

LA REPRESENTACIÓN DE LA DISIDENCIA EN LA CULTURA POP. CANON, FANDOM Y QUEERBAITING¹

QUEER REPRESENTATION IN POP CULTURE. QUEERBAITING, QUEER READING AND FANDOM

María Florencia Ramírez²

RESUMEN ¿Qué sucede en la actualidad con la representación de identidades disidentes dentro del ámbito de la cultura pop? ¿Reciben el mismo tratamiento que las identidades hegemónicas? Ante estos interrogantes, consideramos que el estudio respecto del fenómeno conocido como queerbaiting nos puede brindar algunas claves para poder considerar las implicancias de este problema. El queerbaiting pone de relieve las complejidades que se encuentran al interior del modo en que se representa la diversidad dentro de la cultura pop y, en especial, qué es lo que sucede con las relaciones que los espectadores, oyentes o lectores desarrollan con ella. Tratar el problema de la representación de identidades no hegemónicas o disidentes en el contexto de la cultura popular nos lleva inmediatamente a considerar algunos de los elementos que se encuentran en la base de las discusiones que se dan actualmente en el terreno de los estudios de género, estudios culturales y teoría queer.

En particular, nos interesa considerar el modo en que cualquier identidad que no sea la propia del sujeto hegemónico se muestra en las producciones culturales que cotidianamente consumimos, y cómo difiere de las representaciones de identidades hegemónicas. Cuando conectamos los conceptos de canon, lectura queer y fandom, teniendo en cuenta el fenómeno del queerbaiting, vemos que lo que se está poniendo en juego allí es mucho más importante y complejo de lo que podría parecer a simple vista. La cultura pop es producto y, por lo tanto, refleja la cultura en la cual es producida; es por ello que allí podemos encontrar, en una escala diferente, los mismos dispositivos y mecanismos que sirven para reproducir los valores y privilegios de los grupos hegemónicos. Sin embargo, como reflejan a la sociedad, lleva consigo también el poder de subvertir esos valores y brindar espacios de legitimación a las disidencias. Para ello, proponemos el análisis de un caso particular, a saber, el ship entre los personajes de Kara Danvers y Lena Luthor en la serie de la CW, Supergirl.

Palabras clave: Queerbaiting, Teoría Queer, Cultura pop.

1. INTRODUCCIÓN

¿Qué sucede en la actualidad con la representación de identidades disidentes dentro del ámbito de la cultura pop? ¿Reciben el mismo tratamiento que las identidades hegemónicas? Ante estos interrogantes, consideramos que el estudio respecto del fenómeno conocido como queerbaiting nos puede brindar algunas claves para poder considerar las implicancias de este problema. El queerbaiting es un fenómeno que, si bien no es estrictamente actual, ha sido tematizado con mayor profundidad y frecuencia en los últimos años. Las discusiones respecto de cuál es la naturaleza de queerbaiting, cuáles son sus características y cómo se manifiesta, no solo pueden encontrarse dentro del ámbito académico (ver Anselmo, 2018; Brennan, 2018a; Brennan, 2018b; Brennan, 2018c; Bridges, 2018; McDermontt, 2018), sino también en las discusiones que proliferan en las redes sociales.

El queerbaiting pone de relieve las complejidades que se encuentran al interior del modo en que se representa la diversidad dentro de la cultura pop y, en especial, qué es lo que sucede con las relaciones que los espectadores, oyentes o lectores desarrollan con ella. Delaney (2007: 6) define a la cultura pop como "los productos y formas de expresión e identidad que se encuentran con mayor frecuencia o que son ampliamente aceptados; comúnmente aprobados y gustados; y que son característicos de una sociedad particular en un momento determinado". Esto implica que la cultura pop se caracteriza por estar fuertemente ligada a un contexto social y cultural específico, por lo que nos brinda una puerta de acceso valiosa para adentrarnos en los modos en que esta refleja los valores y concepciones propias de una sociedad en un momento determinado. Como sostiene Zeizler (2009), la cultura popular puede tener múltiples formas, puede ser social, secreta, frívola, placentera e incluso comprometida, y es el espacio que muchos activistas han utilizado para discutir los derechos de la mujer, y por eso no debe quedar por fuera del análisis.

Ahora bien, analizar a la vastedad de la cultura pop excede completamente las posibilidades de este trabajo, es por eso que cen-

¹ Artículo recibido el 15 de mayo de 2019. Aprobado el 12 de diciembre de 2019.

² Estudiante de la Licenciatura en Filosofía, FFyL (Facultad de Filosofía y Letras), UBA. Mail: ramirez.maría.florencia@gmail.com

ABSTRACT What is the current state of the representation of dissident identities within the scope of pop culture? Do they receive the same treatment as hegemonic identities? We consider that the study of queerbaiting can give us some clues to help us better understand the implications of these problems. Queerbaiting is a phenomenon that highlights the complexities that the representation of diversity in pop culture entails, and especially what happens to the relationships that viewers, listeners or readers develop with these media texts. Addressing the problem of the representation of non-hegemonic or dissident identities in the context of popular culture immediately leads us to consider some of the elements that are at the bases of the discussions that are currently taking place in the fields of gender studies, cultural studies, and queer theory.

Given that pop culture is a result of the specific culture in which it is produced, and therefore it reflects it, it can also carry the power to subvert those values and provide legitimacy spaces for dissent and non-hegemonic identities and experiences. We are interested in considering how any identity other than that of the hegemonic subject, is shown in the cultural productions we consume daily, and how it differs from representations of hegemonic identities. To better understand the intricacies of queerbaiting, we will analyze how the concepts of canon, queer reading, and fandom create the conditions for the appearance of this queerbaiting. For that, we propose the analysis of a case, namely the ship between the characters of Kara Danvers and Lena Luthor in the CW series, Supergirl.

Key words: Queerbaiting, Queer Theory, Pop Culture.

traremos nuestra atención en un texto mediático específico. Los media texts o textos mediáticos:

son percibidos como dialógicos, y las lecturas dependen del receptor y del contexto. Los investigadores suponen, entonces, que los lectores/oyentes o espectadores interactúan con estos medios (no solo escribiendo cartas al editor, sino también interpretando y entendiéndolos en formas específicas y subjetivas). Los textos mediáticos también dependen de relaciones intertextuales con muchos otros géneros, diacrónica o sincrónicamente. (Wodack y Busch, 2004: 106)

Las relaciones que los lectores/oyentes/espectadores desarrollan con los textos mediáticos están fuertemente cargadas por elementos subjetivos, que están condicionados por las experiencias y sus contextos específicos. Esta polifonía que es inherente a estas relaciones permite comenzar a comprender las variabilidades en la recepción de estos. Estas diferencias se tornarán fundamentales al momento de adentrarnos en las discusiones en torno al queerbaiting.

Con el fin de aproximarnos a una posible respuesta a la pregunta por la representación de identidades disidentes en la cultura pop, proponemos realizar un análisis de caso que nos posibilite poner en tensión una serie de conceptos que consideramos relevantes para el análisis. Recurriremos, en primera instancia, a revisar qué implica la noción de identidades disidentes y cómo históricamente han sido tratadas en la cultura pop. Luego, analizaremos de qué modo los conceptos de espacios de indeterminación, canon y fandom conforman el entramado conceptual sobre el que emerge el concepto de queerbaiting. Para ello, finalmente, propondremos el estudio de un caso, a saber, la serie de la CW, Supergirl (Grassi, Sullivan, Cedar, Teng, Winter, Quinlan, 2015); en particular cómo se construye la serie y cómo es recibida, por parte del público, la relación entre los personajes de Kara Danvers y Lena Luthor.

2. IDENTIDADES NO HEGEMÓNICAS Y LA REPRESENTACIÓN COMO PROBLEMA

Tratar el problema de la representación de identidades no hegemónicas o disidentes en el contexto de la cultura popular nos lleva inmediatamente a considerar algunos de los elementos que se encuentran en la base de las discusiones que se dan actualmente en el terreno de los estudios de género, estudios culturales y teoría queer.

