

POSE y el poder de la transgresión:
cortes, voces y velos.



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FIN DE GRADO
Modalidad A

Autor/a: Virginia Sogorb González
DNI: 03158555B

Tutor/a: Shaila García Catalán

Julio, 2021

POSE



POSE Y LAS PARADOJAS DE LA TRANSGRESIÓN: CORTES, VOCES Y VELOS

TRABAJO DE: VIRGINIA SOGORB GONZÁLEZ

TUTORIZADO POR: SHAILA GARCÍA CATALÁN

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

RESUMEN

La llegada de Donald Trump a la presidencia de EE.UU. en 2016 marca un antes y un después en la sociedad norteamericana. Ante este contexto reaccionario y hostil para los derechos y las libertades del sujeto contemporáneo eclosionan movimientos sociales como la cultura *ballroom* y obras audiovisuales que descomponen diferentes puntos de vista acerca de la forma en las que analizamos los discursos sobre la sexualidad, el amor y otros modos de habitar. Ryan Murphy, Steven Canals y Brad Falchuk es una pieza clave desde la ficción televisiva. Desde principios del siglo XXI y haciendo gala de una narrativa posmoderna, Ryan Murphy ha ido dando voz a los cuerpos no normativos, ha desfigurado las estructuras de poder dominantes y normativas de la sociedad, reflexionando sobre la idea de monstruosidad y aquello que resulta abyecto para el poder. Con *Pose* (2018) trae una problemática de los 80 y los 90 para interrogar a las coordenadas actuales refiriéndonos a cuestiones sobre la cultura *queer*, el colectivo LGTBIQ+, las enfermedades de transmisión sexual y la muerte. En este TFG proponemos un estudio de caso de *Pose* para detectar elementos de la narración que nos indican cómo Ryan Murphy intenta derribar un ideal normativo a través de la transgresión en sus diálogos conseguido a través del estudio y las vivencias del propio autor en tanto que al colectivo *queer*.

Palabras clave: *POSE*, Ryan Murphy, LGTBIQ+, *ballroom*, *queer*, transgresión, narrativa posmoderna, series.

ABSTRACT

The arrival of Donald Trump to the US presidency in 2016 marks a before and after in American society. In this reactionary and hostile context for the rights and freedoms of the contemporary subject, social movements such as ballroom culture and audiovisual works that break down different points of view about the way in which we analyze the discourses on sexuality, love and other ways of inhabiting emerge. Ryan Murphy, Steven Canals and Brad Falchuk is a key piece from television fiction. Since the beginning of the 21st century and displaying a postmodern narrative, Ryan Murphy has been giving voice to non-normative bodies, has disfigured the dominant and normative power structures of society, reflecting on the idea of monstrosity and that which is abject to power. With *Pose* (2018) brings a problematic from the 80s and 90s to interrogate current coordinates referring to questions about queer culture, the LGTBIQ+ collective, sexually transmitted diseases and death. In this TFG we propose a case study of *Pose* to detect elements of the narrative that indicate how Ryan Murphy tries to overthrow a normative ideal through transgression in his dialogues achieved through the study and experiences of the author himself as a queer collective.

Key words: *POSE*, Ryan Murphy, LGTBIQ+, ballroom, queer, transgressive, postmodernity, intertexts, series.

ÍNDICE

1. Justificación del tema y del objeto de investigación.	7
1.2. Hipótesis y objetivos.	9
1.3. Objeto de estudio y metodología.	10
1. Justification of the topic and object of research.	12
1.2. Hypothesis and objectives.	14
1.3. Object of study and methodology.	15
2. Marco teórico.	16
2.1 Tiempo y lugar: New York, años 80 New York: La ciudad y la libertad: en búsqueda de lo heterogénero.	16
2.2. Pose a la estela de otras ficciones que miran al ayer para pensar nuestra época.	17
2.2.1 La vuelta los 80: el cuerpo, la sexualidad, y el sida, drogas.	17
2.3. La estética de la transgresión.	19
2.3.1 El vogue y la música pop.	19
2.3.2 Studio 54.	23
2.3.3 El espectáculo televisivo, el videoclip.	24
2.3.4 Estética Camp.	27
2.3.5 Las fotografías de moda.	30
2.4 Performance. Identidades e identificaciones.	33
2. Theoretical framework.	35
2.1 Time and place: New York, 1980's New York: The city and freedom: in search of heterogeneity.	35
2.2. Pose in the wake of other fictions that look at yesterday to think about our times.	36
2.2.1 The return of the 80's: the body, sexuality, AIDS and drugs.	36
2.3. The aesthetics of transgression.	38
2.3.1 Vogue and pop music.	38
2.3.2 Studio 54.	41
2.3.3 The television spectacle, the video clip.	43
2.3.4 Camp Aesthetics	46
2.3.5 Fashion photographs.	49

2.4 Performance. Identities and identifications.	52
3. Análisis formal.	53
3.1 Los nombres en la construcción de los personajes.	53
3.2 Un estudio de los espacios de enunciación de las subjetividades: el interior vs el exterior.	60
3.3 La estética del horror en el cuerpo: fragmentación.	67
3.4 La amistad y el grupo	72
3.5 Transgresión en los diálogos	73
3.6 El drama amoroso	76
4. Conclusiones.	82
4. Conclusions.	86
5. Bibliografía	89
6. Anexos	92
6.1 Curriculum vitae	92

1. Justificación del tema y del objeto de investigación.

La llegada de Donald Trump al poder en el año 2016 conlleva una gran serie de factores que afectaron a gran parte de una población estadounidense. Supone un miedo a la diferencia, es decir, se empieza a entender como una amenaza hacia las libertades y las subjetividades del ser en varios aspectos; racial, sexual o de identidad. Un hombre con el poder que, durante cuatro años, incrementó el odio hacia otras realidades que estaban fuera de la heteronormatividad. Según Lugo:

«Se puede definir la heteronormatividad como el conjunto de normas, explícitas o implícitas, que se desprenden de la heterosexualidad institucionalizada y naturalizada, entre ellas la heterosexualidad obligatoria, con su concomitante prescripción de prácticas y semióticas de lo que supone ser hombre y mujer» (2018, p. 96).

Se hace evidente la violencia sistemática del presidente de Estados Unidos, esa agresión que se estudia a través de prejuicios y estereotipos. Durante el gobierno de Trump se desmontaron leyes que, desde la presidencia de Barack Obama fueron elemento clave para la comunidad LGTBQ+. Trump desmontó la ley que protegía la diversidad de género; tanto en el mundo laboral, como en la integración social del colectivo. Además de esto también intentó eliminar los derechos de las personas transgénero a nivel sanitario e incluso llegó a vetar a personas transgénero del ejército estadounidense. Empuñando así un lenguaje discriminatorio que recuerda a los mensajes de la derecha/ultraderecha a nivel mundial.

Ryan Murphy reacciona ante estos sucesos discriminatorios a lo largo de toda su trayectoria audiovisual integrando mensajes distintivos en contra del pensamiento heteronormativo y patriarcal. Un claro ejemplo reaccionario ante la ficción tradicional *hollywoodiense*. Así pues, a través de una gran variedad de

personajes que representan el colectivo LGTBIQ+, Ryan Murphy consigue hacer una crítica a los ideales ultraconservadores. Como dicen Oliver y Marroig:

«Frecuentemente, esta alterada se ve reforzada con un sentimiento de pertenencia a una comunidad marginal que se enfrenta, de una manera real o simbólica, con la sociedad heteronormativa: así resulta en el grupo de rarezas del circo de *Freak Show*, la comunidad de brujas (en una muestra de empoderamiento femenino antipatriarcal)...» (2018, p.185).

Pero no solo la ficción de Ryan Murphy reacciona ante el conservadurismo. Un claro ejemplo es el cine de terror. La desmesura y el exceso es la clave que sirve para exponer el lado más siniestro y más real de lo que se oculta dentro de uno mismo. Ryan Murphy experimenta también con el género del terror. En *American Horror History* analizaremos la unión entre la idea de mostrar desde lo terrorífico lo más profundo del ser y la idea del activismo social en las series posmodernas.

Se hacen evidentes sus reivindicaciones en series como *Pretty/Handsome* (2008), *Glee* (2008), *American Horror Story* (2011) y *POSE* (2018), entre otras. Centrándonos en la crítica al dirigente de estados unidos (Trump), se encuentran dos series del autor en las que no cesa la crítica hacia su persona. Sin embargo, en *American Horror History: Cult* (2017) se halla ante la preocupación de Ally (Sarah Paulson) por la victoria de Donald Trump en el 2016. A su vez, el personaje que encarna Evan Peters (Kai Anderson), fanático del ganador de las elecciones, decide crear una secta para así poder dominar el mundo basándose en la difusión del miedo hacia los otros.

En la serie se estudia el trauma que puede causar una situación de impotencia generalizada y creada por un dirigente político mezclada junto a la ansiedad previa que se intensifica cada vez más por la situación mundial. Está

latente la posición de Murphy en contra de Donald Trump y lo que generó en el contexto político y social, apelando a los miedos del ser humano.

En *POSE* -basada en los 80's-, se enuncia de nuevo una crítica a Trump desde una visión más experimentada de lo vivido con una temática LGTBIQ+. De nuevo, el personaje de Evan Peters estará vinculado con Trump. Será un empresario que va ganando poder en las torres de Trump a través de una serie de estrategias que le posicionarán en un buen puesto de trabajo, desafiando así a quien fue su mentor. Como dice Trapero, et al:

«Peters encarnará la monstruosidad en estado puro, latente o atribuido: [...] y el inquietante Kai Anderson, promotor de las políticas del miedo y el caos en su comunidad tras la victoria de Trump en las elecciones a la presidencia de Estados Unidos en 2016» (2018, p.53).

Así pues, se añadirá, a todos los personajes monstruosos interpretados por Peters, el papel de Stan Bowes, ese hombre blanco y heterosexual que, a pesar de mostrar pasividad en la vida, sigue las normas establecidas por un sistema heteronormativo y clásico.

1.2. Hipótesis y objetivos.

La serie *POSE* (Ryan Murphy, Steven Canals y Brad Falchuk, 2018) se propone como una serie transgresora en tanto a sus temas pero, su planteamiento formal y de guión, obedece al modelo dramático serial convencional.

Los objetivos son los siguientes:

1. Vislumbrar elementos que convierten la obra de Ryan Murphy en un hecho transgresor mediante la creación de los diálogos reflexivos y que sugieren el cambio en una sociedad posmoderna.
2. Tratar la evolución de la cultura *queer* a lo largo de sus obras audiovisuales para trazar conexiones entre lo pasado y la actualidad.

3. Analizar las reivindicaciones del propio Murphy en contra de los sistemas políticos opresores y la homogeneidad de una sociedad atrasada en ideales y formas de pensar a través de la monstruosidad desfigurando así la idea del poder.

1.3. Objeto de estudio y metodología.

El siguiente trabajo de investigación se centra en el estudio de las obras de Ryan Murphy, específicamente tratará su serie del lanzada en 2018: *POSE*. A través de esta serie y la comparativa con otras series del propio autor como *Nip/Tuck*(2003) y *American Horror Story* (2011), se iniciará un proceso mediante el cual todas las reivindicaciones y temáticas que utiliza el propio Murphy para crear contenido audiovisual que consigue revolucionar las pantallas gracias a sus elementos de innovación en la narración.

POSE narra la historia de varios jóvenes que quieren encontrar sitio en el mundo a través de sus *shows* nocturnos para así poder conseguir sus deseos más ambiciosos. Se centra en la historia de varias familias que regentan el mundo de las *ballroom's* estadounidenses. Además de explorar sus identidades y sus sentimientos, esta serie versa sobre la amistad y el reconocimiento del amor por los otros que no pertenecen al mismo núcleo familiar. Creando así sus propias familias en sustitución a esas carencias emocionales causadas por la familias biológica. Es por ello que «La experiencia de deshacer una restricción normativa puede desmontar una concepción previa sobre el propio ser con el único fin de inaugurar una concepción relativamente nueva que tiene como objetivo lograr un mayor grado de habitabilidad» (Butler, 2006, p.13).

La metodología analizará cómo, a través del recorrido audiovisual de Ryan Murphy, encontramos elementos que caracterizan su obra como elemento de transgresión debido a que versa en contra de la conceptualización preconcebida de una sociedad que basa su visión en ideologías prehistóricas. Es por ello que Murphy experimenta y nos pone a prueba a través de las diferentes temporadas que nos ofrecen sus series y películas. Para realizar este análisis, se trazará un

POSE y las paradojas de la transgresión: cortes, voces y velos.

marco teórico mediante el cual se expondrán las miradas al ayer en un contexto posmoderno y, más adelante, se estudiará el propio caso.

1. Justification of the topic and object of research.

The arrival of Donald Trump to power in 2016 entails a large series of factors that affected a large part of the American population. It supposes a fear of difference, that is to say, it begins to be understood as a threat towards the freedoms and subjectivities of the being in various aspects; racial, sexual or identity. A man with power who, for four years, increased the hatred towards other realities that were outside heteronormativity. According to Lugo:

"Heteronormativity can be defined as the set of norms, explicit or implicit, that stem from institutionalized and naturalized heterosexuality, among them compulsory heterosexuality, with its concomitant prescription of practices and semiotics of what it means to be a man and a woman" (2018, p.96).

The systematic violence of the U.S. president, that aggression that is studied through prejudice and stereotypes, becomes evident. During the Trump administration, laws were dismantled that, since the presidency of Barack Obama were a key element for the LGTBIQ+ community. Trump dismantled the law that protected gender diversity; both in the labor world, as well as in the social integration of the collective. In addition to this, he also tried to eliminate the rights of transgender people at the health level and even vetoed transgender people from the U.S. military. Thus wielding a discriminatory language reminiscent of the messages of the right/ultra-right worldwide.

Ryan Murphy reacts to these discriminatory events throughout his audiovisual career by integrating distinctive messages against heteronormative and patriarchal thinking. A clear reactionary example against traditional Hollywood fiction. Thus, through a wide variety of characters representing the LGTBIQ+ collective, Ryan Murphy manages to criticize ultraconservative ideals. As Oliver and Marroig says:

"Frequently, this othering is reinforced with a sense of belonging to a marginal community that confronts, in a real or symbolic way, with the heteronormative society: thus it results in the group of freaks of the Freak Show circus, the community of witches (in a display of anti-patriarchal female empowerment)..." (2018, p.185).

But it is not only Ryan Murphy's fiction that reacts to conservatism. A clear example is horror cinema. Excessiveness and excess is the key that serves to expose the more sinister and more real side of what is hidden inside oneself. Ryan Murphy also experiments with the horror genre. In *American Horror History* we will analyze the union between the idea of showing from the terrifying the deepest part of the being and the idea of social activism in postmodern series.

Its claims become evident in series such as *Pretty/Handsome* (2008), *Glee* (2008), *American Horror Story* (2011) and *POSE* (2018), among others. Focusing on the criticism of the leader of the United States (Trump), there are two series of the author in which the criticism towards his person does not cease. On the one hand, in *American Horror History: Cult* (2017) we find Ally's (Sarah Paulson) concern about Donald Trump's victory in 2016. In turn, the character played by Evan Peters (Kai Anderson), a fan of the election winner, decides to create a cult in order to dominate the world based on the spread of fear towards others.

The series studies the trauma that can be caused by a situation of generalized impotence created by a political leader mixed with the previous anxiety that is increasingly intensified by the world situation. Murphy's position against Donald Trump and what he generated in the political and social context is latent, appealing to the fears of the human being.

On the other hand, in *POSE* -based on the 80's-, a criticism of Trump is again enunciated from a more experienced vision of what was lived with an LGBTBIQ+ theme. Again, Evan Peters' character will be linked to Trump. He will be a businessman who is gaining power in Trump's towers through a series of

strategies that will position him in a good job, thus challenging who was his mentor. As Trapero says:

"Peters will embody monstrosity in its pure, latent or attributed state: [...] and the disturbing Kai Anderson, promoter of the politics of fear and chaos in his community after Trump's victory in the election for the presidency of the United States in 2016" (2018, p.53).

Thus, there will be added, to all the monstrous characters played by Peters, the role of Stan Bowes, that white and heterosexual man who, despite showing passivity in life, follows the rules established by a heteronormative and classical system.

1.2. Hypothesis and objectives.

The series *POSE* (Ryan Murphy, Steven Canals, Brad Falchuk, 2018) is proposed as a transgressive series in terms of its themes but, its formal and script approach, obeys the conventional serial dramatic model.

The objectives are the following:

1. To glimpse elements that turn Ryan Murphy's work into a transgressive fact through the creation of reflective dialogues and suggesting change in a postmodern society.
2. To address the evolution of queer culture throughout his audiovisual works in order to draw connections between the past and the present.
3. To analyze Murphy's own claims against oppressive political systems and the homogeneity of a backward society in ideals and ways of thinking through monstrosity, thus disfiguring the idea of power.

1.3. Object of study and methodology.

The following research work focuses on the study of Ryan Murphy's works, specifically it will deal with his series of the released in 2018: *POSE*. Through this series and the comparison with other series of the author himself such as *Nip/Tuck*(2003) and *American Horror Story* (2011), a process will be initiated through which all the claims and themes used by Murphy himself to create audiovisual content that manages to revolutionize the screens thanks to its elements of innovation in the narrative.

On the one hand, *POSE* tells the story of several young people who want to find their place in the world through their nightly shows in order to achieve their most ambitious desires. It focuses on the story of several families who run the world of American ballroom shows. In addition to exploring their identities and their feelings, this series is about friendship and the recognition of love for others who do not belong to the same family nucleus. Thus creating their own families to replace those emotional deficiencies caused by their biological families. That is why "The experience of undoing a normative constraint can dismantle a previous conception of the self for the sole purpose of inaugurating a relatively new conception that aims to achieve a greater degree of livability" (Butler, 2006, p.13).

