

## PERSONAJES “EUPHORICOS”:

### LO CRIP Y LO QUEER A TRAVÉS DE LA INTERTEXTUALIDAD AUDIOVISUAL EN *EUPHORIA* (2019)

#### “EUPHORIC” CHARACTERS: THE CRIP AND THE QUEER THROUGH AUDIOVISUAL INTERTEXTUALITY IN *EUPHORIA* (2019)

Damián Esteban Bretones  
Columbia University, NY, USA  
[bretonesdamian@gmail.com](mailto:bretonesdamian@gmail.com)

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9972-6351>

### Resumen

Géneros, sexualidades y cuerpos no normativos, aparecen representadas en series de televisión. A este respecto, las teorías crip y queer exponen, de forma crítica, la capacidad corporal obligatoria frente a la discapacidad, y la obligatoriedad heteronormativa frente a multitudes de géneros y sexualidades.

Este artículo pretende emplear la perspectiva crip/queer para analizar a tres de los personajes principales en la primera temporada de la serie *Euphoria* (HBO, 2019), a través de las referencias intertextuales audiovisuales. Y reflexionar si se sigue privilegiando la heteronormatividad patriarcal sin discapacidad o, por el contrario, hay una modificación del discurso para cuestionar la perspectiva dominante. Esta transformación discursiva se produce con la identificación con personajes queer/crip, y mediante un juego intertextual performativo que reinterpreta esas referencias. Ambos aspectos producen un desplazamiento, en

unos casos, y una disolución, en otros, del dispositivo activo/pasivo -o sujeto/objeto- para expresar el deseo y las relaciones entre personajes.

## **Abstract**

Genders, sexualities and non-normative bodies are represented in TV series. In this regard, crip and queer theories expose in a critical way the compulsory able-bodiedness in the face of disability, and the compulsory heteronormative in the face of multitudes of genders and sexualities.

This paper intends to use crip/queer perspective to analyze three of the main characters in the first season of the series *Euphoria* (HBO, 2019), through audiovisual intertextual references. And reflect on whether patriarchal heteronormativity without disability continues to be privileged or, on the contrary, there is a modification of the discourse to question the dominant perspective. This discursive transformation occurs with the identification with queer/crip characters, and through an intertextual performative game that reinterprets these references. Both aspects produce a displacement, in some cases, and a dissolution, in others, of the active/passive -or subject/object-device to express the desire and the relationships between characters.

## **Palabras clave**

*Euphoria*; Intertextualidad; Teoría queer; Teoría crip; Cuerpos; Sexualidad; Series.

## **Keywords**

*Euphoria*; Intertextuality; Queer theory; Crip theory; Bodies; Sexuality; TV series.

## 1. Introducción

Los cuerpos no normativos, estigmatizados, *tullidos*; los géneros y sexualidades *desviadas*, marginadas socialmente, aparecen frecuentemente representados en series actuales: transgéneros, homosexuales, transexuales, seropositivos, discapacitados<sup>1</sup>, drag-kings, no binarios, la mujer masculina, el hombre afeminado, etc. Tanto las personas con discapacidad como con sexualidades *desviadas* han tenido una historia paralela y cruzada en sus realidades y batallas (Agulló, 2011: 64), también en su representación. A este respecto, la teoría crip expone críticamente la capacidad corporal obligatoria frente a la discapacidad, mientras la teoría queer critica la obligatoriedad heteronormativa frente a las multitudes de géneros y sexualidades.

Tradicionalmente, estos tipos de personajes han sido identificados con lo monstruoso y lo grotesco, exhibidos por su apariencia o comportamiento, contrapuesto a una noción de «normalidad» heterosexual sin discapacidad valorada positivamente, por oposición a lo aberrante. En palabras de H. M. Benschoff, sobre el cine de terror, «el monstruo es a la "normalidad" como el homosexual a la heterosexualidad»<sup>2</sup> (Benschoff, 1997: 2). La representación cinematográfica de la diversidad corporal y sexual pasó de la ocultación - menciones veladas- o la criminalización, a su aceptación en el cine más reciente. Tratamiento que se ha modificado en paralelo a su consideración social y una creciente visibilización, cambio operado en las últimas décadas (Barrios, 2003: 14). Los sentidos de estas obras previas se ven referenciados en las series, trasladando formas y significados por vía intertextual, como una «cámara de ecos» (Barthes, 2014: 12) que producen resonancias del hipotexto pasado en el hipertexto actual.

El presente texto pretende emplear la perspectiva crip/queer para analizar a tres de los personajes principales en la primera temporada de la serie *Euphoria* (HBO, 2019-) -Kat, Nate y Jules-, a través de las referencias a obras audiovisuales -cinematográficas, series y videoclip-. Y reflexionar si se sigue privilegiando la heteronormatividad patriarcal sin discapacidad o, por el contrario, se ha producido una modificación del discurso audiovisual. Esta transformación

---

<sup>1</sup> En el artículo se prefiere emplear el término «con discapacidad» al de «diversidad funcional», siempre que sea posible, para no despolitizar y eliminar lo singular, porque todo el mundo tiene funcionalidad diversa.

<sup>2</sup> La traducción de todas las citas es del autor.

discursiva se produciría con la identificación con personajes queer/crip mediante un juego intertextual performativo que reinterpreta y escenifica esas referencias en la serie.

*Euphoria* es un drama sobre las vivencias de un grupo de adolescentes que pertenecen a lo que se ha denominado generación Z<sup>3</sup>, que es un éxito mundial de crítica y público, con dos temporadas de ocho episodios, renovada por una tercera (Porter, 2022: 1). A su vez, es un *remake* de una serie israelí que gravita entorno a un acto violento, a diferencia de la estadounidense que se centra en las relaciones, las identidades, los problemas y afectos de los personajes. La serie está producida y distribuida por HBO, plataforma estadounidense de streaming, especializada en series de lo que se ha denominado *Quality TV* (Thompson, 1997), caracterizada por la complejidad del relato y de personajes moralmente cuestionables (Bruun Vaage, 2021: 163). Estos aspectos relacionados con su producción y éxito de recepción son importantes para centrar la investigación en *Euphoria*, cuyas formas reflejan las obsesiones y asunciones de la sociedad que las produce (Mulvey, 1975: 8).

Así, los objetivos de la investigación son identificar las referencias intertextuales conectadas a tres de los principales personajes, en relación al cuerpo, la sexualidad y el género; para analizarlas desde una perspectiva queer/crip. Y profundizar si continúa el discurso dominante de obligatoriedad heteronormativa o se propone un relato serial de la diversidad corporal, sexual y de género.

A pesar de la reciente aparición de la serie, destacan algunas investigaciones: sobre la representación de caracteres LGBTBI+ (GLAAD, 2021), sobre la visibilización de trastornos mentales (Martínez Lucena y Cambra Badií, 2020), sobre la identificación emocional con los personajes desde la construcción narrativa de la ficción seriada (Ramahi García, 2020) y sobre la representación de la drogodependencia (Kaufman et al, 2021).

---

<sup>3</sup> La generación Z, los zillennials, posterior a la generación millenials comprende a los nacidos entre finales de los 90 y principios del 2000, nacidos con el uso de internet y las redes sociales (Combi, 2015: 12).

