

# La invención de la lesbiana oscura en la ficción televisiva: narrativa y afectos en *Cárcel de Mujeres*

## The Invention of the Dark Lesbian in TV Show: Narrative and Affection in *Cárcel de Mujeres*

Cristeva Cabello  
Universidad de Chile  
cristiansereno@uchile.cl

**Enviado:** 20 agosto 2021 | **Aceptado:** 12 octubre 2022

### Resumen

La serie de televisión *Cárcel de Mujeres* constituye un caso paradigmático para comprender el proceso de incorporación de personajes no heterosexuales en la pantalla chilena durante el siglo XXI. Esta creación audiovisual incluyó el mayor número de personajes lésbicos y bisexuales visibles en una ficción televisiva nacional hasta la actualidad. Esta investigación consiste en sacar a la luz visiones inusuales de las corporalidades sexo-disidentes ocultadas en narrativas dominantes. Desde una perspectiva de análisis del lenguaje audiovisual este artículo describe los tipos de representaciones, tramas y relaciones sexo-afectivas en las que se ven involucradas diez personajes lesbianas. La investigación devela los discursos lesbofóbicos que construyen una ficción que asocia estas mujeres disidentes sexuales a la criminalidad y la perversión sexual, a través de una estética que consolida la figura de la lesbiana oscura.

**Palabras clave:** Ficción televisiva chilena, teoría *queer*, representación audiovisual, lesbianas en Latinoamérica.

### Abstract

The TV show *Cárcel de Mujeres* constitutes a paradigmatic case for understanding the incorporation of non-heterosexual characters on the Chilean screen during the 21<sup>st</sup> century. This audiovisual creation included the most significant number of lesbian and bisexual characters visible in national television fiction to date. The objective is to expose rare visions of sex-dissident corporeality hidden in dominant narratives. From an audiovisual narrative perspective, this article describes the types of representations, plots, and sex-affective relationships in which ten lesbians are involved in TV shows. The research reveals the lesbophobic discourses that build a fiction that associates these sexual dissident women with criminality and perverse sexuality through an aesthetic that consolidates the figure of the dark lesbian.

**Keywords:** Chilean television fiction, queer theory, audiovisual representation, lesbianism in Latin America.

## Introducción

La inclusión de la diversidad sexual en el siglo XXI es parte de una retórica audiovisual occidental que se implementa con fuerza desde países del hemisferio norte y, que luego de años, impacta en países del sur. Por un lado, se presentan avances en el reconocimiento legal de parejas del mismo sexo, familias homoparentales, políticas anti-discriminación e identidades trans; y, por otro lado, existen nuevas formas de inclusión de la comunidad LGBT en la cultura mediática caracterizada por procesos de normalización y despolitización de las disidencias sexuales (Bernini, «Poder y prejuicio»). El uso de narrativas masivas en el cine y la televisión han masificado nuevas formas de visibilidad *queer* de la mano de la ficción. Estas imágenes *queer* –que circulan masivamente a través de plataformas de televisión pagada y abierta– opacan y hacen olvidar historias más provinciales y locales de sexualidades que se desvían del orden hegemónico, es decir «reinstaura[n] los binarismos jerárquicos de rural / urbano, y de Norte global/ Sur global» (Gopinath 67).

Las primeras representaciones lésbicas en series de televisión chilenas aparecieron de manera inédita en la televisión abierta durante la primera década del siglo XXI. Una de estas producciones audiovisuales fue la serie *Cárcel de Mujeres* (TVN, 2007-2008), que puso en escena a personajes lesbianas en roles protagónicos, previo a varias series exitosas del *streaming* –como *Capadocia* (HBO, 2008), *Orange is The New Black* (Netflix, 2013-2019) y *Vis a Vis* (Antena 3, 2015-2019)– que explotan el género neopolicial carcelario. *Capadocia* fue la primera serie de televisión de ficción carcelaria mexicana producida por HBO para Latinoamérica, protagonizada por mujeres, y a través de la cual la industria transnacional propuso una nueva estética audiovisual narrativa y psicológicamente más compleja para el público local, que además innova en temáticas políticas que el melodrama latinoamericano no se atreve a profundizar. Extensas secuencias de acción criminal, donde corre mucha sangre y se aborda la corrupción política, se acercan a la audiencia latinoamericana con estos nuevos productos de alcance regional (Smith). Ver a mujeres peligrosas y criminales, encerradas en un mismo recinto, se ha convertido en un subgénero de la televisión seriada y en un placer desarrollado por una cultura del entretenimiento que explota la homosexualidad femenina.

Esta investigación busca, desde una perspectiva *queer*, interrumpir los relatos hegemónicos sobre las sexualidades disidentes a través del análisis de las primeras representaciones de personajes no heterosexuales en la televisión chilena, que muestran formas particulares de integración y normalización de las culturas lésbicas en la pantalla. Las teorías *queer* se caracterizan por comprender sexualidades negativas de un orden heteronormativo que atentan contra un régimen heterosexual (Bernini, *Las teorías*). Aquí se analizan las primeras imágenes de ficción del lesbianismo al cual el público chileno tuvo acceso a través de la televisión pública durante la primera década del 2000. Las lesbianas siguen estando ausentes o invisibles en producciones televisivas chilenas durante el siglo XXI (Bravo et al.); sin embargo, existen excepcionales producciones televisivas

que comienzan a abordar temáticas controversiales para la sociedad (Mateos-Pérez) entre las que se encuentra la homosexualidad femenina.

Mirar con óptica *queer* la cultura televisiva heterosexista supone un trabajo de historización del pasado desde la perspectiva de las minorías sexuales, una articulación de historias donde se infiltran sexualidades invertidas y donde se reconocen los códigos narrativos y audiovisuales de instituciones que se apropian de una potencia sexual revolucionaria. Mirar con ojos del presente el pasado reciente de personajes no heterosexuales permite observar los cambios en las representaciones, significados y sentidos comunes asociados a las disidencias sexuales. Esta perspectiva implica desviarse de las historias principales y observar esos personajes ignorados y borroneados de las ficciones hegemónicas y la historia oficial de la televisión.

Específicamente en este artículo se analiza el caso de la serie dramática *Cárcel de Mujeres* (2007-2008), emitida durante dos temporadas por la señal pública TVN, que integró de manera inédita a personajes lesbianas en roles protagónicos. La visibilidad lésbica en la ficción televisiva rompe el estereotipo del homosexual afeminado que caracteriza a una televisión homofóbica (INDH 2016). Estas producciones fueron consideradas transgresoras en su momento de emisión por incluir personajes no heterosexuales en un contexto cultural represivo y moralista respecto a las libertades sexuales.

A modo de hipótesis las nuevas representaciones de las diversidades de género proponen una imagen más moderna de la cultura nacional a través de un formato audiovisual novedoso y donde las protagonistas experimentan formas de afecto no heterosexual. Se analizaron los 16 capítulos que componen la serie *Cárcel de Mujeres* enfocándose en el peso narrativo, la trama y el aspecto físico y psicológico de los personajes que aparecen representados en prácticas lésbicas en la pantalla abierta. Los resultados muestran que las primeras representaciones lésbicas en este formato televisivo ficcional construyen una imagen de la lesbiana asociada a la oscuridad, la criminalidad y la enfermedad. Resaltando una imagen negativa de las corporalidades y deseos lésbicos.

La pregunta general de la investigación es: ¿cómo se representan las personajes lesbianas en las series de ficción chilenas del siglo XXI? El objetivo es comprender cómo la cultura mediática heterosexual construyó significados, sentidos estéticos, codificaciones y tramas dramáticas en torno a las mujeres lesbianas en los orígenes de un proceso de incorporación mediática de las sexualidades antinormativas (Muñoz) en un formato audiovisual institucional, masivo y dominante.

## Antecedentes

El cine y la televisión han construido un espacio simbólico para sexualidades históricamente excluidas de la representación. Estas nuevas imágenes permiten dar a conocer experiencias desconocidas para audiencias que de otro modo no podrían acceder a estas formas de vida y afectos no heterosexuales (Eguskiza-Sesumaga). Obviamente, a lo largo de la historia los

medios de comunicación han producido discursos negativos sobre la diversidad sexual, a través de representaciones que patologizan cuerpos, deseos e identidades, que construyeron la homosexualidad y transexualidad como una enfermedad y que se burlaban y menospreciaban las ambigüedades de género (Preciado, *Yo soy*). El cine independiente y de autor fue incorporando nuevas representaciones de personajes no heterosexuales a finales del siglo xx y a lo largo del siglo xxi. Directores como Pasolini, Almodóvar, Waters, Fassbinder o películas independientes como *Fóllame* de Virginie Despentes (*Baise-moi*, 2000) han propuesto nuevas representaciones de las diversidades de género en la pantalla. Sin embargo, la televisión y el cine *mainstream* han sido industrias masivas más recelosas y reticentes al momento de representar las sexualidades *queer* en sus narrativas mediáticas (Sánchez-Soriano y García-Jiménez). La producción de ficciones televisivas se encuentra más regulada y tensionada por modelos de mercado, poderes políticos, audiencias que demandan nuevos contenidos y talentos artísticos. En este sentido las series de ficción basan sus relatos en la realidad y reflejan un sentido de época (aunque se trate de ciencia ficción), y además se rigen bajo lógicas de mercado (Dwyer; Newcomb) y estructuras internas que motivan la exploración de nuevas temáticas.