En particular, nos interesa considerar el modo en que cualquier identidad que no sea la propia del sujeto hegemónico se muestra en las producciones culturales que cotidianamente consumimos y cómo difiere de las representaciones de identidades hegemónicas. La sociedad en la que vivimos se caracteriza por encontrarse estructurada de modo tal que ciertas experiencias, perspectivas y concepciones se encuentran jerárquicamente ordenadas, unas por encima de otras. Esta jerarquización opera bajo la forma dicotómica, por lo tanto, presenta pares de conceptos –hombre y mujer, masculino y femenino, entre muchos otros– que son exhaustivos y excluyentes. Es decir, que entre ambos conceptos forman una totalidad y son mutuamente excluyentes, por lo que, si se pertenece a uno de ellos, no se puede pertenecer al otro. Si tomamos esta estructura y la aplicamos, por ejemplo, al género, lo que vamos a encontrar es que la dicotomía implica una escala de valor, por lo que podemos comprender que este modo de organización legitima y valoriza todo aquello que constituye las características distintivas de un grupo hegemónico, que es el que goza de todos los privilegios y beneficios de este modo de organización social, política, económica y cultural (Maffia, 2008). El género, la raza, la clase social, la orientación sexual, entre muchos otros elementos, conforman este complejo entramado de relaciones que se encuentra en la base de las estructuras sociales que nos atraviesan. Estas estructuras se explicitan de múltiples y diversos modos, en todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana. Es por este motivo que, si no se atacan las bases mismas que sostienen las estructuras que posibilitan las desigualdades y la opresión de grupos minoritarios, solo vamos a continuar reproduciendo estas formas de dominación. Si no dirigimos nuestra atención y el potencial del pensamiento crítico hacia la raíz del problema, este siempre va a encontrar nuevas formas de presentarse, con una nueva apariencia, pero con la misma esencia. Es allí donde el problema de la representación de identidades disidentes en la cultura pop adquiere relevancia. El sujeto hegemónico es el constructo que sostiene y organiza el modo en que el mundo se estructura, por lo que podemos suponer que ese mecanismo se replica en todos los ámbitos: social, económico, cultural, histórico y político. El sujeto hegemónico es aquel que no requiere ser explicitado porque está dado por hecho; es el punto de origen y él establece la norma y consecuentemente lo que está por fuera de ella. Este es quien articu-

la la estructura dicotómica según la cual un individuo cumple con todos los "requisitos" propios del sujeto hegemónico, o no lo hace. La dinámica propia del sujeto hegemónico requiere de esta estructuración estamentada para poder mantener su dominio y sus privilegios, si todos gozan de ciertos beneficios, nadie goza de ellos. Este mismo dispositivo se explicita en la cultura pop, en los textos mediáticos propios de cualquier momento de la historia. Siempre podemos encontrar que hay en ellos más de un personaje que responde a la caracterización del sujeto; sin embargo, cabe allí preguntarnos: ¿Podemos decir lo mismo del resto de las identidades posibles?

A mediados de los años 70, con el auge de la segunda ola del feminismo, comenzaron a surgir trabajos académicos que combinaban los estudios culturales con los entonces llamados estudios de la mujer, que se centraron primordialmente en la cuestión de las "imágenes de la mujer" (Zeizler, 2009). Esta tendencia se cristalizó en el proyecto que comenzó con *The Feminine Mystique*, que estudió el modo en que los medios de comunicación influenciaban los procesos de socialización de las mujeres y en la idea misma de "lo femenino" y sus restricciones. Una de las principales exponentes de este movimiento es Gaye Tuchman, quien en *The Symbolic Annihilation of women by the mass media* (1978) presentó dos grandes supuestos en su trabajo que fueron fundamentales para el análisis. El primero de ellos sostenía que la televisión infantil presentaba principalmente a las mujeres como amas de casa, sin una vida profesional, ni un trabajo asalariado. Por otro lado, la segunda suposición sostenía que las niñas de algún modo "moldeaban" sus expectativas y su comportamiento de acuerdo con los comportamientos y expectativas que estos personajes presentaban.

El primer supuesto de Tuchman parecía validarse en la observación de los estudios de la televisión que mostraban que efectivamente las posibilidades de ver a una mujer empleada fuera del hogar eran considerablemente poco frecuentes. Este fenómeno fue bautizado por la autora como "aniquilación simbólica". La aniquilación simbólica entonces refiere al modo en que la producción cultural y la representación de los medios ha "ignorado, excluido, marginalizado o trivializado a la mujer y sus intereses. La mujer está ausente o representada por estereotipos basados en su atractivo sexual o la labor doméstica" (Strinati, 1995: 167). Las representaciones de las mujeres en los medios de comunicación masiva apoyan y perpetúan no solo la división sexual

del trabajo, sino también las concepciones tradicionales de "lo femenino" y "lo masculino", como si ambos fueran opuestos y lo suficientemente sencillos como para poder ser encerrados en límites absolutos, claros y precisos.

Para Tuchman, los medios eran aún más sexistas que la misma sociedad y representaban erróneamente la realidad, lo cual no solo se basaba en su primera suposición, sino también en los efectos de la segunda. Ella afirmaba que los mensajes que se transmitían en los medios no solo le enseñaban a la audiencia infantil femenina cuáles eran los roles sexuales tradicionales, sino que también debían dirigir sus intereses al hogar. La conclusión era entonces que las imágenes "negativas" debían ser reemplazadas por otras "positivas" de mujeres trabajadoras. El problema mayor de este planteo es que en su búsqueda de lograr la igualdad entre hombres y mujeres en el ámbito laboral, todas las características "masculinas" que eran mostradas por los medios se convirtieron implícitamente en el objetivo que las mujeres debían alcanzar. En última instancia se estaba proponiendo que las mujeres debían dejar de lado su "ser femenino" y acercarse a los estándares masculinos para ser parte del sistema androcéntrico y heteronormativo del mundo laboral.

Ahora bien, aun cuando la idea de "aniquilación simbólica" es extremadamente útil, debemos tener cuidado al utilizarlo para tratar de evitar esa tendencia que mencionamos recién. Sin embargo, incluso hoy día, los problemas que autoras como Tuchman mencionaron siguen vigentes y no se han podido resolver satisfactoriamente, aunque sí hay una, se han producidos cambios cualitativos en los enfoques. A lo largo de las últimas décadas han aparecido personajes femeninos en la cultura popular que han contribuido significativamente en este avance del que estamos hablando. Con solo considerar los últimos años, podemos ver un gran número de personajes femeninos que han aparecido en roles protagónicos y con mucho éxito –considerar, por ejemplo, el caso de Wonder Woman (Jenkins, 2017) o Captain Marvel (Boden, 2019). Representaciones de esta índole permiten que visiones divergentes que antes permanecían completamente ocultas se hagan visibles, y cuando esto sucede, se da un paso no menor hacia adelante. Hay muchas formas de ser mujer y limitar las representaciones a un solo tipo, es violencia simbólica, porque aquellas mujeres que no se ajustan a los estereotipos de "mujer" que la sociedad establece, quedan desplazadas y margi-

nalizadas. La lucha por mayor diversidad en las representaciones es una gran deuda que todavía no se ha saldado con aquellos grupos e identidades disidentes.

Es por ese motivo que es fundamental radicalizar aún más el análisis del problema de la representación, para poder efectivamente dar un paso adelante en lo que a la equidad respecta. Con este fin en mente, traer a la mesa los aportes que la teoría queer ha brindado al campo del pensamiento crítico es la opción óptima. Si queremos representaciones que den cuenta de la multiplicidad de modos de ser y existir en el mundo, podemos empezar por dejar de ver el problema en términos binarios y adentrarnos en las posibilidades y dificultades que la teoría queer ofrece. Definir con claridad y distinción qué es la teoría queer o qué es el pensamiento queer, es una tarea difícil. Sin embargo, Moira Pérez en *Teoría queer, ¿para qué?* (2016) se encarga de presentar una tematización interesante de este tópico y nos brinda así una sistematización posible del bagaje teórico-conceptual que podemos encontrar en esta corriente de pensamiento. Por otro lado, el trabajo de Heather Love, *Queer* (2014), nos va a brindar también algunas características que nos resultarán útiles. Si bien las definiciones cerradas respecto de lo que es lo queer no existen e, incluso, de existir traicionarían de algún modo lo que el movimiento pretende, no imposibilita encontrar ciertos rasgos que lo atraviesan. Un elemento, que tanto Pérez como Love encuentran en la Teoría Queer, es la idea de la no normatividad.