## 2. Metodología

En función de los objetivos establecidos, se plantea una metodología cualitativa de carácter explicativo donde la serie es tomada como un texto con una escritura que se puede analizar, comparar y vincular con otros textos audiovisuales, puestos en relación con los cuerpos, los géneros y las sexualidades de tres personajes de la serie.

El enfoque cualitativo se considera la mejor opción para esta investigación porque el objeto de estudio es un fenómeno con muy diversos elementos en juego. La naturaleza de esta metodología hace que la recogida de información esté unida al proceso de análisis, porque el papel del investigador es reflexivo y el principal instrumento de medida, atribuyendo significados mediante un marco teórico que se nutre de fuentes diversas.

## 3. Marco teórico

La teoría queer<sup>4</sup> cuestiona categorías consideradas biológicas al entenderlas como construcciones sociales y culturales:

Apunta a la inestabilidad de categorías e identidades, *queer* se resiste a fijar estructuras culturales, de comportamiento o de deseo: su voluntad es antiasimilacionista (...) para destacar la continua indefinición, el interminable fluir del deseo y las identidades. (Mira, 2002: 601).

Esta visión sociológica, cultural y subjetiva de la sexualidad, alejada de esencialismos, proviene de la teoría feminista (De Laurentis, 1987), que aporta el género como dispositivo (Butler, 1990). Por tanto, la teoría queer es una teoría performativa del género, que no viene dado, es fruto de unas normas que se ponen en acto en una *temporalidad social*, «como una relación binaria en la que el término masculino se distingue del femenino, y esta diferencia se consigue mediante la práctica del deseo heterosexual» (Butler, 1990: 80).

De este modo, la heteronormatividad «es un sistema social hegemónico de normas, discursos y prácticas que construye la heterosexualidad como natural y

---

<sup>4</sup> El término *queer* (raro o rarillo) y *crip* (tullido) son descalificativos que adquieren un valor positivo, proceso de «inversión significante», según Butler (1993:19).

superior a todas las demás expresiones de la sexualidad» (Robinson, 2016: 10). Este modelo determina las formas admitidas de ser homosexual o transgénero, y sus representaciones, para lograr la aceptación, que produce una homonormatividad y transnormatividad, definido por roles binarios de género identificados en hombres y mujeres CIS<sup>5</sup>:

Así, se generan jerarquías dentro de la propia comunidad LGTBI que conducen aún más a los márgenes a aquellas prácticas o expresiones de género disidentes, haciendo surgir nuevas formas de discriminación y violencia dentro y fuera de la propia comunidad. [...] Nos referimos al enorme desprecio a todo lo que se asocia con lo femenino o lo afeminado por algunos varones gays, algo que ahora sabemos identificar como «plumofobia», o a la explotación con fines comerciales de lo LGTBI (Latorre Ruiz y Azpiazu Carballo, 2017: 254-255).

A la vez, la perspectiva crip, que nace de la intersección entre lo queer y los *Disability Studies*<sup>6</sup>, se centra en el cuerpo capaz frente al discapacitado, binomio que se concibe «como no-natural y jerárquico (o cultural y político) en lugar de evidente y universal» (McRuer, 2006: 37). La discapacidad se ha considerado una deficiencia biológica o provocada por el entorno no adaptado, porque la capacidad es obligatoria para una vida normal, a esto se denomina «integridad corporal obligatoria» (McRuer, 2006: 2). De la misma manera, se «impone implícita o explícitamente que la heterosexualidad es la preferencia sexual o la orientación innata» (Rich, 1980: 633), como destacó la teoría feminista. En ambos casos, sería necesaria la rehabilitación para adaptarla a un cuerpo ideal, o la ocultación o represión de una sexualidad diversa<sup>7</sup>: «lo que también forma parte de la genealogía de la anomalía y el individuo anormal, es la que podríamos llamar la figura del individuo a corregir» (Foucault, 2000: 63); que conduce a la «disciplinización de los cuerpos» exigida por la biopolítica (Foucault, 2007: 52).

Por tanto, ambas teorías atienden a los cuerpos y los placeres que se consideran *desviados* a diferencia de *los normales*, y cómo se representan. Critican los sistemas que construyen las categorías de normalidad frente a lo anormal

---

<sup>5</sup> Persona cuya identidad y expresión de género coinciden con el sexo biológico que se les asignó al nacer (Serano, 2007: 125).

<sup>6</sup> Disability Studies o Estudios de discapacidad, surgen en Reino Unido en los 70 como una disciplina académica que cuestiona la exclusividad de los temas de discapacidad por las ciencias de la salud.

<sup>7</sup> Hasta 1990, la OMS consideraba la homosexualidad una enfermedad que se podía tratar (Mira, 2002: 352).

porque «la capacidad corporal y la heterosexualidad son pretexto para el privilegio» (Moscoso y Arnau Ripollés, 2016: 137) dentro de las sociedades hetero patriarcales. De hecho, el uso de identidades se cuestiona porque sirven para reforzar la discriminación y la exclusión, como indica Paul B. Preciado<sup>8</sup>: «*queer* no es una identidad más en el folklore multicultural, sino una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria» (Preciado, 2003: 1).

Estos fenómenos se representan en las producciones audiovisuales de una época, como interpretaciones de una realidad (Sorlin, 1992: 42). En ese marco, desde una perspectiva feminista psicoanalítica, Laura Mulvey (1975) aporta una explicación sobre las representaciones que produce el cine narrativo de Hollywood. Para la teórica británica «la fascinación del cine se ve reforzada por *patterns* preexistentes de fascinación que ya funcionan en el interior del sujeto individual y de las formaciones sociales que lo han moldeado» (Mulvey, 1975: 6). Su análisis se centraba en el deseo heterosexual masculino y el falocentrismo, que se mueve por la escoptofilia<sup>9</sup> o el voyerismo controlador, para explicar la ilusión cinematográfica que ocultaba la mirada de la cámara y el distanciamiento del espectador, y se visibilizaba en las miradas entre los personajes. Dentro de la narración, estos puntos de vista se articulan entorno a la mirada masculina activa, frente a la imagen femenina pasiva convertida en fetiche para impedir que se rompiera «una ilusión cortada a la medida del deseo» (Mulvey, 1975: 17). Precisamente, Judith Butler critica estas categorías del psicoanálisis porque han contribuido a reforzar la matriz heterosexual y la sujeción de los cuerpos al sistema dominante binario (Butler, 1990: 135).

Tanto el cine como las ficciones seriadas se consideran textos audiovisuales analizables, recurriendo a la narratología (Gauldreaut y Jost, 1995) y a su expresión-forma (Bordwell, 2016), que se relacionan con otros en un *progressum ad infinitum* (Barthes, 2014: 16). Esta exposición apunta al concepto de intertextualidad de Kristeva (1981): «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva, 1981:190); que será ampliado por Gerard Genette (1989): «es la relación de copresencia entre dos o más textos; esto significa que en el hipertexto aparece

---

<sup>8</sup> Conocida anteriormente como Beatriz Preciado.

