

# #24

## EVOLUCIÓN DE LAS REPRESENTACIONES *QUEER* EN LA CIENCIA FICCIÓN TELEVISIVA BRITÁNICA. ANÁLISIS DE LAS PRODUCCIONES DE RUSSELL T DAVIES: *TORCHWOOD* (2006-2011) Y *YEARS AND YEARS* (2019)

Daniel Ferrera

*Universidad Carlos III de Madrid*

Ilustración || Hugo Guinea

Artículo || Recibido: 04/06/2020 | Apto Comité Científico: 04/11/2020 | Publicado: 01/2021

DOI: 10.1344/452f.2021.24.8

daniel.ferrera@alumnos.uc3m.es

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



**Resumen** || Si bien las primeras producciones de ficción televisiva carecían de representación de identidades no heteronormativas, en las últimas dos décadas se ha ido solventando este problema con la aparición de personajes *queer* protagonistas. La presente investigación se centra en dos series de Russell T Davies para establecer una evolución en la forma en la que el sujeto *queer* es representado en la ficción televisiva, concluyendo que ha pasado de tener una función inclusiva y normalizadora para centrarse en representar su situación en la sociedad actual y cuáles son los problemas a los que se enfrenta debido a su identidad, tanto en el presente como en un futuro cercano.

**Palabras clave** || Estudios televisivos | Representación *queer* | Estudios de género | Ciencia ficción | *Torchwood* | *Years and Years*

**Abstract** || While early television fiction productions usually lacked representation of non-heteronormative identities, in the last two decades this problem is being increasingly addressed with the emergence of queer protagonists. This research focuses on two TV series by Russell T Davies to establish a trajectory of the representation of queer subjects in TV fiction, concluding that they have evolved from having an inclusive and normalizing function to focusing on the representation of the queer subject's status in today's society and of the problems they face due to their identity, both in the present and in the near future.

**Keywords** || Television Studies | Queer representation | Gender Studies | Science fiction | *Torchwood* | *Years and Years*

**Resum** || Si bé les primeres produccions de ficció televisiva mancaven de representació d'identitats no heteronormatives, en les últimes dues dècades s'ha anat solucionant aquest problema amb l'aparició de personatges *queer* protagonistes. La present recerca es centra en dues sèries de Russell T Davies per a establir una evolució en la forma en la qual el subjecte *queer* és representat en la ficció televisiva, conclouent que ha passat de tenir una funció inclusiva i normalitzadora per a centrar-se en representar la seva situació en la societat actual i quins són els problemes als quals s'enfronta a causa de la seva identitat tant en el present com en un futur pròxim.

**Paraules clau** || Estudis televisius | Representació *queer* | Estudis de gènere | Ciència-ficció | *Torchwood* | *Years and Years*

## 0. Introducción

Tradicionalmente, encontrar representaciones de identidades no heteronormativas en las producciones audiovisuales de ciencia ficción ha requerido de la participación activa de las audiencias. O, dicho de otro modo, la ausencia explícita de dichas identidades ha hecho necesaria una lectura *queer* de las tramas desarrolladas en esas producciones para ligar el concepto de otredad (el alien, el extraño, el otro) a la representación subtextual de una identidad distinta de la heterosexual (Jenkins, 1995; Pearson, 2008). Esta tendencia, relativa tanto a la ausencia de representaciones *queer* como a la equiparación de las mismas con el concepto de antagonista y villano (Dhaenens, 2013: 103), puede extenderse más allá de la ciencia ficción a todo tipo de producciones fantásticas e incluso a las de animación dirigidas a un público infantil (Li-Vollmer y LaPointe, 2003). De esta forma, y mientras que toda representación no heterosexual queda asimilada con una amenaza implícita a la heteronormatividad (Dhaenens, 2013: 103), el espectador aficionado, o fan, queda abocado a la reinterpretación del texto original dentro de un contexto cultural de resistencia (Jenkins, 2014: 28), convirtiéndose de esta forma en «cazador furtivo», o *poacher* (Jenkins, 2013 y 2014), de esos textos susceptibles de ser interpretados desde una óptica *queer* y también, desde ese contexto de resistencia, en productor aficionado de historias que involucran a personajes protagonistas heterosexuales en tramas homoeróticas un género, el *slash*, que encuentra su origen en las comunidades de fans de *Star Trek* (NBC, 1966-1969) y la pareja formada por Kirk y Spock (Jenkins, 2013: 186-188).

