no estar ligado a una única persona.

Durante la segunda sesión con su terapeuta, Robert comenta que mientras revisaba los mensajes de su pareja, encontró textos de un tal Roy. La terapeuta menciona que tal vez Sol estaba buscando aquello que le faltaba en casa: “no puedo serlo todo para él” responde el primero

–Y no debe serlo. ¿Alguna vez han considerado un enfoque menos convencional para su relación?

–¿Qué quiere decir?

–Tuve pacientes, sobre todo gays, que tuvieron algo de éxito saliendo de las normas sociales en busca de un arreglo que les convenga a ellos.

–¿Qué clase de arreglo? –pregunta Sol un tanto preocupado.

–Puede ser un tiempo separados.

–¿Y eso en que ayudaría? –consulta Robert.

–Podría quitarle la presión a ustedes dos y a su matrimonio. Si algún Roy apareciera de nuevo podría explorarlo sin culpa.

–¿Usted dijo explorar? –pregunta Sol algo molesto.

–¡Soy católico por dios! –dice Robert indignado ante el comentario de la psicóloga.

–Y estamos casados.

–Y son hombres. Tienen impulsos biológicos complejos, y la monogamia puede ser contraria a esos impulsos. Un matrimonio abierto es solo una idea. Hay muchas otras.

En el siguiente capítulo, volviendo de terapia, ambos conversan y llegan a la conclusión que la terapeuta “está loca” al decirles que tuvieran un matrimonio abierto o se separaran por un tiempo, y resuelven lo de Roy invitándolo a comer para que Robert lo conozca.

En esta escena hay dos puntos interesantes que resaltar. El primero de ellos es la noción, enunciada por una profesional de la salud mental, de que los hombres “tienen impulsos biológicos complejos”. Esta idea, construida a partir del estereotipo de lo masculino, resulta validante de situaciones diversas, muchas de ellas violentas, que traspasan la infidelidad como tal. Por otro lado, restringe ese deseo sexual únicamente a los hombres, enfatizado en los homosexuales.

Ese último relato se mantiene durante el resto de la temporada a través de Peter, uno de sus amigos, quién sostiene que Sol y Robert tienen una relación aburrida, en la que no disfrutan las libertades que da el posicionarse por fuera de la heteronormatividad. Hay un discurso que atraviesa esta temporada en torno a la relación de ellos que supone que al ser un matrimonio gay debería ser más abiertos con su sexualidad. La idea de que mantengan ese tipo de vínculo se hace presente en reiteradas ocasiones, tanto por parte de sus amigos y su terapeuta, como en conversaciones que ambos mantienen.

Un punto interesante a resaltar es que el hecho de socializarse afectivamente como hombres heterosexuales, y mantenido una relación clandestina durante 20 años, implica que las prácticas sexoafectivas que mantuvieron los hombre gays durante décadas, debido a la persecución que se profesaba contra su identidad, no fueron parte de la construcción de su identidad gay, la cual se encuentra mayormente enmarcada en los postulados de la heteronorma –matrimonio, familia, fidelidad–. A diferencia de sus amigos, que salieron del clóset en su juventud –tal como dejan ver en distintos relatos de la ficción–, ellos desconocen el submundo que construyó la subcultura gay.

Al encontrarse con Roy, a quien podríamos definir como “oso”⁴² dentro de las formas de vivir la gaicidad, ambos descubren otra forma de vivir su sexualidad.

⁴² Se conocen como “osos” a aquellos hombres gays, grandes, fornidos, con barba o vello en su cuerpo y con una impronta muy masculinizada.



“Las ratas”, temporada 4, episodio 12, min 22:45.

Ello se manifiesta en una de las escenas del episodio 13 donde en un almuerzo con Peter, le cuentan cómo la terapia les ayudo a consolidarse como pareja gay a partir de la irrupción de Roy y los deseos que despertaba en ambos, manteniendo la figura de la monogamia “Una relación con ventanas donde disfrutemos del calor del día juntos cuando hay algo excitante cerca, eso es algo que podemos manejar”.

La ficción, entonces, produce un discurso sobre la sexualidad en la vejez muy alejado de los estereotipos que se han construido sobre las prácticas sexuales en esta etapa de la vida. Como mencioné en los apartados anteriores, la vejez se piensa asexual o a lo sumo heterosexual. Por lo tanto, el ver a dos hombres mayores, gays, debatiendo sobre sus propios deseos, sobre aquello que los erotiza y excita es una disrupción en las formas de representación que se han creado sobre estos temas.

Aunque por momentos, las formas de referirse a los vínculos afectivos de los *gays* por parte de la terapeuta resulte un tanto estereotipizante, los discursos sobre la sexualidad se alejan de la moral cristiana que recluyó al sexo al silencio y la clandestinidad, y lo nombran, lo debaten, lo corren de ese lugar oscuro al naturalizarlo como una práctica más en las personas mayores.

5.4.2 De mujer trans lesbiana a heterosexual. El conflicto que presenta la norma.

Como mencioné párrafos atrás, al final de la tercera temporada, Maura conoce a un hombre en un bar, el cual la invita a bailar. Ella, un poco indecisa, poco a poco va participando del

juego que Ronald le propone. Este encuentro en la pista de baile termina con ambos teniendo relaciones en el baño. Durante ese momento esta pareja sexual dice “déjame saborear ese gran clítoris”, algo que cambia la expresión de Maura de sorpresa frente a lo que está pasando, por deseo y consumación. Como si en ese momento sintiera su identidad completa. Esto se da luego de que su médico le prohibiera las operaciones y hormonas.

Durante la cuarta temporada, Maura comienza una relación con Ronald. En este marco, vuelven los recuerdos del pasado sobre ella en su juventud. Las imágenes se presentan en tono sepia, indican con números en el centro de la pantalla que es el año 1981. Un Mort joven se muestra frente a la pantalla hablando hacia una Shelly imaginaria. Su terapeuta lo interrumpe.

– Mort... Vamos. –dice con tono de incredulidad– Hagámoslo de nuevo. Con un poco más de convicción.

–No me siento atraído hacia los hombres –dice el joven Mort con un tono de fastidio. La imagen refleja sus anteojos, allí se muestra la mitad del cuerpo de una joven.

–Mort, Mort... Te pones un vestido, tacones, te pintas las uñas y andas por la casa con la ropa de Shelly. Usas su ropa interior ¿Cómo que no eres gay? –dice el psicólogo un tanto fastidiado.