<sup>9</sup> Sinónimo de voyerismo.

el hipotexto» (Genette, 1989: 9-10) pero no en relación de dependencia. Para Michel Riffaterre la intertextualidad es «la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden» (Riffaterre, 1978: 23). Así, la intertextualidad se convierte en una forma de percepción del texto que se comunica con otros textos a la vez que los reinterpreta (Mulvey, 2014: 29). Este entramado referencial caracteriza la postmodernidad basada en la repetición y fragmentación de momentos del pasado (Jameson, 1991: 58), en las producciones audiovisuales actuales.

#### **4. Personajes *euphoricos***

La serie forma parte de la llamada *Quality TV*, por la complejidad del relato con multiplicidad de líneas argumentales y continuas rupturas en la línea temporal. Un motivo de esta complejidad es que «muchos de los programas de televisión innovadores de los últimos veinte años han venido de creadores que lanzaron sus carreras en el cine» (Mittell, 2006: 30). Sam Levinson, creador de la serie, proviene del medio cinematográfico como director y guionista, y la productora -HBO- busca audiencias singulares más exclusivas al contratar a estos autores.

A esa complejidad, hay que añadir la cantidad de referencias intertextuales audiovisuales, con alusiones a obras fílmicas, series y videoclips, incluyendo a la propia obra cinematográfica de Levinson, especialmente el film *Nación Salvaje* (*Assassination Nation*, Sam Levinson, 2018). Otra presencia en el plano estructural es la serie *Skins* (E4, 2007-2013), que representa la adolescencia de la generación anterior, la millennial. En esta serie inglesa, cada episodio está dedicado a un personaje, en la estadounidense, cada episodio comienza con una introducción biográfica de los siete personajes principales.

Además, *Euphoria* es un retrato de la adolescencia de tal intensidad dramática que hace suyo el presupuesto de Jameson sobre la desmesura y los cambios en los afectos que experimentan sus personajes, donde todo es efímero, como representaciones postmodernas de la actualidad que «tienden a estar dominados por una peculiar euforia» (Jameson, 1991: 64). Sus personajes transitan por extremos emocionales, alternan el miedo con la valentía, la desesperación con el optimismo.



La protagonista Rue Bennett (Zendaya), narradora homodiegética cuya voz over es omnipresente (Gauldreaut y Jost, 1995: 85), que incluye los puntos de vista del resto de personajes dentro de su propio relato, multiplicando las perspectivas. Rue invoca imágenes y hechos que exceden su conocimiento directo porque no estaba presente, justificado por la propia Rue: «me lo contó Jules» o «hay varias versiones según quien lo cuente».

Para este estudio se ha seleccionado a los tres personajes que más presencia tienen en pantalla, después de Rue: Jules Vaughn (Hunter Schafer<sup>10</sup>), adolescente trans y amiga de Rue; Nate Jacobs (Jacob Elordi), líder popular, controlador y abusivo, que reprime sus preferencias sexuales; y Kat Hernández (Barbie Ferreira), que padece gordofobia por no tener un cuerpo normativo idealizado. A Rue no se le dedica un apartado exclusivo para evitar la reiteración, porque la forma que adquiere en el discurso su corporalidad y sexualidad está ligada a Jules.

#### 4.1. Cuerpo: Kat

Kat (a Johnny): «¿Puedo ser honesta contigo? Lo que entendí es que...toda mi vida he intentado estorbar menos. Ocultarme de chicos que le dirían algo a sus amigos en voz baja mientras paso. Asustada de que se dieran cuenta de que estaba gorda, pero a quien coño le importa. No hay nada más poderoso que una gorda que no le importa lo que digan».<sup>11</sup>

Este diálogo sintetiza la motivación y el proceso de transformación de Kat. En el primer episodio, se presenta con vestuario discreto, gafas y peinado idéntico a Enid (Thora Bitch) de *Ghost World* (Terry Zwigoff, 2001), film sobre dos chicas inadaptadas socialmente que finalizan sus estudios en el instituto y se plantean su vida adulta en un "mundo fantasma", hipócrita y falso. Enid toma con ironía, cinismo y desinterés su futuro, que tan solo empieza a cambiar cuando conoce a Seymour, su alma gemela. La alusión transpone no solo la caracterización sino la existencia de la protagonista de *Ghost World* en la personalidad de Kat, en ese momento: una vida anodina que sufre gordofobia. Sus compañeros le recuerdan continuamente que es una chica con un cuerpo alejado del ideal normativo, y las redes sociales -Instagram y Facebook- aumentan la presión que siente como mujer, incapacitándola (McRuer, 2003). Esta preocupación por el

---

<sup>10</sup> Actriz transgénero y activista LGBTI+.

<sup>11</sup> Episodio 5: "Bonnie y Clyde", 16:08.

físico se está extendiendo a los hombres, como veremos en el caso del personaje de Nate en relación al éxito social y la sexualidad, «porque la grasa es feminizante, y socava las formas normativas de masculinidad de maneras amenazadoras» (Bell y McNaught, 2007: 107).

En la fiesta de la casa<sup>12</sup>, Kat está en una habitación sentada en un sillón acompañada por tres chicos cuya puesta en escena y diálogos de sexo explícito aluden a una escena en el apartamento de *Kids* (Larry Clark, 1995). El film retrata, con un estilo documental, a un grupo de jóvenes marginales, que el hipertexto transforma en adolescentes de clase media alta cuyas conversaciones «sobre chicas» las cosifican de la misma manera:

—Chico: ¿eres una estrecha o una guarra?

—Kat: una guarra

Los chicos no se lo creen. Ella se quita la camisa para demostrarlo. «Las gordas la chupan mejon», dice uno de ellos. La naturalización en *Kids* de esta forma de expresarse se convierte en una percepción desagradable en *Euphoria*, que critica el sexismo, al estar narrado por Rue desde el punto de vista de Kat.

Los chicos que rodean a Kat cuestionan que pueda tener relaciones sexuales porque «es gorda», como ocurre con ancianos y discapacitados, porque su apariencia física se aleja de la capacidad y funcionalidad obligatoria. Hay «una variedad de otras formas de corporalidades y deficiencias a veces no siempre comprendidas de manera adecuada o fácil por la palabra discapacidad» (McRuer, 2017: 102). Por tanto, el sistema de *capacidad corporal obligatoria* deshumaniza y discrimina cuanto más lejos del ideal, cuestionando su funcionalidad, como por ejemplo la sexual.

Para Kat, sentirse capaz sexualmente, es un reto. Esa misma noche, mantiene relaciones sexuales con uno de los chicos, pero desconoce que se ha grabado un vídeo del momento para distribuirlo por Internet<sup>13</sup>. Esta situación remite al filme *Nación Salvaje* cuando se desvelan los secretos vía online de la comunidad de Salem, con graves consecuencias reputacionales para sus miembros, que toman a un grupo de chicas como chivo expiatorio o modernas brujas a quemar, que son capaces de sobrevivir a la matanza y demostrar su

---

<sup>12</sup> Episodio 1: "Piloto", 37:00.

<sup>13</sup> Episodio 2: "Fardando", 25:20. Se nombra el episodio, su título la primera vez que aparece, y los minutos y los segundos del plano o el inicio de la escena señalada.

inocencia. El filme denuncia el machismo y los peligros de una sociedad hiperconectada virtualmente.