Esta falta de representación, no solo en lo relativo a la diversidad de género sino también en cuanto a la propia sexualidad se refiere, enlaza con la existencia de una cultura de la vergüenza en la que el sexo queda relegado a permanecer fuera del universo ficcional y entra directamente en conflicto con la naturaleza especulativa de la ciencia ficción como género (Cornelius, 2012: 4). Tanto el género (entendido como *gender*) como la ciencia ficción (entendida como *genre*) pueden interpretarse como sistemas culturales, o códigos, mediante los que generar formas de expresión con sus correspondientes significados (Attebery, 2002: 2); por tanto, y unido a esa ya mencionada capacidad especulativa, de la superposición de ambos puede derivarse, mediante el análisis textual, una mayor comprensión del género (*gender*) en sí y, especialmente, una mayor visibilidad de las identidades no heteronormativas, demandada por comunidades de fans ya desde los años ochenta (Jenkins, 1995). Esa visibilidad, o más correctamente la no-visibilidad u ocultación cuando los elementos que caracterizan a un personaje como no heteronormativo pasan desapercibidos para el espectador medio (Mira, 2008: 60-61), enlaza con la problemática relativa a la construcción de la propia identidad mediante un proceso de significación (Butler, 2006: 278-279): en el contexto de las primeras producciones seriadas de ciencia ficción, la anulación de cualquier representación no normativa y la concepción sistemática de la heterosexualidad como única opción viable, bien por la concepción del matrimonio heterosexual como institución patriarcal (Sedgwick, 1998: 698) o bien por tratarse de un concepto profundamente ligado con la reproducción (Butler, 2006: 75-76), excluye cualquier posibilidad de autosignificación *queer* en el ámbito público, relegando las identidades no heteronormativas a la esfera privada (Sedgwick, 1990: 22). Entendiendo el género como una construcción sociocultural (Wittig, 1983; Sedgwick, 1990 y 1998; de Beavoir, 2005; Foucault, 2007; Butler, 2016), la ausencia de representaciones periféricas (es decir, alejadas del centro heteronormativo) imposibilita la normalización de dichas identidades, estigmatizándolas (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 43).

A finales del siglo XX, con *Buffy the Vampire Slayer* (The WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003), centrada en el poder femenino y la reacción frente a estereotipos del género de terror (Cascajosa Virino, 2006: 67), comenzaron a aparecer personajes abiertamente homosexuales en las producciones fantásticas (Dhaenens, 2013: 104), hecho asimilable a las series de ciencia ficción. Del mismo modo, a partir del año 2000 empezó a desarrollarse un interés por este tipo de representaciones en el ámbito académico (Phillips, 2006; Davies y Needham, 2009; Jones, 2014) y los estudios televisivos *queer* se establecieron como disciplina de estudio (Melero, 2013: 506), mostrando un creciente interés por identidades diversas a pesar de la pervivencia de estereotipos, en especial en lo relativo a identidades trans e intersexuales no solo en el ámbito televisivo sino también en el cinematográfico (Asenjo Conde, 2017: 77). Pasando de una representación alegórica de identidades *queer* (Greven, 2009) a la aparición explícita de personajes no heterosexuales no relegados a posiciones antagónicas, son muchos los ejemplos que pueden encontrarse a día de hoy en un género, la ciencia ficción, que debe entenderse desde una perspectiva global o transnacional (Feeley y Wells, 2015). Tanto en el universo de *Star Trek*, con la pareja formada por Paul Stamets y Hugh Culbert en *Star Trek: Discovery* (CBS All Access, 2017-), como en el ámbito de la ciencia ficción televisiva nacional, con *El Ministerio del Tiempo* (La 1, 2015-) e Irene Larra, que funciona además como punto de vista feminista con el que reivindicar el papel desempeñado por las mujeres en la historia, son múltiples los ejemplos de personajes no heteronormativos en la producción televisiva actual.