La teoría queer critica la normatividad sexual y de género, y se resiste a las normas metodológicas y disciplinarias, valiéndose de aspectos anti identitarios y antinormalizadores (Love, 2014). Esta tendencia demuestra que su pretensión es la de ir hacia las condiciones de posibilidad que permiten que estructuras como el sexo o el género sean capaces de deslegitimar el gran abanico de posibilidades que la conducta humana puede exhibir. Como afirma Diane Raymond (1990: 98), "lo 'queer' es políticamente radical: rechaza las categorías binarias –como heterosexual/homosexual–, prefiriendo categorías más fluidas; y tiende a la 'universalización', más que a la 'singularización'". Lo queer es escurridizo porque, dada su fisionomía, no puede quedar encerrado dentro de ninguna caja. Escapa de cualquier definición totalizadora porque se resiste a recurrir a ellas para legitimarse, la palabra engloba una multiplicidad enorme de prácticas y conceptos que no pretenden circunscribirse a una categoría única.

Cuando referimos a los puntos de conexión entre teoría queer y los estudios acerca de la cultura de masas, existen, según Doty (1993: XI), tres grandes espacios o modos en los que se producen los cruces:

Lo queer de la cultura de masas se desarrolla en tres áreas (1) el de las influencias durante la producción de los textos; (2) las lecturas y usos históricamente específicos de los textos por parte de quienes se identifican como gays, lesbianas, bisexuales o queers; y (3) la adopción de posiciones respecto de recepciones que pueden ser consideradas queer de algún modo, más allá de que la persona declare su alineamiento de género o sexualidad.

Doty sostiene así que hay más de un modo de aproximación a lo queer dentro de la cultura de masas o cultura pop. Es por ese motivo que consideramos útil retomar del trabajo de Pérez la pregunta que refiere al cómo de la teoría queer; siguiendo su trabajo, nos interesa rescatar la perspectiva según la cual la teoría queer funciona como "caja de herramientas". Si tomamos como punto de partida el movimiento que la teoría queer propone, podemos vislumbrar que su potencial excede los límites de las reflexiones acerca del género y la sexualidad. Al llevar a juicio el sistema binario y discreto mismo, las ramificaciones de su empresa se extienden a todos los ámbitos de la experiencia humana. Lo que nos brinda entonces es una estrategia interpretativa única en sus características.

A la luz de estas consideraciones, pensar la subjetividad como estando en permanente estado de construcción da cuenta de cómo intentar inmovilizar aquello que se caracteriza por el cambio y el movimiento es contraproducente. Tomar ciertos elementos e instaurarlos como estables e inmutables, a fin de construir una identidad fija, para poder ordenar la sociedad jerárquicamente con el objetivo de mantener el poder centralizado en ciertos grupos, es una estrategia que ha funcionado hasta ahora para ciertos sujetos. Pero ahora tenemos ante nuestras manos la posibilidad de cambiar esto.

4. QUEERBAITING: LO QUEER COMO SUBTEXTO

Si, como establecimos anteriormente, la subjetividad está en movimiento constante, dar cuenta de los problemas que están en el corazón de las representaciones de grupos minoritarios,

se torna clave para comprender la relevancia y la necesidad de este tipo de análisis dentro tanto de los estudios culturales como de los estudios de género. Sin embargo, pretender analizar el vasto abanico de fenómenos problemáticos presentes en los modos de representación en la cultura pop excede completamente los límites de este artículo. Ante tal imposibilidad, hemos decidido seleccionar un fenómeno específico que, a nuestro juicio, ejemplifica claramente a los problemas que tematizamos anteriormente. Nos referiremos entonces al denominado *queerbaiting*, dada su creciente relevancia y frecuencia en la cultura pop contemporánea. El *queerbaiting* es un fenómeno que forma parte de la matriz sobre la cual construimos y comprendemos las producciones culturales que consumimos cotidianamente. Sin embargo, dirigirnos a él con una mirada crítica nos abre una ventana que nos permite una mirada cualitativamente diferente sobre la sociedad en su conjunto y en diversos momentos de la historia. Dar cuenta del *queerbaiting* es dar cuenta de los engaños de las representaciones actuales de grupos marginalizados históricamente y, en consecuencia, nos brinda indicios de qué aspectos podemos y debemos mejorar. Hacer explícito este fenómeno, entonces, nos da una clave fundamental para comprender con mayor profundidad el estado actual de la representación de grupos minoritarios en las producciones culturales mainstream. Para comenzar, es fundamental esbozar algún tipo de definición, aunque sea provisoria de *queerbaiting*, para adentrarnos en sus profundidades. Según Elizabeth Bridges (2018), la utilización del término *queerbaiting* comenzó a aparecer apropiadamente hacia 2010, como consecuencia de la creciente atención por parte de las redes sociales a la cultura fan. Dado que es un término nuevo, existen varias acepciones que ponen el énfasis en algunos elementos que los autores consideran relevantes. Eve Ng (2018: 2) sostiene que:

el término queerbaiting [se utiliza] para referir a situaciones dónde, quienes están oficialmente asociados a un texto mediático cortejan a la audiencia interesada en narrativas LGBT –o, en su defecto, se percatan de esa audiencia– y fomentan su interés, sin nunca confirmar definitivamente la no-heterosexualidad de los personajes relevantes.

Por su parte, Joseph Brennan (2018: 105) sostiene que el término *queerbaiting* es utilizado por los fans para denunciar a los productores, o incluso a los actores, de una producción cultural

que ellos "creen que deliberadamente han introducido un subtexto homoerótico para atraer al público queer, pero que nunca es actualizado". De cierto modo, este fenómeno es la contracara de las tendencias progresistas, como la introducción de personajes trans o abiertamente homosexuales, que no se terminan de comprometer realmente con la diversidad que pretenden reivindicar, dado que el queerbaiting, siguiendo estas consideraciones preliminares, implica algún tipo de comportamiento deshonesto por parte de la producción de una serie, una película, un libro o cualquier texto mediático.

Es por ese motivo que es necesario complejizar aún más la definición del término para efectivamente poder dar cuenta del complejo entramado de relaciones de poder que allí se cristalizan. Siguiendo lo planteado por Eve Ng (2018: 5), "podríamos vernos tentados a reservar el término únicamente [...], para textos que no poseen personajes canónicamente establecidos como queer, más allá de que el contenido textual y extratextual sugiera la posibilidad de que eso podría suceder". Pero, como la misma autora sostiene, esta definición no considera una gran cantidad de ejemplos de queerbaiting, como cuando los personajes involucrados canónicamente pertenecen a la comunidad LGBTQ+. Es por ello que agrega:

el elemento crucial no es la falta de canonicidad, sino más bien cuan satisfactoriamente lo queer se desarrolla en relación con las expectativas que surgen de la lectura de múltiples elementos textuales y extratextuales, que dan cuenta del contexto queer, por parte de la audiencia. Esto significa que los referentes del queerbaiting se expanden, porque la matriz texto-paratexto-contexto queer cambia con el tiempo, aunque su estructura se mantenga. (Ng, 2018: 5)

Recapitulando las caracterizaciones citadas, podemos establecer algunos elementos importantes para comprender mejor este fenómeno. En primer lugar, llevaremos nuestra atención al concepto de canon. Cuando se habla de canon en este contexto específico, encontramos que se encuentra fuertemente ligado a aquello que explícitamente aparece en un texto mediático. Pertenecer de este modo al ámbito de lo dado, aquello que no puede ponerse en duda y sobre lo que hay consenso. Sin embargo, podemos problematizar un poco esta idea para encontrarnos con que hay una serie de presupuestos que están operando de diversos modos. Por un lado, presupone la analogía entre textual/real

y extratextual/irreal, y la subsiguiente oposición mutuamente excluyente entre ambos. De este modo, lo que aparece explícito textualmente es lo que se considera real, mientras que lo ambiguo se mantiene del lado de lo irreal o imaginario:

Todo lo queer a lo que me refiero en la representación y lectura de la cultura de masas en este libro es solo “connotativo”, y por lo tanto, negable o “insustancial” en tanto sigamos pensando dentro del paradigma heterocentrista, el cual ya ha decidido que las expresiones de lo queer son subtextuales, subculturales, lecturas alternativas, o intentos patéticos y descabellados de ver algo que no está allí –después de todo, los textos de la cultura de masas están hechos para la persona “promedio” (heterosexuales, blancos, de clase media, generalmente hombres) ¿no es así? (Doty, 1993: xii)

Este modo de estructuración permitiría entonces atribuir un valor y una jerarquía a aquellas interpretaciones que se desarrollan con elementos textuales y aquellas que juegan en los “espacios de indeterminación”, como los denominaba Roman Ingarden (1998). Estas “espacios de indeterminación” son la consecuencia de la imposibilidad de mostrar o contar cada detalle de lo que ocurre en una historia; es por ello que aquellos elementos que no se explicitan en el texto dan lugar a que quienes interactúan con los media texts pueden “llenarlos” de acuerdo con sus expectativas, valores y experiencias (Ingarden, 1998). De ese punto, no es difícil deducir que las llamadas lecturas queer de los textos mediáticos suelen gozar de menor reconocimiento y estima. El concepto de canon funciona de manera análoga a cómo funcionaba el de sujeto hegemónico: establece la norma y regula qué lecturas son las aceptadas y cuáles desestimadas. Obviamente que el canon en sí mismo no es negativo, el atributo valorativo surge cuando se lo utiliza como herramienta para desechar lecturas e interacciones alternativas que pueden estar basadas en el mismo texto, pero visto desde una perspectiva diferente.

Es allí donde la introducción del segundo elemento es necesaria, a saber, la denominada lectura queer. Esta práctica es, en definitiva, una de las piedras angulares de la comunidad LGBTQ+ en lo que a su relación con los textos mediáticos respecta. Para comprender mejor la profundidad y la larga historia de esta práctica, podemos identificarla con “una toma de conciencia inicial de la homosexualidad como una orientación que surge en el último

cuarto del siglo XIX, lo cual coincide con la invención de la tecnología del cine" (Bridges, 2018: 117). El cambio de paradigma que implicó ponerle un nombre específico a aquello que, si bien existía previamente, no encontraba un modo específico de ser nombrado, trajo como consecuencia que, por un lado, los individuos que se identificaban como homosexuales pudieran comprender mejor su propia experiencia. Por otro lado, esto sirvió como herramienta para aquellos que se oponían –y oponen, aún hoy en día– a los derechos de los gays –y a la comunidad LGBTQ+– para expresar más claramente su repudio e identificar con mayor especificidad a este grupo minoritario (Bridges, 2018). Este contexto favoreció el desarrollo de prácticas y códigos que, de modo sutil, referían a lo queer sin hacerlo de modo explícito. Diana Anselmo nos brinda un concepto clave que nos posibilita divisar las consecuencias profundas y todavía resonantes de esto, a saber, el de criptografía queer, al cual define como:

una multiplicidad de prácticas de la recepción a las cuales la audiencia LGBTQ+ se ha visto forzada a crear, con el fin de encontrar representaciones, a nivel subtextual, dentro de una sobreabundancia de narrativas canónicamente heterosexuales. Como su etimología lo sostiene, "criptografía" es el arte de crear sentido de las cifras, de extraer contenido de entre las líneas, de propiciar una comunicación segura en un medio hostil. (Anselmo, 2018: 85)

La lectura queer se conecta de este modo con la idea de canon. Promueve lecturas que se escapan de la norma, que juegan en los espacios liminales y con lo indeterminado. Abre los ojos y agudiza el oído en búsqueda de aquellos destellos y susurros que tímidamente –o veladamente– dan cuenta de sus propias experiencias. Pero, dadas sus características, se encuentra siempre marginalizada, como los individuos que depositan en esta tarea las esperanzas de verse reflejados en aquello que disfrutaban tanto. La lectura queer, y quienes la practican, han desarrollado un vasto repertorio de herramientas para codificar y decodificar actitudes, gestos, diálogos, miradas, encuadres, musicalización –entre muchas más– en los textos que consumen. Mas su labor no se queda únicamente en el ámbito privado, sino que se expande hacia el exterior y se comparte con quienes comparten el mismo propósito.

Es así como adquiere relevancia la noción de comunidad que se conforma en torno a las producciones culturales. Actualmente,

³ Son obras de arte, generalmente visuales, creadas por fans que tiene como tema principal a los personajes, contextos, vestuarios o estética propias del universo de los textos mediáticos a los cuales todo esto pertenece.

⁴ Es un trabajo ficcional original escrito por fans, que toman los personajes y/o las premisas de los textos mediáticos originales. En estos escritos, los fans interactúan con los textos originales haciéndolos propios. Hay sitios especialmente dedicados a su difusión (<https://archiveofourown.org/>), y es una de las formas más comunes y prolíferas de labor por parte de los fans.

⁵ Un video musical hecho por el fan de un programa de televisión o una película, que utiliza una canción y clips de video provenientes de la serie o la película. Se utilizan para mostrar las relaciones entre ciertos personajes o, incluso, para crear universos alternativos o AU por sus siglas en inglés, entre otras posibilidades.

los fans son, como Henry Jenkins (2008: 137) sostiene, "el segmento más activo del público mediático, que se niega a aceptar sin más lo que dan e insiste en su derecho de participación plena". El fan no solo recibe pasivamente aquello que las producciones culturales le brindan, sino que, además, demanda y expresa sus opiniones al respecto. No es un mero receptor, sino que se encuentra involucrado con aquello que consume. De esta actitud particular de los fans, nace el concepto de fandom que nombra a aquellas comunidades virtuales que se construyen alrededor de un interés específico. Estas comunidades, gracias a las ventajas que Internet ofrece en la actualidad, trasciende completamente los límites geográficos, sociales, culturales o políticos, dado que se conforman en torno a aquello que comparten.

Dada esta heterogeneidad que caracteriza al concepto de fandom, dentro del mismo podemos encontrar una gran cantidad de matices. Cada fan trae consigo un complejo entramado de experiencias y expectativas que moldean el modo en que interactúa con las producciones mediáticas. Es por este motivo que existen múltiples fandoms, y cada uno de ellos presenta una fisonomía peculiar que lo caracteriza, los hay más grandes, más pequeños, más inclusivos, más conservadores, más antiguos, más nuevos. Así mismo, como establecimos antes, los fans no son espectadores pasivos, sino que se caracterizan por su poder creativo y productivo, análisis profundos, fanart³, fanfics⁴ o fanvids⁵, son ejemplos de todo lo que aportan a la comunidad.

La proliferación de los fandoms, y los estudios académicos sobre los mismos (ver Anselmo, 2018; McDermott, 2018; Narai, 2018; Prego Nieto, 2018), ha cambiado la fisonomía y el modo en el cual se producen textos mediáticos en la actualidad, a tal punto que se han convertido así en un componente clave que no puede ser obviado o desestimado. Los fans hacen uso de su voz y la amplifican gracias a las redes sociales, exigiendo ser oídos, pero festejando y difundiendo esos logros. Dadas estas características, podemos esbozar una explicación de por qué es precisamente aquí donde el queerbaiting, que se encuentra en la intersección del canon, la lectura queer y el fandom, resulta especialmente reveladora a la luz del problema de la representación de las minorías en la cultura pop.