El primer beso lésbico en una ficción televisiva se emitió en el programa británico *Girl* (BBC, 1974), en un drama que involucraba a dos mujeres en la armada. En la década de los noventa las series de ficción anglosajonas comienzan a integrar personajes lésbicos, gays y trans adultos a través de exitosas producciones seriadas como *Tales of the City* (Channel 4, 1993), *Will & Grace* (NBC, 1998), *Queer as Folk* (Channel 4, 1999) y *Buffy, la cazavampiros* (The WB, 1999). Algunas de estas producciones emiten varias temporadas, con diversos géneros (drama, comedia, *thriller* y ciencia ficción) y con impacto global a través de la televisión por cable. Durante la década del noventa hay referencias paródicas a personajes gays en programas de televisión que demuestran un pánico heterosexual frente a la visibilidad pública del activismo LGBT (McNicholas). Por ejemplo, en la popular comedia de situación *Friends* (NBC 1994-2004) aparece la primera boda lésbica compuesta de lesbianas femeninas (Ciasullo).

En el año 2001 se realiza el primer matrimonio de parejas gays y lesbianas en Países Bajos. El nuevo milenio auguraba cambios en las representaciones de las sexualidades minoritarias en la industria audiovisual que reconocen un nuevo mercado de televidentes (Ng). Mujeres y diversidades sexuales emergen como un nuevo grupo de consumidores en una televisión en expansión a través de la televisión por cable. Televisión dirigida a públicos segmentados por género o grupo social –*narrowcasting*– y que compite con una televisión tradicional. Durante la primera década del siglo xxi diversos programas de televisión narran historias con personajes lésbicos, trans y gays que rompen con el guion heteronormativo de las principales tramas y que cautivan a audiencias de la comunidad. Por ejemplo, la serie *The L World* (2004-2009) relata la vida de un grupo de amigas lesbianas que viven en la ciudad de Los Ángeles. Para el teórico trans Jack Halberstam esta serie es una representación capitalista de la lesbiana que

quiere superar y reemplazar la «historia hacia el pasado» de las lesbianas con una visión alegre y optimista de las mujeres lesbianas. Las creadoras del repulsivo y contagioso culebrón de Showtime, querrían, en otras palabras, redefinir a la lesbiana asociándola con la vida, el amor, el ocio, la libertad, la suerte, lo bonito, la longevidad, Los Ángeles, pero sabemos que la letra L también puede referirse a perdedores/as [...] lujuria, carencia (105).

Además, Halberstam acentúa que la exitosa serie *The L World* para representar a la lesbiana como exitosa debe rechazar a la lesbiana *butch*, la mujer que ejerce la masculinidad abiertamente, que amenaza al espectador heterosexual y que es «presentada como anacrónica, como el fracaso de la feminidad como un modelo antiguo, melancólico, de lo queer que ahora ha sido actualizado y transformado en un tipo de mujer deseable» (Halberstam 106). Otros referentes de este periodo son *Six Feet Under* (HBO 2001) protagonizada por una familia dueña de una funeraria en Los Ángeles donde uno de los hijos es gay y pareja de un policía afroamericano; la serie animada *Rick & Steve: The Happiest Gay Couple in All the World* (Logo 2007-2009); y el programa de telerrealidad *RuPaul's Drag Race* (2009-2021).

Con la llegada de televisión *on demand* en la segunda década del 2000 los públicos se emancipan de las franjas horarias y consumen a la carta, se hipersegmentan las audiencias y se crean contenidos para nichos específicos. Se consolidan nuevas empresas de televisión por internet que concentran contenidos audiovisuales de ficción disponibles a través de plataformas digitales. Una de las primeras apuestas LGBT de Netflix protagonizada por personajes lesbianas y bisexuales fue la ficción carcelaria neoyorkina *Orange is The New Black* (Netflix 2013), que emitió 7 temporadas protagonizadas por Piper Chapman, una mujer bisexual y rubia encarcelada por estafas cometidas por su ex novia. Por otra parte, la comedia *Transparent* (2014) fue la apuesta que produjo Amazon Prime para impulsar su catálogo LGBT; una serie protagonizada por un ex catedrático de Los Ángeles, que ya jubilado decide transitar a mujer y convertirse en Maura, una judía transexual con 3 hijos. La serie se caracterizó por su estética audiovisual propia del cine independiente, su innovadora protagonista trans, su tono de comedia y por emitir 5 temporadas (Solloway).

Durante el siglo XXI se construye el tropismo audiovisual de la lesbiana *chic*, personaje que representa una mujer blanca, femenina, consumidora y seductora. Surgen las representaciones mediáticas de gays y lesbianas asimilados como nuevos consumidores en sociedades más progresistas. Los tropismos del lesbianismo en las series de televisión adquieren en general las siguientes características: desviación, peligro, sexualización e impermanencia (McNicholas). Se agrega la representación de la lesbiana peligrosa, asociada a la prisión y contextos carcelarios; la lesbiana enferma y triste que carga con patologías mentales y sexuales; la lesbiana muerta, personajes infelices que suelen estar muertas o morir abruptamente; y la lesbiana vampira, representación de ficción que evoca el peligro y los poderes sobrenaturales de sexualidades paganas.

Las grandes capitales del mundo que producen ficciones televisivas proponen nuevas representaciones de lo *queer* y lo trans bajo un modelo metronormativo (Halberstam cit. en Gopinath) donde son ciertas metrópolis que concentran espacios amigables para la comunidad no heterosexual, versus territorios o regiones que se presentan más atrasadas en comparación con naciones del primer mundo. En este mismo sentido, en Chile durante el siglo XXI «proliferan ficciones en televisión que llamaban la atención sobre inquietudes, descontentos o problemas no resueltos instalados en el debate público por distintos grupos sociales» (Mateos-Pérez y Ochoa, «El estudio») y entre los nuevos debates que instalan las series de ficción locales están las narrativas asociadas a personajes no heterosexuales.

Dependiendo del contexto social y cultural las minorías sexuales han sido representadas a través de tramas secundarias o roles protagónicos en ficciones televisivas chilenas del siglo XXI. El primer semestre de 2004 conocimos a Ariel Mercader, un homosexual rechazado por su padre y hermanos, en la telenovela *Machos* (Canal 13), una exitosa producción que levantó el área dramática del canal católico y privado abordando temáticas escasamente visibilizadas en las ficciones televisivas de la época (Fuenzalida, Mujica y Corro 2009). Durante la segunda década del 2000 surgen «nuevos géneros» y «nuevas productoras» en la televisión de ficción chilena que comienzan a competir con las telenovelas centradas en las relaciones sentimentales de los personajes (Fuenzalida, Corro y Mujica 70). La serie dramática de producción nacional ha conseguido «desplazar a los productos que habitualmente ocupaban la franja horaria nocturna: los programas de entretenimiento, las películas de estreno, las telenovelas o las series estadounidenses» (Mateos-Pérez y Ochoa «El estudio»).

Cabe advertir que la industria de series de televisión durante la primera década del 2000 era una industria en pañales a nivel nacional, con pocos equipos creativos que conforman productoras audiovisuales (que además trabajan simultáneamente para el cine, la publicidad y la televisión). Para inicios del 2000 la serie de ficción tiene menor relevancia cultural en la producción nacional a diferencia del formato de las telenovelas. Recién el año 2006 se emitieron más series y telefilmes que telenovelas en la televisión chilena (Mateos-Pérez y Ochoa «El fenómeno»). Este formato de ficción comienza a captar nuevas audiencias que buscan narraciones más complejas y menos sentimentales que las tramas centrales de las telenovelas. Las series permiten a profesionales del audiovisual salir del set y experimentar nuevos lenguajes audiovisuales gracias a creaciones a cargo de productoras independientes y a la economización de los equipos técnicos audiovisuales.

En 2005, dos años antes de la emisión de la serie analizada, la justicia chilena quitó la custodia de sus hijas a la jueza Karen Atala por su orientación sexual, ya que según los tribunales su identidad sexual pondría en riesgo a sus menores. Este caso visibilizó por vez primera a nivel nacional el reconocimiento de la «existencia de las familias lesbianas y gays [que] implican una redefinición del parentesco» (Atala) y movilizó un debate público sobre las familias homoparentales en Chile. En 2012 la Corte Interamericana

de Derechos Humanos demandó al Estado de Chile por este caso de discriminación, siendo el primero referido a derechos LGBT.

## Metodología

Esta investigación indaga desde una óptica *queer* en el archivo audiovisual de series de ficción televisivas emitidas en Chile durante la primera década del 2000. El texto televisivo es un lenguaje audiovisual con «arquitectura y funcionamiento interno» y «un evento que se produce en un tiempo y espacio determinados» (Casetti y di Chio), por lo mismo dependerá del contexto histórico la posición que ocupe un personaje no heterosexual en una obra audiovisual. Se construye un análisis cualitativo de los personajes lésbicos para comprender su función dentro de la estructura narrativa audiovisual.

A través de la investigación preliminar en bases de datos, blogs especializados, contenidos elaborados por fans, prensa y el visionado de series se identificaron dos casos de series de televisión chilenas que integraron formas de representación de las sexualidades lésbicas en este formato audiovisual específico durante la primera década del siglo XXI. Las dos producciones identificadas, dentro de una muestra total de 55 series de televisión producidas en canales de televisión chilenos entre los años 2000 y 2009, son: la serie juvenil *Bienvenida Realidad* (2004-2005) y la serie dramática *Cárcel de Mujeres* (2007-2008) ambas emitidas con éxito en horario nocturno por el canal público nacional. Cada serie emitió dos temporadas. Sin embargo, para este análisis audiovisual se selecciona sólo *Cárcel de Mujeres*, ya que posee mayor cantidad de personajes en prácticas lésbicas, donde los personajes lésbicos se mantienen presentes tanto en la primera y segunda temporada, y porque obtuvo un mayor éxito en *rating*. Se accede a esta producción a través del canal de YouTube de TVN.