–¡No lo sé! ¡No lo sé! –Ya no es Mort el que habla, sino la joven que aparecía reflejada en sus anteojos. Ella significa a una Maura joven. Consecutivamente, las imágenes se intercalan entre ellos, mientras escuchan sin comprender lo que el sicólogo plantea.

–Hay una correlación directa entre el travestismo y la homosexualidad.

–Vengo aquí, semana tras semana, y me repites estas líneas –dice la joven Maura– *Ad nauseam* –agrega el joven Mort.

–Intento hacerte avanzar. –Dice un tanto enojado el terapeuta– Hay libertad del otro lado, tengo muchos clientes homosexuales y cuando aceptan esa parte de ellos mismos, pueden obtener lo que realmente desean. Si tú aceptas esa parte quizás ya no desees vestirse como mujer. –El terapeuta se toma unos segundos, lo mira seriamente y le dice– ¿No quieres encontrar paz? (*Transparent*, temporada 4, episodio 5, min 00:30).

Las imágenes subsiguientes muestran a un Mort buscando, cruzando miradas con otros hombres, caminando por una especie de parque o bosque en la noche, donde distintas

parejas de homosexuales mantienen relaciones en la clandestinidad que la oscuridad les otorga. Encuentra a alguien que apenas puede ver, comienzan a besarse y desabrochar sus cinturones. Mort se mueve torpemente. Se excusa diciendo que nunca había hecho algo así. Las imágenes son en sombras, solo unas líneas de luz dejan ver lo que pasa. Maura irrumpe en la escena, ya no es más Mort. Pide disculpas: “No puedo hacer esto”, y se va.

Esta pequeña ventana al pasado trae a colación dos cuestiones interesantes para reflexionar. La primera de ellas refiere a cómo era visto el travestimos años atrás a partir del paradigma que enunciaba que el sexo, el género y el deseo están relacionados y son correspondientes entre sí, equiparando la identidad de género a la orientación sexual sin tener mucha noción de las diferencias entre estas categorías. Por otro lado, cabe preguntarme ¿cuál es la intención de la ficción de contar este episodio del pasado de Maura, en el mismo momento que ella comienza una relación heterosexual?

Pocos episodios más adelante, Shelly y Maura se encuentran charlando sobre el padre de la segunda en una tienda de campaña en medio del desierto, durante un paseo con Beduinos. Maura se muestra apenada porque su padre le confesó que no era culpa de ella ser así sino de él por no haberse quedado cuidando a sus hijos “te faltó una figura paterna”.

–Puede ser que yo sea... que sea heterosexual. –Shelly se muestra sorprendida, niega con la cabeza, incrédula de lo que escucha. Maura se toca el pecho con sus dos manos y sigue– quiero decir, una mujer heterosexual...

–De qué estás hablando –la interrumpe su ex esposa.

–Quiero decir que desde mi transición me siento muy atraída hacia

–¿Hacia qué?

–Me siento atraída por la idea de un hombre con una mujer, juntos.

–No podría imaginarte a ti con un hombre –le dice de manera cómplice sonriendo.

–Pues deberías hacerlo. Porque salgo con uno...–Shelly la mira confundida, se toma un momento y le pregunta:

–¿En serio?

–Sí. ¿Cómo sientes sobre eso?

–No me importa. Solo quiero que seas feliz... Si tan solo hubieras sabido antes lo que sabes ahora... (*Transparent*, temporada 4, episodio 8, min 6:43).

Esta secuencia, que ocurre solo dos episodios luego de la escena descrita anteriormente se contradice con los discursos que ha mantenido la serie sobre la sexualidad y el género. No porque el personaje no pueda sentir atracción hacia un hombre *cis*, sino porque la idea que el sicólogo le plantea al joven Mort se ve reforzada con la enunciación de Maura que desde su transición se siente atraída por los hombres a pesar de haber tenido una relación con Vicky y haberse definido en la primera temporada como una mujer *trans* lesbiana.

Asimismo, si seguimos el recorrido del personaje de Maura y los discursos que la atraviesan a lo largo de las distintas temporadas, este último reconocimiento se presenta como la conclusión de su transición como mujer *trans*. Si bien hay una pequeña aclaración en su confesión a Shelly en la frase “quiero decir mujer heterosexual”, no hay nada que contrarreste el discurso que se viene formulando –que marca una correlación entre género y deseo– a partir del capítulo que remite a su pasado. Por lo que, en este sentido, la ficción tiende a “normalizar” la sexualidad de Maura, encajándola en la heterosexualidad sin problematizar ese proceso.

Otro elemento a recalcar es la gran diferencia que presentan las escenas de sexo entre los personajes jóvenes y los adultos mayores. En ese sentido, no hay ningún pudor en mostrar los cuerpos jóvenes desnudos en distintas prácticas sexuales: sexo heterosexual, lesbiano, tríos, BDSM, entre otras. Sin embargo, cuando se trata de escenas entre cuerpos viejos las imágenes son cuidadas. En el caso de Maura o Shelly nunca vemos sus cuerpos completamente desnudos como es el caso de los personajes jóvenes. De la primera solo nos muestran su pecho⁴³. La segunda, siempre se muestra tapada.

⁴³ Esta serie se atreve a mostrar un cuerpo trans desnudo, algo casi invisible en las producciones del mainstream, a través de la imagen de Davina. Esa posibilidad, de mostrar un cuerpo que desconocemos socialmente, que no es ajeno y que es necesario representar en las industrias culturales –así como otros cuerpos que escapan a la norma: gordos, con discapacidades, viejos-. Por qué no deseamos los cuerpos trans/travestis se preguntaba Lohana Berkins: porque no los conocemos.

Tal como lo plantea Hall (2007) las representaciones no son solo lo que vemos sino también aquello que no se muestra. La decisión de mostrar solo cuerpos jóvenes teniendo relaciones sexuales o simplemente desnudos, frente a la falta de imágenes de cuerpos viejos haciendo las mismas acciones, reproduce imágenes normativas sobre la sexualidad, y en definitiva construye miradas que no pueden escapar de lo convencional. En palabras de Aguado (2018) para lograr romper con los prejuicios sobre estos cuerpos es necesario generar imágenes menos estereotipadas sobre lo femenino, lo masculino o la vejez “más centradas en la diferencia performativa aportada por los cuerpos en su día a día” (Aguado, 2018: 250)

Reflexiones finales

A través de este último apartado, y en continuidad con lo descrito y analizado en el capítulo anterior, puedo decir que las ficciones *Grace and Frankie* y *Transparent*, construyen las representaciones sobre la vejez de lesbianas, gays y trans desde distintos discursos, tanto en aquellos que se plasman en las formas de vender estas ficciones, su presentación en las redes sociales y los públicos a los que apuntan con la forma de abordar estas historias, como en el contenido discursivo que las propias ficciones narran temporada a temporada.