The methodology will analyze how, through Ryan Murphy's audiovisual journey, we find elements that characterize his work as an element of transgression because it goes against the preconceived conceptualization of a society that bases its vision on prehistoric ideologies. That is why Murphy experiments and puts us to the test through the different seasons that his series and films offer us. In order to carry out this analysis, a theoretical framework will be traced through which the looks at yesterday in a postmodern context will be exposed and, later on, the case itself will be studied.

2. Marco teórico.

2.1 Tiempo y lugar: New York, años 80 New York: La ciudad y la libertad: en búsqueda de lo heterogénero.

En los 80's Nueva York era un espacio en el cual la violencia, la criminalidad y los problemas con el consumo masivo de drogas supusieron la destrucción de un imaginario social neoyorquino. Este hecho afectó a grandes barrios de la gran ciudad, entre ellos Harlem y el Bronx. Como podremos observar más adelante, en la serie *POSE* (2018) o en el documental *Paris Is Burning* (1990) de Jennie Livingstone, las acciones de desarrollarán en uno de esos barrios tan conflictivos: Harlem.

A finales de los años 80 grandes cambios afectaron a la Nueva York en aspecto positivo. Fue un momento en el que las tensiones a causa del racismo lograron calmarse, la violencia en las calles y los crímenes habían disminuído y una cantidad de personas de otros países decidieron comenzar su nueva vida en la gran ciudad. Es por ello que la población neoyorquina aumentó notablemente su número de población durante ese periodo de tiempo.

La industria de la financiación se restableció y mejoró la situación de la ciudad. En los años 80 también destacó la industria del Internet, un gran desarrollo para la sociedad que posteriormente supondría nuevas incorporaciones tecnológicas en la vida de las personas:

“La ciudad de New York fue en el puerto de llegada de la nueva ola migratoria. Esta nueva Ola de inmigrantes se establecieron en el condado de Long Island, estableciéndose la comunidad más grande de Centro Americanos y trajo consigo la apertura de nuevo negocios entre ellos los Deli y restaurantes salvadoreños, guatemaltecos, hondureños introduciéndose la gastronomía centroamericana a las gastronomía de la ciudad de New York”. (Yeshayahu, 2020, p.18)

A partir de este momento y en el año 1983 a manos de Reagan, todas estas personas que decidieron empezar su nueva vida en Nueva York y que venían de países latinoamericanos y asiáticos, pudieron solicitar la residencia a través de la nueva ley del Acta de Control y Reforma Migratoria.

2.2. Pose a la estela de otras ficciones que miran al ayer para pensar nuestra época.

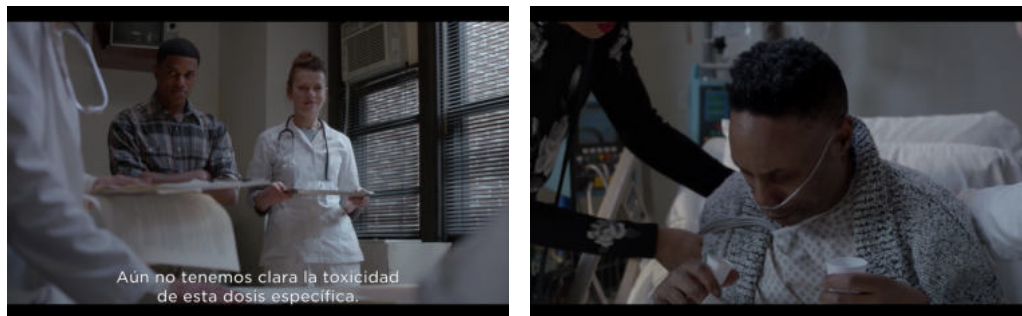
En *POSE*, las miradas del ayer marcan la temporalidad y las conexiones con el presente. Es por ello que volver a los 80 supone hablar de la sexualidad, las drogas y de su representación en el momento. Pose en relación a otras ficciones que reclaman la diferencia hoy. Actualmente, las ficciones televisivas LGBTQ+ muestran su relación con la obra a estudiar. Conexiones con series como; *La Veneno* (2020) de Javier Calvo y Javier Ambrossi. Una serie española que relata la vida de Cristina La Veneno, una mujer transexual que que luchar contra los estigmas de una sociedad española que desde un principio no la tomaba en serio. La serie empieza con la postración de la familia fragmentada, de la familia que no deja ser a quien quiere ser libre.

2.2.1 La vuelta los 80: el cuerpo, la sexualidad, y el sida, drogas.

Volver a los atrás representar lo que en un momento no se pudo mostrar sirve, en *POSE*, para dar a conocer una vía, un espacio desdibujado mundo *queer* en Nueva York y del que solo se tenía como referencia un documental (*Paris Is Burning*). A lo largo de la serie se presentan diferentes temáticas sociales y políticas que se irán abordando desde la narración para concluir mediante un final resolutivo. Es por ello que lograran crear la reacción del espectador. Como dice Vidal (2017) donde: «cada agrupación de variables de una temporada apoyará en sus respectivos recursos técnicos de acuerdo con la intención formal de sus creadores para generar una respuesta emocional concreta en el espectador» (p.94).

En la década de los 80 el sida fue una de las enfermedades que, desde hace 40 años, provocó la muerte de gran parte de la población. En los 40, los

pacientes positivos, como se ve en la serie, nunca tuvieron un trato favorecedor. Desde las instituciones religiosas se castigaba la homosexualidad achacando a que Dios contribuiría al castigo del ser contagiándole del virus (VIH). Y es por ello que, en los hospitales, a este tipo de pacientes, se les dejaba morir. La ciencia avanzó y a finales de los 90 los medicamentos favorecieron a que la estimación de vida fuese más longeva, un hecho revolucionario hasta el momento. Esta evolución (y revolución) la podemos visualizar en el último capítulo de la temporada final: *Series Finale (3x07)*, donde a Blanca y a Pray Tell se les suministra un cóctel de medicamentos para que la enfermedad no prospere en sus cuerpos gracias a un estudio científico.



Figs. 1-2. Prueba de medicamentos.

Además, la sexualidad en esta década, fue un momento de máxima exploración. El hedonismo y el placer estaban presentes en las mentes de todos los adolescentes. Las ganas de vivir un amor libre y antisistema fueron creciendo cada vez más. Es por ello que durante los 70 y los 80, la revolución sexual se reflejó en términos de igualdad entre los sexos, los métodos anticonceptivos y las teorías feministas del momento. Esta revolución supuso una liberación no solo mental, sino también corporal. El culto al cuerpo y a la sexualidad eran las características más destacables de esta revolución, por ende favorecieron a la hora de pensar la condición del ser humano. Es por ello que se entiende al cuerpo como un ente liberado, desligado de una estructura social y ligado al pensamiento más íntimo del individuo.

Las drogas estaban en un momento de auge, tal y como se ha señalado previamente, durante la década de los 80 tomaron un papel importante en la vida de las personas disidentes o con problemas para habitar en una sociedad llena de problemas y violencia. Es por ello que esta década está marcada por la alarma social que provocaba el consumo de heroína, cuya utilización se asociaba primero con la delincuencia y la inseguridad ciudadana y más tarde con el SIDA". (Osuna, 2005, p.11).

Es por ello que actualmente, las drogas se representan desde una visión más crítica e incluso para concienciar de lo que se sufrió en el pasado. Es una forma de devolver lo censurado del momento para dar un tratamiento consciente y vivido. Es una forma de captar, bajo el pasado, la figura y sus relaciones con el presente.

2.3. La estética de la transgresión.

2.3.1 El vogue y la música pop.

La revista *Vogue*, fundada por Arhur Baldwin Turnure, es una de las pioneras en el mundo de la moda desde el año 1892. A nivel internacional, la revista es editada en más de veinte países. En los interiores de estos magines, encontramos una gran variedad de contenidos. La revista estaba dirigida a las personas con más nivel adquisitivo de la sociedad neoyorquina, que, como se ha mencionado previamente, pasó a editarse en muchos más países.

Tras la muerte de su fundador, la revista pasó a manos de Condé Nast y se encargaron de hacer las publicaciones semanales manteniendo la misma esencia de la marca *Vogue*. La revista ha estado bajo el mandato de diferentes directoras durante varios años, como Jessica Daves (1952-1962), Diana Vreeland (1963-1971), Grace Mirabelle (1971-1988) hasta la actual directora desde el año 1988, Ann Wintour.

La conexión evidente entre la revista y la ficción se esclarece en tanto que las tipografía de la portada es prácticamente idéntica a la tipografía del nombre de la serie. Sin embargo, el espaciado en ambas es diferente. En la revista

corporativa encontramos una tipografía con menos distanciamiento entre una letra y otra. En *POSE* la tipografía tiene un distanciamiento más marcado.



Figs. 3-4. Tipografías de VOGUE y de POSE.

Es por ello que, en la década de los 80, la revista Vogue inspiró a los y las bailarinas de los *balls* americanos, para reinterpretar, a modo de danza, las poses que lucían en las portadas de las revistas. El *vogue* como danza surge el año 1980 en los suburbios de un barrio de Nueva York llamado Harlem. En *Paris Is Burning*, documental del año 1990, dirigido por Jennie Livingstone, vemos el reflejo más realista de la danza inspirada por la revista. Se cuenta cómo surge el baile, se muestra a una gran cantidad de esa sociedad marginalizada, es decir, a todas esas personas del colectivo LGTBIQ+ que no tenían otro sitio donde ser, donde habitar. El único espacio en el que podían sentirse seguras era en ese teatro lleno de magia, donde se mezclaba la danza y la competición.

El documental introduce a varias madres e iconos más importantes del momento como: Pepper LaBeija, Kim Pendavis, Willy Ninja, Venus Xtravaganza, etc. Se explica mediante una voz en off lo que es una *ball*. Las *balls* son ese espacio donde se compite a través de diferentes categorías, –entre todas esas categorías encontramos el *voguing*– para ganar un premio y enorgullecer a la *house* a la que pertenecen sus integrantes.

Como se ha señalado previamente, hay diferentes categorías que podemos extraer del documental *Paris Is Burning* y cabe hacer un glosario para explicar en qué consisten:

Categoría	Explicación
<i>Butch Queen first time in drags at a ball</i>	Categoría en la que hombres homosexuales (<i>Butch Queen</i>) desfilan por primera vez como <i>Drag Queens</i> .
<i>Executive Realness</i>	Hombres homosexuales imitando a hombres heterosexuales con diseños exclusivos de traje y zapatos de vestir.
<i>Face</i>	Se trata de lucir tu rostro y mostrar que es el más perfecto para así poder conseguir el premio de los jueces.
<i>High Fashion Eveningwear</i>	Mujeres que desfilan con galas y los vestidos más lujosos para ir a cenar.
<i>Luscious Body</i>	Equivala a una categoría en la que el cuerpo es uno de los elementos más importantes. Se buscaba el mejor cuerpo a nivel sensual, no solo sexy.
<i>Realness</i>	Se capaz de pasar inadvertido bajo una temática independientemente de tu forma de ser y expresarte en tu marco social. Es una categoría teatral, de meterse en un papel al completo. Es, por ende, parecerse a un hombre o mujer heterosexual.
<i>Schoolboy/Schoolgirl Realness</i>	Imitar a hombres y mujeres de primaria, secundaria o universidad en uniformes generalizados de las mismas instituciones educativas.
<i>Town and Country</i>	Diseños de ropa exclusivos en referencia al campo y a la ciudad.
<i>Voguing</i>	Estilo de baile que se realiza compitiendo con otra persona. Quien hiciese los mejores movimientos ganaba el gran premio. Recoge elementos de la pantomima al ritmo de la música. Se puso el nombre a raíz de la revista Vogue ya que algunos de los movimientos del baile son poses que se encuentran dentro de la revista.

A pesar de que en el documental se mencionen estas categorías, en la actualidad han evolucionado y han surgido nuevas temáticas basadas en las antiguas. Es importante remarcar que, en la categoría de *voguing*, no solo existe una forma de hacer Vogue, nos encontramos ante dos formas de hacerlo.

Por un lado, el *vogue old way*, fue la primera modalidad que se bailaba de *vogue*. Esta modalidad supone bailar de forma más fragmentada, como si se tratase de mimos imitando poses de revista que entre cambio y cambio, están sujetas a pasos de baile más pausados. Por otro lado, encontramos el *vogue new way*, mediante el cual los pasos de baile son sin ningún tipo de pausa, es más veloz, enlazando las poses del *vogue old way*.

Actualmente, en las *balls* que se realizan a nivel internacional, el *vogue new way* es el más latente, dejando al *vogue old way* en una categoría que a veces persiste en las *balls* y que otras veces no la incluyen como categoría para competir.

Además, el género musical pop, incrementó las variables de esta danza. El término pop hace clara referencia a la música popular del momento.

«El pop es la consumación del arte a escala de masas; y, al decir arte, hablamos de arte en todas sus manifestaciones: música, literatura, teatro, pintura, etc. La música popular se contrapone a la música no concebida para tener altos ingresos de popularidad, la música que en general se ha denominado clásica -cultura, minoritaria o elitista-». (Martel 2006, p.35).

Si había un lugar en el cual vivir los bailes y la música hemos de aludir a las salas de discotecas. Estos espacios alcanzaron el *boom* en los años 80's. Una de las películas que motivó el movimiento disco fue *Fiebre del Sábado Noche* (1977), dirigida por John Badham. A raíz de este film, la música disco fue sumergiéndose en los tocadiscos y las mesas de mezcla de las discotecas.

A raíz de este momento en los 90's, la MTV caló en todos los espectadores y espectadoras creando una nueva manera de emitir conciertos: *unplugged*. Consistía en canciones de artistas sin acompañamiento instrumental eléctrico. Madonna, Cindy Lauper, David Bowie o Nirvana, fueron esos iconos de la música pop que destacaron en esa década haciendo *unplugged's*.

2.3.2 Studio 54.

Studio 54 fue una de las discotecas más importantes a principios de los 80. Sus creadores fueron Steve Rubell e Ian Schrager, dos amigos de universidad que lograron hacer historia tras la creación de esta discoteca. Artistas como Liza Minelli, Diana Ross, David Bowie o Andy Warhol se unían en este espacio para disfrutar de las mejores noches del momento. En una entrevista para “*El Mundo*” Ian Schrager, uno de los creadores, afirmaba que la discoteca no era sólo música disco, sino toda la cultura de entonces. Afirmando que su generación celebraba la vida y experimentaba con drogas. La celebración era masiva en este espacio, se celebraban espectáculos que superaban las expectativas del público. No sólo existían los productos tangibles ya que se creaba todo el elemento fantástico a través del espectáculo. Esta es una de las relaciones que tuvo el movimiento de *Studio 54* junto al movimiento de la *ballroom* estadounidense. Todas las personas que se sumergían en el éxtasis de *Studio 54* contribuían a crear esa magia a través de sus deseos, a través de los espectáculos que sus retinas retenían.



Figs. 5-7. Imágenes de Studio 54.

Studio 54 fue uno de los espacios más icónicos y LGTB+ *friendly* del momento. En el documental "*Studio 54*" de Matt Tyrnauer observamos imágenes que nos muestran esa convergencia de culturas e identidades. La homosexualidad en EEUU homosexualidad estaba mal vista para las secciones más conservadoras. Es por ello que lo que llamaba la atención de este espacio era la gran cantidad de personas que convergían en esa localización para celebrar su identidad.

Pero este momento y movimiento de libertad del individuo en todos sus aspectos llegó a su fin cuando sus fundadores, tras escándalos por evasión fiscal y por no poseer una licencia que permitía la venta de alcohol, acabaron tras las rejas. Terminaron con su libertad y vendieron el local.

Más tarde, la música disco se convirtió en un género musical odiado por una gran parte de la población. Se hicieron manifestaciones en contra de la música disco e incluso en un estadio de fútbol, se manifestaron jóvenes amantes de la música rock y quemaron todos los vinilos que eran parte del movimiento disco.

2.3.3 El espectáculo televisivo, el videoclip.

Desde el principio de los capítulos podemos observar cómo se reclama al espectador, mediante unos títulos de crédito. La estética del videoclip y del espectáculo televisivo de los años 80 empieza junto a un travelling de izquierda a derecha, en el cual la voz en *off* de Pray Tell dice textualmente: "*live, work, pose*".

Esas palabras que, través del sonido de los tacones, nos introducen en un escenario que está diciendo literalmente que posemos ante la pantalla y mediante el que las luces de neón nos están dando el espectáculo más televisivo.

Las luces te capturan para que permanezcas en ese espectáculo que tanto reclama la mirada del espectador. Esa mirada joven que quiere ver y experimentar una explosión carnavalesca de colores.



Figs. 8-11. *Opening* de POSE.

Así como el *opening* de *POSE* bebe del formato del video, la televisión fue fundamental a la hora de desarrollar este formato. Gracias al inicio de la difusión de videoclips en la plataforma MTV, los fans empezaron a poner cara a los y las artistas. Supuso un gran cambio frente a la radio y propició la revolución de la industria musical ya que se empezaban a crear nuevas estrellas, entre ellas: Madonna.

La reina del pop consiguió abrir las puertas a muchos de los bailarines que amaban el *vogue* pero que aún no tenían un espacio en el mundo de la danza. *Vogue* de Madonna abrirá las puertas de la escena *ballroom* a nivel mundial.