La etapa inicial del análisis narrativo consiste en la descripción de las temáticas generales y el contexto de producción que caracteriza la Serie de Ficción Televisiva (SFT). Para esto se desarrolla una pauta de análisis de la producción para situar el contexto de producción, el mundo de referencia y la historia general en la que se insertan las ficciones lésbicas televisivas. Se describe la información de producción de la serie. Para esto se recoge información secundaria, desde prensa o sitios webs de fans, para reconocer los discursos que circularon en el momento de emisión, que den luces sobre el clima de época y los temas que se promocionan respecto a la producción. Esto con el objetivo de recoger contenidos con los que se difundía la serie y el lugar que ocupaba la homosexualidad femenina en el debate público. Sin dejar de observar la posición narrativa que ocupan los personajes lésbicos en relación con la trama central de la ficción televisiva.

La segunda etapa de la metodología consiste en la descripción de los códigos narrativos que caracterizan las primeras representaciones lésbicas en las SFT producidas en Chile. Para esto se realiza una descripción de cada personaje lésbico a través de una

caracterización sociocultural, su nivel de relevancia en la historia y su función narrativa en el relato. Se describen los conflictos principales de cada personaje y cómo se resuelven a lo largo de la historia, el número de episodios en que aparece cada personaje lésbico en pantalla, identificando si se ubican en tramas principales o secundarias. Se describen las características físicas de estos personajes (caracterización social, identidad de género, color de piel, peinado, gestos, vestuarios, tamaño, características psicológicas y sociales, edad, aspecto corporal, expresión de género, etc.) y el tipo de personaje no heterosexual (cómico, intrascendente, negativo, hipersexual, entre otras), para así conocer los significados atribuidos a estos personajes no heterosexuales en la narrativa audiovisual. Se realiza un análisis narrativo de cada personaje lésbico como persona, actante y rol al interior de la estructura narrativa, para comprender si se trata de personajes complejos, que evolucionan, o si se trata de personajes planos y superficiales (Casetti & Chio).

Además se realiza un análisis exhaustivo de las producciones audiovisuales para extraer información sobre la identidad sexual de estos personajes no heterosexuales, a partir de 3 tipos de categorizaciones identitarias: mujeres lesbianas (tiene relaciones sexuales con mujeres), mujeres bisexuales (tienen relaciones con hombres y mujeres) y mujeres heterosexuales (o heteroflexibles, ocasionalmente tienen una relación sexual con alguien del mismo sexo); mostrando formas distintas de compromiso con una política de reconocimiento de la identidad sexual. En total se analizan 10 personajes lésbicos, de las cuales hay personajes que se asumen lesbianas a través de sus diálogos y en otras lo lésbico se hace visible a través de prácticas sexo-afectivas entre mujeres. Se pone especial atención al desenlace del personaje lésbico para conocer cómo finaliza su historia; de este modo, se busca caracterizar el tipo de narración de las ficciones lesbianas populares, ya que generalmente estos personajes mueren al final de la historia (Ahmed, *La promesa de la felicidad*).

La tercera etapa y final de la metodología consiste en indagar en las formas de escenificación de la interacción sexo-afectiva entre los personajes no heterosexuales. Para esto se analizan las escenas donde aparece algún tipo de comunicación sexual interpersonal que involucre a personajes con prácticas lésbicas, ya sea donde aparezcan caricias, besos, sexo, cuerpos desnudos o con poca ropa de personajes que rompen con la heteronormatividad entre mujeres. Analizamos estos resultados en relación al giro afectivo de la teoría *queer* que nos permite enfocarnos en el lugar de los sentimientos en las estructuras narrativas internas de las producciones de ficción sobre vidas no heterosexuales (Ahmed, *La promesa de la felicidad*; Berlant). Es en estas imágenes donde se visibilizan las formas de comunicación sexual interpersonal (Manning), donde aparece el sexo y la sexualidad lésbica en la pantalla, que sintetiza los modos de ver y los marcos interpretativos sobre una realidad minoritaria.

De este modo, se pone especial énfasis en el análisis de la dimensión narrativa y afectiva que rodea a los personajes lésbicos, más que en la dimensión estética audiovisual de la serie. A través de una metodología cualitativa se analizan significados latentes del texto audiovisual, para esto la investigación indaga en la relación entre lo visible y lo

oculto, lo que no se dice, guiado a través del análisis del discurso crítico enfocado en las sexualidades antinormativas (Foucault). La perspectiva *queer* del análisis del discurso crítico de la sexualidad permite rescatar narrativas alternativas que pertenecen a las tramas secundarias y que se escapan de los relatos históricos y sociales tradicionales de la televisión. Butler reconoce los límites normativos del lenguaje para mostrar y contar historias sobre vidas no-heterosexuales en el audiovisual (*Cuerpos*). En este sentido, los signos visuales construyen un sistema de significación y decodificación de las identidades de género (Preciado, *Testo Yonqui*).

## Resultados

### Contexto de producción y temáticas generales

*Cárcel de Mujeres* (CM) se emite y produce por TVN entre los años 2007 y 2008 [Figura 1], es la tercera serie de ficción dirigida por el prolífico director Nicolás Acuña, quien posteriormente dirigió *Los Archivos del Cardenal* (TVN 2011-2014), *El Reemplazante* (TVN 2012-2013) y *Sitiados* (FOX 2014). CM fue una producción original que generó gran debate nacional por el impacto que produjeron sus contenidos en el contexto de una sociedad postdictatorial donde lo lésbico permanecía ausente en los medios de comunicación. La serie se extendió durante dos temporadas y cada temporada estuvo compuesta por 8 capítulos de 50 minutos cada uno aproximadamente. La primera temporada fue bien recibida por las audiencias, pero también generó controversias por la crudeza de sus imágenes. La serie recibió quejas en el Consejo Nacional de Televisión (CNTV) sobre todo por las imágenes de violencia extrema que se emitían.

*Cárcel de mujeres* se convirtió en una de las series exitosas de TVN en sus dos temporadas anteriores (durante 2007 y 2008). Su sintonía promedio bordeó los 20 puntos. Y tampoco estuvo exenta de polémicas: en su primera temporada recibió algunas críticas por escenas lésbicas, y el año pasado debió cuidar algunos términos referentes a Gendarmería (Gutiérrez).

CM es una serie (neo)realista, ya que refleja el modo de vida en una cárcel de mujeres de alta seguridad, donde a pesar de la seguridad ocurren tráfico de drogas, asesinatos y motines. La serie pertenece al género del drama social con tintes de *thriller* y suspenso criminal porque sus protagonistas son mujeres marginadas por el peligro que significan para la sociedad: narcotraficantes, homicidas o simples delincuentes. El drama social muestra las desigualdades, violencias y abusos a los que se expone a mujeres privadas de libertad y, en este caso específico, se denuncia la corrupción y las formas de abuso y violencia policial contra las mujeres privadas de libertad.

CM cuenta la historia de un conjunto de presas en una cárcel de Santiago. La protagonista de la primera temporada, Camila –interpretada por Claudia Di Girólamo,

uno de los rostros de telenovelas más cotizados de la televisión durante la postdictadura chilena-, es una periodista de clase media alta que cae presa al ser culpada injustamente por el asesinato de su esposo. En la cárcel Camila debe aprender a convivir con mujeres marginales, delincuentes, lesbianas y nuevas formas de abuso en un ambiente pesadillesco, violento y brutal. Camila, una mujer blanca, rubia y heterosexual, debe enfrentarse a las adversidades de la vida en la cárcel e intentar comprobar su inocencia y abandonar el peligroso lugar. Camila deberá aprender a sobrevivir en una cárcel y su principal antagonista será la Raco (Paulina García), una criminal de aspecto masculino que domina la cárcel, y que se enamora de Camila a quien acosa y hostiga de manera insistente. En este submundo Camila conoce a otras presas con las que genera vínculos de amistad, como la Negra o Raulito, a quienes escribe cartas u obras de teatro; son quienes la cuidan y protegen cuando la Raco la agrede. El ambiente de la serie es lúgubre, los uniformes de las presas son grises y varios personajes tienen problemas de adicción. La serie finaliza con un motín al interior de la cárcel, que termina con la matanza de algunas presas y la fuga de algunas a través de un túnel secreto.

La segunda temporada no cuenta con la participación de Claudia Di Girólamo, quien decide apartarse del proyecto y continuar haciendo telenovelas, por lo que ingresa el personaje protagónico de Navy (Sigrid Alegría), una boxeadora profesional y bisexual que se convierte en la presa con más poder y que domina el tráfico de drogas al interior de la cárcel, convirtiéndose en una amenaza para el negocio de la Raco. Por lo tanto, esta segunda temporada se centra en el enfrentamiento entre estas dos criminales antagonistas.

Este formato audiovisual se nutre de actuaciones más experimentales, teatrales y transgresoras a cargo de actrices con destacada experiencia sobre los escenarios: Paulina García, Paulina Zúñiga y Claudia Cabezas, quienes ahondaron en la subjetividad marginalizada de las presas. La serie CM se convirtió en una serie icónica, especialmente se recuerda el personaje de Raco, una representación transgresora de la masculinidad femenina. Los personajes *queer* en muchas producciones *mainstream* han sido asociados a los malos de la película, los asesinos, antagonistas (Edelman). «[E]stá más malo que nunca», señaló en una entrevista Pali García refiriéndose al personaje de Raco durante la promoción de la segunda temporada (Arbulú), destacando la característica de este personaje que logró trascender la memoria colectiva. Si bien existió el compromiso de realizar una tercera temporada, donde se planeó que el personaje de Raco se convertiría en un hombre transexual, esta producción no pudo llevarse a cabo por la falta de apoyo del canal público que censuraba a través de sus líneas editoriales. En una entrevista la actriz Paula Zúñiga aseguró que «al canal no le gustaba la serie porque decíamos muchos garabatos, por las temáticas que trataron. Era una televisión mojigata» (Couyoumdjian). La tercera temporada no obtuvo financiamiento.

