

REVISTA PRISMA SOCIAL N° 40
MASCULINIDADES DISIDENTES
EN EL AUDIOVISUAL ESPAÑOL
Y LATINOAMERICANO
CONTEMPORÁNEO

1^{ER} TRIMESTRE, ENERO 2023 | SECCIÓN TEMÁTICA | PP. 103-134

RECIBIDO: 22/11/2022 – ACEPTADO: 5/1/2023

PERFORMATIVIDAD, SUBVERSIÓN
DE GÉNERO E INJURIA EN LA
SERIE MEXICANA *LA CASA DE
LAS FLORES* (NETFLIX, 2018)

UN MODELO DE ANÁLISIS DE LA DISIDENCIA
SEXOGENÉRICA PARA SERIES
DE FICCIÓN EN ESPAÑOL

PERFORMATIVITY, GENDER SUBVERSION AND
INJURY IN THE MEXICAN SERIES *LA CASA
DE LAS FLORES* (NETFLIX, 2018)

A MODEL OF ANALYSIS OF GENDER DISSIDENCE
FOR FICTION SERIES IN SPANISH

SERGIO RODRÍGUEZ-BLANCO / SRODRIGUEZBLANCO@UCM.ES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA

GERARDO MOYA-MADRIGAL / GERARDO.MOYA@CORREO.UIA.MX

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, MÉXICO



prisma
social
revista
de ciencias
sociales

RESUMEN

El artículo analiza cómo se representa la disidencia sexogenérica en la primera temporada de la serie de televisión mexicana *La casa de las Flores* (Netflix, 2018), creada y dirigida por Manolo Caro, que incluye, entre otros, a hombres gay, personajes travestis y mujeres trans. En el mes de su estreno, la serie generó una audiencia de 7,4 millones de personas y se consagró como la más vista en México. A partir de las series entendidas como remolques de las transformaciones sociales y difusoras de un discurso de normalidad (Carrión 2011), se diseña un Modelo de análisis de la disidencia sexogenérica a partir de la performatividad y la subversión de género para series de ficción en español que permite identificar los actos performativos, resistencias subversivas, injurias y lógicas de poder que rigen al género y la sexualidad en un sistema narrativo entendido desde los postulados de narratología de Mieke Bal (1990) y observado desde la teoría de la performatividad de Judith Butler (1997, 2001, 2007, 2009). El análisis identifica que, más que un ejemplo subversivo, la serie es un vigoroso inicio en el que la disidencia sexogenérica es representada con marcados tintes tradicionales y performativos del género, y tenues pero poderosas subversiones de discurso, críticas y cotidianas.

PALABRAS CLAVE

Estudios LGBT; Televisión on demand; Gay; Trans; Masculinidades.

ABSTRACT

The article analyzes how sex and gender dissidence is represented in the first season of the Mexican television series *La casa de las Flores* (Netflix, 2018), created and directed by Manolo Caro, which includes, among others, gay men, transvestite characters, and trans women. In the month of its premiere, the series generated an audience of 7.4 million people and became the most watched in Mexico. From the series understood as generator of the social transformations and diffuser of a discourse of normality (Carrión 2011), a Model of analysis of sex and gender dissidence from performativity and gender subversion is designed for fictional series in Spanish that allows to identify the performative acts, resistances subversive, insults and logics of power that govern gender and sexuality in a narrative system understood from the narratology postulates of Mieke Bal (1990) and observed from the theory of performativity of Judith Butler (1997, 2001, 2007, 2009). This analysis identifies that, more than a subversive example, the series is a powerful beginning in which gender-sex dissidence is represented with strong traditional and performative overtones of gender, and tenuous but powerful subversions of discourse, critical subversions, and quotidian subversions.

KEYWORDS

LGBT Studies; On Demand TV; Gay; Trans; Masculinities.

1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación analiza cómo se representa la disidencia sexogenérica en la primera temporada de *La casa de las Flores*, serie televisiva creada y dirigida por el director mexicano Manolo Caro, en colaboración con la plataforma de streaming Netflix, estrenada el 10 de agosto de 2018. Esta serie en formato *on demand* fue la cuarta producción mexicana de la mencionada plataforma y fue reconocida, de inmediato, como un gran éxito mediático. De hecho, tan sólo en el mes de su estreno generó una audiencia de 7.4 millones de personas y se consagró como la serie más vista en México y como la séptima con mayor rating en América Latina (Castañares, 2018).

La intención de realizar este análisis obedece a la necesidad de plantear cuestionamientos y trazar horizontes de sentido sobre los modos en que las disidencias sexogenéricas se están representando en la televisión *on demand* en español a fin de apuntalar abordajes de lo *queer/cuir* como posibles fugas a las narrativas y representaciones identitarias y/o normalizadas de las personas LGBTQ+ (Rodríguez-Blanco & Zurian, 2022). Se parte de la hipótesis de que *La casa de las Flores* puede ser una oportunidad para resignificar, sobre todo, las masculinidades no normativas, dado que incluye en su trama a hombres gay, bisexuales, mujeres trans y personajes travestis/*drag queen*. El modelo de análisis de las narrativas de ficción televisiva generado en esta investigación pretende dar espacio a una crítica profunda de los presupuestos heterosexuales de la organización social por medio del análisis y crítica de las narrativas audiovisuales.

La manera en la que en esta investigación se entiende la disidencia sexual y genérica se basa en González Ortuño (2016), quien intenta dejar atrás los conceptos «*queer*» y «diversidad sexual» para defender lo que ella llama «disidencia sexual», término que en esta investigación se ajustará como «disidencia sexogenérica», que implica la intención permanente de algunas personas por disidir y tomar distancia del sistema normativo cis y heterosexual respecto al género y la sexualidad, entendido como una común doctrina.

A grandes rasgos, *La casa de las flores* es un melodrama que expone la lucha que une a los miembros de la familia de la Mora, la cual, a causa de su posicionamiento socioeconómico privilegiado y a la imagen que ha construido frente a su círculo social, se obsesiona con evitar que salgan a la luz sus secretos: el suicidio de la amante del patriarca, diversas infidelidades y las disidencias sexuales y de género de algunos de sus miembros. En este espacio lleno de mentiras, esta familia representa un modelo social que seguir. Su credibilidad, al igual que sus ingresos y status dependen de una florería o floristería, el gran negocio familiar. No obstante, conforme transcurren los primeros episodios que entrelazan la narrativa de la primera temporada, los personajes de la familia descubren que su fortuna, generada en los últimos años, realmente proviene de las ganancias producidas por una «casa chica», es decir, un cabaret –que pertenecía a la amante y al patriarca de la familia– de travestis/Drag Queens que lleva el mismo nombre de la florería: «*La casa de las flores*». Con una duración aproximada de treinta minutos y con algunos destellos de comedia y humor negro, cada capítulo le permite al espectador conocer las complejas personalidades de los caracteres principales de esta serie en su fatídico intento por mantenerse como la familia perfecta. Al final, la gran moraleja de la historia recae en el valor que se les suele dar a las apariencias.

En esta investigación se contempla a las series desde la propuesta de Carrión (2011), quien las entiende como remolques de las transformaciones sociales, constructoras y difusoras de un discurso de la normalidad que modela lo que se considera correcto y lo que no. Las ficciones, principalmente las difundidas por los medios masivos de comunicación, influyen, en lo personal y en lo colectivo, en los sentidos que el público da a la vida y en cómo se entienden las identidades, las culturas y las sensibilidades (Rincón, 2006). La representación de historias muestra al público algunos rasgos de su realidad y, en ese sentido, suele construirse a partir de la misma (Orozco, 2020). «Lo que dice la tele es □ la verdad □ y si no lo menciona, no existe.» (Núñez & Loscertales, 2005, p. 33).

La plataforma Netflix presume ofrecer un contenido innovador que en los últimos años se ha apoderado del gusto de un sector social que cuenta con los recursos para realizar un pago mensual y tener acceso a sus contenidos, entre los que predominan las series internacionales y, cada vez más, las mexicanas. El concepto de «Telesujeto» desarrollado por Carrión (2011) sugiere que por más crítico que pueda ser frente a los contenidos de la ficción televisiva, durante muchos años el público, directa o indirectamente, se ha visto influido por estos a la hora de intervenir, sentir y vivir la realidad en torno a la sexualidad y el género.

1.1. ALGUNOS ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN EN EL AUDIOVISUAL EN ESPAÑOL

Si las telenovelas, en tanto narrativas televisivas, fueron parte fundamental de la educación sentimental y emocional de los mexicanos (Martín Barbero, 1998) y sus narrativas tradicionales –enfocadas en el drama del amor y el desamor– han tocado el tema de la disidencia sexual y de género de manera casual, ridiculizada y periférica; si se ha sostenido que la telenovela tiene un papel central como formadora de imaginarios sociales y sus representaciones siempre se han vuelto referentes importantes para pensar y vivir la realidad (Franco & Orozco, 2010); si la telenovela es considerada preámbulo y pasado de lo que hoy son las series (Cueva, 2018), es necesario enfocar la mirada y la postura crítica hacia lo que las nuevas formas de contar la realidad están presentando en la televisión *on demand* desde y sobre México a través del formato serie, entendiendo estos medios como dispositivos generadores de actos performativos (Butler, 2007).

La competencia por la audiencia entre las televisoras de paga, las plataformas de *streaming* y las televisoras públicas han obligado a estas últimas a tratar ciertos temas en sus producciones que hace unos años, simplemente, resultaban impensables en Iberoamérica. Esto ha provocado que se haya incrementado el interés académico sobre la representación del género y la disidencia sexual en la industria audiovisual en español.

Por ejemplo, Maximiliano Marentes (2017) estudió dos historias de amor gay como protagonistas en los melodramas televisivos argentinos en un trabajo que evidencia homonormatividades de clase. En Chile, un grupo de investigadores encabezado por María Cecilia Bravo (2018) publicó *Pluralismo de género y diversidad sexual en la televisión chilena* (2018), que identifica los estereotipos de género en diversos programas televisivos. Por su parte, en México, el libro de Paul Julian Smith (2019), *Multiplatform Media in Mexico. Growth and Change since 2010* aborda producciones cinematográficas, televisivas o series y películas nacionales con perso-

najes disidentes producidas por plataformas de *streaming* como HBO y retoma brevemente el fenómeno de *La casa de las flores* en sus conclusiones. Johanna Ángel y Joseba Buj (2020) coordinaron la publicación *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad*, donde algunos capítulos debaten sobre las diversas condiciones de exclusión y violencia que se reproducen en los nuevos marcos hegemónicos y simbólicos de espacios digitales heteropatriarcales. Asimismo, Ilana Dann Luna (2018) publicó *Adapting Gender. Mexican feminisms from literature to film*, que investiga cómo se llevaron a cabo los procesos de subversión –respecto a los silenciosos dispositivos de poder heteronormativos– en las adaptaciones cinematográficas mexicanas de los noventa, coincidiendo con la entrada del TLCAN (1994) y con la llegada de una nueva forma de subyugación hacia la mujer con la aparición de las muertas de Juárez. Si bien estos trabajos reconocen el sistema heteronormativo, se concentran más en la exclusión y violencias contra la mujer que en las disidencias sexogenéricas.