En cuanto a esto último, puedo decir que la vejez se representa desde: la salida del clóset, el retiro o jubilación, la autoaceptación del cuerpo viejo y disidente, y la sexualidad. Todos ellos atravesados por las distintas categorías que componen el marco teórico de esta tesis: la cisheteronormatividad, el género, la vejez y la clase. En el caso de Sol y Robert, estas categorías simplifican este proceso. El género, porque la gaycidad es más aceptada y visible socialmente. Asimismo, -y al igual que al personaje de Maura- la clase les garantiza cierto capital económico y social acumulado a lo largo de su curso de vida facilitando ciertas problemáticas que se presentan en la vejez.

Por último, en *Grace and Frankie*, las referencias a la heteronorma, son sutiles y poco abordadas. Mayormente, se reproducen los sentidos existentes sobre el amor romántico, el matrimonio y la monogamia. Sobre esto último, cabe decir que *Transparent* construye sentido a través del cuestionamiento a esta norma, mientras que en la serie de *Netflix* se permite interpelar los estereotipos contruidos sobre las personas mayores. Ambas

ficciones, con mayor o menor intención en hacerlo, son disruptivas con las representaciones sociales construidas sobre la vejez y la sexualidad.

En cuanto a los discursos, el primero de ellos se presenta no solo como disparador de las historias, sino que interpela a las audiencias a través de una situación que habitualmente desconocemos como lo es asumir una orientación sexual o identidad de género distinta a los setenta años. Este hecho, invisibilizado socialmente que trae la ficción, pone en evidencia distintas situaciones que las personas mayores deben afrontar al generar un cambio trascendental en su curso de vida que podríamos señalar como un *turning point* en sus trayectorias. El cual no solo tiene repercusiones en su sexualidad o identidad, sino que influye en los distintos aspectos que componen su vida. En muchos casos, implica una nueva socialización a través de la identidad asumida o nuevas redes de apoyo -familia, amigos, vínculos afectivos-. Todas situaciones más complejas de abordar en la edad adulta por las múltiples discriminaciones que se pueden cometer contra las personas.

Sin embargo, la ficción logra correrse del lugar negativo desde el que se han significado estos hechos, representándolo como un momento de liberación y empoderamiento de los personajes, mostrando los conflictos que estas situaciones generan pero alejándose del lugar de víctimas y convirtiéndose en protagonistas. Asimismo, *Grace and Frankie* logra correrse de las representaciones sobre las personas LGTB+ que solo se preocupan y ocupan de la sexualidad de las mismas haciendo a un lado el resto de las problemáticas que atraviesan a las personas en su vida cotidiana, y trayendo temáticas como la jubilación, por ejemplo.

El retiro del espacio laboral se manifiesta desde dos aspectos: como expresión de deseo y como necesidad de ceder el espacio a las personas más jóvenes. En este sentido, la historia pierde la posibilidad de alejarse de las representaciones y los discursos que atraviesan principalmente a los hombres mayores, quienes generalmente sienten esta transición como una pérdida de su masculinidad al no poder seguir dentro del sistema productivo o mercado laboral, generando situaciones de depresión entre otras cuestiones.

Si bien la historia propone mostrar las dos caras de una misma situación, pone su foco en los sentimientos y frustraciones que esta etapa causa en Sol, y casi olvida mostrar la

alegría, el cambio y las nuevas posibilidades de desarrollo personal que la jubilación produce en Robert. Hubiera sido una buena oportunidad para representar formas menos traumáticas de transitar esta etapa para los hombres mayores. Es así, que la ficción reproduce los estereotipos sobre esta transición en la trayectoria laboral de las personas. Sin embargo, logra resquebrajar ciertos sentidos a través de los personajes de Grace y Frankie quienes son las que se vuelcan al espacio público en su vejez, algo completamente disruptivo en las representaciones del *mainstream*, donde las mujeres mayores, principalmente se ocupan del cuidado.

En el caso de *Transparent*, la historia no logra abandonar completamente el discurso de la disidencia sexual ligada a la sexualidad, por momentos lo intenta, pero siempre retoma el tema de la identidad de género de Maura y de su orientación sexual. Sin embargo, es interesante que este tema se aborde en personas mayores ya que las mayoría de las representaciones ocultan las vivencias de las distintas vejezes con su sexualidad. A pesar de que prefieran mostrar cuerpos jóvenes cuando de relaciones sexuales se trata, la ficción toma la cuestión del deseo y el erotismo en esta población cosa poco común en la industria.

En este sentido, también *Grace and Frankie* toman la sexualidad como el gran tema de la serie, tanto en los personajes de ellas como en el recorrido de Sol y Robert, así como su construcción como pareja gay, la cual busca la forma más sana y respetuosa de vivir su matrimonio y sus prácticas sexuales. Estas acciones se muestran con tal naturalidad, que por momentos olvidamos que estamos viendo a dos hombres de 70 años hablando de cómo construir vínculos más sanos; un debate que mayoritariamente se da en la población joven, y que sin embargo, la ficción nos muestra sin caer en situaciones forzadas.

Conclusiones

El recorrido para llegar a estas reflexiones finales fue complejo, cargado de dudas e idas y vueltas en mi trabajo. La pandemia por Covid-19 como escenario, que por momentos dificultó muchísimo la producción de esta tesis, me llevó a repensar mis preguntas y objetivos de investigación, y por lo tanto, mi marco teórico y metodológico. Asimismo, fue una gran experiencia que me permitió acercarme mucho más a las ficciones analizadas, y despertar nuevos intereses a partir de este análisis.

Durante la investigación, comprobé aquello que decían las profesoras de mis primeros seminarios: la posibilidad de generar un diálogo constante entre el campo –en este caso las producciones audiovisuales– y la teoría. La metodología de trabajo fue también un gran desafío, que si bien estuvo establecida desde un principio, fue mutando a medida que me sumergía en el corpus de investigación, rediseñando instrumentos y sumando nuevos. Esta flexibilidad del método cualitativo me permitió encontrar los sentidos y discursos que construyen la representación de la vejez de lesbianas, *gays* y *trans* en *Grace and Frankie* y *Transparent* y lograr la triangulación necesaria para sostener mis exposiciones.