La locación elegida para rodar esta ficción fue la Perrera Arte, un espacio patrimonial de 1927 que funcionó en sus orígenes como un horno crematorio de basura

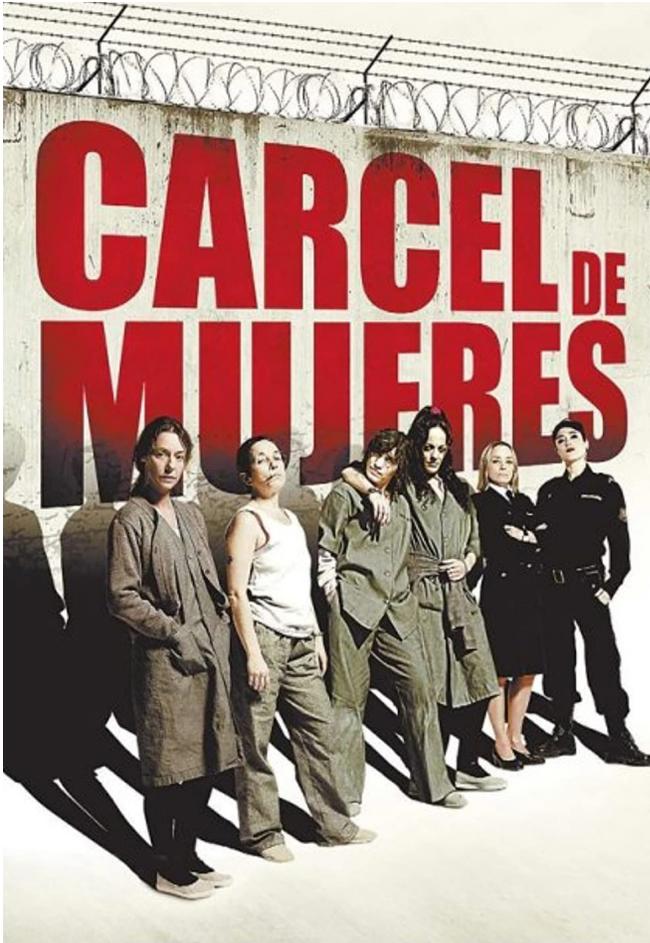
para la ciudad de Santiago, posteriormente fue usado para el control de la población canina y finalmente se convirtió en una galería de arte experimental. En la ficción la locación de CM es una cárcel ficcional de color gris compuesta por unas celdas, un patio, unos baños, un comedor y la sala del alcaide. CM es una serie oscura, que explota la marginalidad y criminalidad de sus protagonistas con lugares sombríos de la vida social donde predominan los colores grises de los uniformes de las reclusas y las imágenes en blanco y negro de cámaras de seguridad de una cárcel hiper-vigilada. Esta serie se emparenta con exitosas series del género criminal y carcelario como *Prison Break* (FOX 2005) emitida sólo 2 años antes de CM y protagonizada por personajes masculinos. Las series carcelarias constituyen un subgénero televisivo que se ha consolidado y que se relaciona con el género de series de criminales y policiales, donde se profundiza en la psicología de un asesino o violador, pero mostrando las deficiencias de la institución penitenciaria.

Como temáticas secundarias la serie CM propuso el debate público de la homosexualidad femenina y el consumo de sustancias ilícitas. Es una serie transgresora para su momento y en sintonía con grandes éxitos de la ficción televisiva por *streaming*. El género de las cárceles femeninas es un tipo de historias características de la ficción audiovisual, las cuales recurren permanentemente al pasado de los personajes a través de *flashbacks* para comprender hitos que marcan la experiencia de delinquentes o criminales.

En Latinoamérica hay antecedentes histórico-culturales de este género. En 1951 se estrenó la película *Cárcel de Mujeres* del director mexicano Miguel Delgado, protagonizada por la actriz Sara Montiel. En Chile en 1956 la escritora María Carolina Geel publicó su novela *Cárcel de Mujeres* donde la autora describió el «mundo degradado de las mujeres de la cárcel» a través de una «cárcel signada y consignada por la evidencia explícita de la pulsión lésbica» (Eltit).

## Caracterización de personajes lésbicos

En el corpus analizado se identificaron 10 personajes con prácticas lésbicas, 6 de las cuales corresponden a identidades lesbianas y 4 personajes son bisexuales o heteroflexibles, es decir son personajes que a pesar de tener deseos lésbicos esporádicos son prominentemente heterosexuales (Tabla 1). Sólo 4 de los personajes ocupan posiciones protagónicas en el relato, es decir aparecen en todos los capítulos y lideran la narración. Cabe advertir que este tipo de ficciones se caracterizan por relatos corales narrativamente complejos donde en cada capítulo se logra conocer con más profundidad a los personajes. El resto de los personajes lésbicos son secundarios y no necesariamente aparecen en la totalidad de los capítulos, muchos de estos personajes son planos y sin desarrollo narrativo. El estatus social de la mayoría de los personajes lésbicos es el de mujeres muy pobres, principalmente delinquentes, traficantes y criminales que se encuentran cumpliendo su condena al interior del recinto penitenciario. 5 de los 10 personajes mueren al final de



**FIGURA 1**  
 Afiche promocional  
 de la primera temporada  
 de *Cárcel de Mujeres* (2007).  
 Fuente: TVN.

sus historias, por lo que se confirma el destino cruel de las mujeres disidentes sexuales. Se incluye la muerte de Raco, a pesar que es resucitada con maniobras médicas al final de la segunda temporada. Se excluye del análisis el personaje de La Tanque, una mujer transexual interpretada por una actriz cisgénero.

A diferencia de la representación de gays afeminados en telenovelas, como personajes que no muestran sus deseos o que generalmente no interaccionan sexualmente en escenas de ficción durante el periodo analizado (Ramírez), los personajes lésbicos de CM aparecen mayoritariamente en escenas donde hay alguna comunicación sexual interpersonal. Casi todas aparecen en escenas de besos y caricias (90%) y menos de la mitad son cuerpos sexualizados porque participan en una escena de sexo desnudas o semi-desnudas (40%).

**TABLA 1**

Personajes con prácticas lésbicas en series de televisión chilena (2004-2008)

Personaje	Rol	Oficio	Capítulos en que aparece / Temporada(s)	Identidad de Género	Expresión de género	Escena de comunicación sexual			Desenlace fatal (muerte)	Tropismos de la disidencia
						Desnuda o semi desnuda	Sexo no hetero	Besos, caricias, otros afectos		
<b>Raquel/Raco</b>	Principal	Traficante, presa	16 / 1 y 2	Lesbiana	Masculina	-	X	X	X	Lesbiana criminal
<b>Patricia Calfunao «La Negra»</b>	Principal	Presa, narcotraficante	16 / 1 y 2	Heterosexual	Femenina	-	-	X	-	Lesbiana temporal
<b>Eleuteria González «Raulito»</b>	Principal	Prostituta, delincuente	16 / 1 y 2	Bisexual	Femenino masculino	-	X	X	X	Lesbiana enferma
<b>Laura Zúñiga</b>	Secundario	Narcotraficante	4 / 1	Lesbiana	Femenino	-	X	X	X	Lesbiana enferma
<b>Gendarme Roberta</b>	Secundario	Policia	8 / 1	Lesbiana	Masculino	-	-	X	X	Lesbiana perversa
<b>Yasna</b>	Secundario	Drogadicta, presa	1 / 2	Heterosexual	Femenino	X	X	X	X	Lesbiana temporal
<b>Navy</b>	Principal	Presa, narcotraficante	8 / 2	Lesbiana	Masculino	X	X	X	-	Lesbiana criminal
<b>La Flaca</b>	Secundario	Presa	5 / 2	Lesbiana	Femenina	X	X	X	-	Lesbiana femenina
<b>Gendarme Rebeca</b>	Secundario	Policia	8 / 2	Lesbiana	Femenina	-	-	-	-	Lesbiana peligrosa
<b>Rosa</b>	Secundario	Delincuente	1 / 2	Bisexual	Femenina	X	X	X	-	Lesbiana criminal

Fuente: Elaboración propia

## Lesbianas masculinas y criminales

Las lesbianas masculinas son personajes antagonistas, que adquieren protagonismo en la ficción televisiva chilena porque quiebran los estereotipos de las representaciones femeninas deseables. Las lesbianas masculinas aparecen en la serie *CM* restringidas a un contexto carcelario y adquieren rasgos monstruosos que se consideraban impropios para el género femenino (DiPietro). Raquel alias «la Raco» es el personaje antagonista que encarna al villano de la historia, un personaje terrorífico, maduro y de mente fría que combina lo femenino con lo masculino en su performance de género. Este personaje es la primera representación de una lesbiana masculina en la televisión chilena caracterizada con tatuajes, pelo corto, uso de faja en sus pechos y que se llama a sí misma en masculino.

La historia de Raco es la de una mujer que cae presa por participar en un secuestro. En la cárcel es una mujer con experiencia, que domina el negocio del contrabando de drogas. Usa un característico cigarrillo sobre la oreja [Figura 2]. Es un personaje agresivo, amenazante y al cual la mayoría de las internas teme. Se caracteriza por poseer una mentalidad cruel y criminal (planifica el asesinato de sus enemigas e incluso de sus amantes sin mostrar ningún remordimiento) y por expresar un deseo sexual insaciable hacia otras mujeres (acosa a muchas mujeres de la cárcel que son más jóvenes y hermosas). Es un personaje lésbico criminal, por lo mismo es desalmado y tiene una actitud dura con el resto. Su peinado y su conducta en la primera temporada lo asemejan a Hanibal Lecter, un personaje asociado negativamente a la homosexualidad en el cine (Gardies).