En España, Francisco Zurian (2013, 2014, 2017, 2018a, 2018b) ha estudiado tanto los estereotipos normativos de género como las representaciones LGBTQ+ en las ficciones televisivas, particularmente en un capítulo que analiza la disidencia sexogenérica desde la Transición hasta la presidencia de Zapatero (Zurian, 2018a) en televisión abierta.

Estas investigaciones no solo permitieron sumar y definir, sino posicionar el objeto de estudio del presente trabajo de investigación al encontrar una ventana de oportunidad en la ficción televisiva en lengua española en plataformas *on demand* para examinar, a partir de un modelo propio de análisis, cómo se representa la disidencia sexogenérica en la serie *La casa de las Flores* producida por Netflix, una narrativa, supuestamente no normativa en los medios digitales de la sociedad mexicana contemporánea.

1.2. OBJETIVOS

O1: El objetivo principal de esta investigación es analizar cómo se representa la disidencia sexual y de género en *La casa de las Flores*, a través de la identificación de los Acontecimientos Funcionales que conforman la estructura narrativa de la serie, para así definir si la disidencia sexogenérica se está representando solo por medio de actos performativos o si propone subversiones sexuales y/o de género.

O2: Derivado del anterior, el segundo objetivo es identificar si la injuria es otro de los elementos relevantes que la serie presenta en torno a la representación de la disidencia sexogenérica, así como identificar las instancias de poder que rigen al género, la sexualidad y la moralidad dentro de la diégesis de la historia.

1.3. JUSTIFICACIÓN

El papel de las narrativas audiovisuales en los medios como no-lugares digitales resulta crucial para entender los procedimientos del poder en torno a la disidencia sexual ya que estas promueven dinámicas de control (Castells, 2009) que penetran hasta los espacios privados. En esta investigación se propone una relación de causa y efecto entre las prácticas de exclusión y precariedad que viven las personas disidentes sexuales y de género, y las dinámicas de control que ejercen los no-espacios digitales como Netflix.

Desde esta premisa, esta investigación realiza este acercamiento a la teoría de la performatividad de género de Judith Butler para, desde sus conceptos principales, diseñar un modelo de análisis narrativo de la disidencia sexogenérica en *La casa de las Flores*, serie que, como hipótesis, se considera un ejemplo fehaciente de narrativa audiovisual mediática contemporánea con pretensiones progresistas. Por ello, es preciso analizar su estructura narrativa y así identificar si la representación de la disidencia sexual y de género está compuesta solo de actos performativos o si presenta subversión; si los personajes disidentes sexogenéricos aparecen en medio de situaciones de injuria y cuáles son las instancias de poder que se sostienen dentro de la diégesis de esta historia.

2. DISEÑO Y MÉTODO

Esta investigación construye un modelo para efectuar un análisis inductivo de la estructura narrativa de *La casa de las flores* con el fin estudiar cómo se representa la disidencia sexogenérica a lo largo de sus 13 episodios, porque si la serie se considera, como formato, un remolque de la realidad social para explicar el mundo, definitivamente forma parte del engranaje que propone Butler (2007), cuando señala que un acto performativo da lugar a aquello que nombra y así otorga un poder constitutivo y productivo a los discursos.

2.1. POSTULADOS TEÓRICO METODOLÓGICOS PRINCIPALES

Como diseño metodológico, se elaboró un modelo de análisis que toma como base el pensamiento de Judith Butler (1997, 2001, 2007, 2009). Butler expone que en el cine, la televisión y en los entornos sociales se sigue sosteniendo la idea de que la heterosexualidad es la normalidad y que la disidencia sexogenérica¹ es negativa, antinatural y rechazada con firmeza. Butler (2007) llama performatividad a esta influencia que ejerce un pesado cúmulo histórico de expectativas, obligaciones y prácticas que crean sujetos con un género o una sexualidad determinados, insertados sin opción en un sistema social que organiza y reprime ciertas enunciaciones y conceptos para colocar la disidencia sexogenérica en un sitio inhabitable e impensable. La performatividad de género es una contextualización ritual que pone en movimiento un cúmulo de reglas sociales, decenas de prohibiciones, deseos, acciones y objetos que generan sujetos dentro de una delimitación genérica y produce la ilusión de esencia, de verdad, de cualidad, de originalidad y perdurabilidad. Cada acción, cada enunciado y cada postura tienen un efecto performativo basado en discursos ya existentes. «La performatividad no es un libre juego ni autopresentación teatral (...) la restricción es lo que impulsa y sostiene la performatividad» (Butler, 2007, p. 47).

Por tanto, la propuesta en esta investigación consiste en analizar críticamente la serie como dispositivo mediático desde la performatividad, así como de las subversiones a esta, entendidas como resistencias sociales frente a los discursos performativos. Un acto subversivo es aquel intento constante de separarse de las convenciones y premisas básicas. Frente a la premisa de

¹ Personas cuya sexualidad y/o expresión de género se separa de la demarcación de las pautas de género tradicionales. Tomar distancia de lo establecido con la intención de construir relaciones sexuales diversas. El término integra lo LGBTTTQIA y cualquier otra expresión de género o sexual que no esté integrada en las siglas anteriores.

que la heterosexualidad es obligatoria, la subversión busca reconfigurar el pensamiento acerca de los géneros, abrir el pensamiento, incluir lo excluido, quitar marcas, hacer visibles los modos invisibles de ser y de vivir. Para Butler (2007) el lenguaje es políticamente útil, y por medio de este se pueden ir desplazando una y mil veces los límites de los pensamientos, redefinir los principios poderosos del discurso, crear nuevas subjetividades.

El modelo no desatiende los momentos de injuria para los personajes disidentes sexogenéricos, que pudieran presentarse dentro de los acontecimientos funcionales. La injuria es parte de un discurso con efectos performativos (Foucault, 1984; Butler, 2007). Butler explica que la injuria se produce a través de relaciones de poder. Las expresiones de injuria no suceden por única vez, son rituales por medio de los cuales el individuo injuriado pierde todo, no sabe dónde está en el mundo, pues fue puesto en su sitio pero descubre que ese sitio puede no existir (Butler, 1997). La injuria amenaza el físico y el cuerpo. Muchos actos injuriosos pueden terminar en sometimiento. Los injuriados no cuentan con el apoyo institucional por parte del Estado y no pueden escapar de esta vulnerabilidad. También se revisarán los actos injuriosos que estén presentes en las situaciones narrativas de *La casa de las Flores*.

2.2. EL MODELO INDUCTIVO DE ANÁLISIS DE LAS NARRATIVAS ON DEMAND

El análisis inductivo constituye una aportación basada en categorizaciones e inferencias, identificaciones y señalamientos de la acción performativa o de las resistencias subversivas vertidas en un sistema narrativo entendido, principalmente desde los postulados de narratología de Mieke Bal (1990); y observado desde la mencionada teoría de la performatividad de Judith Butler (1997, 2001, 2007, 2009). Los componentes de la estructura narrativa de Bal (1990) tomados para el diseño del modelo son: Actor, Acontecimiento Funcional (AF), Acción, Objetos, Dadores², Ayudantes³ y Etiquetas semánticas⁴. Las categorías de análisis del modelo tomadas de la teoría de la performatividad de Butler (1997, 2001, 2007, 2009) son: performatividad, subversión, injuria, dispositivo de poder, capacidad de agencia y precariedad.

La validez científica del modelo de análisis inductivo de las narrativas de ficción, en su construcción teórica a partir de materiales audiovisuales, se sustenta en una relación con el marco teórico del proyecto, que funge también como marco metodológico, entendiendo aquí que los

² El Dador es un poder dentro de la fábula que permite o imposibilita la acción o la función. El dador puede ser la sociedad, la familia, la religión, la sexualidad, el género, el sexo asignado al nacer, el destino, el tiempo, el egocentrismo, la inteligencia, una persona, etc. Este modelo propone relacionarlo directamente con el concepto de poder y sus dispositivos (Foucault, 2000).

³ El Ayudante apoya en el camino al sujeto cada que se encuentra con resistencias, sin embargo, solo puede prestar una ayuda no esencial.

⁴ Los procesos de la fábula pueden ser de mejoría o deterioro. Un Acontecimiento Funcional siempre moverá de su situación inicial a los Actores. Casi siempre se verán Actuantes/Actores/Actantes en estado de deficiencia, deseando introducir cambios (Bal, 1990: 31). Se atribuyen etiquetas semánticas a la Acción/proceso para determinar si es mejoría o deterioro, y en este modelo se relacionan con dos conceptos de la teoría de la performatividad: la capacidad de agencia (etiqueta de mejoría) y precariedad (etiqueta de deterioro) (Butler (1997, 2001, 2007, 2009). Las seis etiquetas de mejoría son: (1) El cumplimiento de la tarea; (2) La intervención de aliados; (3) La eliminación del oponente; (4) La negociación; (5) El ataque; (6) La satisfacción. Las cinco etiquetas de deterioro son: (1) El tropiezo; (2) La creación de un dador; (3) El sacrificio; (4) El ataque soportado; (5) El castigo soportado.

estudios de género y la teoría *queer* constituyen la metodología misma para analizar el corpus (Zurian y Herrero, 2014) además de los estudios narratológicos. El modelo está apoyado en dos axiomas principales:

Axioma 1: Las relaciones recíprocas entre los componentes forman la base del sistema narrativo de la fábula (la narrativa), entendida como una secuencia arbitraria que sigue una lógica cronológica de Acontecimientos Funcionales (actor+acción+actor) que construye sentido natural en concordancia con el mundo. Es decir, es posible que exista una estructura dentro de la fábula que habla de un modelo universal de todas las narrativas que se rige por las mismas leyes que controlan el pensamiento humano (Barthes, 1966).

Los acontecimientos funcionales deben ser susceptibles de articularse en un enunciado con la siguiente estructura:

Tabla 1. Acontecimientos funcionales

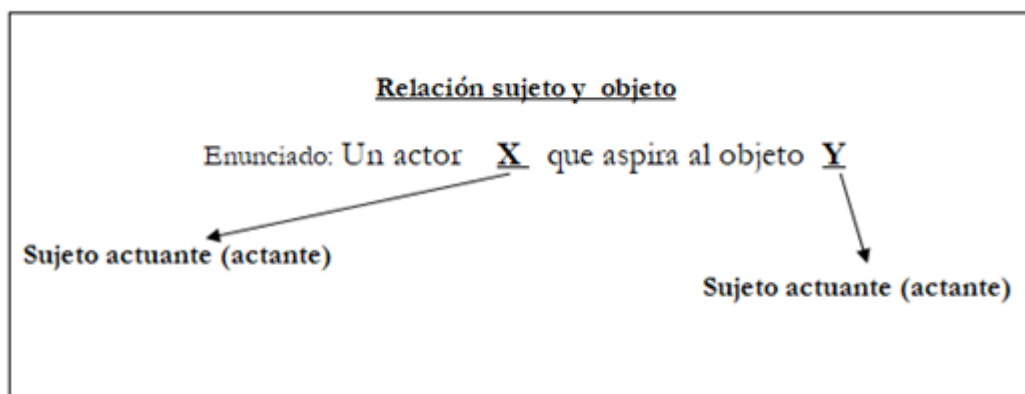


Tabla basada en los conceptos de Bal (1990)

Fuente: Bal (1990). Elaboración propia

En los Acontecimientos Funcionales el elemento de Intención/Acción/Función se expresa con los verbos desear/querer y tener, que se usan como abstracciones de las conexiones entre elementos constitutivos del Acontecimiento Funcional (Bal 1990). Ejemplo: La familia De la Mora quiere mantener las apariencias de perfección social. Los únicos Acontecimientos Funcionales que interesan a esta investigación son aquellos donde se representa cualquier acción realizada en torno a la disidencia sexual y/o de género directa o indirectamente.