El enfoque multiescalar propuesto para el análisis de las ficciones resultó por demás pertinente ya que me permitió ver los contextos en las que estas historias son producidas. También cómo los discursos, que se encuentran enmarcados en lógicas de poder dominantes, se presentan en tensión con las narrativas de las series, las cuales mayormente, rompen con los estereotipos establecidos.

Pude establecer que *Grace and Frankie* fue creada con la intención de alcanzar un público que permanecía invisible a los ojos de las industrias culturales, como lo es la generación *Baby Boom*, quienes en Estados Unidos –lugar donde pertenecen estas ficciones–, son más del 20% de la población. Una franja con poder adquisitivo y tiempo libre, para la cual se está creando todo un mercado. *Netflix*, en su interés por ser la principal plataforma a nivel mundial de *video on demand*, necesitó generar contenidos que fueran dirigidos específicamente para ese público.

Asimismo, *Amazon Prime Video* necesitaba incorporarse a esta carrera por el liderazgo en las nuevas formas de producir y distribuir ficción, y para ello, el producto

debía ser disruptivo, abordar temáticas de actualidad, y dirigirse a una audiencia determinada. Que en su caso, dado el conocimiento sobre sus usuarios que le otorgó el ser la plataforma líder en ventas por internet durante más de 10 años le dio las herramientas necesarias para comprender qué producto interpelaría a sus espectadores.

Nada de esto está librado al azar. Tampoco hay un interés específico de las plataformas por difundir o apoyar los derechos de las personas mayores y las disidencias sexuales. Su interés radica en la posibilidad de alcanzar la mayor cantidad de audiencias posibles, y para ello, es necesario que estas empresas ofrezcan una gran variedad de temáticas en sus producciones.

La forma de crear contenidos ha cambiado. Ya no son determinadas por los tiempos de la publicidad ni por los dueños de señales o televisoras quienes mayormente reproducían miradas conservadoras, inmersas en una moral cristiana, que reproduce los esquemas de producción para la familia tradicional. Es muy reciente la inclusión de personajes diversos en las ficciones y telenovelas, y surgen de la necesidad de estas empresas y canales de competir con las plataformas de *video on demand*.

Netflix y *Amazon Prime Video*, así como el resto de las distribuidoras de video por *streaming* aprovecharon ese vacío y comenzaron a generar contenidos diversos, trabajando en conjunto con productoras independientes logrando construir una gran variedad en sus catálogos donde se pueden observar ficciones que tocan temáticas como la vejez, la sexualidad, las disidencias sexuales, los feminismos, el racismo, la discapacidad, lo indígena, entre otras temáticas.

Sin embargo, tal como documenté en el cuarto capítulo de esta tesis, la cantidad de producciones que refieren a personas mayores y LGTB+ son mínimas en comparación al resto del contenido. En *Netflix*, solo el 4% de su catálogo está categorizado de esta manera, y en *Amazon Prime Video* menos del 1%. Asimismo, gran parte de esas producciones son dirigidas o producidas por personas cisheterosexuales, por lo tanto, permanece ausente la mirada de las disidencias sexuales en su representación.

Las compañías han publicitado sus ficciones a través de las redes sociales buscando generar empatía y cercanía con sus audiencias. *Grace and Frankie*, por ejemplo, apeló a

Facebook generando contenido relacionado a situaciones de la vida cotidiana con memes, imágenes y videos que permiten a los usuarios identificarse con aquello que se les representa. También los *pósters* de presentación se crearon introduciendo temáticas relacionadas a las personas mayores entrecruzadas con la sexualidad, la amistad o las redes de apoyo.

En el caso de *Transparent*, son *Twitter* e *Instagram* las redes más utilizadas para dar difusión a esta ficción. A través de ellas, el elenco se muestra comprometido con el activismo y los derechos de las personas LGTB+. Sus *posters* de presentación tienen referencias directas al movimiento de la disidencia sexual con los que buscan interpelar a ese público.

Un gran logro de *Grace and Frankie* y *Transparent*, es el incorporar activistas, actores y actrices lesbianas, *gays*, *trans* y no binarios en su elenco, y también la gran participación de personas mayores tanto en papeles protagónicos como en secundarios. En los feminismos y los movimientos LGTB+, éste ha sido un reclamo histórico. En primer lugar porque abre un campo laboral a personas que son marginalizadas de los espacios de trabajo formal, y en segundo, porque permite que sus historias no sean contadas por otros.

En el caso de *Transparent*, la decisión de su director de generar un espacio transincluyente, determinó que no solo las personas *trans* fueran parte del elenco sino que también les permitió dar voz y opinión sobre aquello que se mostraba. En el caso de *Grace and Frankie*, la participación de Jane Fonda y Lily Tomlin dos reconocidas activistas feministas y contra el edadismo imperante en la sociedad, colaboró en el éxito de esta ficción que apela al humor sin caer en la reproducción de imágenes estereotípicas sobre las personas mayores –o la gaycidad–, sino que por el contrario, representaciones positivas sobre esta etapa.

Esta inclusión en los elencos –de miradas especializadas y experiencias personales de los sujetos que son narrados–, es parte de un desarrollo de la ficción desde una perspectiva de derechos, así como también desde una perspectiva de género –feminista y transfeminista–, porque incluye las demandas de estos colectivos marginados, que están por fuera de los estándares que el sistema determina sobre lo que debemos ver y querer ser. Sin

embargo, esos reclamos están enmarcados en un tiempo histórico y social, como también en un territorio.

Esto último, determina que muchas de las realidades latinoamericanas no aparezcan en las ficciones, sino que por el contrario nos muestren un ideal que aún estamos lejos de alcanzar. Las ficciones nos dan diferentes guiños en referencia a la vejez y las disidencia sexuales, normaliza a personas mayores *gays*, lesbianas y *trans*, su sexualidad y deseo. La diversidad de personajes adultos y adultas mayores es una novedad en la industria. Que estos rompan con los estereotipos reproducidos desde el cine y la televisión, también.

Una parte de la hipótesis de este trabajo refiere a la creación de nuevos sentidos sobre la vejez. Sobre esto, el análisis muestra que la inclusión de personajes diversos que no sean retratados a través de una única característica –como puede ser la vejez, la sexualidad o la identidad–, es esencial para romper con las formas de estereotipación construidas sobre las disidencias sexuales y las personas mayores.