El género de ciencia ficción en el ámbito del serial televisivo, entendido este dentro de las tipologías recogidas por Creeber (2015), evoluciona, por tanto, de la ocultación de las identidades periféricas a posicionarlas dentro del grupo protagonista, eludiendo de esta forma el problema de significación (Butler, 2006: 278-279) derivado de la ausencia de representaciones no normativas. En este proceso juega un papel muy importante la ficción televisiva británica (Hockley, 2015), que comenzó su incursión en la producción y distribución de series de ciencia ficción con *Strangers from Space* (BBC, 1951-1953) y la primera etapa de *Doctor Who* (BBC One, 1963-1989), estableciendo, en términos de género, un punto de inflexión a partir de la segunda etapa de *Doctor Who* (BBC One, 2005-) y la inclusión de identidades no normativas que ya han sido estudiadas desde el ámbito académico (Jowett, 2017). Por tanto, y teniendo en cuenta ese carácter transnacional de la ciencia ficción audiovisual en la actualidad (Feeley y Wells, 2015), la presente investigación se centra en la ficción televisiva británica para establecer una evolución entre las formas de representar la identidad *queer* en las producciones del siglo XXI y la importancia del contexto en el que se desarrolla dicha ficción, con futuros ficticios que, en muchas ocasiones, se han convertido en presente y sirven para comprender las transformaciones políticas y culturales de la actualidad (Lothian, 2018). Para establecer dicha evolución, se tomarán como objeto de análisis dos producciones de Russell T Davies, productor y guionista nacido en Swansea, Gales, en 1963, siendo relevante su figura por varios motivos. En primer lugar, Davies, abiertamente homosexual, destaca como productor ejecutivo y *showrunner* de la ya mencionada segunda etapa de *Doctor Who*, que consiguió revivir con éxito la franquicia (creando varios *spin-off* de la serie principal, entre ellos, *The Sarah Jane Adventures* (CBBC, 2007-2011), dirigido a un público infantil). Además, entre sus producciones destacan series de temática *queer* como *Queer as Folk* (Channel 4, 1999-2000), adaptada posteriormente en una coproducción homónima entre Estados Unidos y Canadá (*Queer as Folk* (Showtime, 2000-2005)), o el tríptico formado por *Cucumber* (Channel 4, 2015), *Banana* (Channel 4, 2015) y la serie documental *Tofu* (4oD, 2015). Utilizando el concepto de autoría aplicado al creador

audiovisual televisivo (Marc y Thompson, 1995: 3-10), pudiéndose entender en el caso de Russell T Davies como una autoría con una clara perspectiva *queer*, y centrándose en las producciones televisivas de ciencia ficción para el público adulto en las que figura como creador, guionista y productor, es decir, *Torchwood* (BBC Three, 2006; BBC Two, 2008; BBC One, 2009-2011) y *Years and Years* (BBC One, 2019), en el presente artículo se realiza un análisis textual de ambas series desde la perspectiva de los estudios culturales y de género.