4. ANÁLISIS DE CASO: SUPERCORP

En consonancia con lo que hemos desarrollado a lo largo del trabajo, consideramos que sería interesante presentar un ejemplo

de queerbaiting, teniendo en cuenta dos factores importantes: (1) La construcción de la narrativa desde el canon de la serie, y (2) la recepción e interpretación de ese canon por parte del fandom. Tomar ambas perspectivas respecto del mismo material, a saber, la de la propia serie y la de sus fans, nos posibilita explicitar de un modo efectivo la tensión constante que existe entre ambos dominios. Existen varios ejemplos contemporáneos de queerbaiting que han sido trabajados con profundidad por varios autores, entre ellos se destacan Sherlock, Supernatural, Teen Wolf y Merlín (ver Elliott y Fowler, 2018; Brennan, 2016, 2018). Sin embargo, lo que hemos notado es que los ejemplos analizados con mayor frecuencia involucran a dos personajes masculinos. A fin de intentar iluminar aquello que se caracteriza por moverse entre las sombras y los márgenes, nos interesa avocarnos al análisis de un ejemplo que involucra a dos mujeres, a saber, Lena Luthor y Kara Danvers de la serie Supergirl. Si nos centramos en el canon y cómo se construye a nivel textual esta historia, vamos a advertir que esta serie cuenta las aventuras y desventuras de Kara Danvers, también conocida como Supergirl. En sus propias palabras:

Cuando era niña, mi planeta Krypton estaba muriendo. Fui enviada a la Tierra para proteger a mi primo, pero mi cápsula fue desviada de su curso y para cuando llegué aquí mi primo ya había crecido y se había convertido en... Superman. Escondí quién realmente era, hasta que un día un accidente me forzó a revelar mi identidad al mundo. Para la mayoría de las personas, soy una reportera de CatCo Worldwide Media; pero en secreto, trabajo con mi hermana adoptiva para la D.E.O, para proteger a mi ciudad de los alienígenas y de cualquiera que pretenda causar daño. Yo soy Supergirl. (Adler, 2015)

Uno de los temas principales que atraviesa la serie desde el comienzo es cómo este personaje busca la forma de lidiar con la dualidad inherente al hecho de tener un alter ego, una doble identidad. Esta tensión se nota particularmente en el modo en que se relaciona con el resto de los personajes de la serie, su hermana, sus amigos, sus colegas y, principalmente, para nuestro análisis, Lena Luthor. La relación entre Kara Danvers, interpretado por la actriz Melissa Bonoist, y Lena Luthor, interpretado por Katie McGrath, es precisamente el eje que vamos a analizar. El

⁶ Tumblr es una plataforma de microblogs, en la cual los usuarios pueden publicar imágenes, videos, GIFs, y textos con facilidad. En <http://bit.ly/TumblrSupercorp> pueden verse publicaciones y blogs completamente dedicados a Supercorp.

⁷ <https://twitter.com>.

⁸ Archive of our own, también conocido como A03, se define como un archivo de transformativo de creaciones de fans –como fanfiction, fanart, fan videos y podfics– creado por fans, administrado por fans, sin fines de lucro ni comerciales. Este sitio es una de las principales fuentes de fanfics que circulan en Internet y cuenta con más de 10 000 fics dedicados a la relación entre Kara Danvers y Lena Luthor, como se puede ver en el siguiente link: <http://bit.ly/ao3supercorp>

personaje de Lena Luthor, la media hermana menor del histórico antagonista de Superman, Lex Luthor, es introducido en la historia en el primer episodio de la segunda temporada titulado The adventures of Supergirl. Más allá de su apellido, ambos personajes desarrollan una interesante relación que fue volviéndose cada vez más relevante en la historia de la serie y que muchos miembros del fandom han bautizado con el nombre de SuperCorp.

Actualmente, con una simple búsqueda en Internet se puede acceder a la gran cantidad de material que los fans han creado en torno a este ship, desde edits – que son GIFs con fragmentos de los episodios, que se centran en detalles como los intercambios de miradas entre Lena y Kara, por ejemplo-, a fanvids, fan art y fanfictions. Todo este material se encuentra alojado en plataformas tales como Tumblr⁶, Twitter⁷ y Archive Of Our Own⁸, en las cuales con solo poner el término SuperCorp en los motores de búsqueda aparecen múltiples resultados. En estos espacios virtuales, las discusiones en torno a las series, los personajes y las relaciones entre ellos tiene un terreno fértil y proliferan allí las interacciones entre los fans que comparten sus opiniones y utilizan los recursos audiovisuales disponibles para sustentar sus argumentaciones. En el caso concreto que analizamos en esta ocasión, elementos como las elecciones interpretativas de las actrices al momento de actuar las interacciones entre los personajes, ciertos diálogos concretos o, incluso, la elección de ciertos encuadres han sido motivo de discusión y debate entre fans de la serie casi desde el comienzo. Aquí lo visual, lo gestual y la entonación con la que los personajes se comunican son algunas de claves para entender a este fenómeno, dado que ponen de relieve la conexión entre aquello que se muestra explícitamente y las lecturas posibles por parte del fandom.

Dado que el queerbaiting acontece entre la construcción narrativa y la recepción, para facilitar el análisis, proponemos sumar una distinción importante a considerar. A saber, entre (1) escenas ambiguas y (2) escenas que funcionan como paralelos. Esta distinción evidencia la complejidad del fenómeno y cómo puede ocurrir de diversos modos en un mismo caso. Una vez establecida esta categorización, consideraremos las tensiones entre la construcción narrativa canónica y las lecturas que propone el fandom de estas escenas.

⁹ Capturas de pantalla tomadas del episodio.

4.1. ESCENAS AMBIGUAS

Consideraremos como escenas ambiguas a aquellas en las cuales los modos en que los diálogos y las interacciones están contruidos, dejan espacios de indeterminación que posibilitan que algunos fans lean indicios que apuntarían una relación romántica entre los personajes. En estos ejemplos se prestará particular atención a elementos gestuales, dialógicos y de encuadre. En el episodio 12 de la segunda temporada, titulado Luthors, Lena y Kara comparten una escena una vez resuelto el conflicto del episodio, en el cual tienen el siguiente intercambio:

Lena: [apoyando el artículo que Kara escribió acerca de ella] Es un buen artículo. Me halaga.

Kara: Solo escribí la verdad. Estoy aprendiendo a seguir investigando, incluso cuando la evidencia apunta hacia un lugar. Siempre hay otra versión.

Lena: Incluso cuando es difícil de encontrar.

Kara: Especialmente cuando es difícil de encontrar. [pausa] Así que... mi oficina está llena de flores...

Lena: ¿En serio?

Kara: Sí. [ambas sonríen] No era necesario que hicieras eso.

Lena: Sí, tenía que. Supergirl me dijo que vos la mandaste. No sé cómo agradecerle eso.

Kara: Bueno, para eso están los amigos.

Lena: Sí, nunca tuve amigos como vos antes. Ahora que lo pienso, nunca tuve familia como vos. Nunca nadie me defendió así antes.

Kara: Ahora tenés a alguien que te va a defender, siempre.

Lena: Bueno, Supergirl puede haberme salvado, pero vos, Kara Danvers, vos sos mi heroína. (Queller, Gates, 2017)



FIGURA 1: Kara y Lena en el sillón de la oficina de Lena, en el episodio Luthors⁹.

Una pregunta preliminar, que sirve también como ejercicio, es imaginar cómo recibiríamos esta interacción entre los personajes, si no fueran ambas mujeres. ¿Cambiaría? Consideremos, por ejemplo, la mención a las flores que inundan la oficina de Kara enviadas por Lena como modo de agradecimiento. Una acción de estas características podría ser interpretada como un gesto romántico, en especial, si el personaje que envía las flores es un hombre. Sin eliminar la posibilidad de que mujeres envíen flores a sus amigas si así lo desean, cuando referimos a series y media texts en general, nos encontramos dentro de un espacio que posee un cierto modo de codificar las interacciones para que los espectadores tengan herramientas para comprender más rápidamente qué es lo que se está implicando en lo que está sucediendo. Estos códigos los aprendemos como consecuencia de nuestro contacto con las diversas manifestaciones propias de la cultura pop. Por ejemplo, sabemos que ciertos gestos, como un intercambio de miradas o un roce delicado entre personajes, son indicios de la posibilidad de un interés de índole romántico. Por otro lado, ante las palabras de Kara: "para eso están los amigos", Lena responde: "nunca tuve amigos como vos antes. Ahora que lo pienso, nunca tuve familia como vos", lo que brinda apoyo textual al argumento que sostiene que la relación entre estos personajes no es corriente. Sumado a eso, la última línea de Lena: "Supergirl puede haberme salvado, pero vos, Kara Danvers, vos sos mi heroína", dentro del contexto general del universo que esta serie comparte con otras como Arrow, The Flash, Legends of Tomorrow, Batwoman, e, incluso, Smallville, funciona como eco de una escena de otra serie que consideraremos más adelante. Otra interacción que puede ser considerada como ambigua, la encontramos en el capítulo 18 de la segunda temporada, titulado Ace Reporter. Allí, al igual que sucedía en Luthors, una vez que se ha resuelto el conflicto del episodio que, en este caso, giró en torno a Lena y sus conflictos con su familia, ambas comparten una escena donde intercambian estas líneas de diálogo:

Kara: ¿Cómo estás?