La Raco se enamora de forma enfermiza, (auto)destructiva y abusiva de muchas mujeres. Sufre porque sus parejas lo traicionan o abandonan. Al interior de la cárcel Raco asesina ahogada a su primera pareja, Laura, acuchilla a la prisionera más vieja y, en la segunda temporada, ordena el asesinato de la hermana de su antagonista, cuyo cuerpo yace desnudo y ensangrentado en la ribera del río Mapocho. Raco planifica cuidadosamente estas muertes y no muestra ningún tipo de arrepentimiento. A pesar del odio y los ataques, este personaje sobrevive a todo tipo de castigo demostrando su enorme fortaleza [Figura 2].

Navy «la Rucia» es la antagonista de Raco que irrumpe durante la segunda temporada. Este personaje es hija de una prostituta madre soltera y un capitán de origen americano. Navy es una lesbiana deportista, de piel blanca, cabello anaranjado y actitud masculina. Lleva tatuajes en el cuerpo, realiza muchos ejercicios físicos y es una excelente boxeadora. Navy controla los negocios de venta de drogas y tarjetas de teléfono al interior de la cárcel, lo que genera un conflicto con otras presas como Raco y la Negra. Tiene contactos directos con el alcaide de la cárcel. Es un personaje que, a pesar de su masculinidad, usa las uñas pintadas y el pelo teñido, es delgada, atractiva, y se ajusta a los estándares de la belleza femenina [Figura 3]. Navy tiene una novia en la cárcel y su preocupación mayor es cuidar a su hermana huérfana fuera de la cárcel.

**FIGURA 2**

Tres escenas del personaje Raco al interior de la cárcel. Fuente: YouTube de TVN.

Este personaje lésbico es interpretado por Sigrid Alegría, una actriz exitosa en roles protagónicos de teleseries y caracterizada por su sensualidad. Al final del drama *Navy se veng* de Raco, quien ordena asesinar a su hermana, golpeándola hasta casi matarla en una pelea ilegal.

Por otra parte, están las gendarmes quienes son personajes masculinos con poder, que organizan a las internas y las castigan. Son personajes figurantes, sin desarrollo dramático, con escasos diálogos y coayudantes de antagonistas. Dos mujeres gendarmes sobresalen por sus deseos lésbicos. Son personajes masculinizados en sus uniformes policiales, rudas, violentas, que usan la fuerza y que abusan del poder sobre las presas. Están constantemente gritando y hostigando a las internas. Usan perros para detectar droga y ocupan su rol de autoridad al interior del recinto. Sin embargo, son corruptas y toquetean a las presas. Sienten atracción por las mujeres y ocupan su poder para abusar de las mujeres. La gendarme Roberta de la primera temporada es seducida por una de las presas, La Negra, quien luego de besarla, la engaña y la golpea en sus genitales en forma de venganza. Posteriormente, la gendarme es asesinada por Raulito cuando la descubre intentando fugarse por un túnel construido bajo tierra. Las gendarmes representan la corrupción de la institución carcelaria, ya que trafican drogas, modifican las cámaras de vigilancia para cubrir abusos y castigos contra las presas.

**FIGURA 3**

Tres escenas del personaje Navy al interior de la cárcel. Fuente: YouTube de TVN.

## La lesbiana femenina criminal

Un segundo tipo de personajes se agrupa en la figura de la invertida temporal o contingente, producida por la abducción lésbica de mujeres femeninas y débiles en el contexto carcelario, que se ajustan a las normas heteronormativas frente a la ausencia de hombres. Son mujeres atractivas para la libido masculina y representadas como víctimas del lesbianismo. Algunas presas buscan afecto y protección en otras mujeres por lo que replican lógicas heteronormativas. Es el caso de Eleuteria González, alias la Raulito (Claudia Cabezas), una joven interna, de origen popular y familia evangélica, madre de un niño de 5 años, ex prostituta y bisexual, que ingresa a la cárcel por apuñalar a un detective. Raulito es una mujer pequeña, simpática, alegre y bienintencionada. Durante la primera temporada es la fiel compañera de La Negra y su función es ayudar a otros personajes protagónicos. Este personaje posee una psicología frágil: se autoinflige heridas, es adicta a la pasta base y sufre por el distanciamiento con su hijo. Es un personaje que participa en talleres de coro, fútbol, teatro y carpintería. En un comienzo su aspecto físico es desordenado, despreocupada de su apariencia, lleva el cabello sucio, desteñido y su habla es inculta informal. Pero luego, en la segunda temporada, la historia de Raulito toma un giro radical cuando comienza su relación afectiva con Raco: se convierte en una lesbiana femenina, se pinta los labios rojos y usa el cabello ordenado, logra dejar por un tiempo el consumo de drogas y se comporta como la esposa de Raco. Debido a su buena conducta Raulito obtiene el beneficio de la salida dominical. En el exterior de la cárcel Raulito es una madre que intenta reconectarse con su pequeño hijo, sin embargo, este no la reconoce como su madre. Sintiendo el rol materno fallido el personaje se deprime y cae de nuevo en el abuso de sustancias. Su relación de pareja con Raco se vuelve violenta, ya que este la maltrata y recela. Al final de su historia Raulito logra la libertad vigilada, sin embargo, por una traición de una desechada Raco, es detenida nuevamente. Raulito no es capaz de soportar su regreso a la cárcel por lo que se suicida colgada en el comedor.

Laura Zúñiga (Manuela Oyarzún) es un personaje lésbico femenino, entristecido y secundario, quien, al igual que Raulito, muere trágicamente. Es una joven presa, adicta a la pasta base, agresiva, silenciosa y mitómana. Es un personaje negativo y marginal. Trafica drogas al interior de la cárcel. Entra a la cárcel por culpa de Raco, con quien mantiene una tóxica relación de pareja, ya que sufre violencia, desprecio y maltrato. Este personaje lésbico muere trágicamente en el cuarto capítulo de la primera temporada bajo las manos de su pareja que la ahoga con una almohada a modo de venganza.

Otro personaje de un lesbianismo contingente es Patricia Calfunao, alias «La Negra» (Paulina Zúñiga), una de las protagonistas de la serie CM, mujer indígena y una de las delincuentes más populares en la cárcel. No es un rostro que se ajuste a los estándares de belleza femenina. Tiene el pelo largo, oscuro y piel morena. Es un personaje rebelde, que lidera un motín, una fuga y una huelga al interior del recinto penitenciario. Sus valores son la justicia para todas las internas y sus antagonistas son

Raco y Navy. Posee tatuajes y usa delineador de ojos. Este personaje es predominantemente heterosexual, se siente atraída por los hombres, sin embargo, tiene algunas prácticas lésbicas pasajeras cuando seduce a una guardia o cuando besa en los labios a su amiga Raulito en el éxtasis del motín.

Otro ejemplo de cómo los personajes lésbicos femeninos son construidos desde la perspectiva del placer masculino ocurre con la pareja de Navy, La Flaca, su compañera de celda, un mujer alta, delgada, atractiva que aparece desnuda bañándose en las duchas. No se desarrolla el arco narrativo de este personaje y tiene escasos diálogos. Es un personaje secundario, delincuente y seductor. Ayuda a la antagonista, Navy, en sus prácticas de hostigamiento contra otras presas. El personaje aparece sólo en 5 capítulos de la segunda temporada.

### Comunicación sexual lésbica interpersonal

La interacción sexual entre los personajes no heterosexuales es clave para comprender cómo las producciones audiovisuales nacionales construyen la subjetividad de estos personajes, incorporando paulatinamente estos primeros personajes lésbicos para una audiencia local. A través de la comunicación sexual interpersonal, la homosexualidad femenina adquiere formas por medio del contacto corporal, sexual o afectivo entre personajes del mismo sexo. Estas primeras ficciones televisivas seriadadas se transmitieron en horario nocturno e innovaron en los contenidos sobre sexualidad en la televisión nacional. Cada una de estas formas de afecto evidencian ciertas transgresiones o censuras de la televisión respecto a lo que era posible de ver y dejar ver para las audiencias masivas sobre la homosexualidad femenina. En términos de Stuart Hall consiste en la codificación, el proceso donde los creadores y productores interpretan lo que las audiencias esperan ver en televisión. En este sentido las SFT constituyen un lenguaje audiovisual, que a diferencia de otros formatos televisivos de ficción y no ficción, permiten explorar territorios de la sexualidad nunca vistos en televisión y protagonizados por mujeres.

### Lesbianismo como ensoñación

Una estrategia narrativa que utiliza la ficción televisiva para integrar el deseo lésbico al espacio del entretenimiento mediático heterosexual es la construcción de espacios oníricos que fantasean y permiten el ingreso a un deseo lésbico tenebroso. En CM se accede a la pulsión lésbica por primera vez a través del sueño de la protagonista, Camila –la periodista injustamente encarcelada–, quien en sus primeras noches en la celda no logra conciliar el sueño. En su sueño Camila observa de modo voyeurista cómo Raco besa a su pareja Laura [Figura 4], con quienes comparte la misma celda, sin embargo, repentinamente el sueño de Camila se transforma en una pesadilla cuando la novia de Raco transmuta y se convierte en la hija adolescente de Camila. El

beso lésbico es terrorífico, un deseo degenerado, por lo que Camila despierta asustada, lo que acentúa el dramatismo de un lesbianismo asociado al mal, la perversión y los sentimientos negativos. En otra escena Camila se despierta en medio de la noche porque Raco comienza a toquetear su cuerpo. Camila logra esquivar el deseo abusivo de Raco: «necesito tiempo» y «estoy un poco confundida» (Temporada 1, Capítulo 2), apela a la empatía de Raco, mirándola con miedo. Raco es un personaje que produce terror en su doblez femenino/masculino, un sentido connotado que se acentúa con imágenes de bajo nivel lumínico y con el uso de colores grises en los que se mueve el personaje. En palabras de Butler (*El género en disputa*) es un «ser a quien ni hombre ni mujer definen realmente».