Esta canción marcó un antes y un después en la década de los 80. Hablaba de la liberación del cuerpo del individuo para expresarse tal y como es a través del baile. Es el caso de Damon que, a través del *boom* de la canción y de la explotación de esta en los medios televisivos, consigue trabajo como profesor de *vogue* en la academia YMCA. En la segunda temporada de la serie, nos encontramos ante el espectáculo televisivo; la televisión en formato 4:3 y el público admirando el mundo de la televisión haciendo énfasis en los momentos que la presentadora les entrevista.



Figs. 12-14. El espectáculo televisivo.

David Fincher, conocido por películas como *El Club de la Lucha* (1999) o *El curioso caso de Benjamin Button* (2008), dirigió varios videoclips de la cantante. Ambos crearon una gran simbiosis debido a que compartían una gran cantidad de referentes a nivel cinematográfico. Es por ello que dirigió videoclips tan importantes como *Vogue* (1989), *Express Yourself* (1989) y *Oh Father* (1989). Los tres videoclips nos muestran la elegancia a través de los usos del blanco y negro con un efecto *bokeh* que resalta los brillos y contribuye a marcar los contrastes.

En *Vogue*, se muestra con tacto y cuidado a los y las modelos, los focos de luz resaltan el rostro y los cuerpos, dejando de lado la representación heteronormativa del cuerpo. En este video nos encontramos con miembros de la *House of Xtravaganza* (Luis Xtravaganza Camacho y José Guitérrez Xtravaganza), una de las casas más importantes del momento.

Como podemos observar, lo que hace Madonna junto a Fincher en el videoclip es dar a conocer a las personas que han creado esta danza. Mostrar a esas personas que desde que se inició el movimiento, han llegado hasta lo más alto de la cima calando de pleno en la reina del pop. Los rostros resultan angelicales, la luz parece que proviene del cielo. El cuerpo y la cara son por ende: arte.

Un arte escultórico y pictórico, diverso y no excluyente. Las personas de colectivos marginales pasan a ser entes dignos de exponerse en un museo.



Figs. 15-17. Videoclip “Vogue” de Madonna.

2.3.4 Estética Camp.

«La esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo camp es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos» (Sontag, 1964, p.303).

Como bien afirma Sontag en la cita anterior, la estética de lo camp, resulta, ante todo, impactante ante quien la observa. Es importante enlazarlo con la idea que relaciona la estética de lo camp con la identidad. Entendemos la identidad –en el



Figs. 18. Pintura de Aubrey beadsley.

contexto de este trabajo académico— como la forma en la que el ser humano se define en rasgos identificativos. Es un sentimiento de pertinencia y una forma de que el individuo decida cómo expresar su género en los espacios por los que habita. Lo camp se manifiesta por las propias muestras que hace el individuo para exteriorizar la sensibilidad que se encuentra en sus entrañas. No pretende buscar la belleza, ni mucho menos. Se busca la artificialidad, es un juego de estilización.

En *POSE* nos encontramos ante esta estética. Escenarios que destacan por los objetos, decorados, texturas, brillos y vestuarios que destacan por su esplendor.



Figs. 19-20. La *House of Abundance* y el escenario de lo camp.

Es por ello que lo camp consigue atrapar a quien mira. Esto lo consigue para así dejar atónito a quien se pare en frente de una pantalla y para visualizar las identidades que han creado estos escenarios tan minuciosos. Como dice Sontag:

«Lo camp, considerado como un gusto en las personas, responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado. El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad camp [...] Aquí, el gusto camp se apoya en un principio del gusto rara vez reconocido: la forma más refinada

del atractivo sexual (así como la forma más refinada del placer sexual) consiste en ir contra el propio sexo». (Sontag, 1964, p.307).

Esta estética e idea, es una forma de mostrar la admiración del mundo que se desconoce. Es una forma reivindicativa del arte que se liga con la idea de las teorías *queer*.

«Desde un punto de vista muy personal, e insertándonos en la órbita de la teoría *queer*, nos atreveríamos a decir que lo *camp* es una relación entre el yo y el mundo que lo rodea que se sale del mainstream, que resalta los aspectos estéticos en un principio pero sigue rascando hasta darse cuenta de que debajo de la superficialidad hay unas lágrimas amargas, una reivindicación identitaria que ha estado silenciada y que explota de repente». (Hueso, 2009, p.2).

Ha sido un movimiento que, desde sus inicios y tras sus primeros escritos ha sido criticado por estar relacionado con la homosexualidad. Incluso escribir sobre lo *camp* hizo que se convirtiese en una teoría no apta para todas las miradas y rechazada por no adecuarse a lo normativo.

Centrándonos en esa idea de lo *queer* desde una visión posmoderna en el *reality show: RuPaul's Drag Race* (VH1), encontramos que esta estética estará presente y ligada a las identidades de sus participantes.

Incluso el propio presentador, RuPaul, junto a Michelle Visage para referirse a la personalidad de las concursantes más atrevidas y extravagantes, las definirán como "*camp queens*". Y es aquí donde vemos que lo *camp* va más allá del arte, está relacionado con la forma en la que las personas existen en el mundo de una manera más atrevida y diferente a la que se puede asimilar en la sociedad conservadora. Por ende, el arte *camp* –entendido de una manera amplia– resulta un arte transgresor.



Figs. 21-22. Concursantes de RuPaul's Drag Race.

2.3.5 Las fotografías de moda.

«La fotografía de los años 80 estuvo caracterizada por su carácter performativo y social. El origen de la performance puede rastrearse en los provocativos actos públicos que los artistas futuristas y dadaístas organizaron a comienzos del siglo XX. A finales de los sesenta y los setenta se convirtió en un medio de expresión privilegiado de los artistas que querían expresar su insatisfacción con la comercialización del arte y el acomodamiento del objeto artístico». (Rubio & Koetzle 2007, p.44)

La performance es una forma de expresar cómo eres ante el mundo y es por ello que la fotografía servía a los autores para explorar sus interiores tanto con modelos, como sin modelos. Un claro ejemplo de performatividad es Cindy Sherman. Una fotógrafa multidisciplinar que, creaba sus ideas y las plasmaba en sus escenarios excéntricos. Cindy Sherman no solo era fotógrafa, sino que también ejercía como modelo en sus propias fotos, se maquillaba y elegía todos los atrezzo para que sus escenarios fuesen concorde a sus ideas creativas.

Podemos identificarla como una de las precursoras del *selfie*. Todas sus fotografías son autorretratos que se realiza ella misma. Es por ello que «En vista del vacío interior, el sujeto del *selfie* trata en vano de *producirse a sí mismo*. El *selfie* es *el sí mismo en formas vacías*» (Chul-Han, 2015, p.26). Es por ello que quizá el miedo al ser, al sí mismo, genera en la obra de Sherman una forma de expresarse mediante la extracción de su yo inconforme, para convertirse en otros que le dejen ser ella misma.



Figs 23-24. Fotografías de Cindy Sherman.

Podemos afirmar que todos los componentes de la obra de Cindy Sherman conllevan consigo un ideal de la moda al ser ella la propia estilista y encargada de vestuario de sus fotografías. Cabe remitir a la fotografía de los años 80 y 90,

capaz de crear escenarios y escenificaciones para las portadas más famosas de las revistas y de los grandes carteles publicitarios.

Helmut Newton, un fotógrafo australiano que desempeñó su función fotográfica en el campo de la moda y empezó a trabajar para revistas como Vogue o Elle. Es en este momento cuando su carrera como fotógrafo empezó a ser reconocida a nivel mundial. La revolución sexual cambió los paradigmas de su pensamiento. Exploraba los cuerpos de las mujeres y evitaba trabajos en estudios fotográficos ya que, lo que quería plasmar, era que la fotografía de moda no suponía únicamente hacer fotografías en estudios y su forma de argumentarlo se basaba en que las personas no se pasaban la vida sentadas o delante de focos.



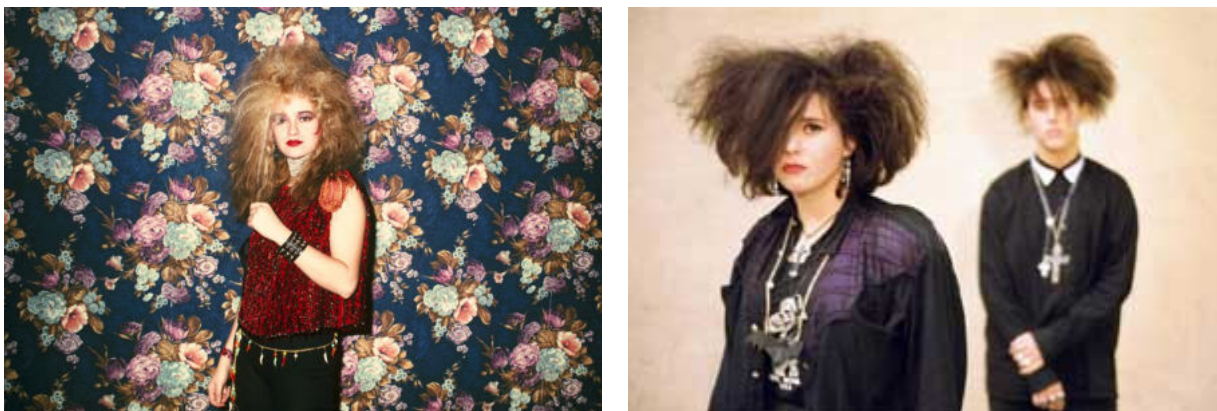
Figs. 25-26. Fotografías de Helmut Newton.

Yéndonos fuera del panorama americano, el español Miguel Trillo plasmó durante el periodo de la democracia cómo se vivió la década de la transición española a través de retratos.

En la dictadura, la gente no podría haber dado a Miguel Trillo ese juego que él necesitaba, debido a los ideales franquistas. Es por ello que salió a la calle a explorar y a mostrar la sensibilidad de una población que se estaba liberando de unas normas muy estrictas, tanto sociales como políticas.

A pesar de ser imágenes que no están vinculadas directamente al mundo de la moda en términos de publicaciones en revistas, Miguel Trillo plasma las

diferentes modas del momento en la década de los 80 y 90 en España. Desde el rock, hasta lo más gótico y pop. Vemos esa huella del momento en la que la liberación del ser humano es uno de los elementos más importantes para crear espacios de visibilidad.



Figs. 27-28. Fotografías de Miguel Trillo.

2.4 Performance. Identidades e identificaciones.

Que el género sea performance implica que el género se actúa, es decir, se toma un rol en el mundo. Esa actuación es principal para el género que decidimos que somos y que representamos al mundo (mujer y hombre). Que el género sea performativo implica que nadie es un género desde el principio, es decir, produce una serie de efectos. Es lo que mostramos, lo que los demás entienden que somos. Nos expresamos de diferentes maneras, tanto verbales como no verbales, que consolidan así lo que es ser un hombre o ser una mujer.

“Considerar al género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo. Además, el género propio no se «hace» en soledad”.
(Butler, 2004, p.13).

Este hecho ayuda a entender que hay una serie de normas que establecen lo que es ser "X" o lo que es ser "Y". Se ha asimilado una idea de lo masculino o femenino errónea, bajo un ideal impuesto por una sociedad patriarcal, cis y hetero. El comportamiento es el que crea el género en consecuencia. Por ello decimos que el género es una construcción social, impulsada por las personas que nos rodean, personas que dicen qué es ser una cosa u otra.

Pero, como se ha analizado en la cita de Butler, el género también es una construcción que se hace en compañía, y esa compañía no tiene por qué estar siempre bajo el sistema o la política del momento. Las personas queer se encuentran cuando hallan al otro que ayuda a comprender lo incomprensible o lo menos pensado del ser.

2. Theoretical framework.

2.1 Time and place: New York, 1980's New York: The city and freedom: in search of heterogeneity.

In the 80's New York was a space in which violence, criminality and problems with massive drug consumption meant the destruction of a New York social imaginary. This affected large neighborhoods of the big city, including Harlem and the Bronx. As we will be able to observe later, in the series *POSE* (2018) or in the documentary *Paris Is Burning* (1990) by Jennie Livingstone, the actions will develop in one of those conflictive neighborhoods: Harlem.

In the late 1980s great changes affected New York in a positive aspect. It was a time when tensions due to racism had calmed down, violence in the streets and crimes had decreased and a number of people from other countries decided to start their new life in the big city. As a result, New York's population increased dramatically during this period of time.

The financing industry reestablished itself and improved the city's situation. The 1980s also highlighted the Internet industry, a major development for society that would later bring new technological additions to people's lives:

"New York City was at the port of arrival of the new migratory wave. This new wave of immigrants settled in Long Island County, establishing the largest community of Central Americans and brought with it the opening of new businesses including delis and Salvadoran, Guatemalan and Honduran restaurants, introducing Central American cuisine to the gastronomy of New York City". (Yeshayahu, 2020, p.18).

From this moment on and in 1983 at the hands of Raegan, all these people who decided to start their new life in New York and who came from Latin American and Asian countries, could apply for residency through the new law of the Immigration Reform and Control Act.

2.2. Pose in the wake of other fictions that look at yesterday to think about our times.

In POSE, the glances of yesterday mark the temporality and the connections with the present. That is why going back to the 80s means talking about sexuality, drugs and their representation at the time. Pose in relation to other fictions that claim the difference today. Currently, LGTBIQ+ television fictions show their relationship with the work to be studied. Connections with series such as; La Veneno (2020) by Javier Calvo and Javier Ambrossi. A Spanish series that tells the life of Cristina La Veneno, a transsexual woman who has to fight against the stigmas of a Spanish society that from the beginning did not take her seriously. The series begins with the prostration of the fragmented family, of the family that does not let be who wants to be free.

2.2.1 The return of the 80's: the body, sexuality, AIDS and drugs.

Going back to the past to represent what at one time could not be shown serves, in POSE, to show a way, a blurred space, a queer world in New York, of which there was only one documentary (Paris Is Burning) as a reference. Throughout the series, different social and political issues are presented, which will be addressed from the narrative to conclude with a decisive ending. That is why they will manage to create the viewer's reaction. As Vidal (2017) says where: "each grouping of variables of a season will support in their respective technical resources according to the formal intention of its creators to generate a concrete emotional response in the viewer" (p.94) .

In the 80's AIDS was one of the diseases that, for 40 years, caused the death of a large part of the population. In the 40s, positive patients, as seen in the series, were never treated favorably. Religious institutions punished homosexuality on the grounds that God would contribute to the punishment of the person by infecting him/her with the virus (HIV). And that is why, in hospitals, such patients were left to die. Science progressed and at the end of the 90's the drugs favored a longer life expectancy, a revolutionary fact up to that moment. This evolution (and revolution) can be seen in the last chapter of the final season: Series Finale (3x07),

where Blanca and Pray Tell are given a cocktail of drugs so that the disease does not thrive in their bodies thanks to a scientific study.



Figs. 1-2. Taking medication.

In addition, sexuality in this decade was a time of maximum exploration. Hedonism and pleasure were present in the minds of all teenagers. The desire to live a free and anti-establishment love was growing more and more. That is why during the 70s and 80s, the sexual revolution was reflected in terms of equality between the sexes, contraceptive methods and feminist theories of the time. This revolution meant not only mental liberation, but also bodily liberation. The cult of the body and sexuality were the most outstanding characteristics of this revolution, and therefore favored when thinking about the condition of the human being. That is why the body is understood as a liberated entity, detached from a social structure and linked to the most intimate thought of the individual.

Drugs were at a time of boom, as previously mentioned, during the 80's they took an important role in the lives of dissident people or people with problems to live in a society full of problems and violence. That is why this decade is marked by the social alarm caused by heroin use, whose use was first associated with crime and citizen insecurity and later with AIDS" (Osuna, 2005 p.11).

This is why drugs are currently represented from a more critical point of view and even to raise awareness of what was suffered in the past. It is a way of

returning the censored of the moment to give a conscious and lived treatment. It is a way of capturing, under the past, the figure and its relationship with the present.

2.3. The aesthetics of transgression.

2.3.1 Vogue and pop music.

Vogue magazine, founded by Arhur Baldwin Turnure, is one of the pioneers in the fashion world since 1892. Internationally, the magazine is published in more than twenty countries. In the interiors of these magazines, we find a wide variety of contents. The magazine was aimed at the most affluent members of New York society, which, as previously mentioned, went on to be published in many more countries.

After the death of its founder, the magazine passed into the hands of Condé Nast and they were in charge of making weekly publications while maintaining the same essence of the Vogue brand. The magazine has been under the mandate of different directors for several years, such as Jessica Daves (1952-1962), Diana Vreeland (1963-1971), Grace Mirabelle (1971-1988) until the current director since 1988, Ann Wintour.

The obvious connection between the magazine and the fiction is made clear by the fact that the typography of the cover is practically identical to the typography of the name of the series. However, the spacing in both is different. In the corporate magazine we find a typography with less spacing between one letter and another. In *POSE* the typography has a more marked spacing.



Figs. 3- 4. *POSE* and *VOGUE* fonts.

That is why, in the 1980s, vogue magazine inspired American ballroom dancers to reinterpret, in the form of dance, the poses they wore on the covers and interiors of these magazines. Vogue as dance emerged in 1980 in the suburbs of a New York neighborhood called Harlem. In Paris Is Burning, a 1990 documentary directed by Jennie Livingstone, we see the most realistic reflection of the dance inspired by the magazine. It tells how the dance arises, it shows a large number of that marginalized society, that is, all those people of the LGTBQ+ collective who had nowhere else to be, nowhere else to live. The only space where they could feel safe was that theater full of magic mixed with dance and competition.

The documentary introduces several of the most important mothers and icons of the moment such as: Pepper LaBeija, Kim Pendavis, Willy Ninja, Venus Xtravaganza, etc. A voice-over explains what a ball is. The balls are that space where people compete through different categories, -among all these categories we find the dance, the voguing- to win a prize and to honor with pride the house to which its members belong.