Lena: Cuando Lex fue arrestado, mi madre estaba ahí. Mi madre vio a su hijo ser arrastrado de su casa, sangrando y delirando, y cuando llegué, Lillian estaba ordenando su habitación como si se hubiera ido en un viaje de negocios. Así es como me sentí: fría y calma. Hasta que pienso en Beth muriendo en la cárcel, ahí me siento tibia por unos instantes.

¹⁰ Capturas de pantalla tomadas del episodio.

Kara: Estás en shock, Lena.

Lena: Lo sé. La pérdida hace cosas extrañas en mi familia, y yo he perdido a mucha gente.

Kara: Bueno, vos no vas a perderme a mí.

Lena: Creo que cuando vuelva a sentir cosas de nuevo, yo... voy a estar muy, muy asustada por la persona que podría ser.

Kara: [poniendo un brazo alrededor de Lena] No tenés que tener miedo. Yo estoy acá. No me voy a ir a ningún lado.

Lena: ¿Me lo prometés?

Kara: Siempre voy a ser tu amiga, y siempre te voy a proteger. Te lo prometo. (Yoo, Parrish, 2017)

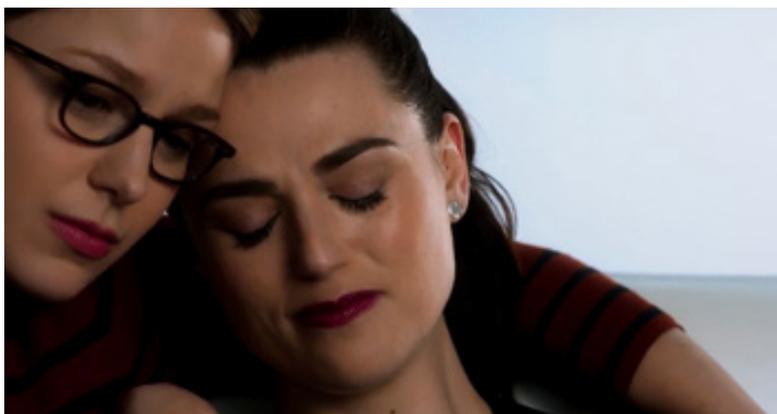


FIGURA 2: Kara (izquierda) reconfortando a Lena (derecha) en su oficina, luego de los acontecimientos de Ace Reporter¹⁰.

Este intercambio es otro de los que aparecen frecuentemente en las argumentaciones de quienes ven en SuperCorp potencial romántico. Como sucedía en el caso anterior, esto se da hacia el final de un episodio que es particularmente emocional para el personaje de Lena. La vulnerabilidad que brota de las palabras de Lena, y los intentos de Kara para consolarla no solo verbalmente, sino también a nivel físico, dan cuenta de una cierta intimidad entre los personajes. Esto acontece nuevamente en la oficina de Lena, pero por lo que podemos deducir desde la iluminación de la escena, es muy probable que sea de noche y que no haya casi empleados en las proximidades. La cercanía física, la profundidad emocional de las palabras y el plano elegido como modo de mostrar esta escena son evidencia de un alto grado de confianza y proximidad entre estos personajes. Siempre están ahí para brindarse apoyo la una a la otra, y cuando están juntas, pueden mostrar y compartir su vulnerabilidad.

¹¹ Ver, por ejemplo: <https://cloissupercorpparallels.tumblr.com/>

¹² Capturas de pantalla tomadas del episodio.

Es decir, dado que la química entre las actrices es tan evidente, y los fans muestran su preferencia por este ship, los escritores y productores recurren a la idea de amistad como recurso para justificar sus interacciones, sin tener que negar ni afirmar nada más. Para los shippers, estas evidencias textuales no sirven para acallar sus voces, sino que no hace más que avivar las llamas. Consideran que, aun cuando el término utilizado sea "amistad", el comportamiento de los personajes –llenar la oficina de flores como agradecimiento o el compartir momentos de vulnerabilidad y cercanía que no comparten con otro personajes–, como interactúan en las distintas situaciones –defendiéndose o salvándose la una a la otra, aun cuando haya conflicto entre ambas– o, incluso, lo que dialógicamente se dicen – "siempre te voy a proteger" o "nunca nadie me defendió así antes"– implican una relación que excede los límites de la mera amistad.

4.2. PARALELISMOS

Sin embargo, otro de los elementos que suelen ser analizados con frecuencia remiten a los paralelos existentes entre la relación de Kara y Lena, y otras relaciones canónicamente románticas dentro del mismo universo, en especial, la icónica relación entre Clark Kent y Lois Lane. De hecho, existen blogs de Tumblr¹¹ dedicados especialmente a rastrear estos paralelos en las diferentes iteraciones de estos personajes, ya sea en las películas o las series *Lois and Clark* y *Smallville*. Lo que los fans tratan de demostrar con este ejercicio es que muchas de las interacciones entre Kara y Lena presentan similitudes innegables con momentos clásicos de la relación entre Lois y Clark, o Clois que es el nombre de su ship. El ejemplo más claro y que de algún modo cristaliza los argumentos en favor de SuperCorp, es el conocido como *bridal carry*, que es la clásica imagen en la cual vemos a Superman, o en este caso a Supergirl, salvando a Lois o a Lena Luthor, llevándolas en sus brazos.

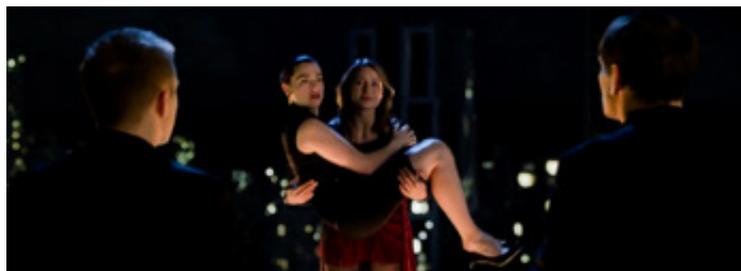


FIGURA 3: Kara, como Supergirl, rescatando a Lena en *Exodus* (S02E15)¹².

13 Capturas de pantalla tomadas de la película.



FIGURA 4: Clark Kent, como Superman, rescatando a Lois Lane en Batman vs Superman¹³.

Otro ejemplo de paralelismo lo encontramos en la escena citada anteriormente, cuando Lena le dice a Kara: "Supergirl puede haberme salvado, pero vos, Kara Danvers, vos sos mi heroína", dado que esa misma línea de diálogo aparece en la serie The Flash. En ese caso, los personajes de la escena son Barry Allen e Iris West, y la escena en cuestión ocurre en el episodio 8 de la cuarta temporada, titulado Crisis on Earth-X, part 3, en el cual se casan. Los votos de Iris dicen:

Iris: (...) Y desde ese momento supe que, con vos a mi lado, todo era posible. The Flash puede ser el héroe de la ciudad, pero vos, Barry Allen, vos sos mi héroe y estoy feliz, emocionada y honrada de ser tu esposa. (Helbing, 2017)

Lo interesante de este caso es que tanto Supergirl como The Flash son producidas por el mismo canal de televisión, la CW, y forman parte del mismo universo televisivo. ¿Por qué hablamos de queerbaiting entonces? Precisamente porque una misma línea de diálogo es en el contexto de The Flash como una declaración romántica indiscutida, pero en el caso de Supergirl se abre espacio a la ambigüedad. Sin embargo, una parte importante del fandom considera que el modo en que esta relación está representada retiene elementos subtextuales que abonan la idea de que es posible una relación amorosa entre Lena y Kara. Perciben que las interacciones dicen mucho más que lo que las palabras enuncian. Pero, más importante aún, mientras haya sectores que consideren que se está hablando de sus experiencias, susurrando, sin hacerse cargo, el queerbaiting va a ser un problema.