Las celdas sin luces y la oscuridad de la noche desatan afectos lésbicos en la cárcel. Escenas tétricas que generan una ruptura en el orden heterosexual de los personajes. La oscuridad y el corte abrupto de la escena se refuerzan con el uso de códigos audiovisuales que connotan lo perverso y prohibido de la homosexualidad femenina en el texto audiovisual. Si bien no se dice en los diálogos, son los colores, los gestos del rostro y las lógicas del montaje las que enfatizan una idea de paranoia heterosexual (Hocquenghem) respecto a lo lésbico. Una lesbofobia que construye una narración donde la lesbiana masculina es un monstruo o una vampira (Gimeno). La lesbiana aparece como una sexualidad con poderes sobrenaturales que interrumpe de forma excepcional el realismo de la serie. Por lo mismo, aquí lo *queer* produce un «estado de desorientación» (Gopinath 2020), es decir, una forma de extraviarse de los relatos oficiales heteronormativos. Perderse significa optar por un mal camino y por una vida de fracasos que hacen dudar al individuo que se extravía sobre este lugar de identificación sexual alternativo. Sin embargo, el relegar narrativamente los afectos lésbicos a los territorios de lo onírico refuerza la imposibilidad del deseo lésbico y la dificultad de mostrar formas de sexualidad desconocidas en la televisión.



**FIGURA 4**

Laura y Raco se besan y tienen sexo en la cárcel. Fuente: Canal de YouTube TVN

## La ira lésbica

En general, la comunicación sexual entre mujeres en la serie aparece como una práctica traumática, ya que está cruzada por la violencia multidimensional que afecta a las mujeres. Por ejemplo, Raco y Navy, las lesbianas masculinas de la narración, violentan a sus respectivas parejas sexuales con golpes, palos o graves actos criminales. Se trata de emociones sexuales cruzadas por el abuso, la violencia y el homicidio. Por ejemplo, Raco fuerza a otras mujeres a tener relaciones sexuales con ella transgrediendo todo tipo de consentimiento. La serie construye a la lesbiana masculina como una depredadora sexual, ya que está constantemente a la espera de cazar a sus víctimas, a quienes amenaza, persigue, acosa, maltrata y asecha en la noche o en los rincones de la cárcel.

La lesbiana masculina es una tipología de personaje que hace circular afectos negativos como la rabia, la ira y el odio. Estas emociones negativas se traducen muchas veces en actos de violencia criminal hacia otras mujeres, como si para las lesbianas masculinas el amor fuera algo imposible. Raco asesina a Laura, la primera novia que le conocemos, por causa de una traición y el hurto de drogas. También está el caso del personaje de Camila, la protagonista bella, delicada y de clase alta, que es acosada por el personaje villano de Raco, quien desde sus primeras apariciones corteja e intenta seducir a Camila. En el primer encuentro entre estos personajes hay un acercamiento corporal inapropiado que transgrede los límites de la interacción interpersonal, al cual Camila reacciona con sorpresa y miedo, ya que Raco la invade y la acosa. En la cárcel Raco logra la conocida «apropiación de la masculinidad en contextos lésbicos» (*El género en disputa*), por lo que reproduce la estructura heteronormativa del hombre que somete a la mujer.

La ira lésbica es un afecto negativo que se detona constantemente en la psicología criminal del personaje de Raco, esta rabia descontrolada estalla especialmente cuando la traicionan. Explota por la frustración que siente hacia sus amantes. En ciertos momentos estalla la rabia, la ira y la locura de Raco contra mujeres que la rechazan, la engañan o que son su competencia. Se representa a la lesbiana masculina como un deseo incontrolable vinculado al crimen y el placer sexual. La ira de la lesbiana masculina se caracteriza por «pegar gritos, ser rebelde, maleducado, provocar resentimiento, devolver el golpe, hablar alto y fuerte, interrumpir, asesinar, escandalizar, aniquilar» (Halberstam 122). La lesbiana masculina está condenada a sufrir el fracaso de los afectos en la ficción televisiva, ya que los destruye ella misma, son imposibles o irreales. Sus relaciones sexo-afectivas fracasan porque sus parejas optan por la heterosexualidad o la adicción a drogas.

«Pero no juegues conmigo, no te gustaría verme enojada», amenaza Raco a Camila cuando rechaza sus caricias (Temporada 1, Episodio 2 «La venganza de Raco»). «Tú sabes lo que yo pido a cambio. No es mucho, sólo un poco de amor», le dice Raco a Camila mientras le ofrece usar su celular. Camila está desesperada por hablar con su hija por lo que acepta el trato. Un acuerdo que es tácito y con un personaje antagonista

lésbico que representa lo demoníaco. Finalmente, Camila no cumple su trato y se niega a tener relaciones sexuales con Raco en las duchas por lo que al término del capítulo una enfurecida Raco golpea brutalmente a Camila por ignorarla y no obedecer sus órdenes: «Respeto quiero... ¿me entendí mamita? Respeto quiero», le grita a Camila mientras la golpea contra la pared. Como lesbiana vive el fracaso de sus relaciones afectivas, no hay un amor recíproco para la lesbiana masculina antagonista, por lo que su respuesta es la agresividad, la crueldad y la venganza que genera terror entre las demás reclusas.

Por su parte, el trauma de Navy y la ira contra el mundo que la rodea se origina en su vida precaria y marginal. En el pasado se vio forzada a trabajar en la prostitución para costear los fármacos de su hermana enferma. Un trabajo sexual que no le producía placer. La inocencia de Nabila, su dulzura juvenil, se ve tristemente trastocada por el trabajo sexual. Estas memorias asechan a Navy y explican su personalidad vengativa propia de una lesbiana iracunda, que no tuvo relaciones sexuales satisfactorias con hombres, rodeada de una historia de desigualdades que la llevarán a asesinar a una enfermera y un policía al final de la temporada. La ausencia de su padre refuerza su rechazo hacia los hombres. Navy lucha por mantener un poder al interior de la cárcel a través de la violencia y el control del negocio de las drogas y las tarjetas de celulares. Navy se enfurece con La Flaca, su pareja, en el taller de carpintería cuando sospecha de una traición que puede afectar sus negocios o su familia, por eso toma un palo de madera del taller y se lo quiebra a La Flaca. Deben intervenir las gendarmes para detener a una Navy iracunda. Navy actúa fuera de sí, se descontrola porque su madre fallece estando ella en la cárcel y su hermana con problemas respiratorios afuera.

### Lesbianas perversas

Las figuras lésbicas en CM se muestran oscuras e hipersexualizadas, es decir como personajes de sexualidades perversas, anormales, que se desenvuelven en afectos donde se autoriza a las mujeres que poseen la «potencia tortillera» (flores) a convertir en homosexual otros cuerpos. Por otra parte, los personajes lésbicos aparecen reiteradamente en escenas con poca o nada de ropa. Las lesbianas pasan a ser un fetiche sexual para la mirada masculina y sus crímenes pasan a un segundo plano porque lo importante es el espectáculo de un deseo desobediente (Gimeno). Sus deseos se entienden como pulsiones que arrebatan la inocencia a las mujeres (De Lauretis y Vericat).

En el episodio 6 de la primera temporada –titulado «La hija»– Raco recibe a Yasna, una nueva compañera de celda, una mujer atractiva, débil y con graves problemas de adicción a las drogas que la hacen una víctima perfecta. Raco puede abusar sin problemas de Yasna a cambio de un poco de pasta base. La madre de Yasna, otra reclusa, intentará defender a su hija de los abusos de Raco, sin embargo, Raco asesina a sangre fría a esta anciana en las duchas de la cárcel.

Una escena es particularmente perturbadora respecto a la sexualización del cuerpo lésbico: mientras Raco obliga a tener relaciones sexuales a Yasna, esparce droga

sobre el cuerpo de su víctima sexual y comienza a lamerla. Es una escena nocturna que demuestra la creatividad sexual en un contexto perverso, oscuro y criminal de la homosexualidad, donde se muestran los senos desnudos de la actriz y donde el sexo lésbico se muestra aterrador en una noche fría en la cárcel.

Durante la segunda temporada Raulito se convierte en la pareja de Raco. Si bien en un comienzo la relación entre Raco y Raulito es romántica (se escucha la música de un bolero cuando se besan), posteriormente cuando Raulito comienza a distanciarse afectivamente la relación se torna agresiva y violenta. En esta relación se presenta el modelo de la lesbiana masculina que corrompe la inocencia femenina, una relación vertical, que perversamente lleva a la destrucción de quien se acerca a Raco. Se separan, la relación fracasa y ocurre un desenlace cruel. Raco organizará todo para que afuera de la cárcel sorprendan a Raulito con droga y la vuelvan a encarcelar. La maldad de Raco produce que el personaje de Raulito decida atentar contra su propia vida.