As previously mentioned, there are different categories that we can extract from the documentary Paris Is Burning and it is worth making a glossary to explain what they consist of:

Category:	Explanation
Butch Queen first time in drags at a ball	Category in which homosexual men (Butch Queen) parade for the first time as Drag Queens.
Executive Realness	Homosexual men imitating heterosexual men with unique costume and dress shoe designs.
Face	It's all about showing off your face and showing that it's the most perfect so you can get the judges' award.

High Fashion Eveningwear	Women parading in finery and the most luxurious dresses to go to dinner.
Luscious Body	It is equivalent to a category in which the body is one of the most important elements. They were looking for the best body on a sensual level, not just sexy.
Realness	Be able to go unnoticed under a theme regardless of the way you are and express yourself in your social framework. It is a theatrical category, to get into a role completely. It is, therefore, to look like a heterosexual man or woman.
Schoolboy/Schoolgirl Realness	To imitate men and women in elementary, high school or college in generalized uniforms of the same educational institutions.
Town and Country	Exclusive clothing designs in reference to the countryside and the city.
Voguing	Style of dance that is performed in competition with another person, whoever made the best moves won the grand prize. It combines elements of pantomime to the rhythm of music. It was named after Vogue magazine because some of the dance moves are poses found in the magazine.

Although these categories are mentioned in the documentary, they have evolved and new themes have emerged based on the old ones. It is important to note that, in the category of Voguing, there is not only one way of doing vogue, but two ways of doing it.

On the one hand, the vogue old way involves dancing in a more fragmented way, as if it were mimes imitating poses that between change and change, are subject to a slower dance steps. On the other hand we find the vogue new way, through which the dance steps are without any pause, it is faster.

Currently, in the balls that take place internationally, the vogue new way is the most latent, leaving the vogue old way in a category that sometimes persists in the balls and sometimes not included as a category to compete.

The pop music genre increased the variables of this dance. The term pop clearly refers to the popular music of the moment.

"Pop is the consummation of art on a mass scale; and when we say art, we are talking about art in all its manifestations: music, literature, theater, painting, etc. Popular music is contrasted with music not conceived to have a high income of popularity, the music that in general has been called classical -cultured, minority or elitist-." (Martel, 2006, p. 35).

If there was a place in which to live the dances and the music, we have to allude to the discotheques. These spaces boomed in the 1980s. One of the films that motivated this movement was *Saturday Night Fever* (1977), directed by John Badham. As a result of this film, disco music was submerged in the turntables and mixing tables of the discotheques.

Following this moment, in the 90's, MTV caught the attention of all viewers by creating a new way of broadcasting concerts: unplugged. It consisted of artists' songs without electric instrumental accompaniment. Madonna, Cindy Lauper, David Bowie or Nirvana, were those pop music icons who stood out in that decade doing unplugged's.

2.3.2 Studio 54.

Studio 54 was one of the most important discotheques at the beginning of the 80s. Its creators were Steve Rubell and Ian Schrager, two college friends who managed to make history after the creation of this discotheque. Artists like Liza Minelli, Diana Ross, David Bowie or Andy Warhol joined in this space to enjoy the best nights of the moment. In an interview for "El Mundo" Ian Schrager, one of the creators, affirmed that the discotheque was not only disco music, but all the culture

of that time. He affirmed that his generation celebrated life and experimented with drugs. In this space the celebration was massive, there were shows that exceeded the expectations of the public. There were not only tangible products as the whole fantastic element was created through the spectacle. This is one of the relationships that the Studio 54 movement had with the American ballroom movement. All the people who immersed themselves in the ecstasy of Studio 54 contributed to creating that magic through their desires, through the spectacles that their retinas retained.



Figs. 5-7. Images from Studio 54.

This was one of the most iconic and LGBT+ friendly spaces of the moment. In the documentary "Studio 54" by Matt Tyrnauer we observe images that show us that convergence of cultures and identities. In the United States, homosexuality was frowned upon by the more conservative sections. Therefore, what is striking about this space is the number of people who came together in that location to celebrate their identity and to be free.

But this moment and movement of freedom of the individual in all its aspects came to an end when its founders, after scandals for tax evasion and for not having a license that allowed the sale of alcohol, ended up behind bars. They ended up with their freedom and sold the premises.

Later, disco music became a music genre hated by a large part of the population. Demonstrations were made against disco music and even in a soccer stadium, young rock music lovers demonstrated and burned all the vinyls that were part of the disco movement.

2.3.3 The television spectacle, the video clip.

From the beginning of the chapters we can observe how the spectator is claimed, by means of some titles of credit. The aesthetics of the video clip and of the television show of the 80's begins next to a travelling from left to right, in which the voice in off of Pray Tell says textually: "live, work, pose".

Those words that, through the sound of heels, introduce us into a scenario that is literally telling us to pose in front of the screen and through which neon lights are giving us the most televised show.

The lights capture you so that you remain in that spectacle that so much claims the gaze of the spectator. That young look that wants to see and experience a carnivalesque explosion of colors.



Figs. 8-11. Opening of POSE.

On the other hand, one of the most iconic queens of pop did not cease in her activity and managed to climb all the steps that brought her to fame in the 80's. Madonna's Vogue will open the doors of the ballroom scene worldwide. In addition, thanks to the diffusion of the video clip on platforms such as MTV, the queen of pop managed to open the doors to many of the dancers who loved Vogue but still did not have a space in the world of dance.

This song marked a before and after in the 80s. It spoke of the liberation of the body of the individual to express himself as he is through dance. This is the case of Damon who, through the boom of the song and its exploitation in the television media, gets a job as a vogue teacher at the YMCA academy. In the second season of the series, we are faced with the television show. Television in 1:1 format, the audience admiring the world of television, emphasizing the moments when the presenter interviews them, etc.



Figs. 12-14. The television spectacle.

We find that David Fincher, known for films like *Fight Club* (1999) or *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) directed several music videos of the singer of the moment: Madonna. Both created a great symbiosis due to the fact that they shared a large number of cinematographic references. That is why he directed such important videoclips as *Vogue* (1989), *Express Yourself* (1989) and *Oh Father* (1989). The three videoclips show us the elegance through the use of black and white with a bokeh effect that highlights the brightness and will help to mark the contrasts.

In *Vogue*, the body is shown, the touch with which the images are treated when representing the models, spotlights that highlight the face, moving away from the unique conception of the representation of the canonical body to attract looks. In this video we meet members of the House of Xtravaganza (Luis Xtravaganza Camacho and José Guitérrez Xtravaganza), one of the most important houses of the moment.

As we can see, what Madonna does together with Fincher in the video clip is to make known the people who have created this dance, to show those people who since the movement began, have reached the top of the top of the top, fully appealing to the queen of pop.

Through this song, they were able to achieve their dreams. The faces are angelic, the light seems to come from heaven. The body and the face are therefore art, a sculptural and pictorial art, diverse and not excluding. The human being becomes an entity worthy of being exhibited in a museum, worthy of being seen in all aspects.



Figs.15-17. Videoclip "Vogue" by Madonna.

2.3.4 Camp Aesthetics

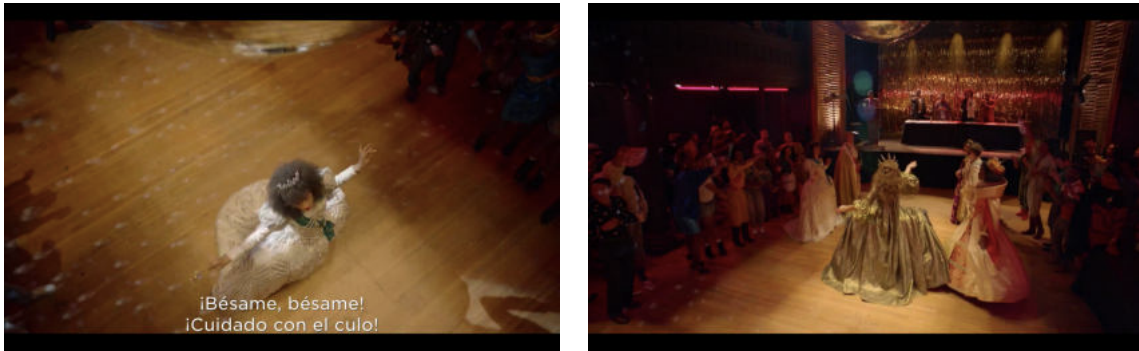
"The essence of camp is the love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And camp is esoteric: it has something of a private code, a symbol of identity even, among small urban circles" (Sontag, 1964, p.303).

As Sontag states in the previous quote, the aesthetics of the camp is, above all, shocking to those who observe it. It is important to link it with the idea that relates the aesthetics of the camp with identity. We understand identity -in the context of this academic work- as the way in which human beings define themselves in identifying traits. It is a feeling of pertinence and a way for the individual to decide how to express his or her gender in the spaces he or she inhabits. The camp it's manifested by the individual's own samples to externalize the sensibility that is found in his entrails, inside himself. It does not pretend to look for beauty, far from it. It seeks artificiality, it is a juice of stylization.



Figs. 18. Painted by Aubrey beardsley.

In POSE we are faced with this aesthetic. Scenarios that stand out for the objects, decorations, textures, shines and costumes that stand out for their splendor.



Figs. 19-20. The House of Abundance and the camp scenario.

That is why the camp manages to trap the viewer. It does this in order to astonish whoever stands in front of a screen and to visualize the identities that have created such meticulous scenarios. As Susan Sontag puts it:

"The camp, considered as a taste in people, responds particularly to the markedly attenuated and the strongly exaggerated. The androgynous is certainly one of the best images of camp sensibility [...] Here, camp taste rests on a rarely recognized principle of taste: the most refined form of sexual attractiveness (as well as the most refined form of sexual pleasure) consists in going against one's own sex." (Sontag, 1964, p.307).

This aesthetic or idea is a way of showing admiration of the world that is unknown in order to show it and make it known. It is a vindictive form that is linked to the idea of queer theories.

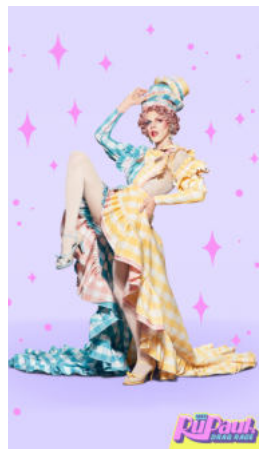
"From a very personal point of view, and inserting ourselves in the orbit of queer theory, we would dare to say that Camp is a relationship between the self and the surrounding world that goes outside the mainstream, that highlights the aesthetic aspects at first

but continues to scratch until realizing that beneath the superficiality there are bitter tears, an identity claim that has been silenced and suddenly explodes". (Hueso, 2009, p.2).

It has been a movement that, from its beginnings and after its first writings, has been criticized for being related to homosexuality. That is why, from the theoretical point of view, even writing about the camp made it become a camp theory, a theory not suitable for all views and rejected for not conforming to the normative.

On the other hand, and focusing on this idea of queer from a postmodern and current vision, in the reality show: RuPaul's Drag Race, which consists of 13 seasons, broadcast on VH1, we find that this aesthetic will be present and linked to the identities of their own participants.

Even the host himself, RuPaul, along with his judge and partner Michelle Visage, in certain chapters or interviews, to refer to the personality of the most daring and extravagant contestants, would define them as "camp queens", and it is here where we see that camp goes beyond art, it is related to the way in which people exist in the world in a more daring and different way than what can be assimilated in the conservative society. Therefore, camp art -understood in a broad way- is a revolutionary art.



Figs. 21-22. RuPaul's Drag Race

2.3.5 Fashion photographs.

"Photography in the 1980s was characterized by its performative and social character. The origin of performance can be traced to the provocative public events that Futurist and Dadaist artists organized in the early twentieth century. In the late 1960s and 1970s it became a privileged means of expression for artists who wanted to express their dissatisfaction with the commercialization of art and the accommodation of the art object." (Rubio & Koetzle, 2007, p.44)

Performance is a way of expressing how you are before the world and that is why photography served the authors to explore their interiors both with and without models. A clear example of performativity is Cindy Sherman. A multidisciplinary photographer who created her ideas and captured them in her eccentric scenarios. Cindy Sherman was not only a photographer, but she was also a model in her own photos, she made up and chose all the props so that her scenarios were consistent with her creative ideas.

That is why we can identify her as the precursor of the selfie. All her photographs are self-portraits that, as previously mentioned, she took of herself. That is why "In view of the inner emptiness, the subject of the selfie tries in vain to produce himself. The selfie is the self in empty forms" (Chul Han 2015:26). That is why perhaps the fear of the self, of the self, generates in Sherman's work a way of expressing herself through the extraction of her nonconformist self, to become others who let her be herself.



Figs. 23-24. Photographs by Cindy Sherman.

On the other hand, we can affirm that all the components of Cindy Sherman's work carry with them an ideal of fashion, as she is the stylist and wardrobe designer of her photographs. That is why we can refer to the photography of the 80s and 90s, capable of creating scenarios and stagings for the most famous magazine covers and large advertising posters.

A clear example of this would be Helmut Newton, an Australian photographer who played his photographic role in the field of fashion and started working for magazines such as Vogue or Elle. It is at this time when his career as a photographer began to be recognized worldwide. The sexual revolution changed the paradigms of his thinking. He explored women's bodies and avoided working in photographic studios because he wanted to show that fashion photography was not only about taking pictures in studios and his argument was based on the fact that people did not spend their lives sitting down or in front of the spotlight.



Virginia Sogorb González.
Tutora: Shaila García Catalán.



Figs. 25-26. Photographs by Helmut Newton.

Moving outside the American panorama, in Spain, Miguel Trillo, during the period of democracy, captured through portraits how the decade of the Spanish transition after Franco's death was lived.

Prior to democracy, people could not have given Miguel Trillo that game he needed, due to Franco's ideals and the laws that were established. That is why he took to the streets to explore and show the sensibility of a population that was freed from very strict rules, both social and political.

Despite being images that are not directly linked to the world of fashion in terms of magazine publications, Miguel Trillo captures the different fashions of the time in the decade of the 80s and 90s in Spain. From rock, to the most gothic and pop. We see that trace of the moment in which the liberation of the human being is one of the most important elements to create spaces of visibility.



Figs. 27-28. Photographs by Miguel Trillo.

2.4 Performance. Identities and identifications.

That gender is performance implies that gender is acted, that is a role is taken in the world. That performance is principal for the gender that we decide we are and that we represent to the world (woman and man). That gender is performative implies that no one is a gender from the beginning, that is, it produces a series of effects, it is what we show, what others understand us to be. We express ourselves in different ways, both verbally and nonverbally, that consolidate what it is to be a man or to be a woman.

"Considering gender as a way of doing, an incessant activity performed, partly unknowingly and without one's own will, does not imply that it is an automatic or mechanical activity. On the contrary, it is a practice of improvisation in a constrictive setting. Moreover, one's own gender is not "done" in solitude." (Butler, 2004, p.13).

This fact helps to understand that there is a set of norms that establish what it is to be "X" or what it is to be "Y". A wrong idea of what it is to be masculine or feminine has been assimilated, under an ideal imposed by a patriarchal, cis and hetero society. It is the behavior that creates gender as a consequence. That is why we say that gender is a social construct, driven by the people around you, people who tell you what it is to be one thing or another.

But on the other hand, as discussed in Butler's quote, gender is also a construction that is made in company, and that company need not always be under the system or the politics of the moment. The others are found when they find the other who helps to understand the incomprehensible or the least thought of being.

3. Análisis formal.

3.1 Los nombres en la construcción de los personajes.

Ryan Murphy ha creado una serie de conexiones con sus actores y actrices a lo largo de sus obras audiovisuales. Cuando se hace referencia a las relaciones se hace alusión al imaginario de Murphy para añadir, en la construcción de los personajes, sus pensamientos más profundos acerca de las situaciones sociales que le rodean y le han influido a lo largo de su trayectoria ficticia. Una característica inherente en gran parte de los personajes de sus obras: todos sus personajes, de una manera u otra, reclaman el amor que les ha sido negado.

En *Nip/Tuck* observamos a través del personaje de Christian Troy (Julian McMahon), un joven cirujano que carece de padres y que nunca ha recibido el amor de la mujer a la que ha amado durante gran parte de su vida: Julia McNamara (Joely Richard). Por ende, intenta ser feliz y encontrar ese amor y aceptación a través de la familia de su amigo Sean McNamara (Dylan Walsh).

La familia hace sentir que no estamos solos, que hay una razón por la que sentir. Esto es un claro ejemplo de lo que encontraremos en la serie *POSE* y en la escena *ballroom* neoyorquina de los suburbios de Harlem.

Tradicionalmente, se entiende que la familia debe estar ligada a un vínculo biológico entre varios individuos, pero esto es algo en lo que Ryan Murphy hace hincapié, y es por ello que muestra una variación a esa idea convencional de lo que es la familia tradicional.

Por un lado, en el caso de Damon, su padre no aceptará la identidad de él y le echará de casa. Mientras que por otro lado, la figura materna quiere y acepta el mundo artístico de su hijo, pero no acepta su sexualidad. La madre actuará frente a las decisiones del padre que se considera dueño y amo de un hogar. A pesar de que el patriarca será quien tendrá el poder de poder echar a su hijo por su identidad sexual y sus deseos artísticos.

En este momento es cuando se fija la idea de lo que sería el hombre – padre– heterosexual de los años 80. Un hombre cargado de prejuicios acerca de la libertad y la decisión sexual del otro individuo que ya ha decidido quién quiere

ser. Al mismo tiempo se analiza que la decisión de la madre en ningún momento importa, ya que, quien tiene el poder en el hogar es el padre.