5. A MODO DE CIERRE

La cultura pop es un terreno que no puede escapar a la reflexión y la crítica, dado que está presente en la cotidianidad de todos, con una pregnancia particularmente profunda. Allí se ponen en juego visiones del mundo, valores, jerarquías, pertenencia y modos de articulación del mundo que se tornan accesibles para quienes entran en contacto con ella. Hay allí un campo fructífero para el análisis crítico, precisamente porque en ella la sociedad misma se refleja y se construye. Ver nuestras experiencias en nuestros textos mediáticos predilectos genera una sensación gratificante, porque funciona como una clase de validación y aceptación; nos abre las puertas a explorar posibilidades más allá de las que podemos imaginar por nosotros mismos. El hecho de que, como consecuencia de nuestra identidad de género, nuestra orientación sexual, nuestra raza o nuestra condición de pertenecer a países del tercer mundo tengamos vedada la posibilidad de ver a personajes como nosotros viviendo múltiples tipos de vidas y atravesen diversas experiencias, es una forma de aniquilación simbólica.

Cuando conectamos los conceptos de canon, lectura queer y fandom, teniendo en cuenta el fenómeno del queerbaiting, vemos que lo que se está poniendo en juego allí es mucho más importante y complejo de lo que podría parecer a simple vista. La cultura pop es producto y, por lo tanto, refleja la cultura en la cual es producida; es por ello que allí podemos encontrar en una escala diferente, los mismos dispositivos y mecanismos que sirven para reproducir los valores y privilegios de los grupos hegemónicos. Sin embargo, como reflejan a la sociedad, lleva consigo también el poder de subvertir esos valores y brindar espacios de legitimación a las disidencias.

El queerbaiting pone sobre la mesa cómo, por ejemplo, una escena puede abrir la posibilidad de diversas lecturas, y como esas lecturas reflejan nuestros presupuestos, creencias y prejuicios. En el caso de SuperCorp, estas tensiones entre el modo de construir la narrativa que la serie presenta y las lecturas posibles que se propician ponen en jaque las lecturas hegemónicas. Aquello que ha sido leído como romántico sin dudas en casos donde las parejas son heterosexuales, se pone en duda en este caso y se reclama la necesidad de que se torne explícito para cerrar el asunto. El queerbaiting es la prueba viva de que, incluso en los intentos por aceptar e incorporar a la vasta diversidad que compone el abanico

de la identidad sexual humana, todavía sigue presente la lógica binaria que sostiene el discurso conservador. Por lo tanto, se abre la puerta, pero no se borra el umbral que le marca su función; es una invitación que nunca implica la pertenencia.

Lo queer se mantiene del lado de la excepcionalidad, aquello que constantemente debe reafirmar su valor y necesidad, aquello que debe luchar por el derecho a ser reconocido como parte de las posibilidades de la experiencia humana, aquello que debe ser disciplinado y que debe siempre mantenerse dentro de los límites que el paradigma cisgénero-heterosexual le permite. Es por ello que un feminismo que no se ocupe de estos espacios en cuales circulan libremente estos modos de estructurar y jerarquizar las experiencias no es efectivo. La cultura pop es un espacio de disputa de poder y producción de sentido, donde se ponen en juego cuestiones materiales y simbólicas, y es allí donde podemos ir para comprender de un modo diferente aquello que vemos replicado en la cotidianidad. La ficción tiene un poder único, es capaz de transportarnos a mundos maravillosos o terribles, posibles e imposibles por igual, que nos permite soñar con ser mejores, ¿cómo podríamos dejarlo de lado?

BIBLIOGRAFÍA

ANSELMO, D.W. (2018). Gender and Queer Fan Labor on Tumblr. *Feminist Media Histories*, 4(1), 84-114. Disponible en <https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.1.84>

BIELE, N. (2017). Queerbaiting: The (Mis)Representation Of The Queer Community We are real people who deserve real representation. *Odyssey*. Disponible en <https://www.theodysseyonline.com/queerbaiting-the-misrepresentation-of-the-queer-community>

BRENNAN, J. (2018A). Introduction: Queerbaiting. *The Journal of Fandom Studies*, 6(2), 105-113.

_____. (2018b). Queerbaiting: The 'playful' possibilities of homoeroticism. *International Journal of Cultural Studies*, 21(2), 189-206.

_____. (2018c). Slashbaiting, an alternative to queerbaiting. *The Journal of Fandom Studies*, 6(2), 187-204. https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.187_1

BRIDGES, E. (2018). A genealogy of queerbaiting: Legal codes, production codes, 'bury your gays' and 'The 100 mess.' *The Journal of Fandom Studies*, 6(2), 115-132.

BRITZMAN, D. P. (1995). Is There a Queer Pedagogy? or, Stop Reading Straight. *Educational Theory*, 45(2), 151-165. Disponible en <https://doi.org/10.1111/j.1741-5446.1995.00151.x>

COLLINS, R.L. (2011). Content Analysis of Gender Roles in Media: Where Are We Now and Where Should We Go? *Sex Roles*, 64(3), 290-298. Disponible en <https://doi.org/10.1007/s11199-010-9929-5>

DELANEY, T. (2007). Pop culture: An overview. *Philosophy Now*, 64, 6-7.

DOTY, A. (1993). Making things perfectly queer. *Interpreting mass culture* (2ª ed.) Minneapolis: University of Minnesota Press.

ELLIOTT, J. Y FOWLER, M. (2018). 'Smile, Derek. Why don't you smile more?': The objectification of Derek Hale and queerbaiting in MTV's *Teen Wolf*. *The Journal of Fandom Studies*, 6(2), 145-166. Disponible en https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.145_1

GONDA, C. (2007). Being Faithful. *Journal of Lesbian Studies*, 11(1/2), 89-105. Disponible en <https://doi.org/10.1300/J155v11n01>

HOLLOWS, J. (2000). Feminism, Cultural Studies and Popular Culture. In *Feminism, Fiminity and Popular Culture*, (27), 1-8). Manchester: Manchester University Press. Disponible en http://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/certain_publicaciones/es_def/adjuntos/2013.feminismo.maternidad.relacion.incomoda.pdf%5Cnhttp://pendientedemigracion.ucm.es/info/ec/jec8/Datos/documentos/comunicaciones/Feminista/Larramaga Mercedes.P

INGARDEN, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Mexico: Taurus.

LINNÉ, R. (2003). Alternative textualities: Media culture and the proto-queer. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 16(5), 669-689. <https://doi.org/10.1080/0951839032000142940>

LISZEWSKI, B. (2017). Supergirl's responsibility when it comes to Kara and Lena's friendship. *The TV Junkies*. Disponible en <https://www.thetvjunkies.com/supergirl-responsibility-kara-lena/> Love, H. (2018). Queer. In *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, (1), 172-176. Duke University Press.

MAFFIA, D. (2008). Contra las dicotomías: feminismos y epistemología crítica. Argentina: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Contra-las-dicotomías.-Feminismo-y-epistemología-crítica.pdf>

MCDERMOTT, M. (2018). The contest of queerbaiting: Negotiating authenticity in fan-creator interactions. *The Journal of Fandom Studies*, 6(2), 133-144. Disponible en https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.133_1

MCKAY, H. (2018). The Feminists are Coming: A Critical Analysis of Melisandre and Feminism in *Game of Thrones*. *Relics, Remnants, and Religion: An Undergraduate Journal in Religious Studies*, 3(1).