Axioma 2: Las narrativas de ficción pueden suponer un constructo social asentado sobre discursos de poder y constituir una escenificación performativa o subversiva de género y sexualidad (Butler 2007), en el entendido de que no existe el género por naturaleza, sino que el género es una actuación reiterada y obligatoria, estrechamente relacionada con exigencias sociales que pasan por encima de los individuos.

Habrà performatividad en los Acontecimientos Funcionales de los personajes disidentes y no disidentes cuando rechacen, juzguen, estigmaticen, discriminen o excluyan la condición de disidente sexogenérico. Pero también habrá performatividad dentro de la normalidad. Ejemplos: solo hay parejas heterosexuales, rituales machistas, bodas entre heterosexuales, asumir hetero-

sexualidad de todos los presentes, vanagloriarse de rasgos masculinos y/o femeninos, el «así debe ser» sin que nadie lo note, son algunos de los principales actos performativos.

Para los fines de esta investigación y como parte del modelo, se propone clasificar la subversión que pudiera proponer la serie de Netflix en tres tipos:

a) Subversión cotidiana: que propone una resignificación de los géneros por medio de actos cotidianos, sin que nadie los mencione ni los perciba ni los señale como tales. Esta subversión genera nuevas subjetividades. Ejemplo: una pareja de lesbianas como parte de la trama, se besan, se pelean, etc., y jamás se menciona o tematiza el hecho de que sean lesbianas.

b) Subversión por discurso: un actor defiende la causa en escena (que será considerado como Ayudante dentro del Acontecimiento Funcional), frases de apoyo, invitaciones a tolerancia, defensa a un familiar o alguna situación de disidencia, campañas, activistas, iniciativas de ley, etc. Ejemplo: La mejor amiga de una pareja de lesbianas interviene, cada vez que le es posible, a favor de sus amigas y de sus orientaciones sexuales, mantiene el equilibrio y su discurso va convenciendo a algunos personajes.

c) Subversión crítica: los personajes disidentes luchando consigo mismos por ser disidentes, reflexiones y luchas profundas como camino para la autoaceptación; son señalados por los demás pero, a la vez, el personaje disidente aparece luchando por sí mismo, incluso por integrarse, y hasta por parecerse a los demás y unirse así al sistema. Esta subversión roza con lo performativo. Ejemplo: La pareja de lesbianas asiste a terapia de psicoanálisis para aceptar su condición de lesbianas. Una de ellas trata de convencer a la otra de que se casen, tengan hijos y de que luchen para ser aceptadas por su círculo social.

El objetivo y la finalidad de la taxonomía propuesta llevará a una crítica reflexiva, responsable de cuestionar una y otra vez las delimitaciones de las injurias y los discursos de poder, sumándose a lo que Foucault (1984) llama procesos de «desujeción». Este modelo trata de hacer evidente si el discurso narrativo es parte del proceso performativo o si intenta, subversivamente, ser una resistencia social frente a las convenciones y premisas básicas del género, del sujeto, de la sexualidad y del deseo.

Con base en las anteriores referencias teórico-metodológicas desplegadas a través de los 2 axiomas mencionados, se diseñó el siguiente *Modelo de análisis*:

Tabla 2: Modelo de análisis de la disidencia sexogenérica en series de ficción en español

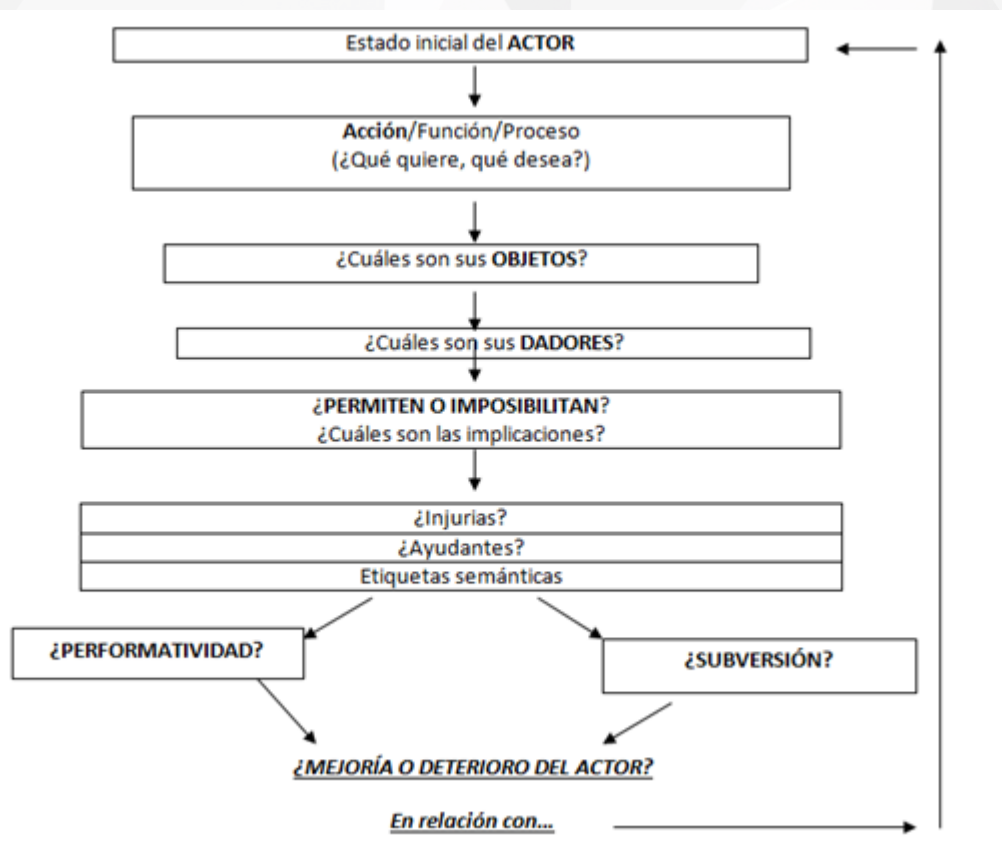


Fuente: elaboración propia

3. TRABAJO DE CAMPO Y ANÁLISIS DE DATOS

Se procedió a observar detenidamente cada uno de los 13 episodios de la primera temporada de la serie *La casa de las Flores* (LCDLF). Se identificaron los Acontecimientos Funcionales (AF) siguiendo los criterios explicados en el apartado anterior. Se acotó la selección de AF en relación con la disidencia sexogenérica, es decir, fueron parte del corpus de análisis dos tipos de acontecimientos funcionales: 1) basados en las acciones realizadas por personajes disidentes sexogenéricos y 2) basados en las acciones realizadas en relación con los personajes disidentes pero por personajes no disidentes. Cada AF fue analizado siguiendo el *Modelo de análisis de la disidencia sexogenérica* en series de ficción en español que se compone de los elementos que muestra el siguiente esquema simplificado de propuesta y elaboración propia con base en los marcos teóricos ya mencionados:

Tabla 3. Esquema simplificado del Modelo de análisis de la disidencia sexogenérica en series de ficción en español



Fuente: elaboración propia

El modelo postula un cuestionamiento constante a los Acontecimientos Funcionales que conforman la narrativa (fábula). El diagrama anterior ilustra el análisis inductivo y, en concreto, se propone que analizando el estado inicial del Actor, sus Acciones, los Objetos que lo mueven, los Dadores que le permiten o le imposibilitan, los Ayudantes, la presencia de injurias y atribuyendo Etiquetas Semánticas, se podrá determinar si la articulación de los Acontecimientos Funcionales presentan una narrativa que sustenta la performatividad o si propone subversión en la representación de la disidencia sexual en *La casa de las flores*.

Los personajes que pertenecen a la disidencia sexogenérica y que se analizaron con mayor detenimiento fueron:

- 1.- Julián de la Mora (gay/ bisexual)
- 2.- Diego Olvera (gay)
- 3.- José María/María José Riquelme (mujer trans)
- 4.- Travestis/*Drag Queens* del cabaret (La Yuri, Amanda Miguel, La Pau, La Gloria)

Los «otros» personajes que no forman parte de la disidencia sexogenérica pero que están profundamente ligados con los disidentes, son:

- 1.- Virginia de la Mora, madre de Julián, Paulina y Elena (Heterosexual)
- 2.- Ernesto de la Mora, el padre de la familia (Heterosexual)
- 3.- Paulina de la Mora, la hermana mayor (Heterosexual/Pansexual)
- 4.- Elena de la Mora, hermana que regresa de Nueva York (Heterosexual)
- 5.- Bruno Riquelme de la Mora, hijo de Paulina y María José (Heterosexual)
- 6.- Dr. Salomón Cohen, psicólogo familiar y ex de Virginia (Heterosexual)
- 7.- Carmela Villalobos, la vecina incómoda (Heterosexual)
- 8.- Roberta Sánchez, la amante suicida de Ernesto (Heterosexual)
- 9.- Lucía, novia de Julián (Heterosexual)
- 10.- Micaela, una niña, hija ilegítima de Bruno y Roberta.

Para analizar cómo se representa la disidencia sexogenérica en *La casa de las Flores* se establecieron las siguientes preguntas, a modo de pasos:

- 1) ¿Cuáles son los Acontecimientos Funcionales que dan estructura a la narrativa propuesta por la serie LCDLF?
- 2) ¿Cuáles son los actos performativos articulados en los Acontecimientos Funcionales de la narrativa de LCDLF?
- 3) ¿Cuáles son los actos subversivos articulados en los Acontecimientos Funcionales de la narrativa de LCDLF?
- 4) ¿Cuáles son las expresiones de injuria presentes en la representación de la disidencia sexual?
- 5) ¿Cuáles son las instancias de poder que rigen la sexualidad y la moralidad dentro de la diégesis de LCDLF?

4. RESULTADOS

4.1. LOS ACONTECIMIENTOS FUNCIONALES

Para mostrar los resultados surgidos de la pregunta 1, a continuación, se presenta la lista final de los acontecimientos funcionales (AF) seleccionados de los episodios y se indica si corresponden a performatividad o a subversión de género. Se marcan en negrita los subversivos.