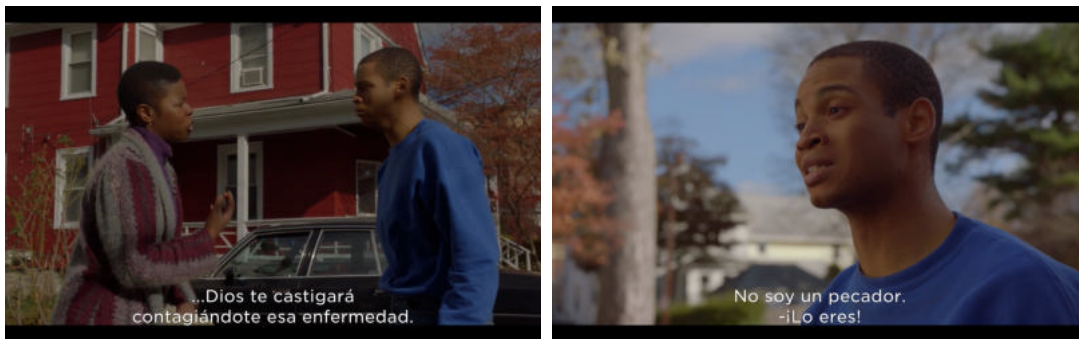
En esta escena vemos un mundo que carece de una colorimetría saturada y cálida. Observamos una gama desaturada, donde predominan las sombras en la figura paterna y en la habitación de Damon (29-30). Los planos medios y el juego del plano/contraplano nos acercan ante esa lucha por las identidades (Damon) e ideologías (padre) que sucumben en la habitación. Cuando el padre echa a Damon de casa y le empuja contra el suelo (32), nos adentramos ante un plano general tan amplio, que el dolor se siente inmenso en el espectador. Así pues, el contraplano del padre en un plano medio contrapicado indica que la superioridad (33) ha ganado por encima de la "inferioridad" de Damon y sus ideales. Porque el macho alfa de la casa con pensamientos heteropatriarcales ha ganado echando a su hijo de su vida. El orgullo gana a la unión familiar.



Figs. 29-33. Fotogramas de *POSE*. El rechazo del padre.

A la madre, la vemos reflejada de dos maneras. Así pues, la madre es el ser del amor, el ser que acompaña desde la infancia y a través del cual fijamos nuestro sitio en el mundo. La madre de Damon acepta que su hijo aprenda ballet en una academia, pero no acepta su condición sexual. Alegando que la biblia

condena la homosexualidad y que Dios, ese ser intangible pero que tiene su sublimación en la figura del Padre, será quien le castigue en un futuro con “esa enfermedad” (34). La madre conversa con Damon de manera diferente a la que Damon conversa con su padre. La conversación fluye con ambos de pie y cara a cara. En el plano medio largo (34) vemos esa proximidad y ese trato que proviene desde el afecto a pesar de que se rechaza por hacer caso a una figura paterna dominante.



Figs. 34-35. Fotogramas de *POSE*, la fe en Dios.

Como se hace evidente, lo que el autor explica a través de la figura de la madre es esa dicotomía entre el amor maternal y las creencias religiosas. Por un lado, vemos la aceptación y el apoyo que da su madre ante sus ideales y sueños creativos. Por otro lado, las instituciones religiosas suponen un dogma que condicionan las vidas de las personas creyentes, negando así la existencia de otras identidades fuera de las relaciones heteronormativas. Es por ello que esa concepción tradicional de la maternidad presentará un nuevo prototipo de madre no biológica.

«El cine, el más reciente soporte de manifestación artística, también ha intentado cumplir con la función de presentar el hecho religioso desde diversos puntos de vista. Si bien en los inicios del cine, las primeras realizaciones de índole religioso tenían un componente doctrinal, similar al de los programas iconográficos paleocristianos o

la escultura románica, con el devenir del propio medio esta relación cambió casi por completo.» (Narváez, 2008, p.127).

Es el caso de Blanca (MJ Rodriguez), la madre de la *House of Evangelista*, –en honor a la modelo Linda Evangelista– y ex-hija de la *House of Abundance*, dirigida por Elektra Wintour.

Blanca, como dirá su nombre, ofrecerá bondad y todo el amor que ella no ha recibido a sus hijas e hijos. Esa luz blanca y cegadora (37) que se opondrá a la oscuridad que alimenta su interior a causa de una enfermedad, y dará vida a Damon, su primer hijo al que ayudará a entrar a una de las academias de danza más importantes de Nueva York.



Figs. 36-37. Fotogramas de POSE, la luz Blanca de la madre.

En la mitología griega encontramos a Electra, (en griego antiguo: Ἠλέκτρα [Éléktra], ‘ámbares’). Una mujer, que, en la mitología griega, se caracterizó por buscar venganza tras la muerte de su padre y por sus remordimientos. El personaje de Elektra Wintour también representa a la madre que dirige. Su apellido Wintour, hace referencia a la escritora y editora jefa de la revista Vogue, caracterizada en los medios de comunicación por ser una persona con gran frialdad y su mal sentido del humor. Elementos que podemos ver identificados en Elektra.

Así pues, vemos en ella a esa madre que tiene poder y que repudia las actitudes caprichosas de sus hijos e hijas, pero que a la vez y como se desarrolla a lo largo de la serie, muestra el amor que siente por ellos, apoyándoles a pesar de que ya no estén en su casa. Siendo esa madre que da golpes de realidad pero que nunca va a desaparecer para nadie. La cámara se predispone y tiene la intención de causar cierta proximidad en la relación de madre e hija mediante el juego con primeros planos (38), en los que, junto a un diálogo estremecedor con un juego de luces cálidas y tranquilizantes, logran crear un ambiente de intimidad y amor grandioso. El contraplano contrapicado de Elektra (39) esta sujeto a una luz en el techo que muestra esa luz que guía e incluso parece la imagen semblante y andante de una figura religiosa. Esa luz que necesitan todas las personas que están abajo para continuar con sus deseos más grandes.



Figs. 38-40. El amor de la que cría.

Sin embargo, se observa cómo Blanca, tras dejar la *House of Abundance*, se sigue comprometiendo con Elektra, motivándola a que encuentre un nuevo trabajo y acogiéndola en su propia casa tras quedarse sin nadie a su lado. Vemos ese papel de madre que ejerce Blanca sobre Elektra, mostrándole toda la apreciación y el amor que necesita a pesar de las circunstancias pasadas.

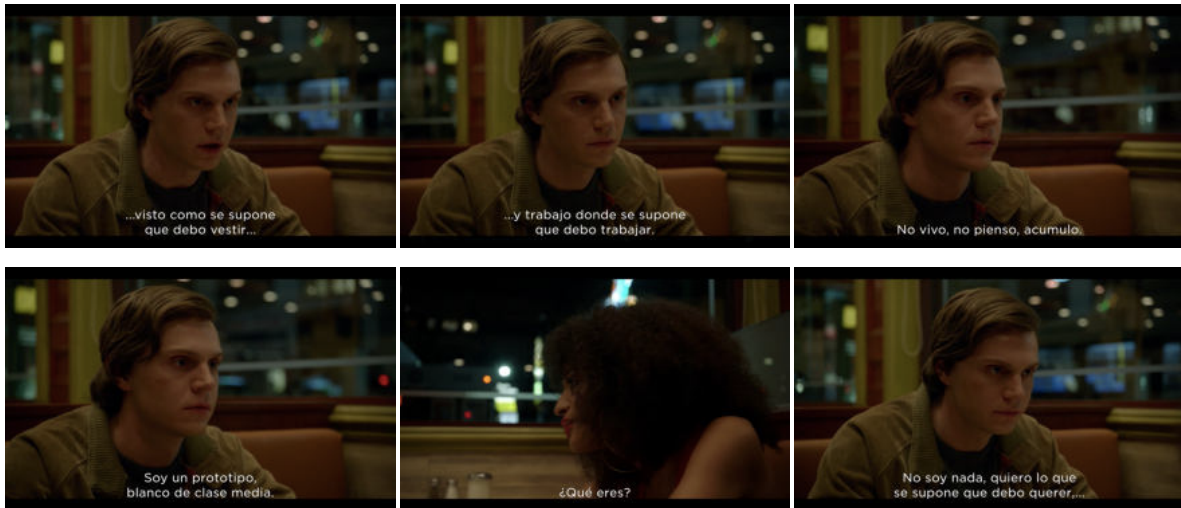
Es tan evidente la importancia de la maternidad, que encontramos capítulos centrados en esta figura *El día de la madre* (1x05) y *Madre del año* (1x08). Al final, la figura materna que siempre gana (*Madre del año*), es la que ejerce la maternidad desde una manera contraria al ideal estadounidense normativo. La madre es el sujeto que acompaña y muestra una parte más estremecedora de lo que es amar.

Es por ello que en la serie no encontraremos más que cuatro figuras paternas. Por un lado el padre de Damon, por otro lado Stan Bowes y, en la última temporada de la serie, la figura de Lil Papi o de Ricky como el primer padre de la *House of Evangelista*.

El nombre de Stan Bowes recuerda sutilmente a la palabra “*standard*” del Inglés. Y es que ese estándar remite al patrón, a la norma (41-42) y a lo común en su mayoría. A lo largo de la serie analizamos cómo un hombre blanco y heterosexual (44) bajo una fachada que asimila el estándar social, decide romper con esos ideales y explorar sus pasiones. Solo intenta encontrar algo real en un mundo que le resulta irreal. Es por ello que en su vida aparecerá un ángel que deslumbrará su visión y su imaginario interior.

«Los personajes, de acuerdo con el concepto de alteridad, pertenecen a dos cosmovisiones diferentes, dándose en muchas de las temporadas coexistencia entre el mundo real y el mundo sobrenatural o fantástico además de presentar siempre conceptos binarios: verdad-ficción, interior-exterior, normal-anormal, y cuerpo-mente. En cualquier caso, los personajes que aparecen en la antología conforman un bestiario posmoderno de la monstruosidad

como metáfora de la inestabilidad e informalidad de la sociedad». (Trapero, et al, 2018, p.48).



Figs. 41-46. El hombre blanco heterosexual de clase media.

Angel (45), el personaje que interpretará Indya Moore, será esa joven que estremecerá el corazón del joven Bowes. Etimológicamente, el nombre proviene del griego clásico, *Ángelos*, que significa mensajera. Y así será el personaje de Angel, esa mensajera que informará a Stan Bowes de lo que es ser ella, esa mensajera que le acompañará en su nuevo camino.

Angel será la sucesora de su madre Blanca en la *House of Evangelista*. Es por ello que Blanca le enseña a tomar decisiones para que, cuando ella falte, se encargue lo mejor posible de la casa. A lo largo de la serie, vemos como su personaje que trabaja en un muelle prostituyéndose, decadente, sin ánimos de seguir adelante, evolucionará para cumplir sus sueños de ser modelo.

Ryan Murphy, Canals y Falchuk, en *POSE*, lo que intentan plasmar es esa ruptura con la tradición, tema recurrente en sus obras (*Glee*, *Nip/Tuck*, *Pretty & American Horror Story*, etc). Además de mostrarnos esa ruptura con el concepto familiar tradicional, en un intento de romper con los esquemas arcaicos de la

cultura americana. A través de una serie posmoderna estrenada en el año 2018 basada en los 80, se consigue mostrar cómo estos conceptos a cerca de la maternidad se tratan en el presente teniendo en cuenta lo que no fue visible en el pasado.

3.2 Un estudio de los espacios de enunciación de las subjetividades: el interior vs el exterior.

«La consideración de Murphy como una “marca corporativa” va a tener, sin embargo, dos sentidos complementarios: uno industrial y otro creativo» (Trapero, et al, 2017, p.17). Murphy, como showrunner, bajo su personalidad creativa y su marca corporativa, creará ficciones bajo premisas bastante similares e identificables. Es por ello que también favorecerán a la creación de su marca. Estos elementos favorecerán al reconocimiento de su autoría.

Reconocemos bajo la marca de Ryan Murphy series y películas con temáticas LGTBQ+, amorosas, juveniles, etc. Es decir, la reiteración de temáticas relacionadas con la contemporaneidad, inspiradas en el trasfondo personal del propio Murphy, que irán evolucionando a lo largo del tiempo (Trapero, et al, 2017, p. 26).

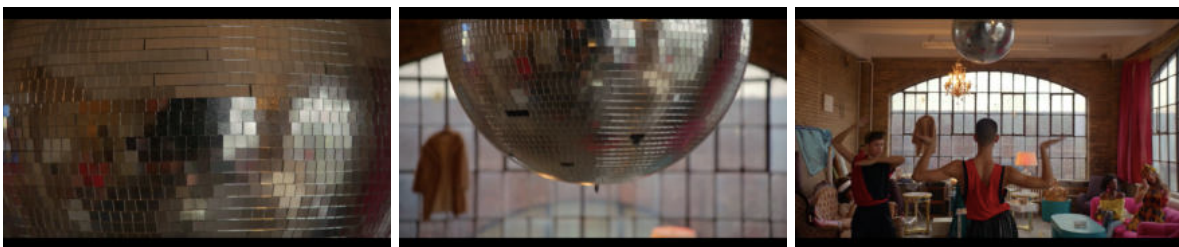
En *POSE*, lo que podemos encontrar de las temáticas mencionadas anteriormente es ese reclamo del amor. Que de forma indirecta podría estar enunciando Murphy, junto a sus colaboradores, a la hora de crear la narración. En la serie, todos los y las protagonistas no cesan en esa búsqueda. Es por ello que si el amor es ciego, el cine o las series son las que precisan que veamos.

«Para referirnos a una relación en la que los atributos amorosos arquetípicos como el atractivo físico no son tenidos en cuenta; y, por otro, para aludir al carácter incondicional, desinteresado, inamovible de ese amor. En ambos casos, y en la confluencia de los dos, el término siempre tiene una connotación de irracionalidad: la ceguera del amor, nos impide ver la realidad, y al otro o la otra, tal y como es» (Escudero, 2010, p. 113).

En la serie el amor es encontrado a través de la búsqueda de unas madres disidentes, que tienen intención de formar una familia buscando, en las calles, a esos hijos e hijas que permiten al ente materno brindar su amor. Esos niños y niñas también buscan ese afecto ya que anteriormente han sido rechazados por sus figuras maternas y paternas biológicas. Han sido desligados del nido, del hogar, únicamente por su propia identidad. Según Rodríguez Serrano y García Catalán (2018), «Existe el amor para escribir un vínculo a partir de la soledad de cada sujeto por el significante que siempre falta -pero que causa el deseo- y recuerda su contingencia» (p. 85).

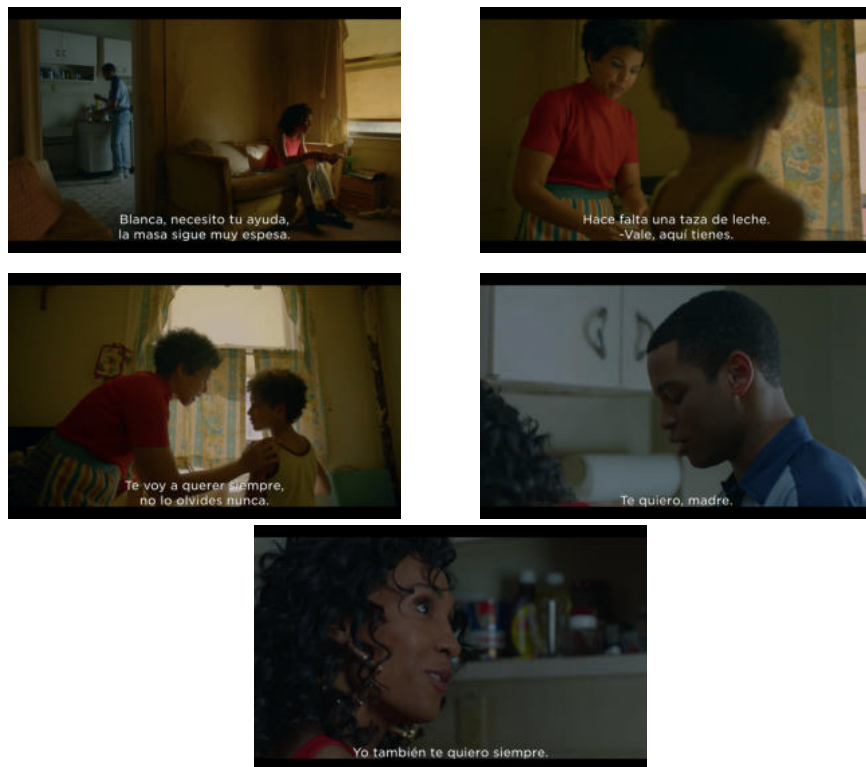
Los espacios donde se habita a lo largo de las dos temporadas están cargados de un gran simbolismo, y este es tal que, desde el episodio piloto (1x01), el primer plano (47) que pueden ver nuestros ojos es el de una bola gigante de discoteca. Esa bola de discoteca y la música que acompaña a la acción nos introduce en ese mundo de los 80's en el cual la música y el baile se unían junto al movimiento disco.

Un movimiento en el que el goce del individuo y el hedonismo irían de la mano. En ese espacio, tras una panorámica (48) que se desliza hacia las manos de un joven que vemos de espaldas y que nos lleva hacia un plano general del salón de la casa (49), podemos observar a una familia reunida que intenta dar solución a cómo desfilarán en su próxima *ball*. Esta panorámica que se situará en un plano general de la habitación diseccionará nuestra mirada y nuestra atención hacia el baile. Ese baile llamado *vogue* o *voguing* que marcó a un gran colectivo marginalizado de los suburbios de Nueva York.



Figs. 47-49. La casa, elemento de unión.