MCROBBIE, A. (2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264. Disponible en <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>

_____ (2008). Young women and consumer culture. *Cultural Studies*, 22(5), 531-550. Disponible en <https://doi.org/10.1080/09502380802245803>

NARAI, R. (2018). Female-centered fan fiction as homoaffection in fan communities. *Transformative Works and Cultures*, 24(24). Disponible en <https://doi.org/10.3983/twc.2017.01014>

NG, E. (2018). Between text, paratext, and context: Queerbaiting and the contemporary media landscape. *Transformative Works and Cultures*, 24. Disponible en <https://doi.org/10.3983/twc.2017.0917>

PÉREZ, M. (2016). Teoría Queer, ¿para qué? *Isel*, 5, 184-198. Disponible en <http://www.aacademica.org>.

PREGO NIETO, M. (2018). Comunidades fan bajo una perspec-

tiva feminista. Revisión bibliográfica, (June), 1-12. Disponible en <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.20638.84807>

RAYMOND, D. (1990). Popular culture and queer representation. *Popular Culture and Queer Representation: A Critical Perspective*, 98-110.

ROACH, E.E. (2018). The homoerotics of the boyband, queerbaiting and RPF in pop music fandoms. *The Journal of Fandom Studies*, 6(2), 167-186. Disponible en https://doi.org/10.1386/jfs.6.2.167_1

SEITER, E. (1986). Stereotypes and the Media: A Re-evaluation. *Journal of Communication*, 36(2), 14-26. Disponible en <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1986.tb01420.x>

STOREY, J. (2018). Cultural theory and popular culture: An introduction: Eighth edition. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction: Eighth Edition*. Disponible en <https://doi.org/10.4324/9781315226866>

STRINATI, G. (1995). Feminism and popular culture. In *An introduction to theories of popular culture* (pp. 164-208). London: Routledge.

TUCHMAN, G. (1978). The Symbolic Annihilation of women by the mass media. In *Hearth and Home: Images of women in the mass media* (pp. 150-174). New York: Oxford University Press.

VALOCCHI, S. (2005). Not Yet Queer Enough: The Lessons of Queer Theory for the Sociology of Gender and Sexuality. *Gender and Society*, 19(6), 750-770. Disponible en <https://doi.org/10.2307/j.ctv5nph43.8>

WODACK, R. Y BUSCH, B. (2004). Approaches to Media Texts. En Downing, J.D.H.; McQuail, D.; Schlesinger, P. y Wartella, E.A. (eds.) *The SAGE handbook of media studies*. 10.4135/9781412976077.

ZEILSER, A. (2009). Feminism and pop culture. *Choice Reviews Online*, 47(03), 47-1740-47-1740. D<https://doi.org/10.5860/CHOICE.47-1740>

MULTIMEDIA

BERLANTI, G.; GUGGENHEIM, M.; KREISBERG, A. Y SCHECHTER, S. (PRODUCTORES). (2016). Legends of Tomorrow [serie de televisión]. Vancouver: Bonanza Productions, Berlanti Productions, Warner Brothers Television, DC Entertainment.

BODEN, A. F. R. (2019). Captain Marvel. United States: Walt Disney Studios Motion Pictures.

DAVIS, J. (PRODUCTOR). (2011). Teen Wolf [serie de televisión]. Atlanta: MTV.

DRIES, C.; BERLANTI, G.; SCHECHTER, S.; JOHNS, G.; NUTTER, D. Y SIEGA, M. (PRODUCTORES). (2019). Batwoman [serie de televisión]. Vancouver: Berlanti Productions, Mad Ghost Productions, Warner Brothers Television, DC Entertainment.

FINN, J.P.; MERICLE, W.; PITTSO, T.; SOKOLOWSKI, B.; SHIMIZU, K.; WINTER, G. (PRODUCTORES). (2012). Arrow [serie de televisión]. Vancouver: Berlanti Productions; DC Entertainment; Warner Brothers Television.

FINN, J.P.; SILVER, E.; ROBERTS, B.; DOWNS, D. Y WINTER, W. (PRODUCTORES). (2014). The Flash [serie de televisión]. Vancouver: Bonanza Productions, Berlanti Productions, DC Entertainment, Warner Brothers Television.

GARDENER, J. Y JONES, B. (PRODUCTORES). (2004). Merlin [serie de televisión]. Gales: Shine Limited.

GOUGH, A.; MILLAR, M.; TOLLIN, M.; ROBBINS, B. Y DAVOLA, J. (PRODUCTORES). (2001). Smallville [serie de televisión]. Columbia Británica: Warner Bros.

GRASSI, M. SULLIVAN, T.; CEDAR, M.; TENG, L.; WINTER, G. Y QUINLAN, R. (PRODUCTORES). (2015). Supergirl [serie de televisión]. Vancouver: Berlanti Productions, DC Entertainment, Warner Brothers Television.

JENKINS, P. (2017). Wonder Woman. United States: DC Enter-

tainment, RatPac Entertainment, Atlas Entertainment, Cruel and Unusual Films, Tencent Pictures, Wanda Pictures.

LEVINE, D.; SINGER, R.; LEMING, E.; BUCKNER, B.; JACOBS, D. Y BUTLER, R. (PRODUCTORES). (1993). Lois & Clark, the New Adventures of Superman [serie de televisión] California: December 3rd Productions, Gangbuster Films Inc, Roundelay Productions, Warner Bros. Television.

SNYDER, Z. (2016). Batman v. Superman: Dawn of Justice. United States: DC Entertainment, Atlas Entertainment, RatPac-Dune Entertainment, Cruel and Unusual Films.

VERTUE, S. (PRODUCTORA). (2010). Sherlock [serie de televisión]. Londres: BBC Wales.

EPISODIOS

ADLER, A. (ESCRITOR), WINTER, G. (DIRECTOR). (26 DE OCTUBRE DE 2015). Pilot [Capítulo de serie de televisión]. En Grassi, M.; Sullivan, T.; Cedar, M.; Teng, L.; Winter, G. y Quinlan, R. (productores). Supergirl. Los Angeles: Berlanti Productions, DC Entertainment, Warner Brothers Television.

HELBING, T. (ESCRITOR) Y DOWNS, D. (DIRECTOR). (28 DE NOVIEMBRE DE 2017). Crisis on Earth-X, Part 3 [capítulo de serie de televisión]. En Finn, J.P.; Silver, E.; Roberts, B.; Downs, D. y Winter, W. (productores). The Flash Vancouver: Bonanza Productions, Berlanti Productions, DC Entertainment; Warner Brothers Television.

KREISBERG, A. Y QUELLER, J. (ESCRITORES); WINTER, G. (DIRECTOR). (10 DE OCTUBRE DE 2016). The Adventures of Supergirl [Capítulo de serie de televisión]. En Grassi, M.; Sullivan, T.; Cedar, M.; Teng, L.; Winter, G. y Quinlan, R. (productores). Supergirl. Vancouver: Berlanti Productions, DC Entertainment, Warner Brothers Television.

QUELLER, J. Y GATES, S. (ESCRITORES); MCKIERNAN, T. (DIRECTOR). (13 DE FEBRERO DE 2017). Luthors [Capítulo de serie de televisión]. En Grassi, M.; Sullivan, T.; Cedar, M.; Teng, L.;

Winter. G. y Quinlan, R. (productores). Supergirl. Vancouver: Berlanti Productions, DC Entertainment, Warner Brothers Television.

YOO, P. Y CARRASCO, E. (ESCRITORES); ALLOWITZ, M. (DIRECTOR). (6 DE MARZO 2017). Exodus [Capítulo de serie de televisión]. En Grassi, M.; Sullivan, T.; Cedar, M.; Teng, L.; Winter. G. y Quinlan, R. (productores). Supergirl. Vancouver: Berlanti Productions, DC Entertainment, Warner Brothers Television.

YOO, P. Y PARRISH, C. (ESCRITORAS); KEVORKIAN, A. (DIRECTOR). (24 DE ABRIL DE 2017). Ace Reporter [Capítulo de serie de televisión]. En Grassi, M.; Sullivan, T.; Cedar, M.; Teng, L.; Winter. G. y Quinlan, R. (productores). Supergirl. Vancouver: Berlanti Productions, DC Entertainment, Warner Brothers Television.