También Kat se sobrepone a la publicación del vídeo, porque le sirve para desarrollar una faceta anónima en Internet como dominatriz. Empieza a tener clientes que solicitan que los dominen, los insulten y los vejen. Los clientes se desnudan ante la cámara, mientras ella mantiene su anonimato detrás de una máscara de gata.

Kat responde a la sexualización como objeto en el vídeo con una sexualización activa online. Ya no es el objeto pasivo para ser contemplado, ahora es el sujeto que tiene el control. Se percibe su seguridad y satisfacción al ejercer el voyerismo detrás de la máscara, un placer sádico con sus clientes que suplican pagar para ser «cerditos hucha»<sup>14</sup>. En esos juegos eróticos, es el personaje femenino con cuerpo no normativo quien dispone de la mirada observando figuras masculinas, planas y sin profundidad, en la pantalla del ordenador. Aquí se subvierte lo planteado por Laura Mulvey para el cine narrativo hollywoodiense. Tan solo una vez<sup>15</sup> un cliente mantiene la pantalla negra y ella se desnuda frente al ordenador, Kat se siente tan incomoda sin tener el control que cierra el ordenador inmediatamente.



F1: Dibujos *hentai* ilustran el relato erótico. Fuente: HBO.

Años antes, Kat ya estaba acostumbrada a tener una doble vida, la de escritora erótica Kit-Kat en Tumblr<sup>16</sup> con miles de seguidores. Su relato de más éxito fue

<sup>14</sup> Episodio 3: "Has mirado", 34:30.

<sup>15</sup> Episodio 7: "Las vicisitudes de intentar mear deprimida", 42:00.

<sup>16</sup> Red social de microblogueo.

*The First Night*, la historia de amor secreto homosexual entre Harry Styles y Louis Tomlinson, componentes del grupo de música *One Direction*, que culmina con la práctica de sexo oral del primero al segundo. La escena está ilustrada con dibujos manga<sup>17</sup>, con clara referencia al tipo *hentai*, más pornográfico, que representa la fantasía erótica de Kat (F1). Su primer plano expresa el deseo a través de la escoptofilia, el placer de mirar/imaginar a esas figuras masculinas convertidas en fetiche, en objeto de la mirada, otra subversión del modelo de representación dominante en Hollywood, apuntado por Mulvey.

Estas vidas dobles son posibles gracias a Internet y la tecnología digital, y su expresión visual en la ficción mediante insertos de texto. Estos efectos apuntan a una escena de *Nación salvaje* en la que Lily Colson (Odessa Young) se mensajea con su admirador Daddy: «Tú eres la chica más bella en el mundo»; de igual forma que Kat recibe mensajes de sus seguidores: «Eres una reina, tu pareces una Kaleshi»<sup>18</sup>. En ese momento, Kat se proyecta como el personaje de *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, HBO, 2011-2019), símbolo de poder, que manda a sus hordas-seguidores a combatir contra los compañeros de Instituto que la ridiculizan.

Esta ensoñación comienza con un acercamiento de la cámara hacia Kat sentada en el comedor del instituto<sup>19</sup>, idéntico al plano de *Alas* (*Wings*, William A. Wellman, 1927) con el *travelling in* que pasa por el resto de las mesas hasta situar en plano medio al soldado descansando en el cabaret parisino entre batallas. También Kat está descansando antes de la guerra contra los que la ningunean. Pero no es la única referencia intertextual. Entre lanzas y lucha violenta al estilo *Juego de tronos*, Kat está al margen como si nada pudiera tocarla, igual que la cantante Fiona Apple en el videoclip *Across the universe* (Paul Thomas Anderson, 1999). La canción no suena, pero está presente sin necesidad de escuchar la letra por la referencia visual, significativamente, el verso "Nada va a cambiar mi mundo", al mismo tiempo que todo se destruye a su alrededor de manera irónica. La fantasía culmina con un plano de Kat siendo atacada por sus seguidores al descubrir su auténtica identidad y no creerse que sea la autora Kit-Kat. El plano a cámara lenta del ataque es similar al de la

---

<sup>17</sup> Episodio 3, 4:30.

<sup>18</sup> Episodio 3, 6:10.

<sup>19</sup> Episodio 3, 6:15.

batalla final entre persas y espartanos en *300* (Zack Snyder, 2006), símbolo de resistencia y de exaltación de una masculinidad tradicional que muta en el inserto intertextual para encumbrar a Kat como heroína, frente a un sistema que obliga a un patrón morfológico entendido como deseable y natural (McRuer, 2003). El sistema agradece, como los fans de Kat, a todo aquello que no encaja: «cada discapacidad, cada discapacitado, padece la coerción de la normalidad en la soledad de su única e intransferible diferencia» (Moscoso, 2009: 63). Precisamente, Kat se bifurca en una vida capaz en Internet y otra de adolescente incapaz por su físico, como cajones estancos.

A diferencia de ésta, la doble vida como dominatriz impregna de seguridad su vida diaria y personal, dejando de ser estancias separadas para crear vasos comunicantes. Kat cambia su forma de vestir, más llamativa, incluyendo accesorios relacionados con el bondage<sup>20</sup>. La tecnología digital e Internet, además de un peligro se convierte en una oportunidad porque le da confianza, además de favorecer la movilidad de las prácticas sexuales y la inestabilidad de las identidades, alejada de esencialismos. Sobre esta cuestión de la performatividad vinculado a las redes sociales se volverá cuando se desarrollen los casos de Nate y Jules, en los siguientes apartados.

En este sentido, la fiesta de disfraces de la noche de Halloween es una performance sobre la personalidad, oculta o visible, de cada uno de los protagonistas, a la vez que escenifica las referencias intertextuales asociadas a los personajes. Kat está caracterizada del personaje de Thana (Zhoe Lund) de *Ángel de venganza* (Ms. 45, Abel Ferrara, 1981) como explica Kat a Elliot, disfrazado de vampiro: «una costurera muda que es violada y termina haciendo una matanza de hombres disfrazada de monja en una fiesta de Halloween»<sup>21</sup>. El film es citado por Kat como alegoría de su propia transformación personal. La mudez en Thana es la gordura en Kat, la agresión sexual de la primera es el menosprecio por su cuerpo en la segunda, resultado de un sistema heteropatriarcal que las menosprecia. Si la forma de revelarse de Thana es el uso de la violencia para vengarse, en Kat es la seguridad para exponer sus gustos y deseos sexuales con seguridad. Todo condensado en una sucesión de

---

<sup>20</sup> Practica erótica basada en la dominación mediante la inmovilización. Se emplean cuerdas, arneses y collares de cuero o látex.

<sup>21</sup> Episodio 6: "El siguiente episodio", 16:42.

planos del film reproducidos en la serie<sup>22</sup>: el vampiro-acompañante de Thana se arrodilla para lamer de forma lasciva sus zapatos (F2), ocasión que aprovecha para asesinarlo; mientras el vampiro-acompañante de Kat se arrodilla para practicarle sexo oral (F3) y le pregunta: «¿te gusta?» Kat responde afirmativamente sintiéndose satisfecha.

En definitiva, Kat empieza siendo la protagonista de *Ghost World* para terminar encarnando a la reina Kaleshi de *Juego de Tronos* y a la Thana de *Ángel de venganza*. Proceso de empoderamiento en paralelo con amar su cuerpo mediante su sexualización como sujeto activo, dentro de una dinámica capitalista de remuneración económica como dominatriz.