Tabla 4. Lista de acontecimientos funcionales en los episodios de *La casa de las flores* y detección de performatividad o subversión de género

| Episodio <i>Flor</i> (Símbolo) | Acontecimientos funcionales (AF) | | Performatividad (P) | Subversión (S) |
|---|----------------------------------|---|---------------------|----------------|
| Episodio 1 <i>Narciso</i> (Mentira) | AF1 | La familia De la Mora quiere mantener las apariencias de perfección social. | P | |
| Episodio 2 <i>Crisantemo</i> (Dolor) | AF2 | Julián quiere definir su sexualidad. | P | |
| | AF3 | Las travestis del bar <i>La casa de las Flores</i> desean estabilizar sus vidas y sus emociones. | P | |
| Episodio 3 <i>Lirio</i> (Libertad) | AF4 | Julián desea salir del clóset y ser aceptado por su familia. | P | |
| Episodio 4 <i>Petunia</i> (Resentimiento) | AF5 | Julián desea una vida normal. | P | |
| Episodio 5 <i>Dalia</i> (Gratitud) | AF6 | Julián desea que Diego asista como su pareja a eventos familiares. | P | |
| Episodio 6 <i>Magnolia</i> (Dignidad) | AF7 | Paulina quiere entender los cambios de José María, ahora María José. | | S |
| | AF8 | Diego quiere que Julián se vaya de su departamento. | P | |
| | AF9 | Julián quiere una relación abierta con Diego. | | S |
| | AF10 | Las travestis quieren conservar su horario estelar y protagonismo en el bar. | | S |
| Episodio 7 <i>Peonia</i> (Vergüenza) | AF11 | Julián desea aceptación. | P | |
| | AF12 | Paulina quiere integrar a María José a la familia de la Mora | | S |
| | AF13 | Lucía quiere vengarse de Julián por dejarla por Diego. | P | |
| | AF14 | Virginia quiere que Diego y Julián (su hijo) permanezcan juntos. | | S |
| Episodio 8 <i>Bromelia</i> (Resistencia) | AF15 | Virginia desea hundir a Lucía (la exnovia de Julián) por haber hecho público el video homosexual de Julián y Diego en un <i>threesome</i> . | P | |
| | AF16 | Virginia quiere limpiar el nombre de Julián. | P | |
| | AF17 | Virginia quiere apoyar a sus hijos. | | S |
| Episodio 9 <i>Tulipán</i> (Esperanza) | AF18 | Julián quiere superarse por medio del trabajo. | | S |
| | AF19 | Julián quiere reivindicarse con la sociedad defendiendo su sexualidad. | | S |
| Episodio 10 <i>Tussilago</i> (Preocupación) | AF20 | Juliago/Dielián desean tener hijos. | P | |
| | AF21 | María José desea ejercer su paternidad transexual. | | S |
| Episodio 11 <i>Orquídea</i> (Lujuria) | AF22 | Julián otra vez quiere tener sexo con una mujer. | P | |
| Episodio 12 <i>Erísimo</i> (Adversidad) | AF23 | Virginia desea que la sociedad la vea en pie. | P | |

Fuente: elaboración propia

De un total de 23 AF, 14 son performativos y 9 subversivos, lo cual sugiere que, en términos generales, la representación de la disidencia sexual y de género en LCDLF está sujeta a actos performativos en mayor medida. Las acciones movilizadas en los 13 episodios muestran sujeción a los constructos sociales establecidos históricamente, en relación con la sexualidad, moralidad y género, como se verá a continuación.

4.2. LOS ACTOS PERFORMATIVOS

La estrategia de redacción para presentar los resultados en torno a los actos performativos simula que los Actores (los personajes) sexodisidentes toman la voz en primera persona para expresar por sí mismos cómo son representados en la ficción y así, responder a la pregunta de investigación número 2. Explicado lo anterior, se presentan los actos performativos articulados en los AF:

4.2.1. Julián de la Mora, el joven gay/bisexual

Me urge una etiqueta, urge que me acepten. Uno de los Objetos principales del disidente sexual protagonista de la serie, Julián, es una urgente necesidad por definir su sexualidad con una etiqueta (gay o bisexual) y ser aceptado. Sus deseos sexuales verdaderos no le permiten encajar en lo que la sociedad le demanda, y ello lo mantiene deprimido, neurótico. Se avergüenza de sí mismo por ser como es y se compara con su padre heterosexual. De ahí se refuerza la idea de que el género es un constructo social históricamente puesto en escena que se muestra en la serie como un lastre subjetivo pero que a la vez, no deja vivir en paz a Julián.

Solo puedo darme besos a escondidas. Los espacios ocultos son una posibilidad para vivir la disidencia sexual en LCDLF. Julián y su amante Diego nunca experimentan besarse en público con normalidad y sin miedo. La posibilidad del contacto físico entre dos hombres se representa siempre dentro de los terrenos ocultos asignados como posibilidad para lo abyecto, para aquello que debe evitarse, se mantiene anclado a las múltiples prohibiciones de la matriz heterosexual. Julián no se reprime en lo privado, pero es muy infeliz en el ámbito público. En una escena ambos intentan besarse en una tienda deportiva y son señalados como una amenaza a los binarismos heteropatriarcales que, incluso, atravesó la pantalla⁵. Si esto sucede con los besos, se extiende a otras expresiones afectivas o cercanías corporales. Es enorme el nivel de ocultamiento narrativo que necesita el sexo entre disidentes. No solo se han impuesto normas acerca de quiénes pueden tener sexo, sino de cómo y en dónde.

La sociedad es mi peor enemiga. Julián reniega de su propia disidencia sexual, siente que todo sería más fácil si esta no fuera parte de él. La matriz heterosexual obligatoria lo aplasta y lo arroja a lo inhabitable. Los géneros fijos impuestos por la sociedad son el Dador imposibilitante por excelencia: la sociedad ha confrontado al joven Julián con una amenaza latente y a través de palabras y conceptos reiterativos le ha marcado los límites de su propia existencia. Julián anhela ser normal (heterosexual), moviliza la pesada confrontación con sus propios enunciados que le reproducen innumerables exigencias.

⁵ Esta escena se presenta en la tienda Innovasport debido al rechazo que la producción recibió de una tienda Adidas.

Me salva la bisexualidad. La etiqueta de bisexual se subjetiva en LCDLF como una especie de armario fuera del armario. Tener los sobrevalorados rasgos masculinos y ser capaz de mantener relaciones sexuales también con una mujer se vuelve una licencia para el homosexual. Ser bisexual es un «menos mal». Julián y Lucía son la materialización corporal y la complicidad entre dos personas dispuestas a sacrificarse y reprimirse para obtener un prestigio social. Además, para algunos actores de esta narrativa, la bisexualidad es hilarante, casi una broma, casi inexistente. Ser bisexual resulta en LCDLF una débil confusión de aquel que le falta poco para ser heterosexual y otro poco para ser homosexual, un cuerpo cercano al pastiche, por tanto no cuenta.

Con dinero puedo comprarme una falsa integración. Esta narrativa señala que a Julián le funciona ser bisexual por medio de su novia Lucía a la que se compra; por tanto, también señala que con dinero puede lograrse la integración a la subjetiva normalidad. Se expone el peso que puede tener «la posición social» que se consigue con dinero. En el mundo narrativo de LCDLF un personaje puede ser homosexual, pero no pobre. Hasta se puede casar con una mujer que por dinero perdona la sexodisidencia. El símbolo del anillo de compromiso es importante para este intento de normalización porque siempre se da por sentado que la institución del matrimonio solo puede producirse entre un hombre y una mujer, por lo cual, el matrimonio tradicional sigue siendo un poderoso dispositivo legitimador dentro de las narrativas. Durante un matrimonio se puede ver a los cuerpos convertidos en el escenario de la disciplina y del poder como Dadores capaces de determinar el hacer, pensar y sentir.

Necesito un psiquiatra y electroshocks. Cuando Virginia, la matriarca, suele relacionar la homosexualidad con una enfermedad psiquiátrica es injuriosa con las disidencias. «Julián necesita ayuda profesional», es una desestabilización grave que desprestigia a su hijo, reduciéndolo a loco. Los discursos son productivos, crean la realidad. La idea de que la disidencia sexual tenga una cura se ha expandido considerablemente, sosteniendo así entornos siempre injuriosos para el supuesto enfermo, haciéndole ocupar la posición del contagioso, juzgado y rechazado. Para Virginia, ser homosexual también es sufrimiento.

Si soy homosexual o bisexual debo ser femenino. Cuando Julián hace un intento por aceptar su disidencia sexual, echa mano de la puesta en escena performativa del género femenino. Se mueve y baila al son de «A quién le importa» al estilo de las travestis del cabaret, a quienes incluso pide consejo para saber cómo declararse homosexual/bisexual (siempre indeciso). En esta secuencia, la forma de narrar esta confesión muestra cómo la parte pública y privada del ser se trastoca en un ente femenino y masculino al mismo tiempo. Por medio de una imitación del género que resulta una parodia de las prácticas del travestismo (algo de burla se observa en el comportamiento de Virginia al no tomarse en serio la escenificación de Julián), esta imitación de la imitación es vital para una instantánea definición del cuerpo y del género del personaje a través de la imitación de los supuestos géneros originales. Se mueve y baila como mujer para confesar que no es heterosexual tratando de ligar la puesta en escena del género femenino con una orientación sexual determinada. Julián deja de lado por segundos los actos performativos de lo masculino para ejecutar los entendidos como femeninos, sugiriendo la debilidad de las propias imitaciones.

Tengo una adicción al sexo. Julián se muestra vulnerable ante sus deseos sexuales, siempre aparece conectado con alguna situación sexual (Lucía, Diego, Willy, un trío, la relación abierta, los strippers del bar, la búsqueda del sexo sin compromiso, #LordDámeloTodo, etc). Su mismo género está en disputa por medio de las prácticas sexuales diversas y recurrentes. La sexualidad es producida a través de prácticas discursivas y no discursivas y subjetiva a los seres humanos, penetra en su corporalidad más profunda, determina su pensar, su obrar y su autopercepción. LCDLF, por medio de Julián, sostiene la idea de que la sexodisidencia mantiene una relación permanente con una enfermedad, una confusión y una tendencia a los excesos sexuales que se representa como insana.

¿Vivo en disputa con el género o solo estoy atorado narrativamente? Julián se muestra circular y repetitivo en la historia, vive en una constante contradicción, casi absurda que no se sostiene del todo ni es tan clara. Podría interpretarse como una inestabilidad vacía de argumentos narrativos o como una subversión crítica que implicaría una lucha contra la imposición de prácticas, expectativas y artefactos que intentan dirigir su existencia. Pesa la duda de que LCDLF intente comunicar una agobiante pero necesaria disputa que el personaje tiene con el género y así ser un ejercicio de desestabilización de la norma. Julián deja ver en su representación redundante, una disidencia sexual en lo inestable, lo insatisfecho, lo melancólico; el disidente sexual es contradictorio en un tiempo y espacio de agravio; está desorientado.

Si soy masculino soy activo, si soy femenino soy pasivo. Los cuerpos son presentados como escenarios de disciplinamiento y el padre de Julián se siente orgulloso de que su hijo disidente sexual lleve el control en un acto sexual homosexual, trayendo consigo la escenificación del activo masculino y entonces la homosexualidad se debilita un poco y alcanza a otorgarle un beneficio al padre; si su hijo fuera el pasivo entonces se integraría al detestado femenino. La homosexualidad es ajustada al binarismo: hombre-mujer/activo-pasivo⁶; ambas concepciones y correlaciones son actos performativos en cuanto a que históricamente han formado sistemáticamente los objetos que nombran, los cuerpos como modos de disciplinamiento hacen una parodia de un ideal que no existe, no hay una realidad extralingüística, autónoma, solo existe la que se construye a través del lenguaje.