## Discusión

La paulatina aparición de personajes no heterosexuales en la televisión chilena en el siglo XXI deja en evidencia el funcionamiento de una normatividad heterosexista de los medios de comunicación que regula los contenidos y el cómo mostrar los cuerpos que se escapan de la norma de género. La monstruosidad de estos otros géneros (DiPietro) se aplica a los personajes lésbicos y es expresiva de las tensiones que producen las sexualidades disidentes en el plano de los medios de comunicación. Así mismo, la suavización de lo lésbico a través de personajes femeninos o atractivos es parte de una estrategia de normalización de las culturas lésbicas para la cultura masiva. La cultura lésbica se reduce al espacio carcelario, lo que será una insistencia en las representaciones de las lesbianas en las ficciones televisivas del género *thriller* dramático. La estética oscura, propia del género criminal, de los personajes lésbicos marginales emerge en los modos de actuación, la caracterización, los actos corporales representativos, diálogos, el contexto histórico, las prohibiciones discursivas, la locación, el vestuario y las ausencias de estos personajes que generalmente se ubican en tramas secundarias. Sin embargo, de modo excepcional en la ficción analizada las lesbianas masculinas o *butch* son personajes protagonistas que estructuran la narrativa, ocupan el rol del villano, anti-héroe y antagonista, y además profundizan en la subjetividad criminal. El deseo lésbico se asocia a los afectos negativos (Ahmed, *La política cultural*) de la ira, el odio y el miedo de personajes que son marginadas de la sociedad, que transgreden las reglas y que poseen patologías mentales. Pero también es el miedo heterosexual de una sexualidad reclutadora que convierte a otras mujeres (Ahmed, *La política cultural*). Esta ficción refuerza el estereotipo de la lesbiana masculina como un personaje criminal, asesino y sin sentimientos (MacNichols). La negatividad de estas sexualidades amenaza el orden establecido desde posiciones

contrahegemónicas. La lesbiana criminal es la versión oscura de la feminidad, como una sombra que amenaza el rol maternal y reproductivo de la mujer (Gimeno).

El carácter antisocial de lo lésbico las acerca a la muerte o la autodestrucción. Son mujeres delincuentes y criminales, pero también son mujeres que transgreden las normas heterosexuales del sexo-género. Lo que las transforma en personajes oscuros, tristes, infrahumanos, en algunos casos enfermizos y depresivos. La negatividad *queer* caracteriza a estos personajes lésbicos que emergen desde las sombras en las narrativas de ficción televisiva de inicios del siglo XXI. Una estética *queer* de la cultura del entretenimiento heterosexual que ubica, generalmente, a las lesbianas en la «oscuridad textual» (Halberstam 108): son personajes que andan por el mal camino, peligrosas o vampiras (ya que pueden contagiar y contaminar una heterosexualidad pura de las mujeres al interior de la cárcel).

Estas primeras construcciones de las disidencias sexuales femeninas que realiza la televisión abierta chilena en sus ficciones durante la primera década del 2000 consolidan una construcción profundamente heterosexista del amor entre mujeres que se estructura bajo la «noción *butch-femme*» (Ahmed, *La política cultural*), es decir donde la atracción lésbica es posible sólo entre cuerpos que replican una norma heterosexual masculino-femenina y no entre dos lesbianas femeninas. También se promueve la figura de la lesbiana ocasional, esa que por circunstancias particulares se convierte en lesbiana, pero que no es realmente una invertida.

Los contextos asociados al lesbianismo son nocturnos, paisajes oscuros de la confusión, marcados por «la soledad, la alienación, la imposibilidad y la incomodidad» (Halberstam). Son lesbianas que viven en lugares tenebrosos como la cárcel y que viven situaciones dolorosas: se inyectan drogas, atentan contra sus vidas, asesinan a otras. La oscuridad de la imagen en la serie CM remarca el lugar monstruoso de lo lésbico en la televisión generalista chilena.

Por otra parte, la figura del fracaso caracteriza los afectos lésbicos que aparecen en la televisión, son afectos imposibles o temporales. Ninguna de las relaciones lésbicas analizadas perdura, sino que fracasan a lo largo del desarrollo de la ficción televisiva. Lo que delimita una visión heterosexista sobre qué cuerpos tienen acceso al amor. Considerando los «límites discursivos del sexo» (Butler, *El género en disputa*) y las formas de censura sobre las sexualidades se hace evidente cómo la televisión chilena mantenía ciertos tabúes y temores sobre la sexualidad entre mujeres, al utilizar de forma reiterativa la figura de la lesbiana oscura, una que contamina y que es anti-social. Pero sobre todo es la lesbiana masculina que protagoniza CM, y la construcción de un tipo de personaje con mentalidad fría y criminal, la que caracteriza una producción que espectaculariza la violencia y agresividad de estos personajes sin abordar ni mencionar la misoginia estructural de la sociedad chilena. En este caso, los actos criminales de las mujeres se justifican por la construcción de personajes lésbicos con mentalidad enfermiza, depresiva y perversa sexual que consolidan a la lesbiana masculina como un nuevo tipo de villana, lo que es una innovación dentro de la ficción televisiva local y regional (Smith).

Para Wittig las lesbianas demuestran que no existe una naturaleza de la mujer. La teórica lesbiana establece que existe una matriz heterosexual que se mantiene escondida y que naturaliza el binarismo de género. Las lesbianas han sido acusadas de querer ser hombres y de negarse a ser mujeres, así se construiría una conciencia lésbica que deserta de la categoría mujer porque «una lesbiana no es una mujer». Para Butler (2018) el género es un «sexo ficticio» que ha sido modelado violentamente por un discurso heterosexual obligatorio y es un efecto de realidad que se repite a través de una serie de actos. Por su parte De Lauretis, que crea el concepto de teoría *queer*, analiza específicamente los modos de representación de las sexualidades lésbicas en el cine de finales del siglo xx a través de la figura de la lesbiana perversa. Para De Lauretis la perversión sexual ha sido creada como figura en oposición a la heterosexualidad, la sexualidad normal, de este modo se construye el deseo lésbico como un deseo perverso y anormal (1994). La perversión sexual es una constante en la construcción narrativa de personajes lésbicos en la ficción televisiva de inicios del siglo xxi. Esta visión lesbofóbica es heredera de procesos de patologización de la sexualidad no heterosexual, que asocian a la lesbiana con figuras monstruosas como son las vampiras, mujeres de la ficción que desertan de la maternidad y que se caracterizan por un deseo sexual activo que corrompe a mujeres femeninas (Gimeno).

Halberstam y otros teóricos *queer* como Edelman (2004) han analizado figuras lésbicas y *queer* desde el fracaso, ya que la historia del siglo xx muestra la imposibilidad de la visibilidad de estas formas de vida en un régimen visual heterosexual. Los afectos lésbicos estarían caracterizados por el fracaso, por un amor no correspondido y la fugacidad y la imposibilidad de un deseo sexual entre mujeres en un régimen heterosexual. Las vidas *queer*, marcadas por una pulsión de muerte y una potencia antisocial y utópicamente antinormativas (Muñoz), han desarrollado una teoría en torno a los archivos de afectos y emociones que producen las comunidades *queer*. Para Cvetkovich (2018) el lesbianismo es lo intraducible y es una práctica vinculada a experiencias traumáticas, cicatrices en el cuerpo, y a la develación de un secreto sexual. La lesbiana *butch*, masculina o camionera es representada como una sexualidad melancólica y un fracaso de la feminidad normativa (Halberstam). La oscuridad lésbica como característica de una estética *queer* permite entender unas subjetividades sexuales que habitan lugares tenebrosos de lo social, zonas dolorosas producto de la exclusión, en resistencia y opacidad dentro de la cultura hegemónica. Son vidas que están en los espacios invisibles y sin luz de la sociedad. Las imágenes audiovisuales han ayudado a acceder a la sociedad a conocer y aproximarse a formas de vida desconocidas, en este sentido los textos televisivos funcionan como recursos sociales que construyen la realidad (Casetti y Chio).

Para autores como Kristeva, Foucault y Wittig la homosexualidad femenina era subversiva de por sí (Butler, *El género en disputa*). Sin embargo, desde el siglo xxi existe un proceso de integración de personajes no heterosexuales bajo modelos homonormativos de la sexualidad que tienden a la despolitización de estas identidades (Butler, *Marcos*;

Puar). En este sentido CM es un producto cultural previo a esta higienización liberal de las diversidades sexuales, no son mujeres que se quieran casar, sino personajes asociados al ideario criminal de la homosexualidad.

## Conclusión

*Cárcel de Mujeres* es una ficción televisiva paradigmática para comprender los procesos de apropiación discursiva e inclusión regulada de las diversidades de género en la cultura de consumo dominante en Chile. Hasta la actualidad CM es la serie televisiva que mayor presencia de personajes no heterosexuales ha reunido en una misma producción. Por lo mismo, esta SFT emitida los años 2007 y 2008 es un objeto cultural de alto impacto, ya que consagró un modo particular de mirar a las mujeres lesbianas en un contexto en que –hasta la época– eran representaciones invisibles en la televisión pública, innovando y acercando a las audiencias locales un drama criminal que combina lo estético, la complejidad narrativa y que empuja nuevos contenidos político-sociales. La producción es transgresora y excepcional en sus contenidos sexuales para una televisión estatal moderada que comienza a experimentar con nuevas narrativas de ficción. Lo lésbico pasa de estar invisible y ausente del relato mediático, ha consagrarse con personajes icónicos como Raco, Raulito y Navy. Sin embargo, esta nueva representación de las disidencias sexuales se construye bajo supuestos que reafirman lógicas lesbofóbicas y que asocian lo lésbico a lo criminal, la perversión y el terror sexual (Preciado 2009). Además de explotar la sexualidad lésbica como un fetiche de la mirada masculina.

El objetivo de esta investigación consistió en sacar a la luz visiones inusuales de las corporalidades sexo-disidentes enterradas en narrativas dominantes del audiovisual (Gopinath 2020). La popularidad del género de la ficción televisiva ha hecho que los estudios académicos y culturales no observen estas expresiones creativas que han permeado en la cultura hegemónica en un país caracterizado por el conservadurismo sexual.

La serie de ficción chilena analizada representa a la lesbiana masculina como una invertida sexual y criminal. Esta creación potencia la figuración de las lesbianas como mujeres masculinas, aterradoras, frías, desafectadas, calculadoras y delincuentes que se encuentran en el espacio carcelario. Se trata de personajes que se apropian de la masculinidad patriarcal en su performance de género, para abusar y dominar a otras. Estos personajes de lesbianas ocupan el lugar de la villana en la estructura narrativa de la ficción seriada, muestran rasgos perversos en sus conductas y gustos sexuales que son fetiches sexuales del ojo masculino, lo que potencia una figuración de lo lésbico como lo monstruoso. Son personajes rudos con mucha fuerza que tienen un «caparazón» de defensa frente a cualquier ataque (Cvetkovich). Sexualmente son activas, muestran sus sentimientos y deseos hacia otras mujeres.