Si bien la literatura académica sobre el estudio de las representaciones de género en *Torchwood*, sobre la que se volverá más adelante, es abundante (Barron, 2010; Berger, 2010; Pullen, 2010; Dhaenens, 2013; Wilde, 2015), la presente investigación parte de una premisa totalmente distinta. La hipótesis principal sobre la que se desarrolla es la siguiente: desde comienzos del siglo XXI las identidades *queer* han cobrado protagonismo en las producciones seriadas de ciencia ficción, pero, mientras que su función en los primeros años era la de visibilizar la diversidad de género, el carácter especulativo atribuible a la ciencia ficción ha provocado que la representación de dichas identidades evolucione desde una función exclusivamente visibilizadora a ejemplificar cuál es la posición del sujeto *queer* en la sociedad actual y los riesgos a los que se enfrenta (tanto en el presente como en un futuro cercano). Siguiendo un orden cronológico, en primer lugar, se analizarán las cuatro temporadas de *Torchwood* desde la perspectiva de los estudios de género, teniendo en cuenta también su recepción por parte de la audiencia, para pasar después a hacer lo mismo con los seis episodios de *Years and Years* y, finalmente, establecer una comparativa que permita establecer la existencia (o ausencia) de dicha evolución en la forma de representar identidades no normativas.

## 1. *Torchwood*: sexo, diversidad e invasiones alienígenas

*Torchwood* comenzó a emitirse en BBC Three en 2006, pero su éxito hizo que cambiase a BBC Two en su segunda temporada y se instalase definitivamente en BBC One a partir de la tercera. *Spin-off* y anagrama de *Doctor Who*, la serie, ambientada en Cardiff, se centra en el equipo de Torchwood Three, encargado de estudiar y neutralizar cualquier evento sobrenatural, generalmente de origen alienígena. Este equipo se encuentra liderado por el capitán Jack Harkness, que apareció por primera vez en el episodio noveno de la primera temporada de la segunda etapa de *Doctor Who*, *The Empty Child* (James Hawes, 21 de mayo de 2005). Creado por Russell T Davies, ya en sus apariciones en *Doctor Who* queda patente la sexualidad de Jack y su interés tanto por hombres como por mujeres, así como por miembros de las distintas razas alienígenas con las que se encuentra. El carácter omnisexual de Jack es atribuido, también en el contexto de *Doctor Who*, aunque se desarrolla con posterioridad en *Torchwood*, a su naturaleza de hombre del siglo LI. De esta forma, la serie plantea la omnisexualidad como un carácter evolutivo propio de una sociedad avanzada en la que las barreras del género se rompen para dar paso a un nuevo tipo de sexualidad. Además, en el caso de Jack, la otra cualidad que lo define es su inmortalidad.

Más allá de este personaje, y como bien explica Dhaenens (2013: 106), un recorrido por la sexualidad del resto de miembros del equipo de Harkness desafía la noción de heteronormatividad, e incluso la de homonormatividad, por la forma en la que su identidad *queer* se establece. Ya en la primera temporada, Gwen Cooper, incorporación al equipo de Torchwood Three y personaje mediante el que se focaliza el punto de vista del espectador, introduciéndolo de su mano en el universo ficcional, es seducida por una entidad alienígena que

se encuentra en el interior del cuerpo de una joven; Owen Harper utiliza un perfume de feromonas alienígenas para seducir a una mujer y, al aparecer el novio de esta, conquistarlo a él también; y Toshiko Sato mantiene relaciones sexuales con una alienígena que adopta la apariencia de una mujer. Del mismo modo, en la segunda temporada se desarrolla la relación entre Jack Harkness e Ianto Jones, que previamente había mantenido una relación con una mujer. De esta forma, todos los miembros del equipo cruzan la frontera de la heteronormatividad, relacionándose con ambos sexos de una forma que se presenta con naturalidad en el contexto del relato. Si para Berger (2010) la aparición de estas relaciones es una forma de incorporar al canon del relato aquellos contenidos que habían permanecido únicamente en el nivel del subtexto en series como *Star Trek* para desarrollarse solamente a través de producciones aficionadas, y que, en un ejercicio de autoconsciencia narrativa, se encuentra también en el inicio de la relación entre Jack e Ianto (Pullen, 2010), lo que queda claro es que en el planteamiento de la identidad de género en *Torchwood*, el deseo trasciende al propio cuerpo y su apariencia, en una representación que, introduciendo personajes alienígenas, va más allá de la bisexualidad.