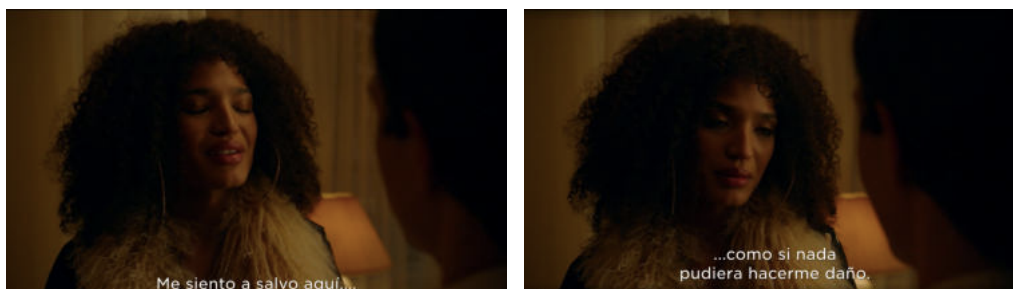
Podemos observar que el amor se reclama en los espacios más familiares, como lo es el hogar, la casa en la que habitan las almas perdidas que solo quieren sobrevivir en una sociedad en la que domina el tradicionalismo. Un claro ejemplo de esta idea es el espacio culinario. En la cocina Blanca y su hijo adoptado Damon (44-45), es donde establecen sus vínculos más emocionales. En el episodio *El día de la madre* (1x05) vemos una dualidad entre la madre de Blanca, ella misma de pequeña –de nombre muerto, Mateo– (51) y sus semejantes actualmente: Damon y Blanca (53-54). El pasado y el futuro se unen en un paralelismo de escenas a través de un *flashback*, demostrando así la devoción que tiene Blanca por su hijo Damon. La proximidad de los planos (52), las caricias y el vestuario de color rojo que visten ambas madres, remarcan ese espacio en el que las almas se sienten seguras. Es donde pueden dialogar sobre el cariño y el amor que se tienen. La cocina es por ende el espacio del afecto, es el espacio cálido para los corazones que desean crear y amar a través de unos fogones apasionantes.



Figs. 50-54. Flashback y presente: dualidad de sentimientos.

En referencia al amor, encontramos espacios en los que el afectó y el cariño están a salvo. Es el caso de Angel y Stan Bowes, que ocultan su relación a través de un espacio tan concreto como es la habitación de hotel y, más adelante, el apartamento que alquilará Stan por un año para Angel (55).

Se entiende el amor como un elemento que no puede escaparse de las cuatro paredes que conforman la habitación o el apartamento. Vemos cómo Stan intenta proteger ese amor que ha hallado a través del interior, de lo oculto. El amor, al ser algo que se lleva por dentro, al ser algo intangible que se siente, logra ser un sinónimo de la habitación o espacio interior en el cual habitan los personajes. Incluso Ángel menciona, mediante un primer plano íntimo, que el apartamento que le regala Stan le hace sentir segura, como si nadie ni nada le fuese a atacar (56).

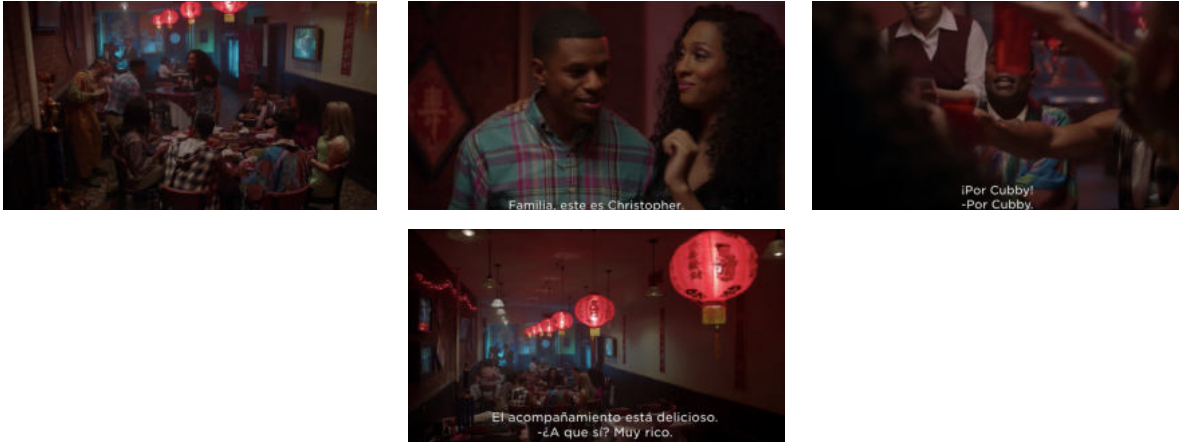


Figs. 55-56. La seguridad en el interior.

Los restaurantes también suponen un espacio de unión familiar. Las reuniones en el restaurante asiático lo que nos quieren decir es que se está celebrando el amor, la cercanía de los unos con los otros.

Es una forma de agradecer y festejar que tienes un espacio donde poder compartir con tus allegados los momentos más importantes de la vida. Todas estas ideas se consiguen a través de planos generales y planos medios. Además, las tonalidades rojizas muestran la pasión (57 y 60) del espacio interior que acoge a una gran familia llena de sentimientos. Es un espacio donde la familia, en este

caso, te va a proteger y aceptar tus decisiones personales (58). La comida es el festejo de seguir vivos y compartir con quien más queremos.



Figs. 57-60. El restaurante familiar y el festejo.

Además de estos espacios analizados, cabe destacar uno más. Es uno de los espacios más importantes de la serie. Donde todas estas familias participan en competencias que dan la oportunidad de brillar a sus casas.

Ese espacio es el lugar donde se celebran las *balls*, en donde las familias compiten para ganar premios y reputación. En este espacio interior convergen todo tipo de identidades: *drag queens*, hombres cis homosexuales, personas trans, etc. Como se ha señalado previamente, los espacios cerrados, en esta comunidad, son los espacios en los que más protección y seguridad podrán encontrar.

Cabe destacar este espacio con una estética camp que evoca las identidades que habitan el propio espacio (61). Estas competencias se realizan en un interior decorado de la forma más exótica y fiestera posible (61-21). Cada categoría en la que participan los competidores tiene una temática y es aquí donde vemos esa estética de la transgresión, de la ruptura con la norma. Donde el maquillaje es vivo y lleno de colores, donde los vestuarios están seleccionados dependiendo de las categorías para destacar unos más que los otros (63), donde

la fantasía se incorporará en la puesta en escena para dar vida al único espacio en el que pueden habitar libremente esas almas hedonistas y con ganas de ganar competiciones.



Figs. 61-64. Espacio de la ball.

Cada pose implica una llamada de atención, tanto al espectador como a los jueces de la mesa. Una pose bien elaborada junto a sus elementos respectivos: vestuario, peinados, maquillaje, supondrán la victoria del competidor o competidora (62). Es por ello que las poses destacan por las luces, los brillos de la cámara hacen que la mirada no se aparte de los focos de atención, es decir, de las personas que modelan y posan (64). En estas poses destaca lo hiperbólico, es decir, la exageración de los gestos faciales y corporales.

La violencia en las calles a causa de las repudias al colectivo, convierten los espacios exteriores en lugares donde no hay protección, donde todas estas personas son juzgadas. Un claro ejemplo de estos prejuicios aparece cuando Blanca se interesa por comprar un salón de uñas de una señora llamada Frederica. Esta señora (65), con aires de ricachona, intenta engañar a Blanca para poder así, mientras ella está fuera, cerrarle y quemarle el local. No está desacuerdo con que una mujer trans tenga su pequeño negocio. La discriminación es evidente y los planos medios cortos (65 y 66) en que nos sitúa la cámara,

consiguen generar tensión y un duelo de miradas a través de planos/contraplanos en un espacio en que la iluminación en clave baja vuelve a dominar.



Figs. 65-68. El encuentro y la discusión.

Es por ello que, muchos de los espacios exteriores y propiedades interiores que están en manos de personas blancas con alto estatus social, suponen un espectáculo de acción en el cual sus propios personajes deben habitar esquivando los peligros de una sociedad atrasada. En estos espacios el peligro es abundante. Vemos problemas en las calles con las drogas, hay un gran abuso de poder y todo a manos de una sociedad dominada por gente blanca. Es por ello que:

«El lenguaje audiovisual construye textos verbo-icónicos cuyos significados son espacios simbólicos e interiores que luchan, confirman, rectifican, modalizan o transforman el espacio físico y visible. También encontramos un espacio que regula los vínculos entre las funciones narrativas, el espacio como categoría formal del

discurso, imprescindible para el entendimiento del espectador pues permite construir mensajes que lo facilitan» (Rodríguez, 2014, p.39).

3.3 La estética del horror en el cuerpo: fragmentación.

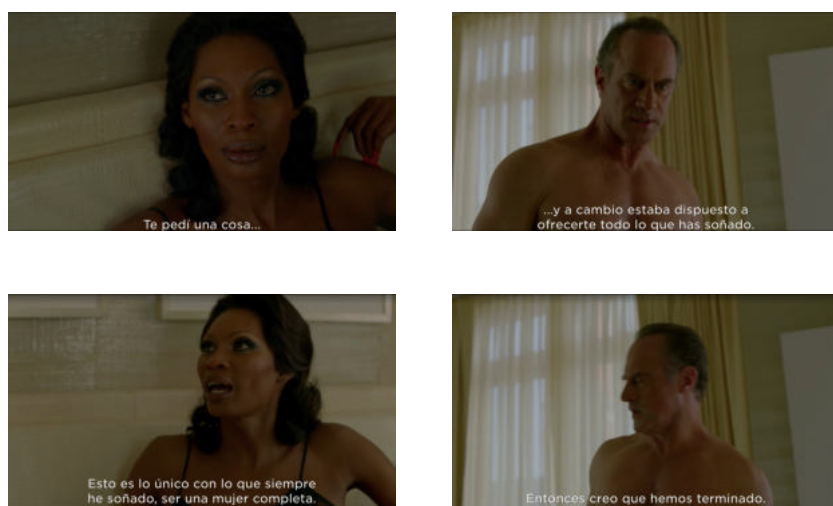
La corporeidad supone uno de los elementos más importantes a la hora de reflejar las identidades en la cultura contemporánea. Es por ello que Murphy, en gran parte de sus ficciones televisivas, utiliza el cuerpo como rasgo esencial. El cuerpo está en constante cambio, es omnipresente y, en muchas situaciones, tiende a buscar su máxima perfección mediante el cambio estético. Entendemos el cuerpo desde una perspectiva política ya que está sujeto a las ideas, se domina y se somete a las pautas que puedan surgir en un determinado momento de la vida. Foucault afirma que (citado por Trapero, et al., 2017):

«El cuerpo político es el “conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan, haciendo de ellos unos objetos de saber”». (p.149).

En *POSE*, analizamos que los cuerpos suponen un *continuum* elemento que causa disforia a muchas de sus protagonistas. Pero cabe destacar el problema que le surge a Elektra con su amante, el cual no quiere que ella se haga su operación de cambio de sexo ya que él no la querría así. Este elemento causa inseguridades a Elektra, llegando a cuestionarse su operación por el mero hecho de que un hombre le diga que no. Es por ello que: «La obsesiva preocupación por el aspecto hace infelices a las personas de hoy, al tiempo que alimenta industrias con cifras de negocio multimillonarias» (Trapero, et al, 2017, p.150). Elektra consigue operarse sin importar la opinión de su amante que dice que la quiere como es, como si el cuerpo de unos lo pudiesen elegir los otros.

El encuentro tras su operación supone su ruptura, pero la felicidad de ese cambio que es tan necesario para personas que no están contentas con su cuerpo, hacen que ella siga adelante.

Las lógicas de los cambios de sexo no suponen tanto un deseo por aspirar a más, a tener un cuerpo de escándalo. Las lógicas del cambio de sexo suponen, en esta serie, la felicidad de una búsqueda encontrada que evita el odio y el desprecio al propio cuerpo. Sin embargo, cabe destacar que hay mujeres y hombres trans que deciden no realizar la operación de cambio de sexo porque los cuerpos también corresponden con su forma de sentirse y situarse en el mundo. El cuerpo y la identidad dejan de lado, ese pensamiento tradicional del ser "más" por poseer ese "algo".



Figs. 69-72. Elektra tras operarse.

La enfermedad es uno de los elementos dejan en estado deteriorado y fragmentado el cuerpo. Es un claro ejemplo en la serie todas las personas que mueren por SIDA. Cuby, Costas, Blanca, Ricky o Pray Tell son unos de los ejemplos mediante los cuales entendemos ese deterioro de la corporeidad. Heridas en el cuerpo, ojos cegados que no permiten mirar hacia adelante o pérdida de la movilidad, son esos ejemplos que hacen que el cuerpo empiece a

ser repudiado por los demás e incluso por los mismos seres que sufren la enfermedad.

Es impactante cómo el medicamento consigue que el cuerpo que se empieza a odiar (y que empieza a atormentar al individuo) cambie para que se recupere la esperanza por seguir adelante.

El cuerpo junto a la mente suponen la parte más psicológica del individuo. Se ejemplifica de manera explícita para explicar la evolución de la enfermedad y mostrar los cambios que supondrán las nuevas medicinas al propio cuerpo. Unos cambios de la ciencia notables que evitan la aparición preventiva de la enfermedad.

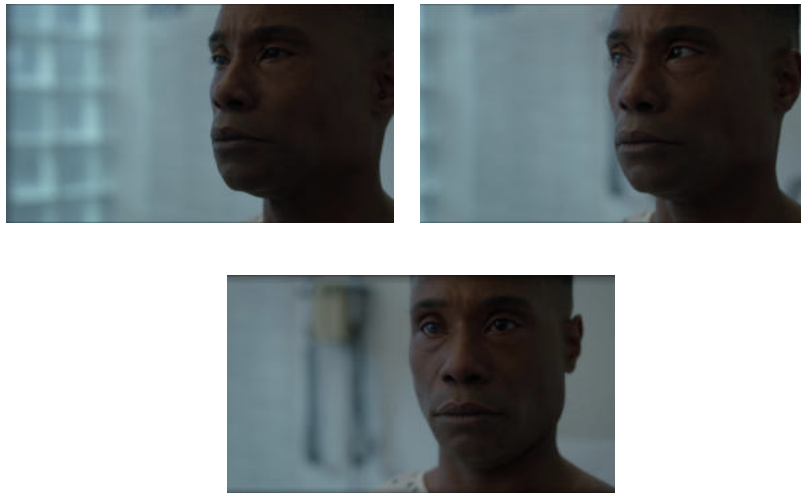
Esta serie desvela lo velado, (al igual que ocurre en *American Horror Story*, al igual que ocurre en *Nip/Tuck*) eso que es siniestro, eso que es *unheimlich* –que resulta poco familiar, espeluznante– a la mirada. Es por ello que: «Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo» (Trías, 2016, p. 52). Si corremos el velo, lo que se encontraría serían las imágenes que el cuerpo humano y nuestros ojos no podrían soportar. Es por ello que, en el cine y las series de terror, se consigue desvelar lo velado, porque no se teme a mostrar lo más siniestro que es incluso una parte del deseo del propio ser. Como dice García Catalán (2019):

«Nuestra pasión por pasarlo todo por la visión del espacio público rechaza el ejercicio de la mirada y trasluce una tentativa de extraer lo que amenaza en la intimidad: sobreexponer la opacidad que hay en mi... a ver si la luz (re)vela... lo que mi cuerpo se rebela». (p.32).

Visualizar las creaciones de Murphy y sus compañeros supondrá una nueva forma de enfrentarse a ver el mundo desde perspectivas menos tradicionales.

En esta secuencia se nos presenta el cuerpo afectado por la enfermedad. En este caso se ve reflejada en los ojos de Pray Tell sentado en la consulta del

hospital (73). Una panorámica en primer plano que se mueve de derecha a izquierda (74) va enseñando poco a poco ese ojo blanco cegado. Los colores fríos de la consulta resultan igual de fríos que el ojo que ha dejado de ver. Es por ello que el movimiento panorámico de la cámara estaría imitando el movimiento del ojo humano moviéndose de un lado a otro.



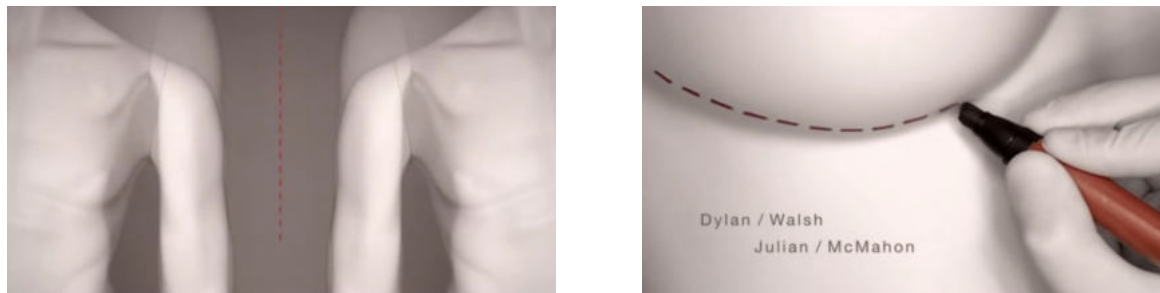
Figs 73-74. El cuerpo enfermo

Encontramos varios intertextos refiriéndose a la corporeidad en diferentes narrativas de Murphy. En *Nip/Tuck*:

«Desde el inicio de la ficción, aparece el conflicto entre la cirugía estética y los principios éticos y médicos. Se critica, muchas veces, mediante el desencuentro entre los dos protagonistas, la sociedad actual, el culto al cuerpo y el modelo de éxito que pasa por la uniformización de los individuos». (Trapero, et al., 2017, p. 148).