Personajes lésbicos secundarios se representan a través de figuras lésbicas enfermizas, deprimidas y que se autoinfligen daño en el propio cuerpo. Son sexualidades pasivas,

es decir se dejan dominar en sus relaciones sexuales. El carácter maternal de algunos personajes borra todo residuo de homosexualidad en los personajes tal como ocurre en personajes lésbicos que en telenovelas chilenas luchan por ser madres (Ramírez).

Asesinas, mentalmente débiles y confundidas son tres conceptos que definen la caracterización de los primeros personajes lésbicos que son narrados en series de ficción chilena durante la primera década del 2000. Se trata de personajes icónicos para una historia de los cuerpos invertidos y para un archivo de sexualidades minoritarias. Estas imágenes introdujeron a la sociedad chilena el cuerpo lésbico a través de un formato de entretenimiento audiovisual. La estética oscura que rodea a estos personajes lésbicos del pasado reciente abre interrogantes sobre cómo ha ido transformándose este molde respecto a la mirada audiovisual sobre las disidencias sexuales durante el siglo XXI. ¿Ha cambiado este modo de ver y representar a la lesbiana en la industria audiovisual? La lesbiana oscura es una figura de la ficción oficial que sintetiza un momento de la visibilidad no heterosexual en la industria cultural del entretenimiento que las relega al espacio de lo no humano. La lesbiana es el lado oscuro de la mujer femenina (Gimeno), esa que a penas es vista, rodeada de las sombras de los submundos ficcionales y los afectos negativos, es una sexualidad que se mantiene oculta. Muchos personajes lésbicos están rodeados de un ambiente narrativo de encierro, penumbra y terror. A este tropismo de la disidencia sexual lo define un tipo de deseo peligroso, violento, abusivo y perverso.

## Agradecimientos

Este artículo es resultado de mi investigación en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, realizada gracias al financiamiento de la Beca Doctorado Nacional ANID.

## Referencias

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- . *La política cultural: orientaciones, objetos, otros*. Bellaterra, 2019.
- . *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra, 2019.
- Arbulú, Flor. «Está más entretenida y jugada». *El Mercurio de Valparaíso* [Chile]. 21 Sept. 2008.
- Atala, Karen. «El pacto de uniones civiles: consagración de la heteronormatividad y del apartheid jurídico». *Revista de Crítica Cultural*, n° 36, 2007, pp. 52-57.
- Berlant, Laurent. *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*. Fondo de Cultura Económica, 2011.

- Bernini, Leo. *Las teorías queer. Una introducción*. Egales, 2017.
- . «Poder y prejuicio: Papa Francisco, Immanuel Kant y las uniones civiles en Italia». *Actuel Marx/Intervenciones*, n° 24, 2018, pp. 15-34.
- Bravo, María Cecilia et al. «Pluralismo de género y diversidad sexual en la televisión chilena». *Cuadernos.Info*, n° 42, 2018, pp. 119-134. <https://doi.org/10.7764/cdi.42.1207>
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós, 2002.
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós, 2010.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2018.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Análisis de la televisión*. Paidós, 1999.
- Ciasullo, Ann. «Making Her (In)visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s». *Feminist Studies*, vol. 27, n° 3, 2001, pp. 577-608. <https://doi.org/10.2307/3178806>
- Couyoumdjian, Florencia. «“Definitivamente el canal no se atrevió”: Actrices de “Cárcel de Mujeres” revelaron la razón por la cual fue cancelada la serie». *ADN*, 6 nov, 2020. <https://www.adnradio.cl/television/2020/11/06/definitivamente-el-canal-no-se-atrevio-actrices-de-carcel-de-mujeres-revelaron-la-razon-por-la-cual-fue-cancelada-la-serie.html>
- Cvetkovich, Ann. *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Bellaterra, 2018.
- De Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Subjectivity and Perverse Desire*. Indiana University Press, 1994.
- De Lauretis, Teresa e Isabel Vericat. «La práctica del amor: deseo perverso y sexualidad lesbiana». *Debate Feminista*, vol. 11, 1995, pp. 34-45. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1995.11.1827>
- DiPietro, Pedro Javier (PJ). «Ni humanos, ni animales, ni monstruos: la decolonización del cuerpo transgénero». *Eidos*, n° 34, 2020, pp. 254-291. <https://doi.org/10.14482/eidos.34.306.76>
- Dwyer, Paul. *Understanding Media Production*. Routledge, 2019.
- Edelman, Lee. *No al futuro. Pulsión de muerte y teoría queer*. Gedisa, 2004.
- Eguskiza-Sesumaga, L. «Diversidad entre rejas: Estereotipos e identidad de género en la ficción televisiva Orange is the New Black». *Comunicación y Medios*, n° 37, 2018, pp. 79-92.
- Eltit, Diamela. «Mujer, Frontera y Delito». *Artes y Letras de El Mercurio* [Santiago de Chile]. 20 jul. 2000.
- flores, valeria. *Tropismos de la disidencia*. Palinodia, 2017.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Austral, 2018.
- Frohard-Dourlent, Hélène. «When the Heterosexual Script Goes Flexible: Public Reactions to Female Heteroflexibility in the *Buffy the Vampire Slayer* Comic Books». *Sexualities*, vol. 15, n° 5-6, 2012, pp. 718-738. <https://doi.org/10.1177/1363460712446281>

- Fuenzalida, Valerio, Pablo Corro y Constanza Mujica. *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90*. Facultad de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
- Gardies, René. *Comprender el cine y las imágenes*. La Marca, 2014.
- Gimeno, Beatriz. *La construcción de la lesbiana perversa. Visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación. El caso Dolores Vázquez - Wankhof*. Gedisa, 2008.
- Gopinath, Gayatri. *Visiones rebeldes. Las prácticas estéticas de la diáspora queer*. Bellaterra, 2020.
- Gutiérrez, Cecilia. «Cárcel de Mujeres prepara tercer ciclo con radical cambio de look». *La Tercera*. 23 ene., 2009, <https://www.latercera.com/noticia/carcel-de-mujeres-prepara-tercer-ciclo-con-radical-cambio-de-look/>
- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Gedisa, 2011.
- Hall, Stuart. «Codificación y descodificación en el discurso televisivo». *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, n° 9, 2004, pp. 215-236.
- Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*. Melusina, 2009.
- INDH. *Manual de Derechos Humanos para comunicadoras y comunicadores*. Santiago, Instituto Nacional de Derechos Humanos, 2016.
- Manning, Jimmie. «Comunicación sobre sexo: implicaciones para las relaciones, la salud, la cultura y la identidad. Una revisión». *Profesional de la información*, vol. 30, n° 1, 2021, pp. 1-31. [http://www.profesionaldelainformacion.com/contenidos/2021/ene/manning\\_espanol.pdf](http://www.profesionaldelainformacion.com/contenidos/2021/ene/manning_espanol.pdf)
- Mateos-Pérez, Javier. «Modelos de renovación en las series de televisión juveniles de producción española. Estudio de caso de *Merlí* (TV3, 2015) y *Skam España* (Movistar, 2018)». *Doxa Comunicación*, n° 32, 2021, pp. 143-157. <https://revis-tascientificas.uspceu.com/doxacomunicacion/article/view/804>
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa. «El fenómeno de las series de televisión chilena en el siglo XXI: nuevas narrativas al servicio de la historia reciente». *Nuevos escenarios de la comunicación: retos y convergencias*, Ed. Marco López Paredes. PUCE, 2018.
- . «El estudio de las historias de la ficción televisiva chilena. Aproximación metodológica para un análisis integral». *Análise da ficção televisiva. Metodologias e práticas*, Coord. Simone Rocha y Rogério Ferraraz. Insular, 2019, pp. 205-221.
- McNicholas, Kate. *Lesbians on Television. New Queer Visibility & The Lesbian Normal*. Intellect, 2020.
- Muñoz, José Esteban. *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra, 2020.
- Newcomb, Horace. «Media institutions. The creation of television drama». *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*, Eds. Bruhn Jensen y Nicholas Jankowski. Routledge, 1991.

- Ng, Eve. «A “Post-Gay” Era? Media Gaystreaming, Homonormativity, and the Politics of LGBT Integration». *Communication, Culture & Critique*, vol. 6, n° 2, 2013, pp. 258-283. <https://doi.org/10.1111/cccr.12013>
- Preciado, Paul. B. *Testo Yonqui*. Espasa, 2008.
- . «Terror sexual». *El deseo homosexual*, Guy Hocquenghem. Melusina, 2009.
- . *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama, 2020.
- Puar, Jasbir. *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*. Duke University Press, 2007.
- Ramírez, Ricardo. «Simplified identities: Four ‘types’ of gays and lesbians on Chilean telenovelas». *Sexualities*, vol. 23, n° 8, 2020, pp. 1480-1498. <https://doi.org/10.1177/1363460720902711>
- Sánchez-Soriano, Juan-José y Leonarda García-Jiménez. «La construcción mediática del colectivo LGTB+ en el cine *blockbuster* de Hollywood. El uso del *pinkwashing* y el *queerbaiting*». *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 77, 2020, pp. 95-116. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2020-1451>
- Smith, Paul Julian. *Dramatized Societies: Quality Television in Spain and Mexico*. Liverpool University Press, 2016.
- Solloway, Jill. *She Wants It: Desire, Power, and Toppling the Patriarchy*. Broadway Books, 2018.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, 2006.