4.2.2. Diego, el hombre gay

Mis padres me dejaron de hablar. La primera en expulsar narrativamente la disidencia sexogénica es su familia. Eso le pasó a Diego: desde que sus padres, 15 años atrás, supieron que era homosexual le dejaron de hablar. Se puede ver al personaje muy afectado, emocionalmente, por dicha situación: ha sido injuriado y puesto en su lugar, el cual, según Butler (2007), no existe. Diego vive en permanente melancolía del género. La exclusión que ha vivido se ha vuelto objeto fundamental de una gran tristeza por lo que es y por lo que no es, y hasta por sus propios deseos. Diego podría encarnar en sí mismo un acto de subversión crítica que raya en la performatividad, pero tampoco se profundiza narrativamente en esto, a pesar de ser un personaje de peso en la historia. Aparece muy pocas escenas en relación con Julián; además,

⁶ Términos que suelen utilizar las personas disidentes sexogénicas para especificar el rol durante los actos sexuales. LCDLF sugiere que el «hacer» durante el acto sexual es una postura, y tiene relación con lo masculino (activo que penetra) o femenina (pasivo que es penetrado).

también es muy repetitivo, siempre aparece como víctima de la neurosis tratando de defender su homosexualidad e intentando incorporarse a la matriz heterosexual.

Veo al amor de pareja como posesión, fidelidad y celos. Otro Dador que imposibilita la felicidad de Diego es su propia percepción del amor y la pareja, una serie de expectativas que corresponden al machismo mexicano y que Julián nunca podrá llenar. Diego vive atado a patrones sociales que lo fuerzan a esperar del mundo determinadas situaciones y a rechazar otras.

Hago un drama y cobro venganza. Muy a la usanza del tradicional esquema melodramático mexicano, Diego decide vengarse de Julián por no haberlo amado. Roba el dinero de la familia y se va lejos. Antes de irse habla con Julián para decirle con detalle la manera en la que le rompió el corazón y cómo jamás podrá llenar todas las expectativas esclavizadoras que para Diego son, en cambio, obligaciones afectivas y morales. Preso de su tristeza y melancolía de siempre, huye de su propia verdad.

4.2.3. La pareja gay Juliego/Dielián

Añoramos ser como Brad Pitt y Angelina Jolie. Representan la melancolía del género y de la sexualidad negada. En los cortos momentos que experimentan estabilidad de pareja, Julián y Diego añoran la estabilidad de una pareja heterosexual aceptada. Se ven a sí mismos despertar juntos y experimentan felicidad y nostalgia por lo que no son. Hasta le ponen un nombre a su pareja, tomando partes de sus nombres propios para, intentando replicar la gloria inalcanzable de Hollywood, ir tras una posible normalización de la homosexualidad que solo lucha por ser integrada al orden, pero nunca resignificarlo. Unos días son Juliego, otros son Dielián, según el estado de la neurosis de alguno de los dos.

Necesitamos formar una familia. En LCDLF el concepto de «familia ideal heterosexual» es el gran motivo de regulación y acción. Julián desea que Diego asista como su pareja a eventos familiares. Diego quiere que adopten hijos. Su relación, mientras se mantiene estable, se enfoca en una búsqueda de sentido a través de lograr ser aquellos que se casan, viven juntos, tienen hijos, un perro, organizan reuniones, etc. Se observa deambular a la Dielián tratando de insertar sus cuerpos en ciertos enunciados performativos para sobrevivir.

Nuestros amigos son afeminados. En las escenas donde aparecen los amigos de Dielián/Juliego, se percibe un cuidado meticuloso de actos performativos para lograr la representación de estos personajes incidentales. Los actores muy forzados en sus ademanes imitativos de lo etiquetado como femenino, además enamorados, privilegiados, padres de familia: el modelo que deberán seguir de Juliego/Dielián. Esta imagen ridiculizada del afeminamiento masculino contribuye a mantener la estabilidad de la heterosexualidad y la fuerza de la familia heterosexual como el gran dispositivo regulador.

4.2.4. LAS TRAVESTIS/Drag Queens

Nosotros los pobres. La disidencia sexogenérica de la narrativa mediática también establece niveles. No todos los sexodisidentes son iguales ni forman parte del modelo moderno liberal capitalista heteropatriarcal. Existe la doble o triple marginalidad. Están ahí «las vestidas» discriminadas hasta por la misma narrativa de LCDLF: Los personajes de La Yuri, Amanda Miguel,

La Pau, La Gloria aparecen pocas veces, no son un hilo narrativo significativo, no se sabe nada de ellas/ellos/elles, ni siquiera se hacen alusiones claras a sus sexualidades orientaciones, identidades de género ni a sus vidas más allá de la imitación; solo son un contenedor pastiche de lo femenino/masculino que aparece de forma casual, siempre dentro del bar, de noche. Son la contraparte de la sexualidad burguesa instalada en Julián y Diego. Son los personajes más alejados de cualquier posibilidad de inclusión o normalización. Ni siquiera tienen dinero, pues aseguran vivir del mal sueldo que reciben por imitar cantantes populares mexicanas, sueldo que, por cierto, no les es pagado a tiempo. Las performances drag pueden constituir un acto subversivo de género, disidente, pero también normativo en tanto se entiende como una imitación. Pareciera que lo que realmente necesita la disidencia sexogenérica es una conciencia de respeto absoluto hacia su configuración social pues siempre representarán un escape indefinible de las normas sexuales.

Somos la «casa chica». Las travestis o Drags queen corresponden a la «casa chica» (el hogar no legítimo), a la oscuridad, a la inestabilidad. En estas figuras del más bajo sector social se subraya lo abyecto y se les coloca durante todos los episodios en el encierro de un bar donde son utilizadas como mera atracción. Se muestran inestables emocionalmente, precarizadas, y se normaliza esta situación como si no hubiera otro modo de existencia si viven de imitar, de ser «cabareteras». Se muestra a través de estos personajes un violento poder heteronormativo y clausista de un México poscolonial que levanta fronteras entre las personas y los grupos sociales. Si Julián y Diego son excluidos por la sociedad, los travestis son invisibles, incluso narrativamente.

Somos el pastiche que da risa, la imitación de una imitación inexistente. La manifestación hilarante de los originales inexistentes. Las drags queens concentran la exaltación de lo femenino atado a lo masculino. Las travestis no implican necesariamente subversión porque son un dispositivo imitativo de una imitación, reproducen, exaltan y refuerzan la feminidad construida por medio de la performatividad. Ser mujer no es parecer, es hacer, movilizar todo un arsenal de obligaciones sociales, expectativas, prácticas y artefactos que las crean como sujetos sociales con una identidad sexual. LCDLF no es subversiva por integrar drags queens entre sus personajes de la forma en que aparecen.

Somos sinónimo de prostitución. El congal, el putero, un vergonzoso cabaret son términos injuriosos adjudicados por Julián, Virginia y Elena, de manera automática, al bar donde trabajan las imitadoras. Los enunciados performativos representan una acción; por tanto, las expresiones peyorativas para el bar dibujan un agujero del que no puede salir nada legítimo ni aceptable. Por ello, a pesar de constituir el principal generador de recursos económicos para la familia, la acción performativa lo mantuvo siempre este bar en secreto, mientras que la florería sí era el espacio presumible de la colonia de Las lomas, una de las más exclusivas de la Ciudad de México. Para que un acto performativo funcione tiene que echar mano de y recitar una serie de convenciones lingüísticas, en este caso injuriosas y de subordinación, que han funcionado tradicionalmente para producir cierto tipo de efectos.

Estamos en disputa con lo masculino. LCDLF organiza dentro su fábula un choque entre actores: una escenificación femenina en oposición a una escenificación masculina: el binarismo en acción. Cuando los strippers musculosos y varoniles llegan a trabajar al bar por imposición de Julián, las travestis entran en un gran conflicto. Sienten que les están robando su único espa-

cio para brillar. También ellas/ellos/elles saben discriminar, les parece que los personajes masculinos no tienen talento. Esta contraposición en pantalla sugiere un conflicto entre lo femenino y lo masculino, además de presentar a las imitadoras como conflictivas al no obtener respuesta agresiva por parte de los nudistas.

4.2.5. María José/José María, la mujer trans

No soy inteligible y tengo miedo. María José (antes José María) hace referencia a un gran miedo que tiene a que la familia de Paulina conozca lo que es ahora. La transexualidad cae en una semantización antinatural, es juzgada y rechazada con firmeza dentro en LCDLF. Los personajes la observan como si fuera un ente extraño, excepto Bruno, su hijo. El miedo al encontrarse sujeta –como todas las palabras y categorías de pensamiento– al discurso normativo que permite el orden del mundo hace natural que se vea limitada ante la construcción institucional de la moralidad.

Las letras en una identificación tienen más valor que yo. Además de que una credencial identifica al personaje como José María, algo de performatividad masculina se le escapa por el cuerpo, y un encargado de seguridad amedrenta y hace sentir a María José un disfrazado desequilibrado. El género se narra como resultado de las prácticas performativas del lenguaje, es una construcción sociolingüística atada a una repetición histórica y performativa de la que María José no puede escapar, por más que se sienta, se vista y se comporte como mujer. La fuerza del lenguaje pasa por encima de ella cada vez que es tratada como hombre, cuando ella dice ser mujer, frente a la estructura jurídica y política del lenguaje dentro del campo de manifestación de poder, donde no existe nada fuera de su dominio y de su propia legitimación. El género en disputa con el sexo y con las letras de una identificación oficial.

Estoy disfrazada. «¡Esto no es un disfraz, Ernesto!». Una frase que tiene que decir muchas veces y distintas situaciones. La transexualidad se representa en medio de la confusión y la inquietud. La narrativa sustenta la duda de la posibilidad de voluntariedad del género. En LCDLF se imponen las fuerzas performativas sobre la voluntad de José María para optar por un proceso de transición. El género se ve regulado por la sociedad y unas prendas puestas sobre el cuerpo no podrán hacer la diferencia.

En España es más fácil ser yo. En repetidas ocasiones se escucha decir a María José que en España, su país de origen, es más sencillo vivir su proceso y que quiere huir de México. LCDLF propone que México, como espacio geográfico, organiza un nivel de resistencia más fuerte y complejo para vivir las subjetividades no normativas. Ahí se puede pensar también en las imitadoras mexicanas y su representación en medio de la precariedad. Sin embargo, la narrativa no ofrece datos fiables de que España sea realmente ese territorio más flexible ante la disidencia sexual o solo sea un cliché.

Los baños y los vestidores me violentan. En los baños y vestidores de LCDLF la ficción del género sobrepasa los límites. En ningún otro lado se violenta e injuria más a María José como en los baños y vestidores de algunas situaciones narrativas repetitivas. Parece que históricamente, entrar a un baño marcado con la etiqueta de «hombres» ha potenciado la enorme ilusión sexogenérica, una etiqueta a la entrada tiene efectos masculinos imaginarios que María José desestabiliza cuando ingresa con toda su transexualidad. Tampoco en los entornos narra-

tivos se contempla la posibilidad de baños o vestidores transgénero. Los piropos burlescos que le lanzan representan una brecha que existe entre la heteronormatividad y los otros géneros disidentes, percibidos como falsos, que al toparse con ámbitos privados, donde la desnudez y el pudor (moralidad), presionan a los personajes, estos se descargan en burlas, silbidos e injurias.

4.3. LOS ACTOS SUBVERSIVOS

La teoría de la performatividad insiste en el carácter de puesta en escena de todo género, en un modo de «ficción real» resultado de la práctica performativa. El camino para la resignificación únicamente lo posibilita la subversión, y es por ello que ahora se reflexiona en los momentos más relevantes en que LCDLF pudo presentar ejemplos de acciones subversivas.