En el primer episodio de la segunda temporada, *Kiss Kiss, Bang Bang* (Ashley Way, 16 de enero de 2008), la aparición del capitán John Hart como villano hipersexualizado (Dhaenens, 2013: 111), que posteriormente se convertirá en aliado, corrobora el carácter evolutivo de la omnisexualidad de Jack. En el encuentro entre ambos personajes en un bar del que Hart ha expulsado a todo el mundo, se acercan de forma que parece que va a iniciarse una pelea, pero, en su lugar, se dan un beso apasionado para, inmediatamente después, comenzar la lucha. Hart, proveniente del futuro como Jack, dirige durante todo el episodio comentarios con claras connotaciones sexuales a Toshiko y a Gwen y, en una escena hacia el final del mismo, muestra interés por hombres, mujeres e incluso un caniche. Más allá del tono cómico, esta equiparación entre ambos capitanes que, además de rango, comparten el proceder del futuro, posiciona la condición sexual de ambos como un rasgo propio de la sociedad a la que pertenecen.

El contraste a esta situación se encuentra en el capítulo decimosegundo de la primera temporada, *Captain Jack Harkness* (Ashley Way, 1 de enero de 2007), en el que Toshiko y Jack se cuelan por una grieta temporal y acaban en el año 1941, donde conocen al auténtico Jack Harkness, del que el protagonista había tomado el nombre. Si para Jack y John la heteronormatividad es un concepto superado hace siglos, para el capitán Harkness de 1941 supone un auténtico problema. Su condición homosexual debe permanecer oculta tras la fachada de hombre heterosexual con novia, pero desde el primer momento queda patente su interés por Jack, mediante el juego de miradas en primer lugar y a través del diálogo después, sin llegar a explicitarse hasta los últimos seis minutos del episodio cuando saca a Jack a bailar. La música diegética da paso a una música extradiegética más lenta y emotiva y el resto de parejas (soldados compañeros del capitán Harkness de 1941 y sus novias) dejan de bailar y los observan. Si bien en muchas de las miradas se puede percibir empatía y comprensión, lo especialmente relevante es que, cuando la grieta temporal se abre y una luz blanca surge de ella iluminando el salón, todos permanecen con la vista fija en la pareja, que resulta más impactante en el contexto de 1941 que la aparición de un elemento sobrenatural. De esta forma, la relación con el capitán del pasado se opone frontalmente a la mantenida con el John Hart del futuro; mientras que la primera se plantea como imposible en el contexto sociocultural de los años cuarenta, la segunda aparece como algo de lo más común en la sociedad del siglo *LI*. Y, entre ambas, el recorrido del Jack Harkness protagonista permite analizar una serie de etapas intermedias.

En el contexto del universo ficcional desarrollado en *Torchwood*, las dos primeras temporadas se encuentran más ligadas al mundo de *Doctor Who*, pero ya hacia la mitad de la segunda se va alejando para constituirse como una serie prácticamente independiente a partir de la tercera temporada. Esta evolución se observa no en términos de género (entendido como *gender*) sino en la evolución del relato hacia una ficción más especulativa en la que el alienígena pierde peso en la historia a favor de un antagonista humano. Ya en la primera temporada, en el episodio sexto, *Countryside* (Andy Goddard, 16 de noviembre de 2006), Gwen expresa su incredulidad ante la motivación de aquellos con los que se enfrentan: un pueblo de asesinos. Mientras que en el resto de episodios encuentra lógica a las acciones llevadas a cabo por los distintos entes extraterrestres, la motivación de los asesinos humanos, que matan por placer, escapa a su comprensión. En relación con la problemática derivada de la representación del antagonista o enemigo como humano, destaca el hecho de que los miembros de Torchwood Three que mueren a lo largo de las dos primeras temporadas lo hacen por la intervención directa de seres humanos: tanto Suzie Costello en el primer episodio, *Everything Changes* (Brian Kelly, 22 de octubre de 2006), como tras ser resucitada en el octavo, *They Keep Killing Suzie* (James Strong, 3 de diciembre de 2006), a manos de Jack en ambas ocasiones para evitar que asesine a Gwen; como Toshiko y Owen en el final de la segunda temporada, *Exit Wounds* (Ashley Way, 4 de abril de 2008), la primera tras recibir un disparo efectuado por el hermano de Jack y el segundo, por causa de esta misma acción, al quedar atrapado en el interior de una central nuclear antes de su explosión. La amenaza alienígena supone, por tanto, menor riesgo que la intervención humana.