F2: *Ángel de venganza*. Navaron Films.



F3: Fiesta de Halloween. HBO.

<sup>22</sup> Episodio 6, 28:00.

#### 4.2. Represión: Nate

Nate Jacobs es la representación del macho alfa adolescente que somete a todos a su alrededor a su particular dictadura de abuso de poder, a través de la violencia y la manipulación, porque así se lo ha enseñado su padre, Carl Jacobs (Eric Dane): «Tienes una voluntad de hierro [...] Algún día te hará triunfar, pero nadie apostará por ti verán lo que yo veo y te despreciarán»<sup>23</sup>. Con once años, Nate descubre la colección de vídeos caseros de su padre manteniendo sexo con chicos homosexuales y trans. Desde esa edad, lo percibe con inquietud, como una proyección de su yo adulto. De hecho, la relación paternofamiliar es de complicidad y se reconocen en lo que consideran una debilidad, la atracción sexual por chicos, o por chicas trans, que hay que ocultar. Tanto su progenitor como Jules plantean que Nate tiene una orientación sexual preexistente -homosexual- que encubre: «me gustaría que todos supieran que eres un marica, una nenaza»<sup>24</sup>. Pero la narradora Rue, junto al desarrollo argumental, escenifican que reprime algunos de sus gustos sexuales, sin categorizar sus preferencias.

Sin embargo, la ocultación en el caso de Carl Jacobs y la represión para el hijo no significa la anulación de ese deseo como plantea Butler sobre el tabú del incesto: «El hecho de que exista la prohibición no quiere decir que funcione. Su existencia más bien parece revelar que se crean deseos, acciones e, incluso, prácticas sociales continuas de incesto precisamente a consecuencia de la erotización del tabú» (Butler, 2007: 113).

Carl mantiene relaciones sexuales con hombres de su mismo sexo y transgénero. Esta progresiva erotización de lo prohibido se expresa en Nate, usando referencias al videoclip de la canción *Oblivion* (Emily Kai Bock y Claire Boucher, 2012) de Grimes, que trata sobre un abuso que sufrió la cantante. En el videoclip, ella aparece en distintos espacios rodeada de hombres. Un escenario es el vestuario masculino donde un travelling<sup>25</sup> nos acerca a su figura quieta, ante hombres desvestidos (F4). Nate, aparece en un plano idéntico rodeado de sus compañeros desnudos tras un partido de fútbol americano (F5). Se molesta porque «tiene que hacer esfuerzos para mirarles los ojos, aunque a veces los mira

---

<sup>23</sup> Episodio 2. 2:10.

<sup>24</sup> Le grita Jules a Nate. Episodio 7

<sup>25</sup> Son planos realizados con *steadicam* que permite complejos movimientos, como el travelling sin su infraestructura (Bordwell, 2016: 220).

(los penes)»<sup>26</sup>, narra Rue. Hay una reelaboración intertextual al cambiar la figura femenina por la masculina en la misma situación embarazosa: en el videoclip por miedo a la agresión, en la serie por el miedo de Nate a que descubran su fijación. El mismo plano expresa las diversas consecuencias de la masculinidad tóxica en las dos obras.



F4: *Oblivion*. Fuente: 4AD/Grimas.



F5: *Vestuarios*. Fuente: HBO.

---

<sup>26</sup> Episodio 2, 4:25.



Lo reprimido en Nate, cuyo máximo fetiche son los penes, culmina con su relación con Jules, basada en el abuso: la empuja a la cuneta, le grita en la fiesta, para concluir con la amenaza y el chantaje. Nate desarrolla toda su capacidad de manipulación con Jules, cuando descubre el vídeo de su padre con ella, en la colección de encuentros sexuales con jóvenes que guarda en su despacho. Nate hace un perfil falso -Tyler- en una red social, para engañar a Jules con el fin de que le envíe fotos sexuales. En esta relación vía online, Nate/Tyler, se comporta como un chico comprensivo e intercambia fotos de desnudos antes de encontrarse. Esta sucesión de escenas alude a *Nación Salvaje*, película ya mencionada para el caso de las dobles vidas virtuales de Kat. La primera parte del film relata como un simple clic puede mostrar aquello que queremos esconder, exponiendo nuestra privacidad. El uso perverso el ciberespacio por Nate, a la vez le permita desarrollar sus inclinaciones eróticas con la chica trans, valiéndose del anonimato. Esto refuerza la interpretación ambivalente que tiene la serie sobre las redes sociales, como lugar de abuso y explotación, o de libertad performativa.

En la escena del lago<sup>27</sup>, Nate se descubre y amenaza a Jules, pero siente atracción por ella, la besa y pone sus dedos en la boca pidiendo que la abra como hacía Carl en las grabaciones, representación propia de la prostitución o la pornografía (Abbott, 2013: 34). La escena es el final de una secuencia desarrollada en la feria-carnaval, un *in crescendo* dramático de encuentros entre los personajes principales, en un ambiente irreal que se torna en pesadilla para Jules. La cadencia de montaje, las vidas cruzadas y el tema musical, remiten a la parte central del film *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) donde las vidas abocadas al desastre de todos los personajes se mezclan por montaje paralelo, que culmina con el conato de suicidio en el coche de Linda Patridge (Julianne Moore).

A continuación, Jules le dice a Nate: «Eres un maricón como tu padre». Afirmación que hiere su ego machista, homófobo y tránsfobo. Estrategia para ocultar sus propias inclinaciones que implica despreciarse a sí mismo al percibir la atracción que siente por Jules. Cuanto más intenta cumplir su propio mandato más le erotiza, más quiere poseerla, que toma la forma en el discurso

---

<sup>27</sup> Episodio 4: "Los que van de duros-Parte 2", 44:10.

audiovisual de planos picados y contrapicado, aprovechando la altura de Nate, para transmitir su poder sobre Jules.

Pero el descubrimiento de su sexualidad le genera frustración, que desemboca en violencia cuando coge a su novia por el cuello o grita Jules en la fiesta de la casa. En esa escena con el torso desnudo intimidada, empuja e interactuando violentamente<sup>28</sup>, referencia a otro plano a cámara lenta del mencionado videoclip *Oblivion*. Su cuerpo, labrado con dieta y esfuerzo en el gimnasio desde pequeño, sustenta el ideal de éxito en una sociedad centrada en la competitividad (Bell y McNaughton, 2007: 112). Por eso, lo tenebroso de Nate, comportándose como un psicópata<sup>29</sup>, se percibe al adquirir la forma en el discurso audiovisual de la ocultación de lo que considera una anomalía. Como ningún otro personaje de la serie, vive la heteronormatividad capaz obligatoria, la apariencia y adecuación a esa idealización como una cuestión de vida o muerte.

### 4.3. Trans: Jules

Jules Vaughn es una adolescente que desde su infancia padeció disforia de género, depresiones y se autolesionaba. Su madre no la comprendía y la llevó a internarla contra su voluntad en una institución psiquiátrica. Los pasajes durante el internamiento dibujan la soledad e incompreensión del personaje, como la puesta en escena del grupo de pacientes infantiles sentados en sillas formando un círculo entorno a la enfermera<sup>30</sup>, que señala a una escena similar con adultos en *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975).