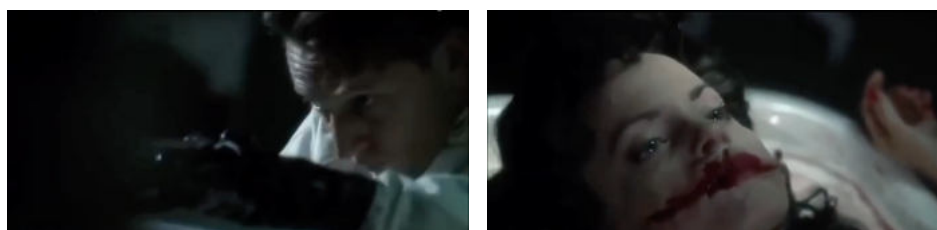
No solo en *Nip/Tuck* las referencias al cuerpo están presentes sino que también en *American Horror Story*. Como dice Trapero (2015): «Todas ellas van a insistir en la concepción del monstruo como cuerpo cultural purgativo a través del cual se evidencian los miedos y ansiedades de la sociedad que los enmarcan». (p.

70). En *Nip/Tuck* el *opening* ya nos introduce una nueva forma de ver mediante la fragmentación. Todo esto se consigue a través de las líneas que marcan el cuerpo que desea el cambio (75), la operación, el corte para sentirse contento o contenta con el cuerpo que se posee. Es por ello que la letra que acompaña la introducción dice explícitamente mientras se ven los cortes en el pecho en primerísimo primer plano (76): “*Make me beautiful*”.



Figs.75-76. *Opening* de la serie *Nip/Tuck*.

En *American Horror Story: Murder House*, el cuerpo sufre cambios sin ser demandados. Es el caso de Elizabeth Short, una joven que quería ser una estrella de Hollywood y que, a raíz de su deseo de ser la joven más bella del momento, acabó muerta. En la secuencia vemos como Elizabeth, muerta, bajo las manos del doctor Curran en un plano detalle con una iluminación en clave baja (77), es mutilada y su rostro es tallado dibujando así una sonrisa macabra y terrorífica (78).



Figs. 77-78. El cuerpo mutilado en *American Horror Story*.

3.4 La amistad y el grupo

POSE muestra esa conexión con el vínculo familiar, pero además de ello también lo hace con el círculo amistoso. Como se ha mencionado previamente, la familia se puede elegir, se puede aprehender. Tanto es así con la familia como lo es también con las amistades. En *POSE*, los miembros de la familia, son, ante todo, amigos y amigas. Es por ello que cabe intertextualizar con series del momento como *Friends* (1994-2004), creada por Marta Kauffman y David Crane o *Como Conocí a Vuestra Madre* (2005-2014), creada por Carter Baigs y Craig Thomas. Como afirma Romero:

«Además, los verdaderos amigos no se limitan a cruzarse en la propia vida sin dejar rastro sino que, por el contrario, acaban configurándola y formando parte de ella hasta el punto de que hablar de la propia vida es hablar de los amigos que uno tiene, y perderlos es perder parte de su sentido». (Romero, 2018, p.175).

Y es que la amistad se crea en conexiones con los demás que son semblantes a ti. Esas personas con las que te reúnes o convives día a día. Cuando se pierde una amistad, se pasa de una huella agradable a una huella dolorosa.

En el caso de *POSE*, se pierden amistades y desaparecen de la serie de la manera más dolorosa posible: la muerte. Es el ejemplo de Candy, Cuby, Pray Tell o incluso la desaparición de Damon en la última temporada de la serie.

Estas muertes hacen que las amistades que permanecen en la serie, se refuercen y se apoyen hasta el final de los días. Un claro ejemplo de amistad sería la relación que tienen Blanca y Pray Tell. Ambos circulan por la vida con el mismo problema: ser personas disidentes con síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Eso sí, siempre caminarán unidos.

Es por ello que cuando muere Pray Tell y deja unas palabras para todo su círculo de amistad no deja nada escrito a Blanca, porque su unión sobrepasaba los límites de la amistad. No les quedaba nada por decir. Los amigos estarán para siempre, como dice el *opening* de la serie "Friends". Se hace evidente tras el nombre, y esa introducción musical, que la serie tratará de unos amigos que permanecerán juntos hasta el fin de los tiempos. Como dice la canción *I'll Be There for You* de The Rembrandts:

*So no one told you life was gonna be this way
Your job's a joke, you're broke
Your love life's DOA/
It's like you're always stuck in second gear
When it hasn't been your day, your week, your month
Or even your year, but
I'll be there for you*



Figs. 79-80. La amistad y la salud.

3.5 Transgresión en los diálogos

«El escritor da personalidad a un papel, mediante la creación de un estilo de diálogo, de vocabulario, dicción, sintaxis, gramática, tono, tropos y acento originales. Las opciones verbales expresan la educación y el ingenio de un personaje o su falta de estos, su actitud ante la vida, el grado de su comportamiento emocional... todos los rasgos apreciables que componen el rompecabezas de una personalidad» (McKee, 2018, p.72).

Steven Canals escribió guiones de POSE mientras estaba estudiando escritura de guiones. Más tarde llegaron a Murphy, quien consiguió co-crear, junto a Canals y Falchuk, la serie.

Es importante que, para que haya una correcta construcción del diálogo, se deba tener en cuenta a la construcción previa de los personajes. Si no se construyen los ideales o las características del mismo, se perderían los diálogos ingeniosos. Es por ello que: «El diálogo expresa mucho más que el significado de sus palabras. Como lenguaje, el diálogo transmite la identidad del personaje, pero como acción, el diálogo expone al verdadero personaje» (McKee, 2018, p.74).

Este ingenio lo encontramos con Elektra, un personaje construido bajo las características del humor satírico. Elektra, tan invectiva, da lecciones, desde una voz poderosa y sin temor a las personas que entorpecen su camino y el de su familia. Un claro ejemplo es la conversación que mantiene Elektra en contra de una señora blanca de clase aparentemente alta en el capítulo “*La vida es una playa*” (2x09).

Observamos que, cada vez que alguien se entromete en la vida de Elektra, ella no calla ante nada, no teme. Sus discursos o sus *readings* –cuando se juzga a otra persona– son ante todo, ingeniosos (83). Cada palabra esta cuadrada milimétricamente para que la estructura del diálogo tenga el sentido que se le ha querido dar al carácter de la protagonista de estas escenas. Vemos, ante todo, a una mujer fría y dura que no cesa en callar ante las amenazas de lo normativo. Es así la actitud de Elektra, una persona que lee los defectos (81) de los otros que intentan parecer alguien con más éxito que ella mediante un lenguaje duro y directo con toques de enfado cómico.



Figs. 81-83. Elektra y sus discursos.

En muchos de los diálogos a pesar de tratar aspectos de la vida cotidiana de los y las protagonistas, también se tratan temas que sufren en la actualidad y que necesitan de una reflexión en el espacio televisivo. Se habla de la religión, del sexo, de las identidades y del amor siempre desde una perspectiva crítica para evocar la reflexión de las audiencias:

«Es por ello por lo que gran parte de la ficción audiovisual norteamericana del nuevo milenio trate de proponer soluciones en pro de una nueva definición de valores como la familia, o categorías como el género, la sexualidad o el sentimiento nacional en un contexto global y bélico [...]» (Jarazo, 2017, p. 172).

Consumimos lo que queremos ver en un determinado momento de nuestras vidas para aprender, junto a los diálogos que hacen reflexionar, que no hay solo una forma de ver el mundo.

Y a esto juegan Murphy, Canals y Falchuk en la construcción narrativa. Un claro ejemplo es la siguiente escena de Ángel y Stan en el capítulo “*La fiebre*” (1x4) donde ambos conversan sobre un momento de intimidad en el que Ángel se da cuenta de que ya no excita a Stan tanto como ella creía saber hacer. En esta escena, ella se empieza a cuestionar si es un juguete para Stan, llegando a autocuestionarse su identidad por el mero hecho de tener un genital que no corresponde con ella y que, cree que por ello, Stan se puede llegar a sentir gay (84) y no heterosexual. En este momento se cuestiona su identidad (86) y la cambia del todo cuando ella sabe perfectamente que es una mujer trans y que ese elemento es totalmente insignificante para su definición como persona. Este diálogo hace reflexionar acerca de los momentos de disforia que puede sufrir un cuerpo o una persona que está en proceso de cambiar. La disforia genera un malestar general en el ser humano disidente ya que se produce un desacuerdo entre el sexo asignado y la identidad de género de cualquier persona trans.



Figs. 84-87. Disforias en pareja.

Es por ello que en la ficción televisiva *POSE*, supone un suceso mediante el cual las voces que se empiezan a incluir en la narración, son un reflejo de las personas que en la sociedad han sido silenciadas –o no, como es el caso de Elektra– mediante mecanismos de poder. En la actualidad, resurgen para aclamar desde los diálogos un punto de inflexión y reflexión sobre los espectadores.

3.6 El drama amoroso

En *POSE* el amor es uno de los elementos que ha servido para unir a sus personajes. El amor tratado desde la serie ha abierto un gran abanico de posibilidades y formas de entenderlo. Se analiza el amor adulto, el amor adolescente y el amor abierto. Es por ello que en este drama amoroso se han interpretado formas tan válidas y desconocidas de entender el amor.

Primero de todo, el amor nace, en *POSE* para devolver a quien no lo ha recibido, ese afecto, ese cariño. En el ámbito familiar y de unión se entiende el amor como una forma de construir vínculos emocionales con las personas más allegadas y cercanas a los protagonistas. Es por ello que se construyen familias,

siendo éstas en las que hay que apoyarse para vivir los momentos más duros y bellos de la vida.

Teniendo en cuenta el amor familiar, cabe hablar del amor romántico y libre, «el amor romántico es uno de los protagonistas en el argumento de la mayoría de los productos de la industria cinematográfica» (Mármol-Martín y Rebollo, 2018, p.53). Y no le falta razón al ver que, en todas las tramas argumentarías del cine clásico y del cine posmoderno, encontramos una trama amoroso-romántica. Un amor tradicional, lleno de pegos y peros. Entendemos el amor romántico como un término que ha ido evolucionando a lo largo de los años y se ha ido definiendo de formas diferentes. Es por ello que, actualmente, se entiende como la unión de dos individuos en la que se fijan términos como el matrimonio y el sexo. Se entiende como un concepto que resulta de relaciones insanas y es resultado de una construcción sociocultural.

Un claro ejemplo en *POSE* de amor romántico, es el caso de Angel y Stan Bowes. Un joven que promete amor a su Ángel y que, más tarde, al adentrarse en su mundo de fantasías, decide dejarla. Esta pareja fantaseará con el ideal romántico: planear un futuro y vivir juntos. La dependencia emocional estará presente ya que, si falla uno, el otro no encuentra maneras para seguir adelante individualmente. Es por ello que Ángel, como retorno a la búsqueda del amor, decide apoyarse en la familia. La familia nunca falla cuando el amor con los otros es decepcionante.

Cabe destacar la importancia del abandono de Stan tras conocer el mundo *ballroom* de Angel (88) ya que, a diferencia de este fracaso amoroso e incluso fantasioso, el novio de Blanca, Christopher, tras conocer de la misma manera el mundo del *ballroom* decide continuar su amor con Blanca.

El amor, en este caso, termina cuando se mira lo que se desconoce (89). Cuando Stan decide apartar la mirada de la vida de Ángel es cuando se pierde esta historia, ya que se anticipan hechos que la mente prejuzga y desconoce. Se transgrede en el discurso para romper las normas y causar impresión en el que visualiza.

Como dice Guiralt (2016) en su discurso sobre el cine de Rowland Brown: «Desafió los convencionalismos, fue a contracorriente y pagó cara su insubordinación al sistema». (p. 151). Y es un claro ejemplo de lo que, como se ha mencionado anteriormente, hacen Murphy, Canals y Falchuk hacen en la serie.



Figs. 88-89. Stan abandona a Angel.

Blanca y Christopher se conocen en un viaje y se enfrentan a las normas del amor tradicional. Es una pareja que destaca por el respeto y el entendimiento. Es un reflejo de que la identidad de Blanca, no para el amor que siente Christopher por ella.

«La introducción de mecanismos autorreferenciales y metatelevisivos permite al creador seguir explorando lo que se oculta tras la normalidad de la gente mediante estrategias binarias: el horror, frente a la normalidad; lo aceptable, frente a lo moralmente deleznable; la realidad, frente a la ficción -aunque sea dentro de la propia ficción-, etc.» (Trapero, et al, 2017, p.145)

Mediante estos mecanismos, lo que se intenta plasmar es la normalización de lo que asusta, de lo que da miedo a las masas por miedo infundido a causa de figuras conservadoras. Así pues, analizamos ante el caso de Ricky y Pray Tell. Ricky, tras dejar su relación con Damon, encuentra su idilio junto a Pray Tell.

En esta relación también se observa el miedo, el miedo a querer a quien es más joven o más adulto. Esta relación está marcada por las idas y venidas de ambos y que, a pesar de las rupturas, el amor sigue latente en cada encuentro que tienen.



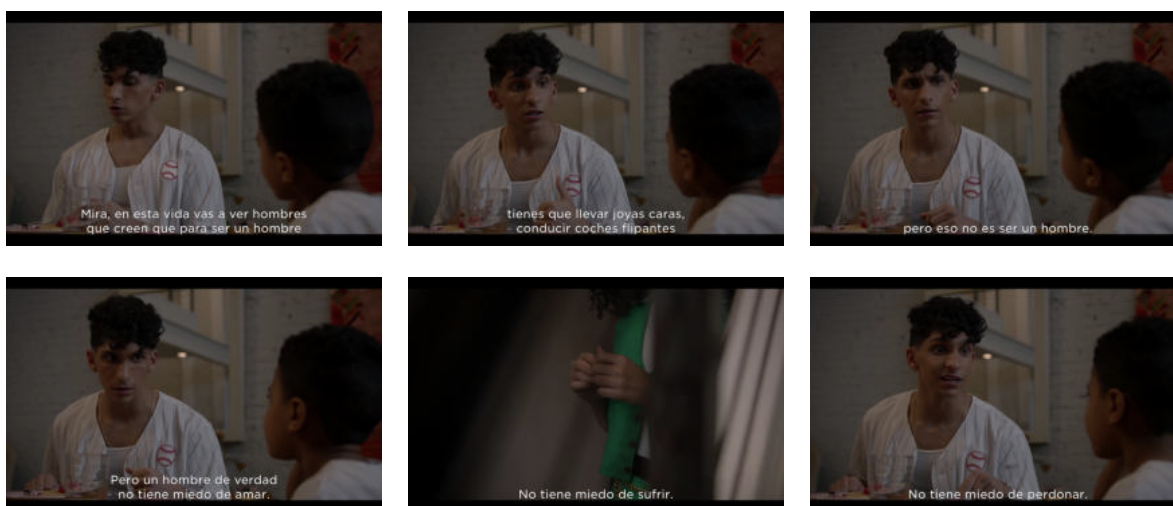
Figs. 90. Ricky y Pray Tell.

Después de su ruptura con Stan Bowes, Angel encuentra en quien menos lo espera el amor más puro y real. La misma situación que le pasa a su madre Blanca en la temporada tres. A pesar de la mala relación que tienen con las drogas, Angel y Lil Papi, al inicio de la carrera de modelo de Angel, ambos van cabalgando junto a las experiencias que les brinda su relación y comienzan un camino en el que no hay cabida a los prejuicios por cómo son o quién fueron en un pasado. El amor supone mirar al pasado para hacer frente al presente ya que el amor, por ende, es tener en cuenta el tiempo.

Es por ello que se genera una mirada que pasa por las ideas o convenciones y reglas. Así pues, cuando el amor ya se ha consolidado y se ha mirado al pasado para darse cuenta de que en el presente se han superado grandes barreras pasadas, llega el momento del compromiso, de prometerse amor eterno en una boda junto a toda la familia que les ha acompañado a lo largo del camino sembrado. Esta relación en la serie, supone una superación de las

convenciones del amor normativo. La relación de Ángel y Lil Papi tiene características relacionadas con el amor romántico.

Ejemplos de cómo Lil Papi, tras enterarse de que tiene un hijo y llevarlo a su casa para criarlo –idea que al principio no agrada a Ángel–, le enseña actitudes que rompen con los roles de género establecidos. Enseñándole que no se es más hombre por ser duro y no mostrar las emociones y que hay que amar sin importar el qué.



Figs.91-96. Ruptura con la masculinidad tóxica.

En estas imágenes, tras mantener una conversación íntima, hay una aproximación a esa conceptualización del plano medio corto (91), del plano cercano para establecer esa enunciación con lo íntimo y el momento del amor.