4.3.1. La actriz Veronica Castro/ Virginia: debut y despedida

La actriz mexicana Verónica Castro se convirtió en un remolque de lo subversivo cuando aceptó representar el personaje de Virginia en esta serie. Tuvo que romper con el estereotipo que a lo largo de muchos años de estar en pantalla, ella misma construyó. Su salto del melodrama tradicional al nuevo melodrama seriado de Netflix habló de la urgente renovación de contenidos y abordaje de los mismos. Los pasos que dio la actriz representaron la mudanza de la televisión tradicional mexicana hacia las pantallas *on demand* de Netflix y algunas de las implicaciones que esta transición trae consigo. Incluso el arrepentirse y salir huyendo de ahí.

[...] cuando Manolo Caro me ofreció la serie, me encantó que era una mamá y comerciante, pero cuando tuve el guion en mis manos, empecé a hacerme muchas preguntas, ¿le gustará al público?, ¿me verá bien?, fueron semanas de mucho análisis, nunca en mi vida he fumado marihuana, tenía mucho miedo a la reacción que tendría en los espectadores. (Ramírez Maya, 2018)

Ya no iba a volver a ser la madre típica. En LCDLF la actriz dio vida a una madre que, más allá de fumar marihuana, se enfrentó con la disidencia sexual y de género y tuvo que reaccionar de una manera desconocida por ella y por Televisa (empresa televisora en la que trabajó durante décadas). Lo que realmente debe recalcar es que el público veía al personaje de Virginia como si fuera Verónica Castro, la actriz. Esta mezcla de ficción y realidad resignifica la manera en que una madre mexicana puede ser y enfrentarse a la sexodisidencia. Se reafirma que la serie es un intangible espacio de la ficción desde el cual se remolcan los cambios sociales.

4.3.2. La actriz Cecilia Suárez/Paulina de la Mora como dispositivo subversivo

Desde la serie Capadocia (2008) y de la mano del productor Manolo Caro, la actriz Cecilia Suárez ha enfocado su carrera en la representación de personajes que están inclinados a la subversión y la resignificación de ser mujer. En LCDLF la actriz transita nuevamente por la pantalla con mucha certeza por medio del papel de Paulina de la Mora.

Paulina, la Ayudante por excelencia de todos los personajes, principalmente de los disidentes sexuales y de género, es una aliada crítica de Julián, María José y las travestis (de hecho, es la única que se preocupa narrativamente por los sueldos de las imitadoras). Su propuesta subversiva por discurso trata de construirse de maneras tan diversas, que su personaje sugiere

lesbianismo o pansexualidad por momentos, pero en realidad se inclina más hacia un gran amor apartado de la pulsión sexual; Paulina ama a María José, más allá de lo que ahora sea su físico, su escenificación de género o la fase de transición hacia la transexualidad en que se encuentre.

Paulina: (...) yo no te estoy diciendo que intentes vivir en México de nuevo, te estoy diciendo que si lo intentamos juntas, de nuevo.

María José: ¿Qué, en serio?

Paulina: Somos una familia disfuncional, rara, pero somos una familia.

María José: Ay no sé, si al menos fueras lesbiana (entonces, Paulina le besa).

Para Julián, Paulina es su centro y su autoridad. Desde que la serie inicia, Paulina está enterada de la disidencia sexual de Julián y, aunque lo critica demasiado, jamás será por el tema de su sexualidad. Paulina logra ver a su hermano más allá de la gramática misma que instaura el género o sexo ficticios como atributo principal de los seres humanos.

4.3.3. La paternidad transexual en María José

Lejos de observar a este personaje como una construcción narrativa relevante en términos de subversión, esta investigación propone que pudo ser un buen intento que parece haberse caído de las manos al guion. María José es muy limitada en sus intentos de resignificar discursivamente su identidad, solo la impone y espera respeto automático.

Este personaje insiste e insiste en ocupar un lugar en las estructuras sociales de la narrativa. Por medio de subversiones por discurso y otras del tipo crítica, va abriendo camino lleno de miedo. Abre camino cuando es una abogada exitosa, con notorio poder adquisitivo, y se mantiene alejada de la pulsión sexual, aspectos casi siempre ligados con la disidencia sexual (Julián, Diego, Willy, etc., por ejemplo). Por medio de este personaje se presenta un particular ensayo de otros roles posibles de la transexualidad en narrativas transmedia. Es importante recordar que las redes sociales mencionaron distintos temas relacionados con María José en la ficción y el actor que le dio vida (Francisco de León) traspasó la pantalla por medio de varios hashtags y memes.

María José insiste también en irse de México, promoviendo el discurso de que hay países europeos donde la disidencia sexogenérica es mejor comprendida. También se coloca frente a uno de los Objetos que con más fuerza la movilizan: su hijo Bruno. Además de evitar las prácticas de exclusión y la injuria de las que es víctima en el México narrado en LCDLF, María José desea ejercer su paternidad transexual.

4.3.4. Bruno como el gran ejemplo de subversión cotidiana

Bruno es el valiente hijo de María José y Paulina de la Mora que jamás menciona una palabra relacionada con la disidencia sexual de su papá/mamá, de hecho, la presenta a los demás con una sonrisa y la siguiente expresión natural: «Mira, ella es mi papá».

Bruno construye una normalidad inclusiva que permite observar a todos los disidentes integrados en problemáticas narrativas sin que su género, la representación del mismo o su condición anatómica sexual sean articuladas desde la condición de abyectas, víctimas del poder violento

de la matriz heterosexual que proporciona certezas de identidad sustentadas en la exclusión de personas y grupos sociales.

Son pocos los casos de subversión cotidiana que ofrecen las narrativas mediáticas mexicanas. Algunos casos de subversión cotidiana se han dado en series como *Capadocia* (2008), *Soy tu fan* (2010) o *Alguien más* (2013), etc., pero ninguna de ellas como la vertida en el personaje de Bruno de LCDLF, quien, a pesar de representar a un adolescente con un padre que es una mujer trans, no dedica ningún diálogo para cuestionar dicha condición, ni la de su tío Julián ni la de las travestis del bar ni ninguna otra en torno a la sexualidad y la moralidad. Micaela, el personaje de una niña que resulta ser la hija ilegítima de Ernesto con Roberta y, por tanto, hermana de Julián, Paulina y Elena, y que acaba viviendo en la familia de LCDLF, es una niña que puede situarse también en la línea de normalidad inclusiva hacia las disidencias sexogenéricas y de subversión cotidiana.

4.3.5. Elena, una ayudante subversiva que no soluciona mucho

Es cierto que la narratología define que el papel de los Ayudantes consiste en una condición necesaria pero insuficiente por sí misma para alcanzar las metas, pero a diferencia de Paulina, Elena de la Mora funge como un ayudante de la disidencia sexual que, muchas veces, lejos de subvertir, solo subraya las características de antinaturalidad semántica asignada a la disidencia sexual. Es decir, Elena representa varios intentos de subversión por discurso un tanto vacíos, cuyo sustento es un cliché que hace más evidente por qué la sexodisidencia es excluida, señalada y juzgada.

Estos ayudantes siempre serán valiosos pero, por ejemplo, cuando Elena le dice a Julián que en Nueva York es muy común que cada quien tenga sexo con quien quiera y que por eso él también puede hacerlo, no contribuye con la necesidad de resignificar la disidencia sexual también separándola de la pulsión sexual. Personajes como Elena no se inclinan a la postura de Brun. Elena, en silencio, hace evidente que no hay ningún tipo de rechazo ni postura frente a la disidencia sexual de su hermano.

4.5. LA INJURIA

La casa de las flores no es una narrativa que, de manera particular, destaque en los niveles de expresiones de injuria hacia la disidencia sexogenérica, sin embargo, es imposible separar la injuria de cualquier acto performativo. Es por ello que, para responder de forma conclusiva a esta pregunta de investigación, se ha dividido el concepto de injuria en dos materializaciones: 1) El efecto injurioso implícito en cada uno de los actos performativos. 2) El uso de palabras peyorativas, altisonantes y denigrantes expresadas en los diálogos de las escenas en agravio de los disidentes sexuales.

1) La injuria como herramienta de la performatividad se encuentra presente en cada acto performativo de la narrativa cuando deja caer sobre los que considera abyectos todo el arsenal de normas, obligaciones y prohibiciones culturales que no se pueden transgredir de manera radical y total, además de condenarlos a la precariedad de las zonas invisibles e inhabitables. Por tanto, se rescataron las siguientes expresiones de injuria a LCDLF, inferidas desde los actos performativos anteriormente presentados, sin necesidad de que tales expresiones hayan

sido expresadas verbalmente con una intención hiriente, de subordinación o amenaza hacia los cuerpos de algún personaje disidente sexogenérico en particular: indefinible, inadaptado, promiscuo, enemigo, neurótico, afeminado, pasivo, enfermo, sufrido, dañado, adicto, sátiro, desequilibrado, egocéntrico, melancólico, abandonado, precario, rechazado, posesivo, infiel, celoso, ladrón, vengativo, huidizo, pretencioso, arribista, casa chica, pastiche, prostituto, marginado, excluido, no inteligible, abyecto, sin identidad, disfrazado, impostor, violento, temible.

2) La injuria materializada por medio de palabras altisonantes, peyorativas y denigrantes, dichas por personajes de la historia es mínima casi imperceptible, las expresiones encontradas son: jotita, putito, enfermo, silbidos, este lugar es un putero (el bar de las imitadoras).

Además de ser mínimas las expresiones de injuria verbalizadas, se resalta que fueron dichas por Carmela, una representación de la vecina anciana, metomentodo y de doble moral; y por Lucía la novia de Julián, representada como una mujer interesada y hueca. Que las injurias vengan de ambas es muy significativo en cuanto a que ninguna de ellas cuenta con calidad moral dentro de la historia y a su vez, están siendo ofensivas frente a acciones consideradas ilegítimas por una sociedad hipócrita conformada por sí mismas, autoras de actos como la lujuria e infidelidad (Carmela), o casarse con un homosexual solo por ascender socioeconómicamente (Lucía).

4.6. LAS INSTANCIAS DE PODER

Las principales instancias de poder que condicionan la puesta en escena del género dentro de la diégesis de LCDLF, y que fueron identificadas desde la categoría narratológica Dadores que posibilitan o imposibilitan, son:

Tabla 5. Instancias de poder (Dadores) en la performatividad de género en *La casa de las flores*

| | | |
|---------------------|----------------------------|----------------------------|
| Los deseos sexuales | La familia | Los medios de comunicación |
| La sociedad | Los prejuicios | La doble moral |
| El amor/ el desamor | La inestabilidad emocional | El egoísmo |
| El miedo | La discriminación | El desempleo |
| La riqueza | Los Secretos | La pobreza |

Fuente: elaboración propia

De estos dispositivos de poder provienen las prohibiciones y los dictados del deber ser; a partir de ellos se construye la performatividad de género. Se destacan aquí los 3 primeros como los dispositivos de poder que en mayor medida determinan la performatividad de los géneros disidentes en la representación de LCDLF: los deseos sexuales, la familia y los medios de comunicación. Todos los discursos de poder, vertidos en distintos dispositivos, tienen la función de demarcar lo que está bien y lo que está mal, lo razonable y lo irrazonable, lo verdadero y lo falso, lo legítimo y lo prohibido. Se observa cómo el poder se manifiesta a través de rotundas acciones que solo funcionan cuando se trasladan a los cuerpos: por ejemplo, la obsesión desmedida de Virginia por aparecer en la portada de una revista «de sociales» o del corazón que,

como medio de comunicación tiene la posibilidad de «ubicarla» en una posición privilegiada que solo vive en su imaginación.