Los apuntes biográficos sobre Jules, como del resto de personajes, los conocemos por boca de Rue, que también le diagnosticarán trastornos mentales desde niña. En la adolescencia, Rue tendrá que ser internada en un centro de desintoxicación por una sobredosis de estupefacientes<sup>31</sup>. Después tendrá que ir a encuentros de ayuda y seguimiento con más adictos, todos ellos

---

<sup>28</sup> Episodio 1, 42:45.

<sup>29</sup> El film *Seven* (David Fincher, 1997) es la referencia intertextual que desarrolla esta faceta, con alusiones a planos y citado por Rue en un delirio como Morgan Freeman, arquetipo del investigador en films de los 90.

<sup>30</sup> Episodio 4, 3:20.

<sup>31</sup> Hay varias referencias al film *Enter the Void* (Gaspar Noe, 2009) representando el consumo de drogas de Rue y Jules.

retratados con planos idénticos<sup>32</sup> a *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999).

No es meramente formal la alusión a esos dos films, de Forman y de Fincher, porque plasman de forma represiva las instituciones psiquiátricas, y los grupos de seguimiento de forma cáustica, respectivamente. Los dos personajes comparten la visión de control social de estas instituciones, a través de tratamientos, que pretenden ejercer el poder de normalización sobre «lo trastornado» (Foucault, 2005: 23) que desemboca en discapacidad cuando el comportamiento es anómalo para la sociedad.

Los paralelismos en la vida de Jules y Rue terminan por cruzarse en el instituto, durmiendo juntas la noche en que se conocen. Cuando se despiertan toman alucinógenos, la expresión visual de su visión alucinada son primeros planos de ambas mirándose (F6), iluminadas con colores fuertes -rojos y azules- que hacen referencia al mundo alucinado de *The Neon Demon* (*Winding Rife*, 2016), con efectos de maquillaje que les hacen llorar lágrimas de purpurina<sup>33</sup>, planos que hacen referencia al videoclip *When the Party's Over* (Carlos Pérez Estrada, 2018)<sup>34</sup> de Billie Eilish, para expresa la emoción del momento.



F6: Simetría. Fuente: HBO.

Ambos personajes aparecen en relación de igualdad. No son objetos, son sujetos deseables, con profundidad, materializados visualmente en

<sup>32</sup> Episodio 1, 7:15. Episodio 3, 11:35.

<sup>33</sup> Episodio 2, 10:00.

<sup>34</sup> Videoclip inspirado en *Hidden Place* (Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin, 2001) de Bjork.

composiciones simétricas de planos de conjunto (F6), en continuos movimientos de cámara, acercamiento, alejamiento o giratorios, al encuentro una de la otra (Bordwell, 2016: 219). Como decía Godard, «el *travelling* es una cuestión moral» (Domarchi et al, 1959: 6), en este caso expresan la amistad y amor que sienten, en movimiento como sus propias miradas audiovisuales. Y en ese juego expresivo se condensa el juego afectivo entre ellas<sup>35</sup>.

Al respecto, a Jules y Rue no les preocupa lo que la sociedad pueda pensar sobre ellas, su historia personal las ha liberado de la heteronormatividad obligatoria, a diferencia de Nate. También les ha liberado, en parte, de la homonormatividad, porque Jules y Rue huyen de categorías al no definir su orientación sexual ni su relación, ni se ajustan a la monogamia. Tampoco la condición transgénero de Jules, su transición, centra el devenir del personaje, alejado de la transnormatividad, de representaciones aceptadas socialmente, «estigmatizando así a quienes no cumplen con estos estándares completamente binarios y transicionales» (Mocarski et al., 2019: 425).

Jules se representa de forma compleja, como una adolescente con su propia historia. Una de las facetas que desarrolla es la posibilidad del amor romántico con Rue, algo negado en las representaciones tradicionales de personajes trans, como indica Abbott: «el romance es un obstáculo en los films trans, incluso cuando demuestra ser una forma de acceso mainstream a la experiencia transgenero» (en *Romeo + Julieta* Williams Shakespeare's *Romeo and Juliet*, Buz Luhrmann, 1996) en la fiesta de Halloween. Es más, la cita fílmica intertextual añade unos versos de la obra shakesperiana recitada por Jules borracha, bañándose en la piscina:

«Aunque seas mi alegría, no me alegra el contrato de esta noche. Es demasiado precipitado, demasiado imprudente, demasiado repentino [...] Antes de poder nombrarlo, buenas noches, amor. Este brote amoroso con el aliento del verano puede dar una bella flor cuando volvamos a vernos»<sup>36</sup>

Rue la escucha vestida de smoking en homenaje a Marlene Dietrich en *Marruecos* (*Morocco*, Josef von Stenberg, 1930), figura andrógina por excelencia que cuestionaba los códigos sociales de género. La escena termina por la caída de Rue a la piscina forzada por Jules, se bañan y se besan bajo el

---

<sup>35</sup> Esta formulación en el discurso contrasta con la relación de Nate con Jules, desde el dominio sobre el objeto, como se señaló anteriormente.

<sup>36</sup> Episodio 6, 28:45.

agua, trasladando aquella otra escena de *Romeo + Julieta*. Cada rasgo intertextual describe el romanticismo y la dificultad por la que pasa su relación.

Sin embargo, las relaciones de Jules con hombres son meramente sexuales, a excepción de la estafa elaborada por Nate-Tyler. En esos encuentros esporádicos, Jules es tratada como objeto sensual, erótico o pornográfico. Ella misma reconoce a sus amigas TC (Bobbi Salvör Menuez) y Anne (Quintessa Swindell)<sup>37</sup>. En este aspecto, es donde se muestra más cercana a la heteronormatividad, en ese ideal de los códigos binarios jerárquicos de género. Pero, Jules lo cuestiona en el mismo diálogo:

—Anna: ¿Has conquistado la feminidad?

—Jules: No es que quiera conquistarla, lo que quiero es hacerla mil pedazos para pasar al siguiente nivel. Y al siguiente... y al siguiente.

—TC: Ser queer no tiene límites.

Por tanto, expone la feminidad como un lugar de paso para destruirla, una etapa dentro de la performatividad de género. Este enfoque se representa en la siguiente escena, cuando las tres amigas van a una discoteca la imagen se invierte, viéndolas caminar boca abajo. Un plano idéntico al del film *Climax* (Gaspar Noé, 2018) para indicar que están explorando algo nuevo que necesita una nueva mirada y que su mundo se está poniendo del revés.

Esa misma noche, Jules se droga y empieza a tener relaciones sexuales con Anna en la pista de baile, a la vez que alucina con la visión de Nate, vestido a la manera glam<sup>38</sup>. Nate dice ser Tyler, le pide perdón y se besan con rabia. Cuando Anne la besa en la pista y se arrodilla ante ella, se superpone la cara de Nate a la de Anne, aprovechando los efectos de las luces estroboscópicas, y Jules mete los dedos en la boca de Anne-Nate, como hicieron padre e hijo (F7). Se invierten los papeles, el objeto en actitud pasiva y sumisa es Nate, Luego se fusiona la cara de Anne a la de Rue acostadas en la cama. La escena proyecta intertextualmente el baile en la discoteca de *Cisne negro* (*Black Swan*, Darren Aranofsky, 2010) entre Nina (Natalie Portman) y Lily (Mila Kunis), tras tomar éxtasis (F8), que termina con la alucinación de la escena de sexo oral de Lily a Nina. *Euphoria* transpone esa noche de fiesta de *Cisne negro*, esa pesadilla

---

<sup>37</sup> Episodio 7, 37:20.