En la tercera temporada, titulada *Children of Earth*, los miembros restantes del equipo deben enfrentarse, una vez más, a la llegada de una raza alienígena cuyo objetivo es llevarse al 10% de la población infantil de todo el planeta. Desarrollada en tan solo cinco episodios, esta temporada profundiza en la relación entre Ianto y Jack: mientras que el primero se sincera con su hermana en el primer episodio, *Children of Earth: Day One* (Euros Lyn, 6 de julio de 2009), confesando su relación y asegurando que lo que siente por Jack va más allá del género, ya que no se trata de que le gusten los hombres, sino Jack, el segundo se niega a etiquetar la relación existente entre ambos como la de una pareja, no llegando a decirle a Ianto que lo quiere después de que este le confiese su amor en una escena del episodio cuarto, *Children of Earth: Day Four* (Euros Lyn, 9 de julio de 2009), justo antes de morir en sus brazos.

Si bien en esta tercera temporada el enemigo es nuevamente extraterrestre, Russel T Davies introduce de lleno una cuestión que se hará más patente en la cuarta, *Miracle Day*, y que explorará en profundidad una década después en *Years and Years*: cómo las decisiones de las élites, bien desde el poder político o el económico, tienen la capacidad de influir en las vidas de las personas y de segregar a la población en función de sus intereses. Durante toda la temporada, la clase política aparece representada como incapaz y corrupta; tras conocer las demandas de los alienígenas y, después de un primer debate, llegar a la conclusión de que los hijos de todos los que se encuentran en la mesa para tomar decisiones quedan automáticamente fuera de ese 10 % de población infantil requerida, toman la resolución de entregar a los niños con menos perspectivas de futuro, es decir, a aquellos de los distritos escolares más pobres. Este planteamiento, que no tiene que ver con cuestiones de género, es el germen de lo que Davies desarrollará más adelante en *Years and Years*, por lo que resulta necesario tenerlo en cuenta. Y, además, guarda relación con la cuarta temporada y ese *Miracle Day* al que hace referencia el subtítulo: una acción llevada a cabo por una serie de familias que controlan la economía a

nivel mundial deriva en un mundo en el que no existe la muerte. Esta ausencia tiene como consecuencia el colapso del sistema sanitario, el aumento de pacientes en estado vegetativo, problemas en el suministro de medicamentos y una crisis económica sin precedentes (llegándose a mencionar la de 2008 como un ensayo). En este contexto, comienzan a construirse nuevas instalaciones médicas consistentes en crematorios para deshacerse de esas personas que deberían haber muerto y cuyos cuerpos han quedado inservibles, pero todavía respiran. De esta forma, las élites (en este caso económicas) tienen el poder de decidir entre la vida y la muerte. Trasladada la acción a Estados Unidos, el contexto de producción transnacional propicia el enfrentamiento entre personajes de diferentes culturas, generando en la audiencia tradicional (británica y, más concretamente, galesa) un primer nivel de rechazo identitario al percibir pérdida de representatividad en favor de la cultura norteamericana (Beattie, 2017).