4.7. CONCLUSIONES DE LOS RESULTADOS: LA REPRESENTACIÓN DE LAS DISIDENCIAS

En relación con los **actos performativos** entendidos como un disciplinamiento a las normas de la heterosexualidad obligatoria, la narrativa de la serie vaticina un final precario para los personajes gay/bisexuales y travestidos, aunque apunta a un final subversivo y de agencia para la mujer trans que, sin embargo, no deja de ser vista como abyecta.

Julián, como gay/bisexual joven termina en la precariedad, cuando dice: «Soy un pinche ególatra que solo piensa con el pito, que lo único que tiene es un perro». Ha perdido todo lo que dice amar. No tiene una familia, la sociedad lo rechaza; Diego, su pareja, se ha ido; su madre se ha marchado; lo único que le queda es el solapamiento de su padre que lo apoya por ser bisexual, condición que, según su padre Ernesto, le duplica las posibilidades de encuentros sexuales. Julián termina poseyendo lo que narrativamente ha sido lo más importante en su vida: mucho sexo, lo que coincide con el estereotipo del gay promiscuo. No se comprende del todo el recorrido que ha vivido durante la estructura narrativa y termina casi igual como empezó, en un tiempo y espacio de agravio, desorientado.

Diego, personaje gay de cuarenta años, en sus últimos diálogos dirigidos a Julián, dice: «Nunca pensaste en mí, ni una mierda. Nunca me vas a volver a ver. Ustedes me quitaron mi dignidad. ¡Julián, vete a la verga!». El cierre de esta representación sexodisidente a cargo de Diego se queda luchando entre la precariedad, la capacidad de agencia y los efectos de frases performativas, nunca inocentes y que mantienen a los humanos en confrontación con innumerales exigencias. Pero, en conclusión, Diego confía en que, alejándose de Julián, su vida va a mejorar.

La pareja Juliego/Dielián, como ellos la nombran, se destruye porque ambos buscan cosas muy distintas. Diego, más mayor, en busca de las aficiones normativas de un género, modos de comportamiento, posturas corporales, moda, ámbitos profesionales, estructuras patriarcales, fidelidad, monogamia, una imitación de la pareja heterosexual. Julián se mueve solo por sí mismo, víctima de sus contradicciones dice que ama a Diego pero que con él se asfixia. La performatividad del Diego asfixia a Julián, aunque Julián sea esclavo de sus propias líneas performativas. LCDLF propone, narrativamente, una idea de imposibilidad para las parejas homosexuales/bisexuales/abiertas.

En cuanto a **las travestis/Drags Queens**, estos personajes finalizan con la etiqueta de deterioro del «El castigo soportado». Terminan igual que como iniciaron. No se presentan intentos narrativos por echar mano de su capacidad de agencia para reivindicar su posición o situación social. Se quedan donde estaban, supeditadas a un bar de imitaciones; la narrativa no da más datos conclusivos de sus microhistorias y no pasan de tener apariciones momentáneas en el último episodio, solo para remarcar lo poco trascendente que resultan para el curso de una historia que, por cierto, deja varios cabos sueltos o en el olvido. Así como los géneros, parece que los personajes también se jerarquizan en términos de clase. La invisibilidad, el tabú y la prohibición son anclados a la figura de la travestida en una narrativa que no contribuye a la

desestabilización de los géneros, sino que los deja en opacidad, en los sitios no inteligibles de donde los tomó.

María José, la mujer trans, presenta en su final una mejoría en relación a cómo inició. El análisis arroja una intención subversiva en su final, a pesar de que siempre es vista en la narrativa como un personaje abyecto. Los personajes trans como María José tienen la oportunidad, aquí muy desaprovechada, de ser articulaciones comunicativas y narrativas que refuerzan las intenciones de los movimientos de la disidencia sexogenérica en tanto que muestran y reproducen formas disidentes de placer y de relaciones sexo-afectivas que han roto radicalmente con la heteronormatividad como dispositivo de poder.

Es importante mencionar que las **apuestas subversivas** identificadas en LCDLF no son del todo valientes ni concretas, y muestran que la intención por desestabilizar los discursos hegemónicos aún no se realiza con objetivos claros. Se avanza un poco, pero después el revés es un tanto agresivo y, a veces, inverosímil narrativamente. En cuanto a la posible movilización subversiva a cargo de la actriz Verónica Castro interpretando a **Virginia** como personaje, a pesar de que este subvierte varias normas de género, debido a su condición endeble, se cae al finalizar la primera temporada cuando su personaje, que tiene un par de intentos fallidos por apoyar a su hijo disidente sexual, al final es devorado por la performatividad al vender «*La casa de las flores*» (símbolo heteropatriarcal y performativo) para huir muy lejos de todo lo que es y fue su vida. Y se cae también en la vida real cuando la actriz decide no volver a participar más en la serie de Manolo Caro al declarar que no está de acuerdo con varios aspectos, entre estos el tratamiento de temáticas sexodisidentes.

Aunque a veces la construcción narrativa de **Paulina** de la Mora muestre contradicciones absurdas, como aceptar la homosexualidad de Julián pero sufrir por la transexualidad de María José, este análisis decide proponerla como el dispositivo de subversión por discurso más certero y mejor logrado de LCDLF, pero también de la pantalla mexicana actual en tanto comunica la posibilidad de que narrativamente se pueda concebir al sexo, la sexualidad y al género como mero discurso condicionado por un sistema obligatorio que debiera cuestionarse y debilitarse. Otro dispositivo certero y disidente es **Bruno**, el hijo de Paulina y María José, antes José María, que muestra narrativamente la latente y urgente necesidad de respeto, e incluso indiferencia, en torno a los aspectos de género, sexo y sexualidad de los demás dentro de las narrativas. Se trata de la subversión cotidiana que tanto Bruno como Elena, como acompañante, también ejerce.

En relación con la **injuria**, se concluye que el hecho de que sean tan pocas las palabras ofensivas y que jamás provengan de Virginia, Ernesto, Paulina y Elena como protagonistas, hacia los personajes disidentes sexogenéricos, constituye una muestra de que en LCDLF se decidió cuidar con detalle que, por lo menos en ese sentido, el entorno de la disidencia sexual sea dignificado y resignificado por medio de la casi ausencia de insultos verbales directos hacia ellos, si bien sí aparecen numerosas injurias como herramientas de performatividad normalizadas que ubican a los personajes sexodisidentes como personas en cierto modo abyectas (infiel, promiscuo, anormal, ladrón, neurótico, desequilibrado).

En cuanto a las **dinámicas de poder**, como conclusión general de este apartado, en la representación de la disidencia sexogenérica, la familia se presenta como el gran dispositivo de poder en LCDLF: todas y todos quieren una, la extrañan, la cuidan, la temen, la idealizan, care-

cen de ella, les atrapa melancólicamente, la pierden, la reconfiguran. El deseo sexual también encabeza los dispositivos de poder. Se trata de una narrativa que sucumbe ante la concepción de que el poder se ejerce justo a través de la sexualidad. Los personajes son esclavos de esta pulsión, misma que, en general, se queda en casa o acaba volviendo a casa.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Si bien hay un gesto de visibilización en el simple hecho de que cada vez más series *on demand* toquen el tema de la disidencia sexogenérica, dado que logran subvertir la antigua invisibilidad o ridiculización; no toda visibilidad es útil para cuestionar de raíz los presupuestos de los géneros y las sexualidades. Es por ello que el *Modelo de análisis de la disidencia sexogenérica en series de ficción en español* constituye una herramienta para analizar y cuestionar la actual presencia constante de la sexodisidencia en las pantallas, pues aunque todas las series aborden el tema, nada cambiaría si la representación narrativa se mantuviera articulada solo con actos performativos que siguieran sosteniendo la idea de una normalidad condicionada por la heterosexualidad y donde las disidencias sexuales y de género continuaran siendo el centro del conflicto, ridiculizándose, juzgándose, rechazándose, violentándose, injuriándose, señalándose o disciplinándose.

Esta investigación se relaciona en términos temáticos, al concentrarse en las disidencias sexogenéricas, con el mencionado estudio de Maximiliano Marentes (2017) sobre las tramas de amor gay en la televisión argentina y con el estudio de Zurian (2017a) sobre las representaciones LGBTIQ+ en la ficción televisiva española, y dialoga el en términos tanto metodológicos como interpretativos, con el estudio de Ilana Dann Luna (2018) mencionado en la introducción de este artículo, un trabajo imprescindible que retoma el valor de la comedia en la deconstrucción de los roles de género en las narrativas audiovisuales, concluyendo que perpetúan la estructura hegemónica androcentrista y posibilitan –al mismo tiempo– infinitos espacios de resistencia. La originalidad de la presente investigación estriba en que coloca a las series *on demand* como objeto de estudio y se concentra en aproximarse de forma crítica a la representación de las disidencias sexogenéricas a través de un modelo inductivo propio que puede replicarse para el estudio de cualquier serie. En relación con el intento de clasificar y analizar las subversiones a la norma sexogenérica, una aportación importante del modelo propuesto en la presente investigación que no aparece en la literatura revisada es la clasificación de la subversión sexogenérica, de forma clara, en 3 tipologías: (1) por discurso, (2) crítica y (3) cotidiana, como se abundará más adelante.

Este modelo propone al menos 3 investigaciones pendientes que podrían enriquecerlo: 1) acercarse a las audiencias conformadas por disidentes sexogenéricos para estudiar cómo viven el hecho de que las narrativas mediáticas integren, cada vez más, a personajes con géneros disidentes y sexualidades fuera de la heteronormatividad. 2) Incluir entrevistas a los guionistas y productores de series que abordan las disidencias sexuales, comenzando por Manolo Caro, e interpelar a estos creativos desde la teoría de la performatividad. 3) Complementar el Modelo con elementos sonoro-visuales, gráficos, sintácticos, temporales más allá de las narrativas.

Todo lo expuesto hasta aquí reconfigura la hipótesis de partida de esta investigación que, en resumen, suponía que LCDLF representaba ya una gran apertura y resignificación para

la disidencia sexual en las ficciones mexicanas. Sin embargo, *La casa de las flores* más que un ejemplo subversivo, supone un poderoso inicio, pues, en términos generales, la disidencia sexogenérica es representada con marcados tintes tradicionales y performativos del género, embalsamados con escenas de sexo más explícitas, algunas palabras altisonantes y tenues intentos de subversión.

El modelo de análisis identificó que la serie LCDLF presenta una mayor tendencia a la performatividad que a la subversión, y que dentro de esta última, tiene mayor peso la subversión por discurso (1) que las subversiones crítica (2) y cotidiana (3), como se detalla a continuación.