<sup>38</sup> Propios del glam rock británico de estética andrógina, vestidos con trajes futuristas, maquillajes con purpurina y colores brillantes y metálicos (Auslander, 2016: 63).

esquizoide, ligada a la superposición de personas, géneros y afectos inscritos en una misma imagen.



F7: *Alucinación*. HBO    F8: *Cisne negro*. Fox/Disney

Antes, TC, con aspecto andrógino, va a recoger en coche a Jules cuando llega a la ciudad en tren. TC conduce y charla animadamente con su amiga:

—TC: ¿Has hecho algún amigo por lo menos? [...]

—Jules: Es una chica

—TC: Giro de guion

—Jules: No hay sitio para la heteronormatividad<sup>39</sup>

Jules se pone de pie sale por el techo solar, a la vez que pasan por un túnel<sup>40</sup>, escuchando la canción *When I R.I.P* (2019) de Laberynth. Esta escena alude a *Las ventajas de ser un marginado* (*The Perks of Being a Wallflower*, Stephen Chbosky, 2012), donde Sam (Ema Watson) de pie en la camioneta mueve los brazos al ritmo de *Heroes* (1977) de David Bowie, pasando por un túnel. Los adolescentes asociales de aquel film, su ejercicio de libertad emocional y sexual millennial, se transforma en un ejercicio de libertad queer, encarnado en Jules, que verbaliza y representa el género que fluye sin descanso.

<sup>39</sup> Episodio 7, 34:02.

<sup>40</sup> Episodio 7, 34:52.

## 5. Conclusiones

Las referencias intertextuales audiovisuales en relación a la corporeidad, la sexualidad y el género de los personajes analizados, conllevan el sentido de la obra de partida, en ningún caso es un homenaje meramente estilístico. Todas las alusiones, cinematográficas y de videoclips, analizadas refuerzan la construcción de personajes, sus arcos de transformación y su propia personalidad, estableciendo diálogos intertextuales con la situación representada. Las referencias se emplean en el devenir argumental y en las percepciones subjetivas de los personajes, sean estados de ánimo o por efecto de las drogas. Todas ellas con un punto en común, los protagonistas de esas referencias son inadaptados sociales que tienen dificultades para encajar en los modelos de la sociedad dominante, lo que produce dramáticas consecuencias porque «es un sistema en el que realmente no hay elección» (McRuer, 2006: 8), ese es el motivo de su discriminación, malestar o desesperación.

Estas transposiciones son reelaboraciones que cuestionan el modelo heteronormativo corporal obligatorio. El amor romántico heterosexual de *Romeo + Julieta* es entre dos chicas, una de ellas trans, que no definen su orientación sexual ni se ajustan a la homonormatividad. El grupo de chicos machistas de *Kids* se percibe con incomodidad en *Euphoria*, y tiene la respuesta empoderada de un personaje femenino. El líder del grupo heterosexual de éxito en *Skins* ahora es un manipulador reprimido. La chica deseada en *Las desventajas de ser un inadaptado* se actualiza en Jules, una chica trans con múltiples facetas, no reducida a los clichés de representación de personajes trans (GLAA, 2021: 34). Y la sensación de incomodidad de la mujer en el vestuario masculino del videoclip *Oblivion* se convierte en la incomodidad de Nate por sentirse atraído por hombres desnudos. Este juego intertextual performativo pone en acto distintos roles sexuales y de género como ficciones, siguiendo a Judith Butler (1990), que se actualizan en un momento dado. Los personajes construyen su personalidad o se disfrazan con estas referencias, estableciendo diálogos intertextuales sobre la sexualidad y el género. Así, las referencias audiovisuales en *Euphoria* son vehículos que no solo transportan el significado de la obra pasada, sino que sirven para confrontarlo con el presente, en relación a la sexualidad y al género. Siguiendo a Mulvey, «la citación y la

referencia crean capas de tiempo, trayendo algo del pasado al presente, y que, por tanto, inscribe al presente en el pasado» (2014: 29).

Sobre la expresión del deseo, según Mulvey (1975), el cine narrativo de Hollywood fundamentaba la ilusión de realidad en la mujer como objeto. En «la satisfacción, el deseo y los privilegios del "invitado invisible", el espectador, y se evidencia como el cine ha dependido de los mecanismos activo/pasivo del voyeurismo» (Mulvey, 1975: 10), que es una extensión de los roles binarios de género heteronormativos. Sin embargo, en la serie se produce un desplazamiento del mecanismo activo/pasivo y una disolución del mismo. En algunos momentos la imagen masculina es observada como objeto sin profundidad -un icono- por parte de la mujer -Kat sobre el dependiente- o a la inversa; o de una mujer que porta la mirada del espectador sobre otra -Jules sobre Anne-; o de un hombre hacia otro -el padre de Nate con los chicos jóvenes-. En otros momentos se observa la disolución de ese dispositivo activo/pasivo, que es la del binarismo de género heteropatriarcal en la que se basan los análisis psicoanalíticos.

Esta disolución define la relación entre Jules y Rue, al producirse movimientos de cámara, pantallas partidas y composiciones simétricas entre ambas, puestas al mismo nivel. Su relación es la expresión de dos sujetos multidimensionales que se desean, no convertidos en fetiches o instrumentos para el voyeurismo, el uno para el otro. La mirada se amplía y se desplaza desde el sujeto masculino a multitudes de sujetos, para mostrar relaciones más diversas, más fluidas, que denuncian «la univocidad de género, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género como ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista» (Butler, 1990: 99).

Sin embargo, no hay una ruptura con los mecanismos del cine narrativo porque el discurso serial sigue centrado en la mirada entre los personajes, aunque la cámara tiene cierta autonomía para moverse entre ellos sin romper la ilusión de verosimilitud de la ficción. Respecto a la conciencia de distanciamiento del espectador (Mulvey, 1975: 17), se produce por la intertextualidad, por la cantidad de alusiones, reinterpretaciones y performances de referencias audiovisuales que «fragmentan la cohesión de un texto y modifican las formas tradicionales de leer al introducir otras capas a una estructura lineal» (Mulvey,



2014: 27). Esta situación la facilita las nuevas condiciones de emisión televisiva - plataformas de streaming- que permiten la detención y la repetición de planos y escenas para la lectura intertextual.