La salida del clóset de Sol y Robert es el disparador de esta historia. Sin embargo, estos personajes no son encasillados en ese hecho, ni olvidados con el correr de los capítulos, sino por el contrario, van cobrando relevancia: su historia, sus relaciones, sus amistades, gustos y miedos. En el caso de Maura, su personaje queda un tanto reducido a su proceso de transición: en la relación con su cuerpo, en su rol en la familia y su sexualidad. Aunque en su cotidianeidad vemos como la religión, los vínculos, el activismo y su trabajo repercuten en su vida.

Dada la diferencia en las audiencias para las que estas ficciones fueron pensadas, las historias ponen el énfasis en distintas temáticas: *Grace and Frankie* busca resaltar las situaciones cotidianas que viven las personas mayores de cierta clase y en determinado contexto sociocultural; mientras, *Transparent*, se enfoca en discutir las nociones cisheteronormativas de la sociedad occidental. En el medio, ambas temáticas, se cruzan a través de sus personajes.

Es decir, la disidencia sexual en la serie de *Netflix*, es abordada naturalmente, como una característica más de estos personajes, y en el caso de la producción de *Amazon*, es la

vejez la que se naturaliza en Maura, de tal forma que nos cuesta relacionar a esta mujer *trans* con la construcción social que tenemos sobre lo que es ser una vieja.

En ambas ficciones, los personajes de Sol, Robert y Maura pocas veces se enfrentan a las problemáticas y prejuicios que viven las personas mayores en general, y en particular gays, lesbianas y trans. Son las mujeres *cis* de estas ficciones quienes mayormente sufren discriminación a causa de su edad. En los primeros, el nivel socioeconómico, la blanquitud y el haberse socializado durante casi todo su curso de vida como personas heterosexuales, les otorgó ciertas garantías en su vejez de las que la mayoría de la población carece.

Aquí hay un punto interesante. Es importante generar representaciones donde la vejez no sea únicamente retratada como enfermedad, soledad, pobreza, decrepitud o demencia. Si bien es cierto que una gran parte de las personas mayores llegan a esa etapa en situaciones de gran vulnerabilidad, reproducir imágenes revictimizantes e infantilizantes sin pretender hacer un aporte real sobre esa situación de las y los viejos, no hace más que fijar los estereotipos sobre esta etapa en la sociedad. No es tarea de las ficciones generar cambios en las políticas estatales que refieren a las personas mayores. Sin embargo, si puede ser cambiar las formas en la que vemos a esta etapa.

Las series trabajan a través de distintos recursos que refieren a la funcionalidad de los personajes: personas activas, deseantes, con proyectos donde su edad no es limitante para generar cambios en su vida, sino que por el contrario les impulsa a realizarlos. Como mencioné, hay cuatro discursos que se destacan en las narrativas de estas producciones, y que construyen sentido sobre la vejez LGT: la salida del clóset, el retiro o jubilación, la autoaceptación y la sexualidad.

La salida del clóset se vive como un proceso liberador y de empoderamiento, donde si bien hay una ruptura con gran parte de los vínculos de la vida heterosexual, el apoyo de la familia y la conformación de nuevos vínculos en distintos espacios como lo son el grupo de teatro gay y el Centro LGTB+ de Los Ángeles, son esenciales para que este suceso no se transite desde la tristeza, la culpa o la resignación, sino que por el contrario se viva con orgullo.

En estas historias el nivel socioeconómico de los personajes y los contextos socioculturales en los que se desenvuelven, facilitan este proceso. De hecho, en el caso de Sol y Robert, los vínculos que tenían con personajes que podríamos denominar conservadores –homófobos, racistas y xenófobos– se rompen⁴⁴.

Los personajes se corren del lugar de víctimas y de las representaciones negativas construidas sobre este hecho, y generan un proceso de empoderamiento. En el que son, tanto ellos como Maura, quienes deciden quién forma parte de su vida y no al contrario. Los procesos de expulsión que habitualmente transitan las personas LGTB+, aquí son invertidos: “Y perdón por lo de Mort o Maura, y lo de él o ella. Solo soy una persona, tú eres una persona, y aquí estamos. Y cariño, debes entrar a este remolino o necesitas salirte”⁴⁵.

Estas ficciones, se atreven a mostrar un suceso poco abordado desde los estudios del envejecimiento y de género. La salida del clóset es algo relacionado con la adolescencia o la juventud. Sin embargo, como cualquier otro suceso se puede producir en cualquier etapa del curso de vida. Las ficciones logran construir una representación positiva sobre esta etapa, incluyendo nuevas miradas sobre este proceso.

Como sociedad, hemos normalizado que en determinado momento las personas dejamos de ser útiles para el sistema de producción por lo que debemos retirarnos del espacio laboral y recluirnos en el ámbito doméstico. Esta etapa nos adjudica roles específicos como cuidadores o como personas que necesitan cuidados. En el caso de Sol, el retiro del ámbito laboral se recrea a través del envejecimiento fisiológico y social: la imposibilidad biológica/física de seguir laborando, y el tiempo estipulado socialmente para el retiro. En Robert, es el deseo lo que define esta acción.

A través de Sol, la serie reproduce los estereotipos sociales sobre la vejez que determinan que a cierta edad las personas debemos dejar el espacio a los más jóvenes, a quienes se los presenta como modernos, originales e innovadores, mientras que se invisibiliza, la experiencia, formación y conocimiento acumulado de las personas mayores.

⁴⁴ Ver página 141.

⁴⁵ Ver página 143.

También, recrea la angustia que produce en muchos hombres *cis* esta transición. El hecho de ser desplazados del ámbito público al doméstico genera frustraciones en los viejos, quienes sienten su masculinidad trastocada al ser apartados de su rol de proveedores.

La serie logra un equilibrio al mostrar las distintas formas en las que se vive ésta etapa. Robert, la atraviesa con entusiasmo participando del grupo de teatro, actividad que ocupa gran parte de su tiempo. Grace y Frankie, comienzan nuevos emprendimientos para personas mayores. Mientras que Sol sufre al no poder encontrar qué hacer con su tiempo libre. En definitiva, a través de los distintos personajes, se narra las diferentes vivencias entorno a la jubilación cuando esta está garantizada como derecho.

La autoaceptación en el personaje de Maura es un proceso que se conforma a través de las distintas temporadas y que se consolida frente a la imposibilidad de realizarse una operación de reafirmación de género. La ficción nos propone romper con el encasillamiento que sufren los cuerpos, donde se les exige poseer determinadas características para nombrarse de una u otra forma. Sin embargo, lo hace desde una profunda tristeza por ese cuerpo que no pudo ser. Este hecho, se vincula directamente con su cuerpo viejo, quien es el que le imposibilita a desarrollarse como persona. Ello, reproduce las construcciones negativas que tenemos sobre la vejez, fortaleciendo los discursos que presentan al envejecimiento como una patología que nos imposibilita y limita nuestros deseos y actividades, que se ha construido desde la institución médica.