La subversión por discurso resulta ser la más característica en LCDLF, es decir, personajes defendiendo la disidencia sexual pero casi siempre sin argumentos sólidos o justificando todos los males implícitos en los disidentes sexogenéricos pero desde el pedestal de la tolerancia; desde ahí la disidencia sexual seguirá siendo representada como la instancia abyecta. Sin embargo, la subversión por discurso en la representación de Paulina de la Mora respecto a todos los personajes disidentes comunica la posibilidad de que narrativamente se pueda concebir al sexo, la sexualidad y al género como mero constructo condicionado por un sistema obligatorio que debiera cuestionarse y debilitarse. Se insiste en que la celebridad que la actriz Cecilia Suárez representa, así como su modo de actuar, es decisiva en los procesos subversivos que se intentan en las ficciones donde ella participa. Dicho de otra forma, para que la subversión tenga mayor alcance y penetración parece importante que la persona que la encarna en las ficciones como actriz o actor (o en cualquier tipo de formato mediático) tenga una carrera muy sólida y que posea gran credibilidad frente a las masas.

La subversión crítica implica una resistencia importante en tanto el personaje sexodisidente se mantiene en disputa con el género, y apostando a su capacidad de agencia va por la narrativa legitimándose y autoaceptándose; el problema de la subversión crítica es que muchas veces, al menos en LCDLF, se resuelve narrativamente con la necesidad del disidente por integrarse al orden heterosexual establecido pero nunca transformarlo, colocándose por tanto en una nueva subjetividad genérica que se mantiene autoexcluyente. En este sentido, la narrativa de LCDLF condena a Julián, personaje gay/bisexual joven, de regreso al clóset y los espacios ocultos, a pesar de sus intentos, al egocentrismo, a la pulsión sexual incontrolable, a la melancolía de género, al abandono y la precariedad. Coloca a Diego, personaje gay de 40 años, en la imposibilidad del amor porque busca su felicidad en un patrón heterosexual inalcanzable del amor romántico, por lo que nada llena sus expectativas; establece la imposibilidad de éxito en una relación homosexual, bisexual o abierta como la de Diego y Julián.

Las travestis del cabaret del que es dueño el patriarca de la familia se ubican en una triple marginalidad de subversión crítica atravesada por una cuestión de clase, pues no pueden comprarse respeto civil alguno (ni el narrativo), aunque debajo del maquillaje, los vestidos y las pelucas seguirán brillando en las noches de un cabaret, de una «casa chica» y nocturna. Los cuerpos al producirse mediante el lenguaje, develan inestabilidad, imposición política y la representación paródica de un discurso que pretende limitar los cuerpos a los sexos naturalizados. Se concluye que la subversión por discurso, en el fondo, abona a la performatividad de género.

Entre la subversión crítica y la subversión por discurso se puede colocar a María José como mujer trans. La transexualidad no es inteligible, es un ser abyecto que al acercarse a las estruc-

turas heteropatriarcales las espanta; un ser instalado en el miedo de ser violentado y aplastado por las letras o en una identificación o pasaporte. El personaje que vive un difícil proceso de transición que es visto por la sociedad como un ridículo pastiche de ropa de mujer con voz de hombre, pero visto por los televidentes como un ser subversivo que confía en sí mismo y aprovecha sus capacidades de agencia.

La subversión cotidiana, que esta investigación considera como motor de todos los intentos de resistencia social mediática está representada en LCDLF por medio del personaje de Bruno, el hijo adolescente de Paulina y María José, que abre la agenda política e intelectual de la desnaturalización de la heterosexualidad normativa y ayuda a exhibir la violencia que esta significa al penalizar otras identidades de género y sexuales. Bruno podría representar la postura de las nuevas generaciones frente al disidencia sexual, representar el surgimiento de nuevas relaciones con los cuerpos y las identidades. Bruno observa la disidencia sexual con la misma naturaleza con la que observa la infidelidad que Elena comete con Claudio. No solo Bruno la observa así, la infidelidad de los heterosexuales no se tematiza en la mayoría de las ficciones porque cabe dentro de la normalidad. Si Julián hace lo mismo, pero de forma homosexual, cae sobre este el gran peso de lo abyecto y lo prohibido, por tanto, la narrativa misma es notoriamente performativa.

Mientras que la injuria no supone en gran medida un elemento disciplinador desde el lenguaje altisonante, ya que esta se utiliza para evidenciar lo recalcitrante de los personajes que la utilizan (las vecinas de la alta sociedad, la novia de Julián), el concepto de la familia heterosexual es el gran dispositivo de regulación y de poder en la serie, materializado en el personaje de Virginia (interpretado por Verónica Castro) que, a pesar de sus gestos subversivos fallidos, termina por huir, claudicando con toda subversión. Es quizá pertinente preguntarse hacia dónde lleva ese discurso transmediático a todos los disidentes sexogenéricos que no tienen una familia porque fueron expulsados de la suya y porque no existe la posibilidad cultural ni legal para conformarla. El otro gran dispositivo de poder es la sexualidad misma como disciplinamiento del cuerpo y como generadora de culpa. Sin embargo, forman también parte de esta familia disciplinadora personajes como Bruno y Paulina de la Mora, también regulados por ella, pero que enarbolan la bandera de la subversión cotidiana y por discurso.

La subversión cotidiana de Bruno puede contribuir al reforzamiento de la noción de que no hay un dictado de la naturaleza, ni automática asignación de género ni sexo, sino que deben verse como construcciones sociales también actualizadas por las narrativas mediáticas. Esta investigación sugiere que la subversión cotidiana sea siempre un elemento de estudio en el campo de la comunicación y las narrativas audiovisuales.

6. REFERENCIAS

- Ángel J. y Buj J. (2020). *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad*. Taurus.
- Bravo, M., Amigo, B., Baeza, A., & Cabello, C. (2018). Pluralismo de género y diversidad sexual en la televisión chilena. *Cuadernos.info*, (42), 119-134. <https://dx.doi.org/10.7764/cdi.42.1207>
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Catedra.
- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e ideología*. Síntesis.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder*. Cátedra.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *Sujetos del deseo. Reflexiones Hegelianas en la Francia del siglo XX*. Amorrortu.
- Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3). 321-336. <http://www.redalyc.org/pdf/623/62312914003.pdf>
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Errata Naturae.
- Castañares, I. (2018, 10 de octubre). Las productoras detrás del éxito de 'La Casa de las Flores' y 'Luis Miguel, la Serie'. *El Financiero*. <https://www.elfinanciero.com.mx/empresas/las-productoras-detras-del-exito-de-la-casa-de-las-flores-y-luis-miguel-la-serie>
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza.
- Cueva, A. (2018, 10 de agosto). Crítica a 'La casa de las flores'. *Milenio*. <https://www.milenio.com/opinion/alvaro-cueva/el-pozo-de-los-deseos-reprimidos/critica-a-la-casa-de-las-flores>
- Foucault, M. (1984). *Historia de la sexualidad. Siglo XXI*.
- Franco, D. & Orozco, G. (2010). El gran comercial telenovelesco. *Zócalo, año X, núm.122*, 39-41.
- González-Ortuño G. (2016). Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América Latina frente a las y los pensadores de disidencia sexo genérica. *De raíz diversa*, 3(5), 179-200. <http://dx.doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2016.5.58507>
- Dann, I. (2018). *Adapting Gender: Mexican Feminisms from Literature to Film*. State University of New York Press.
- Marentes, M. (2017). Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas. Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma. *Cuadernos.info*, (41), 141-154. <https://dx.doi.org/10.7764/cdi.41.1142>
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili.
- Núñez, T., & Loscertales, F. (2005). Arrinconando estereotipos en la televisión. Un análisis transnacional. *Revista Iberoamericana de Sistemas, Cibernética e Informática*, 2(2), 32-38. [http://www.iiiisci.org/Journal/CV\\$/risici/pdfs/P733405.pdf](http://www.iiiisci.org/Journal/CV$/risici/pdfs/P733405.pdf)

- Ley, R., Córdova, M. J., Arredondo, M (productores ejecutivos). (2018). *La casa de las flores. Temporada 1*. [serie de televisión]. Netflix
- Orozco, G. (2020). La ficción es otra forma de contar la realidad. En Orozco, G. (coord.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática*, (pp. 11-16). Unidad de apoyo editorial.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas Mediáticas o cómo cuenta la sociedad del entretenimiento*. Gedisa.
- Rodríguez-Blanco, S., & Zurian, F. A. (2022). Fugas de/desde lo queer en Iberoamérica: estéticas, narrativas e imaginación política de la disidencia sexogenérica. *Confluente. Rivista Di Studi Iberoamericani*, 14(2), 1–6. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15954>
- Zurian, F. (2013). Cuerpos masculinos, hormonas y sexo en la ficción televisiva. En Zurian, F. (ed.), *Imagen, cuerpo y sexualidad. Representaciones del cuerpo en la cultura audiovisual contemporánea* (pp. 157-175). Ocho y medio libros de cine.
- Zurian, F. y Herrero B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357
- Zurian, F. (2017). La productora El Deseo y la ficción televisiva: origen de la serie Mujeres. *Prisma Social. Revista de Ciencias Sociales, N° especial 2*, 233-259. <http://revistaprismasocial.es/article/view/1608/1756>
- Zurian, F. (2018a). Representaciones LGTBQ en la televisión de ficción española de la Transición a Zapatero. En Ingenschay, D. (ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX* (pp. 243-261). Iberoamericana-Vervuert.
- Zurian, F. & García Martín, J. (2018b). 'Fer' como personaje prototípico teen y gay en la televisión generalista española. En Bolte, R.; Haase, J. & Schlünder, S. (eds.), *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI. Posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas* (pp. 307-319). Iberoamericana-Vervuert.

ANEXO⁷

LA CASA DE LAS FLORES (TEMPORADA 1)

1. Datos generales

| | |
|------------------------|--------------------------|
| Fecha de lanzamiento: | 10 de agosto de 2018 |
| País de origen: | México |
| Sitio oficial: | Official Netflix |
| Idioma: | Español |
| Localizaciones rodaje: | Ciudad de México, México |
| Medio de difusión: | Netflix |

Ficha técnica

| | |
|-----------------------|--|
| Creación: | Manolo Caro |
| Dirección: | Manolo Caro |
| Guion: | Manolo Caro, Monika Revilla, Mara Vargas, Gabriel Nuncio |
| Empresas productoras: | Netflix; Noc Noc Cinema |
| Producción ejecutiva: | Rafael Ley; María José Córdova; Mariana Arredondo |

Ficha artística

| | |
|---------------------|-------------------|
| Virginia: | Verónica Castro |
| Paulina de la Mora: | Cecilia Suárez |
| Elena de la Mora: | Aislinn Derbez |
| Julián de la Mora: | Darío Yazbek |
| Diego Olvera: | Juan Pablo Medina |
| María José: | Paco León |
| Bruno: | Luis de la Rosa |
| Ernesto de la Mora: | Arturo Ríos |
| Lucía: | Sheryl Rubio |
| Carmen: | Verónica Langer |
| Delia: | Norma Angélica |
| Claudio: | Lucas Velázquez |
| Salomón: | David Ostrosky |

⁷ <https://www.netflix.com/es/title/80160935>; [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Casa_de_las_Flores_\(serie_de_televisi%C3%B3n\)#Temporada_\(fecha_de_consulta_10_de_octubre_de_2022\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Casa_de_las_Flores_(serie_de_televisi%C3%B3n)#Temporada_(fecha_de_consulta_10_de_octubre_de_2022)).

Dominique:

Amanda Miguel

La Pau

La Gloria

La Yuri

Roberta:

Micaela:

Sawandi Wilson

Ismael Rodríguez

Pepe Márquez

Mariana Santos

Katia Balmori

Claudette Maillé

Alexa de Landa