Por tanto, estas plataformas y productoras, como HBO, están modificando en algunos de sus productos la mirada heteronormativa, dando cabida a otras sensibilidades en el discurso *mainstream*, para aumentar su público a otros sectores (Mittell, 2006: 30) dentro de las dinámicas neoliberales:

El mercado capitalista, que hasta entonces había dejado de lado a gays y lesbianas como mercado potencial ve en esta nueva generación un campo de consumo inexplorado. Comienzan a publicitarse objetos de consumo «para gays» y hasta una especie de «estilo de vida gay»: discos, libros, películas, pornografía, moda, viajes..., [...] hasta el punto de que no son ya los gays los que consumen, sino que son éstos los que son consumidos por la dinámica del mercado. (Ruíz, 2008: 29)

En *Euphoria*, esta modificación no es solo con espíritu irónico o de juegos espectrales, sino desplazando el punto de vista, con expresiones formales características, hacia unas miradas queer/crip «que han sido desplegadas para resistir el espectáculo contemporáneo de la heteronormatividad corporalmente capaz» (McRuer, 2006: 3). En palabras de Jules, «no hay sitio para la heteronormatividad», aunque aparece constantemente en la serie para ver sus aristas y las consecuencias de aquellos que no encajan en ese modelo.

## Referencias bibliográficas

- ABBOTT, Traci B. (2013), «The trans/romance dilemma in *Transamerica* and other films», *The Journal of American Culture*, vol. 36, n° 1, pp. 32–41. <https://doi.org/10.1111/jacc.12011>
- AUSLANDER, Philip (2016), *Performing and Glam Rock, Gender and Theatrical in Popular Music*, Chicago: The University of Michigan Press.
- BARRIOS, Richard (2003), *Screened Out. Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203942710>
- BARTHES, Roland (2014), *S/Z*, Madrid: Siglo XXI.
- BELL, Kristen y McNAUGHTON, Darlene (2007), «Feminism and the Invisible Fat Man», *Body and Society*, vol. 13, n° 1, pp. 107-131. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1357034X07074780>
- BENSHOFF, Harry M. (1997), *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester: Manchester University Press.

- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristen y SMITH, Jeff (2016), *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw Hill.
- BRUUN VAAGE, Margrethe (2021), «Five theses on the difficulty of ending Quality TV series», en Nannicelli, Ted y Pérez, Héctor J. (Eds.). *Cognition, Emotion, and Aesthetics in Contemporary Serial Television*, London: Routledge, pp. 160-175.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.
- BUTLER, Judith (1993), «Critically queer», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 1, nº 1, pp. 17-32. <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-17>
- BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.
- COMBI, Cloe (2015), *Generation Z: Their voices, their lives*, London: Hutchinson.
- DOMARCHI, Jean, DONIOL-VALCROZE, Jacques, GODARD, Jean-Luc., KAST, Pierre, RIVETTE, Jacques y ROHMER, Eric (1959), «Hiroshima, notre amour», *Cahiers du cinéma*, nº 97, pp. 1-18.
- DE LAURENTIS, Teresa (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
- FOUCAULT, Michael (2000), *Los anormales*, Buenos Aires: FCE.
- FOUCAULT, Michael (2007), *El nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires: FCE.
- GAULDREAUT, André y JOST, François (1995), *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*, Barcelona, Paidós.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- GLAAD (2021), *Where we are on TV: 2020–2021*, GLAAD Media Institute. <https://www.glaad.org/whereweareontv20>
- JAMESON, Frederic (1991), *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- KAUFMAN, Michelle R., BAZELL, Alícia T., COLLACO, Anne, y SEDOC, João (2021), «This show hits really close to home on so many levels: An analysis of Reddit comments about HBO's Euphoria to understand viewers' experiences of and reactions to substance use and mental illness», *Drug and Alcohol Dependence*, 220. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0376871620306335?via%3Dihub>
- KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica*, Madrid: Fundamentos.
- LATORRE RUÍZ, Enrique y AZPIAZU CARBALLO, Jokin (2017), «Homonormatividad», en Platero, Lucas R., Rosón, María y Ortega, Esther (Eds.), *Barbarismos Queer y otras esdrújulas*, Barcelona: Edicions Bellaterra, pp. 254-261.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge y CAMBRA BADIL, Irene (Eds.) (2020), *Imaginarios de los trastornos mentales en las series*, Barcelona: UOC.
- McRUER, Robert (2003), «As good as it ges. Queer Theory and Critical Disability», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 9, nº 1-2, pp. 79-105. <https://doi.org/10.1215/10642684-9-1-2-79>

- McRUER, Robert (2006), *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York: New York University Press.
- McRUER, Robert (2017), «Crip», en Platero, Lucas R., Rosón, María y Ortega, Esther (Eds.), *Barbarismos Queer y otras esdrújulas*, Barcelona: Edicions Bellaterra, pp. 101-106.
- MITTELL, Jason (2006), *Narrative Complexity in Contemporary American Television. The Velvet Light Trap*, vol. 58, pp. 29-40. <https://muse.jhu.edu/article/204769>
- MIRA, Alberto (2002), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona: Ediciones de la tempestad.
- MOCARSKI, Richard, KING, Robyn, BUTLER, Sim, HOLT, Natalie R., HUIT, T. Zachary, HOPE, Debra A., MEYER, Heather M., y WOODRUFF, Nathan (2019), «The rise of transgender and gender diverse representation in the media: Impacts on the population», *Communication, Culture & Critique*, vol. 12, nº 3, pp. 416-433. <https://doi.org/10.1093/ccc/tcz031>
- MOSCOSO, Melania (2009), «La 'normalidad' y sus territorios liberados», *Dilemata*, vol. 1, pp. 57-70. <http://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/5/5>
- MOSCOSO, Melania y ARNAU RIPOLLÉS, Soledad (2016), «Lo Queer y lo Crip, como formas de reapropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer», *Dilemata*, vol. 8, nº 20, pp.137-144. <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/430/421>
- MULVEY, Laura (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol. 16 nº 3, pp. 6-18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- MULVEY, Laura (2014), «Le Mépris and its story of cinema: a fabric of quotations», *L'Atalante*, nº18, pp. 27-35.
- PORTER, Rick (2022), «Euphoria Renewed for Season 3 at HBO», *The Hollywood Reporter*, February 4. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/hbo-renews-euphoria-season-3-1235087262/>
- PRECIADO, Paul Beatriz (2003), «Multitudes Queer: notes pour une politique des anormaux», *Multitudes*, nº 12 <https://www.multitudes.net>
- RAMAHI GARCÍA, Diana (2020), «Análisis de las estrategias de *character engagement* en *Euphoria* (2019)», en David Caldevilla Domínguez (ed.), *Libro de Actas del X Congreso Universitario Internacional sobre Contenidos, Investigación, Innovación y Docencia (CUICIID 2020)*, Madrid: Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas (Fórum XXI).
- RICH, Adrienne C. (1980), «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 5, nº 41, pp. 631-660. <http://www.jstor.org/stable/3173834>
- RIFFATERRE, Michael (1978), *Semiotics of Poetry*, Bloomington: University Indiana Press.
- ROBINSON, Brandon A. (2016), «Heteronormativity and homonormativity», en N. A. Naples (ed.), *The Wiley Blackwell Encyclopaedia of Gender and Sexuality Studies*, London: Wiley-Blackwell.

- SÁEZ, Javier (2008), *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid: Síntesis.
- SERANO, Julia (2007), *Whipping Girl. A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Seal Press.
- SORLIN, Pierre (1992), *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- THOMPSON, Robert J. (1997), *Television's second golden age: From Hill Street Blues to ER*, New York: Syracuse University Press.