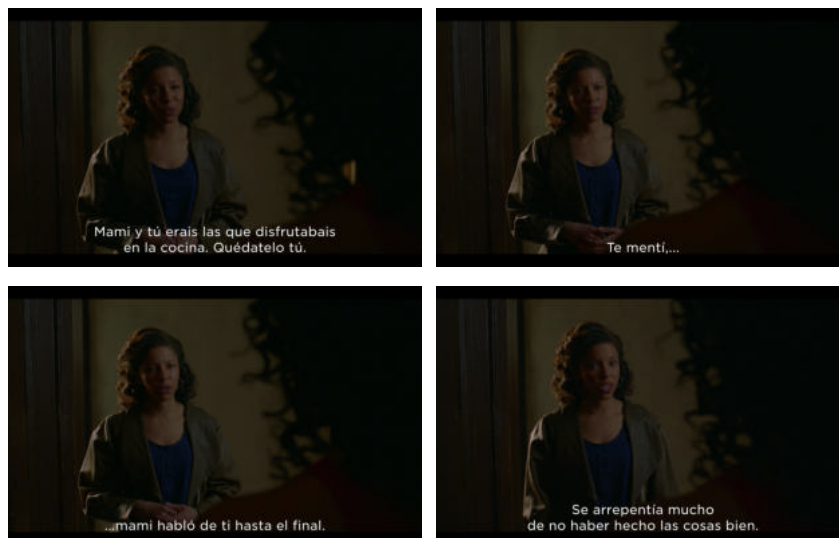
Las manos de Ángel estremeciéndose mientras escucha la conversación oculta desde las escaleras (95), los ojos de ternura de la relación paternofilial, el desayuno en la mesa que evoca a una relación en la que el cuidado y el cariño están presentes. Todos estos elementos nos adentran a ese mundo del amor, del cariño y del respeto. Ese desayuno tan simbólico resuena ya que, cuando vivían en casa de Blanca y participaban con más frecuencia en las *balls*, la madre siempre hacía el desayuno para mostrar el cariño a sus hijos.

Poner un plato en la mesa significa establecer un vínculo emocional que te hace sentir que estás ahí, que te van a cuidar. Así pues, en un futuro, los hijos e hijas adoptarán las mismas actitudes para criar a nuevas generaciones.

En el drama amoroso cabe destacar la relación que tuvo Blanca de pequeña con su madre. Una relación que se unía a través de la cocina y un libro de recetas. Como se ha mencionado previamente, el amor de ambas, a pesar de la separación por la incomprensión de la identidad de Blanca, siempre mantuvo un nexo latente hasta la muerte de la madre biológica.

Una chispa de amor persiste y se puede ver reflejada en el foco de luz cálida (97) que ilumina el cabello de la hermana de Blanca. Esto hace que, su hermana, por mucho que en un principio no quisiera brindar el libro de recetas a Blanca tras la muerte de su madre, se lo de en la puerta de casa. Porque el afecto no desaparece a pesar de los ideales discriminatorios de la hermana.

A pesar de ello, el distanciamiento sigue marcado a través un plano medio largo con la cámara situada dentro de la casa (98). Sin embargo, la hermana de Blanca rechaza la invitación para desayunar juntas tras mucho tiempo sin tener ninguna muestra afectivo-emocional.





Figs. 97-101. Las relaciones y los vínculos emocionales.

En los dramas amorosos se observa una gran cantidad de vivencias pasadas que marcarán el propio presente de los personajes para mostrar sus responsabilidades emocionales y afectivas hacia los otros. El amor son idas y venidas, el amor son conceptos que se van creando a lo largo del tiempo y, no menos importante, el amor supone la comprensión del ser en todos sus aspectos.

4. Conclusiones.

1. **Ryan Murphy, Steven Canals y Brad Falchuk consiguen transgredir en los diálogos y en las formas de representar los problemas adaptados a los tiempos que concurren.** Es evidente que estos autores adaptan el mensaje que quieren transmitir teniendo en cuenta la época. Es por ello que entendemos la transgresión como la forma en la que se rompe con las normas y leyes de lo convencional a través de la ficción televisiva. Un claro ejemplo fue *Nip/Tuck* en sus inicios con la muestra del cuerpo como elemento que muta, que cambia. En *POSE* los temas sociales deconstruyen para conseguir una ruptura en contra de la estructura social y política de Estados Unidos.
2. **La cultura *queer* pervive.** La teoría *queer* es influyente en las obras de Ryan Murphy desde obras de los 2000 como *Nip/Tuck* (2003) hasta obras más recientes como *POSE* (2018). En ambas vemos referencias a la cultura *queer*

representadas a través del colectivo LGTBIQ+ pero que, sin embargo se representan desde diferentes perspectivas basadas en el tiempo. A pesar de eso, los elementos resultan transgresores para ambas series a pesar de su distanciamiento temporal, ya que son discursos *queers* que van evolucionando con el tiempo y enseñan formas de ver el mundo cada vez más lógicas y atrevidas para el momento.

3. La crítica a los sistemas políticos opresores del legado de Donald Trump.

Debido a las faltas de visualizar una nueva forma de pensar, Murphy y su equipo de producción crean obras audiovisuales en las que hay un espacio a la crítica de los sistemas políticos opresores y, además de ello, de la homogeneidad en los pensamientos de una sociedad atrasada en ideales. En *POSE*, Stan Bowes supone la representación de esa figura de poder que trabaja en la *Trump Tower* y que afirma que es solo un hombre heteronormativo al que le gusta seguir las reglas de una sociedad a pesar de su *affair* con Angel.

4. El velo y el clasicismo.

El velo supone una forma de ocultar uno de los elementos que el ojo humano no desea ver. Sin embargo, en *POSE*, se desvela ante nuestros ojos lo velado. Lo que está oculto a través del velo es lo siniestro, pero entendemos lo siniestro como un elemento que, desde el interior, se quiere observar. Es el claro ejemplo de mostrar a una comunidad *queer* que, en los 80's y los 90's, vivía en los espacios marginalizados de la sociedad. La serie desvela, en la posmodernidad, ese mensaje que tanto tiempo estuvo oculto ante la mirada de los demás y que, actualmente se ha revelado porque es un elemento bello de admirar.

5. En el interior se reclama el amor y en el exterior se reclama la mirada.

En los interiores del espacio fílmico de *POSE* –como las casas, el teatro de las balls y los restaurantes–, se reclama y se brinda el amor a través de los

primeros planos y los planos medios, que son causantes de una aproximación y logran que el espectador empatee con el amor de los interiores a través de la proximidad. Los espacios interiores son esos lugares en los que habita el amor y se desvinculan del miedo y el temor al exterior de la inmensa ciudad de Nueva York. Los interiores, por ende, suponen esos lugares donde la mirada de los otros supone una forma de juzgar a las almas que reclaman su libertad.

6. *POSE* sirve como elemento primordial para entender que la familia no biológica, la que se elige, es uno de los ejemplos más grandes de muestra de amor. La plasmación de la familia biológica en la serie resulta violenta ya que, las figuras maternas y paternas rechazan las identidades de sus hijos e hijas. Es por ello que la familia no biológica, la que se elige, es uno de los resultados más grandes en las muestras de amor y afecto. Las familias disidentes son las que te brindan todo lo que un lazo de sangre nunca te ha podido brindar. La búsqueda del amor en los demás viene dada de este lazo. Una crítica que plasma Murphy al ideal de la familia americana.

Con todos los resultados que hemos mencionado anteriormente, entendemos que *POSE* se propone como una serie transgresora en tanto a los temas que tratan la perspectiva del colectivo *queer* y la escena *ballroom*. Sin embargo, que el planteamiento del formato y del guión obedezcan al modelo dramático serial convencional, afirma que la transgresión viene dada en tanto a los temas sociales y culturales que han tratado Murphy, Canals, y Falchuk en la serie.

Consideramos la ficción como transgresora ya que pone en mesa temáticas que socialmente no son aceptadas. Es por ello que tanto lo *queer* como lo *camp*, son elementos transgresores porque funcionan en contra de la normatividad. En la serie, se rompen los convencionalismos ideológicos de las políticas de Trump para así dar visibilidad a un colectivo que existe. Los diálogos con mensajes políticos son los que conseguirán el impacto de los espectadores. Son voces que no calla n

POSE y las paradojas de la transgresión: cortes, voces y velos.

frente a las amenazas del alto estatus social. La serie es, en definitiva, un conjunto de reivindicaciones acerca de las identidades, los cuerpos y desvelar lo velado.

4. Conclusions.

1. **Ryan Murphy, Steven Canals and Brad Falchuk manage to transgress in the dialogues and in the ways of representing the problems adapted to the times.** It is evident that these authors adapt the message they want to convey taking into account the times. That is why we understand transgression as the way in which the norms and laws of convention are broken through television fiction. A clear example was *Nip/Tuck* in its beginnings, showing the body as an element that mutates, that changes. In *POSE*, social themes are deconstructed to achieve a rupture against the social and political structure of the United States.
2. **Queer culture survives.** Queer theory is influential in Ryan Murphy's works from works from the 2000s such as *Nip/Tuck* (2003) to more recent works such as *POSE* (2018). In both we see references to queer culture represented through the LGTBIQ+ collective but which are nonetheless represented from different time-based perspectives. Despite that, the elements prove transgressive for both series despite their temporal distancing, as they are queer discourses that evolve over time and teach increasingly logical and daring ways of seeing the world for the time.
3. **The critique of the oppressive political systems of Donald Trump's legacy.** Due to the failures to visualize a new way of thinking, Murphy and his production team create audiovisual works in which there is a space for the critique of oppressive political systems and, in addition to that, of the homogeneity in the thoughts of a society backward in ideals. In *POSE*, Stan Bowes is the representation of that figure of power who works at Trump Tower and who claims that he is just a heteronormative man who likes to follow the rules of a society despite his affair with Angel.

4. **The veil and classicism.** The veil is a way of hiding one of the elements that the human eye does not want to see. However, in *POSE*, the veiled is unveiled before our eyes. What is hidden through the veil is the sinister, but we understand the sinister as an element that, from the inside, we want to observe. It is the clear example of showing a queer community that, in the 80's and 90's, lived in the marginalized spaces of society. The series unveils, in postmodernity, that message that for so long was hidden from the gaze of others and that has now been revealed because it is a beautiful element to admire.

5. **In the inside love is claimed, and in the exterior, the gaze is claimed.** In the interiors of *POSE*'s filmic space -such as the houses, the ballroom theater and the restaurants-, love is claimed and offered through close-ups and medium shots, which cause an approximation and make the spectator empathize with the love of the interiors through proximity. The interior spaces are those places where love dwells and are detached from the fear and dread of the outside of the immense city of New York. The interiors, therefore, are those places where the gaze of others is a way of judging the souls that reclaim their freedom.

6. ***POSE* serves as a primordial element to understand that the non-biological family, the one that is chosen, is one of the greatest examples of love.** The portrayal of the biological family in the series is violent because the maternal and paternal figures reject the identities of their sons and daughters. That is why the non-biological family, the one that is chosen, is one of the greatest results in the displays of love and affection. Dissident families are the ones that give you everything that a blood bond has never been able to give you. The search for love in others comes from this bond. Murphy's critique of the idealism of the American family.

With all the results we have mentioned above, we understand that *POSE* is proposed as a transgressive series in terms of the topics that deal with the perspective of the queer collective and the ballroom scene. However, the fact that the approach of the format and the script obey the conventional serial dramatic model, affirms that the transgression is given in terms of the social and cultural issues that Murphy, Canals, and Falchuk have dealt with in the series.

We consider fiction as transgressive since it brings to the table issues that are not socially accepted. That is why both queer and camp are transgressive elements because they work against normativity. In the series, the ideological conventions of Trump's policies are broken in order to give visibility to a collective that exists. The dialogues with political messages are the ones that will achieve the impact of the viewers. They are voices that are not silent in the face of the threats of high social status. The series is, in short, a set of claims about identities, bodies and unveiling the veiled.

5. Bibliografía

BETRÁN, D. (2018): Sexos hiperbólicos en el cosmos neo-barroco: teoría y cine latinoamericano queer en el contexto global. A propósito de desde allá (2015), de Lorenzo Vigas. *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos, 26, 95-110. Recuperado de: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=568>

BUTLER, J. (2006): *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

ESCUADERO, J. (2011). Rosa Montero: Amor Ciego. In book: Voces de Mujeres. *Guía Didáctica de Animación a la Lectura* (pp.109-117) Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/313659823_Rosa_Montero_Amor_Ciego.

GUIRALT, C. (2016): El discurso transgresor del cine de Rowland Brown (1931-1933): Una breve carrera en el Hollywood pre-code / The transgressive discourse of Rowland Brown's cinema (1931-1933): A brief career in pre-code Hollywood. *Revista De Comunicación De La SEECI*, (40), 136-156. Recuperado de: <https://doi.org/10.15198/seeci.2016.40.136-156>.

HAN, Byung-Chul. (2015): *La salvación de lo bello*. Barcelona: HERDER.

HUESO FIBLA, Silvia (2009): "Laberintos teóricos de lo Camp" en Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas" (Universidad Nacional de Rosario, 2009), Podlubne, Judith (ed.). *Rosario (Argentina): Centro de Estudios de Literatura Argentina*. Recuperado de: https://www.academia.edu/508701/Laberintos_te%C3%B3ricos_de_lo_Camp

MÁRMOL, I. Mena, S y Rebollo, S. (2018): El amor romántico en los productos audiovisuales de ficción. *Revista AdMIRA*. Nº 6 52-81. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/327020304_El_amor_romantico_en_los_productos_audiovisuales_de_ficcion.

MARTEL, A. (2006): LA TRADUCCIÓN DEL GÉNERO BÁSICO POP DE LOS 80 Y 90: ASPECTOS ETIMOLÓGICOS, HISTÓRICOS Y CULTURALES. *Vector plus: miscelánea científico - cultural*. 27, 35-45. ISSN 1134-5306. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2474464>

McKee, R. (2018): *El diálogo: el arte de hablar en la página, la escena y la pantalla*. Barcelona: ALBA.

NARVÁEZ, D. (2008): Reflexiones del hecho religioso a través del cine. *UAM-X*. 21, 125-167. Recuperado en: https://www.academia.edu/8102050/Reflexiones_del_hecho_religioso_a_trav%C3%A9s_del_cine

OSUNA, JM^a. (2005): DROGAS: ¿UN FENÓMENO EN EVOLUCIÓN?. *Carel: Carmona: Revista de estudios locales*. ISSN: 1696-4284, N^o. 3, 1269-1291. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2328625>

RODRIGUEZ, J. (2014). CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO NARRATIVO EN EL CINE DE JOHN McTIERNAN: HACIA EL SELLO DE AUTOR. *Revista de Comunicación de la SEECI*, (35),34-45. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=523552853005>

RODRÍGUEZ SERRANO, A. Y GARCÍA CATALÁN, S. (2018) El tiempo entre dos cuerpos: el cine como testigo del amor y sus fracasos. *TRAMA Y FONDO*. 45, 83-97. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7135253>

ROMERO, A. M. (2016). Apuntes sobre el papel de la amistad en la construcción de la ciudadanía, hoy. *Edetania: estudios y propuestas socio-educativas*. ISSN 0214-8560, N^o. 53, 2018 págs. 169-183. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6581957>

RUBIO, O. M., KOETZLE, H. M., & Círculo de Bellas Artes (Madrid, S (2007). *Momentos estelares*. Círculo de Bellas Artes. Recuperado de: [http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/MOMENTOS_ESTELARES_LA_FOTOGRAFIA_EN_EL_SIGLO_XX_\(51\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_libro/MOMENTOS_ESTELARES_LA_FOTOGRAFIA_EN_EL_SIGLO_XX_(51).pdf).

SONTAG, S. (1954) *Notas sobre lo camp*. Barcelona: DEBOLSILLO.

TRAPERO, P. et al. (2017). *La ley de (Ryan Murphy) Autoría y construcción estética en la ficción televisiva contemporánea*. Madrid: SÍNTESIS.

TRAPERO, P. (2015). «TODOS LOS MONSTRUOS SON HUMANOS»: EL IMAGINARIO CULTURAL Y LA CREACIÓN DE BESTIARIOS CONTEMPORÁNEOS EN AMERICAN HORROR STORY». *Brumal*. III. 69-88. 10.5565/rev/brumal.210. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5296383>.

TRÍAS, E. (2016). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DEBOLSILLO.

Yeshayahu, J. (2020). *La Historia de New York: Una ciudad construida por inmigrantes defirentes epocas y generaciones*. Recuperado de: <https://>

POSE y las paradojas de la transgresión: cortes, voces y velos.

www.monografias.com/trabajos-pdf4/historia-nueva-york-ciudad-construida-inmigrantes/historia-nueva-york-ciudad-construida-inmigrantes.pdf

6. Anexos

6.1 Curriculum vitae



Virginia Sogorb González

PERFIL

Me apasiona la fotografía, tanto analógica como digital. Además de esto, me gusta el cine y el análisis cinematográfico.

Me encanta relacionarme con las personas y encontrar puntos en común para que el trabajo sea satisfactorio y fructífero. Estoy dispuesta a embarcarme en nuevos proyectos ya que así puedo ampliar mis puntos de vista.

IDIOMAS

- Inglés nivel B2
- Valenciano Avanzado
- Castellano

CONTACTO

Dirección: Calle San Luis Gonzaga, Alaquàs, Valencia.
Teléfono: 602859020
Email: virginiasogorb@gmail.com
Instagram: @virseyes

EXPERIENCIA AUDIOVISUAL

- Guionista y directora del cortometraje "Through Your eyes" (2018) y "Guía de supervivencia para una pandemia mundial" (2020).
- Proyectos de fotografía y fanzines personales:
 - "Mirando", (2017-2018).
 - "Amor en tiempos de cuarentena", (2020).
 - "Cuerpos", (2020).
- Fotografía fija en cortometrajes:
 - "La Mano Roja" (2019).
- Operadora de cámara en cortometrajes:
 - "La Simulación" (2019).
- Directora de fotografía y operadora de cámara:
 - "AMANDA" (2019).

ESTUDIOS

- Bachillerato Ciencias Humanas y Sociales.
 - IES Doctor Faustí Barberá, Alaquàs, Valencia.
- Grado en Comunicación Audiovisual.
 - Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.
Actualmente estudiando.

CONOCIMIENTOS

Conocimientos en programas de postproducción y edición:

- Adobe Photoshop
- Adobe Premiere Pro
- Adobe Indesign
- Davinci Resolve.