Por último, los discursos sobre la sexualidad que simbolizan las series, son completamente disruptivos con los que circulan socialmente y en las producciones culturales. Las personas mayores desean, tiene fantasías, son sensuales y sostienen distintas prácticas sexuales en pos de su propio goce y el de sus parejas. En el caso de *Grace and Frankie*, si bien el género de la ficción no habilita escenas explícitas de sexo, los personajes se atreven a mostrarse sensuales y excitados frente a distintas situaciones.

En *Transparent*, la historia no se atreve a mostrar los cuerpos viejos de la misma forma que nos recrea a los jóvenes, en los que podemos ver distintas escenas de sexo y prácticas sexuales diversas. Si bien los cuerpos viejos gozan, no son representados en su plenitud, sino a través de imágenes cuidadas que nos muestran expresiones faciales de

placer, o el inicio de una relación sexual, o actos en los que los cuerpos permaneces tapados frente a la cámara.

Socialmente vemos al cuerpo viejo como carente de belleza, antiestético, poco erótico, y por lo tanto evitamos mostrarlo desnudo. Para que estas subjetividades y sentidos construidos cambien, es necesario comenzar a mostrarlos desde otros lugares que no sean la burla o la enfermedad. Son pocas las producciones que se animan a esto⁴⁶. Sería interesante indagar que percepciones produce en las audiencias representaciones más explícitas de las relaciones sexuales en la vejez.

En este sentido, este trabajo habilita distintas líneas de investigación a partir de lo expuesto en esta tesis. Una de ellas es la mencionada en el párrafo anterior. Otra es la salida del clóset en la vejez. Como mencioné anteriormente, es nula la producción académica realizada sobre este hecho en esta etapa de la vida. Por lo tanto, será necesario indagar en este proceso ¿Cómo lo viven las personas mayores? ¿Qué es lo que cambia en sus trayectorias? ¿Cómo influye el haberse socializado como persona heterosexual durante gran parte de su curso de vida? Entre otras interrogantes. También, resultaría interesante dar un seguimiento a los datos producidos sobre *Netflix* y *Amazon* y la cantidad de producciones que abordan estas temáticas, así como quienes las dirigen y producen, y qué tipos de temáticas abordan.

Hemos crecido y aprendido a sociabilizar a través de las historias que la industria del cine y la televisión nos cuenta. Historias teñidas de misoginia, discriminación, edadismo, homolesbotransfobia, racismo, entre otras. El hecho de que actualmente, esta misma industria ponga el foco en otras historias y busque nuevas formas de contarlas es una victoria de los movimientos sociales.

La balanza cultural de la que hablaba Stuart Hall poco a poco suma peso del lado de las y los invisibles. Los “otros”, se corren de ese lugar, rompen el proceso de

⁴⁶ La película alemana “Nunca es tarde para amar” comienza recreando una escena de sexo entre dos personas mayores que apenas se conocen. La película, muestra prácticas que nos resultan absolutamente normales si las vemos en personas jóvenes. Sin embargo, al ser dos cuerpos viejos, nos descolocan completamente produciendo rechazo y asco frente a lo que estamos viendo (Iacub, 2021).

estereotipación y se vuelven lo normal en estas ficciones. Aunque aún sea poco, aunque falte mucho y esto recién comience, hay un camino que se está abriendo. Desde aquí, debo señalar que esa es la forma. Poco a poco las narrativas se van reconstruyendo menos racistas, menos xenóforas, menos homolesbotransodiantes y menos viejistas.

Referencias bibliográficas.

- Aguado-Peláez, D. (2016). Los cuerpos como cartografías de la resitencia. Análisis interseccional de Sense 8. *Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia*, 15, 39–58.
- Aguado-Peláez, D. y Martínez, P. (2016). White is the new Black: Entretejiendo ejes de discriminación en ‘Orange is the new Black. *Index Comunicación*, 6 (2), 118-202.
- Aguado, T. (2018). Deseo y sexualidad en la vejez: un acercamiento transfeminista. En Aguado, T. y Rodríguez M. P. (Ed.), *Representaciones sociales y artísticas del envejecimiento* (1.ª ed., pp. 241–260). Dyckinson.
- Aguado, T. y Rodríguez M. P. (2018). Representaciones del envejecimiento en el arte la cultura y la sociedad. En Aguado, T. y Rodríguez M. P. (Ed.), *Representaciones sociales y artísticas del envejecimiento* (1.ª ed., pp. 9–26). Dyckinson.
- Amaro, S. (2017). Envejecimientos y vejezes en travestis y personas trans, algunos asuntos pendientes. En *La revolución de las mariposas*. Publicación del Ministerio Público de la Defensa, Buenos Aires, 95-99.
- Arber, S. & Ginn, J. (1996). *Relación entre género y envejecimiento. Enfoque Sociológico* (Vol. 2). Narcea.
- Arboleda Ríos, P. (2010). ¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas Íconos. *Revista de Ciencias Sociales*, 39, 111-121.
- Bárcenas Barajas, K. (2017). Los estudios queer en los estudios de género: intersecciones de la agenda académica y política para replantear el análisis de la identidad sexual y la identidad de género. En Gaytán F, y Guerrero, N (coord.) *Laicidad, imaginarios y ciudadanías en América Latina* (1 ed. Vol. 1, pp. 162-185) De la Salle ediciones.
- Berger, P. y Luckmann T (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Paidós.
- Biscarrat, L. (2015). Género, disciplinamiento y estudios mediáticos: una aproximación al caso francés. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 2, 139-147.
- Blanco, M. (2011). El enfoque de curso de vida: orígenes y desarrollo. *Revista latinoamericana de población*, 5, 8, 5-31.

- Blázquez, N. (2010). Epistemología feminista, temas centrales. En N. Blázquez, F. Flores, & M. Ríos (Eds.), *Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales* (1.a ed., Vol. 1, pp. 21–38). CEIICH- CRIM-UNAM.
- Bourdieu, P. (1989). El espacio social y la génesis de las "clases". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(7), 27-55.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (3.^a ed.). Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del Sexo*. (1.^a ed.). Paidós.
- Butler, R. (1969)
- Calvo, M. (2013). Contra viento y marea: las vejeces y las identidades que aún sin poder ser fueron [Libro electrónico]. En Ministerio de Desarrollo Social y el Instituto de Cs. políticas de la Facultad de Cs. Sociales de la Universidad de la República. (Ed.), *Políticas públicas y diversidad sexual. Análisis de la heteronormatividad en la vida de las personas y las instituciones*. (1.a ed., Vol. 1, pp. 129–162). http://dspace.mides.gub.uy:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1811/Diversidad_sexual_y_políticas_publicas.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cano, G. (2018, 1 noviembre). El feminismo y sus olas. *Letras libres*, 239. <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-feminismo-y-sus-olas>
- Castañeda, M. (2018). Antropología feminista, diversidad cultural y sexualidades: sobre la necesidad de nuevos diálogos teóricos y políticos. En L. Raphael de la Madrid & A. Segovia (Eds.), *Diversidades: interseccionalidad, cuerpos y territorios* (1.a ed., Vol. 1, pp. 15–29). UNAM.
- Cepal/OIT. (2018, mayo). *Coyuntura laboral en América Latina* (N.o 18). https://www.cepal.org/sites/default/files/publication/files/43603/S1800398_es.pdf
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (1.a ed., Vol. 1). Gedisa.
- Cobo, R. (2014). *Aproximaciones a la teoría crítica feminista* (1.a ed., Vol. 1) [Libro electrónico]. Tarea Asociación Gráfica Educativa. <https://cladem.org/wp-content/uploads/2018/11/aproximaciones-a-la-teoria-critica.pdf>

- Cornejo, J. (2016). *El caso de Netflix (2012–2015) Nuevas formas de pensar, la producción, distribución y consumo de las series dramáticas*. Tesis doctoral, Universidad Ramon Llull, Catalunya.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington (1.^a ed., Vol. 1). Indiana University Press.
- De Vries, B. (2015). LGBT en la segunda mitad de la vida: Cuestiones Psicológicas, Sociales y Físicas. En Roqué, M. (coord.) *Seminario Internacional de Género y Diversidad Sexual en la Vejez*. (1.^a ed., Vol. 1, pp. 61-69).
- Dettleff, J., Cassano, G., Vásquez, G. (2018). Introducción. *Anuario Obitel*. Observatorio Iberoamericano de ficción televisiva. Sulina.
- Elder, G., Kirkpatrick M. y Crosnoe R. (2006). The emergence and development of life course theory. En Jeylan T. Mortimer y Michael J. Shanahan (eds.), *Handbook of the Life Course*. Springer.
- Elizalde, S. (2009). Capítulo 4: Comunicación. Genealogías e intervenciones en torno al género y la diversidad sexual. En Elizalde, S. Felitti, K y Queirolo, G. (coord.) *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*. (1.^a ed., Vol. 1, pp. 129-187) Libros del Zorzal.
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (1.^a ed., Vol. 1). Tinta Limón.
- Fernández, J. (2003). Los cuerpos del feminismo. En Maffia, D (ed.) *Sexualidades Migrantes, Género y Transgénero* (1.^a ed., Vol. 1, pp. 138-154). Buenos Aires: Feminaria.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost (1968). Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Trovano. (2^a ed.). Fabula Ediciones.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Traducción Ulises Guiñazú (1991) Siglo XXI editores.
- Fraser, N. (2015). *Fortunas del feminismo*. Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador. Traficantes de Sueños.
- Friedan, B. (1994). *La fuente de la edad*. Grupo Planeta

- Gamboa, S. (2008). Feminismo. Historias y corrientes. En *Mujeres en Red. El periódico feminista*: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397>
- Gargallo, F. (2006). Ideas feministas latinoamericanas. (2ª ed.) Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Gimeno, B. (2002). Vejez y orientación sexual. Foro Mundial de ONG's.
- Guerrero, S. y Muñoz L. (2018). Transfeminicidio. En L. Raphael de la Madrid & A. Segovia (Eds.), *Diversidades: interseccionalidad, cuerpos y territorios* (1.a ed., Vol. 1, pp. 31–64). UNAM.
- Hall, S. y Miguel M. (2011). *Cultura y Poder. Conversaciones sobre los cultural studies*. Amorrortu Editores.
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (1ª ed. Vol. 1, pp. 13-74.) Sage Publications
- Hall, S. (2010). *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*. Envió Editores.
- Halliday, M. (1978). *El lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura Económica,
- Hodge, R. (2017). *Social Semiotics for a complex world: analyzing language and social meaning*. Polity Press.
- Hodge, R. y Kress, G. (1995). *Social Semiotics*. Cornell University Press.
- Hollows, J. (2005). Feminismo, estudios culturales y cultura popular. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. (Vol. 11 pp.11-28) Manchester University Press.
- Iacub, R. (2014). Masculinidades en la vejez. *Voces en el Fénix*, 36, 38–47.
- Fernández Fernández, J. M., & Kehl, S. (2001). La construcción social de la vejez. *Cuadernos De Trabajo Social*, 14, 125. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0101110125A>
- Lagarde, M. (1990). Los cautiverios de las mujeres: madres esposas, monjas, putas, presas y locas. (4ª ed.)UNAM-CEIICH-PUEG.
- Lamas, M. (2016). Género. En Moreno, H. y Alcántara, E. (coord.) *Conceptos claves en los estudios de género* (Vol. 1, pp. 155-170). PUEG.
- Lamas, M. (2015). La antropología feminista y la categoría género. En Lamas, M (comp.) *La construcción social de la diferencia sexual* (2ª ed., Vol. 1, pp. 111-140) .Bonilla Artigas Editores.

- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101
- Mc Robbie, A. (1998). More! Nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres. En Morley, D. y Walkerdine, V. (comp.) *Estudios culturales y comunicación: análisis producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo* (1ª ed. Vol 1. pp. 263-295). Paidós
- Meccia, E. (2011). Los últimos homosexuales (1.a ed., Vol. 1). Gran Aldea editores.
- Medina, R. (2018). Vejez, envejecimiento y edadismo. En Aguado, T. y Rodríguez M. P. (Ed.), *Representaciones sociales y artísticas del envejecimiento* (1.a ed., Vol. 1, pp. 27–42). Dyckinson.
- Menéndez, I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en la televisión*. Universitat de les Illes Balears.
- Millet, K. (1970). *Política sexual*. Instituto Nacional de las mujeres-Ediciones Cátedra S.A (1 ed. 1995)
- Mogrovejo, N. (2000). *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. Plaza y Valdés.
- Morley, D. (1986). *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*. Routledge.
- O'Halloran, K. L. (2012). Análisis del discurso multimodal. *ALED*, 12 (1) ,75-97.
- Pochintesta, P., & Mansinho, M. (2012). Modelos de envejecimiento en la publicidad gráfica: un análisis de género. *COMMONS*, 3(1), 94–117.
- Posada Kubissa, L. (2020). Las mujeres y el sujeto político feminista en la cuarta ola. *IgualdadES*, 2, 11-28. <https://doi.org/10.18042/cepc/IgdES.2.01>
- Posadas, L. (2014). Teoría queer en el contexto español. Aproximaciones desde el feminismo. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 63, 147–158. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/190041>
- Rada Schultze, F. (2015). *Curso de vida travesti. La imposibilidad de imaginarse un futuro como adultas mayores*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Radi, B. y Suarez, D. (2016). *Diálogo transocrático sobre género y sexualidad*. Economía Femini(s)ta: <http://economiafeminita.com/dialogo-transocratico-sobre-genero-y-sexualidad/>

- Raphael de la Madrid, L. (2018). "UNAM diversx" del laboratorio nacional de identidades, por una universidad sin condición. En L. Raphael de la Madrid & A. Segovia (Eds.), *Diversidades: interseccionalidad, cuerpos y territorios* (1.^a ed., Vol. 1, pp. 141-171). UNAM
- Radway, J. (1984) *Reading the romance*. Traducción Beatriz Bernárdez, 141-152.
- Riordan, E. (2002). Intersection an New Directions: On feminism and Political Economy. En Meehan, E. y Riordan, E. (ed.) *Sex and money. Feminism and political economy in the media*. (1^a ed. Vol 1, pp 3-15) University of Minnesota Press.
- Roqué, M. (coord.) (2015). *Seminario Internacional de Género y Diversidad Sexual en la Vejez*.
- Rubin, G. (1975) El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo. En Lamas, M (Comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (2^a ed., Vol. 1, pp 53-109). CIEG
- Sánchez Melero, H., & Gil Jaurena, I. (2015). Análisis interseccional y enfoque intercultural en el estudio de la ciudadanía y la participación: consideraciones epistemológicas. *Diálogo andino*, 47, 143-149. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812015000200015>
- Scott, J. W. (2000) El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, M (Comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (2^a ed., Vol. 1pp. 269-308) CIEG.
- Sereno, J. (2020). *Whipping Girl. El sexismo y la demonización de la feminidad desde el punto de vista de una mujer trans*. García, R. M. (Trad.). Menádes.
- Serret, E. (2011). Hacia una redefinición de las identidades de género. *Géneros*, 9(2), 71–97.
- Sontag, S. (1970) The double standard of aging. *The Saturday Review*, 23, 29-38.
- Tenorio Buitrago, L. A. (2018) *Análisis del discurso audiovisual sobre la transformación de los roles femeninos en las películas 'Los caballeros las prefieren rubias' (1993), y 'La llegada' (2016) y su percepción actual en mujeres entre 15 y 25 años de edad en Cali*. Tesis de grado. Fundación Universitaria Católica Lumen Gentium.

- Tinat, K. (2016) Diferencia sexual. En Moreno, H y Alcántara, E. (ed.) *Conceptos claves en los estudios de género, volumen I* (1ª ed., Vol I, pp. 51-62). PUEG.
- Valencia, S. (2016) “*Capitalismo Gore. Control económico, violencia y narcopoder*”. Paidós.
- Viteri, M. A.; Serrano, J. F. y Vidal-Ortiz, S. (2011) ¿Cómo se piensa lo “queer” en América Latina? *Íconos, Revista de Ciencias Sociales*, (39), 47-60.
- Wittig, M (1992). “*El pensamiento heterosexual y otros ensayos*”. Egales.
- Williams, R. (1975). *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión (2ª ed.)
- Yébenes Escardó, Z. (2018) Heterosexualidad. En Moreno, H y Alcántara, E. (ed.) *Conceptos claves en los estudios de género, volumen II* (1ª ed., Vol II, pp. 123-135). CIEG.
- Zamora Monge, G (2010). *Expectativas de cuidados en la vejez y comportamientos de salud en procesos de envejecimiento no normativos*. Universidad Pública de Navarra.

Páginas de internet consultadas.

- Benavides, S. (22 de septiembre de 2019). “*Unbelievable*”, la serie que nos muestra la increíble diferencia entre dos formas de investigar una violación. Infobae. <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/09/22/unbelievable-la-serie-que-nos-muestra-la-increible-diferencia-entre-dos-formas-de-investigar-una-violacion/>
- Comisión económica para América Latina y el Caribe (23 de diciembre de 2019). *Envejecimiento y derechos humanos: la Convención Interamericana sobre la Protección de los Derechos Humanos de las Personas Mayores*. <https://www.cepal.org/es/enfoques/envejecimiento-derechos-humanos-la-convencion-interamericana-la-proteccion-derechos-humanos>
- Comunicación e información de la mujer (25 de enero de 2017). *Retrocesos que amedrentan en la Casa Blanca*. <https://cimacnoticias.com.mx/noticia/retrocesos-que-amedrentan-en-la-casa-blanca/>

- Human Rights Watch (2016). *Derechos en transición. Hacer del reconocimiento legal de las personas transgénero una prioridad global*. <https://www.hrw.org/es/world-report/2016/country-chapters/285052#>
- Rancilio, A (8 de mayo de 2015). *Creadora de Friends presenta Grace and Frankie en Netflix*. América Teve. <https://www.americateve.com/creadora-friends-presenta-grace-frankie-netflix-n860550>
- Rivera, J. (22 de octubre de 2018). *El gobierno de Trump busca erradicar la identidad de género*. Agencia Presentes. [https://agenciapresentes.org/2018/10/22/el-gobierno-de-trump-busca-erradicar-la-identidad-d de octubre de e-genero/\)](https://agenciapresentes.org/2018/10/22/el-gobierno-de-trump-busca-erradicar-la-identidad-d-de-octubre-de-e-genero/)
- Sin Embargo (27 de septiembre de 2019), *Inconcebible, la serie de Netflix que pone en evidencia las consecuencias de la violación*. <https://www.sinembargo.mx/27-09-2019/3652973>
- Yuszczuk, M (15 de noviembre de 2019) *Unbelievable, la serie de Netflix sobre la violencia sexual que rompe el paradigma*. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/230806-unbelievable-la-serie-de-netflix-sobre-violencia-sexual-que->