Establecido este marco contextual, en la cuarta temporada se desarrollan dos relaciones especialmente relevantes que involucran en ambos casos al capitán Jack Harkness. Por un lado, en el episodio séptimo, *Miracle Day: Immortal Sins* (Gwyneth Horder-Payton, 19 de agosto de 2011), un *flashback* ambientado en 1927 muestra el encuentro de Jack en Nueva York con Angelo Colasanto, un inmigrante italiano. Nuevamente en una época pretérita, en la forma de relacionarse con Angelo pueden encontrarse similitudes con su encuentro con el Jack Harkness de 1941. Desde el cruce de miradas inicial, hasta el temor expresado posteriormente por Angelo en relación a su homosexualidad (ligado en este caso concreto al concepto de culpa cristiana de forma explícita a través del diálogo), la ocultación de la identidad no heteronormativa es la motivación principal del personaje de Angelo, siendo su contexto (es decir, la época) la principal causa de la misma. En una escena que se inicia cuando Jack coge la mano de Angelo para ver más de cerca sus cicatrices, este le confiesa que son fruto de las peleas mediante las que se ha defendido de las habladurías de la gente; asomados a la ventana, Angelo hace referencia al comentario de la casera relativo a las escasas vistas, a lo que Jack responde «A person could argue» al observar a una joven encendiendo un cigarro en el balcón de enfrente. Haciendo referencia a «una persona» en lugar de a «un hombre», Jack se posiciona más allá del género, representando el contraste entre el mundo de Angelo (los años veinte) y la sociedad del siglo LI. La escena continúa con un acercamiento de Jack a Angelo, que acaba conduciéndolos a la cama y, tras una elipsis, mantienen nuevamente una conversación en la que el italiano confiesa haber tenido relaciones sexuales furtivas con otros hombres en el bosque junto a su pueblo natal en una práctica que hoy se calificaría de *cruising*. En este caso, la relación entre ambos hombres, más allá de servir para mostrar una evolución en la concepción de la identidad *queer* en la línea temporal desarrollada en el universo ficcional de *Torchwood*, resulta especialmente relevante por su recepción problemática. En un artículo de la versión online del *Daily Mail* (Hastings, 2011), se recogen comentarios de espectadores que tildan el episodio de pornográfico, aseguran haberse sentido asqueados, piden dejar las «escenas gais» para programas más apropiados, además de mostrar preocupación por la posible influencia en los espectadores más jóvenes, calificando la serie en el titular del artículo como «sex-fi» en lugar de «sci-fi» y enlazando con el pensamiento de Powers (2016: 12), que relaciona esa recepción negativa con la ausencia del desarrollo de nuevas temporadas.

Este rechazo a la representación *queer* enlaza con la segunda relación susceptible de análisis en la presente investigación: la de Jack con Rex Matheson, agente de la CIA que acaba trabajando con Gwen y Harkness. Este personaje, que en su primera aparición sufre un accidente automovilístico que habría acabado con su vida de no ser por la imposibilidad de morir provocada



por el denominado «Miracle Day», expresa rechazo ante los comentarios de Jack afirmando en todo momento no ser gay. Si durante las tres temporadas anteriores ningún personaje se había posicionado abiertamente como heterosexual, en la cuarta, Rex no es el único en hacerlo, ya que también niega ser gay un asistente de vuelo en el segundo episodio, *Miracle Day: Rendition* (Billy Gierhart, 15 de julio de 2011). Por tanto, por primera vez se muestra un rechazo directo a ser calificado como homosexual de forma explícita y, en el caso de Rex, también simbólica, ya que el desarrollo de la trama lleva a que se trasfunda la sangre de Jack y debido a ello, en el último episodio, *Miracle Day: The Blood Line* (Billy Gierhart, 9 de septiembre de 2011), tras ser abatido por un disparo, vuelve a la vida habiendo heredado la inmortalidad de Harkness. De esta forma, su imposibilidad de morir lo aboca a alcanzar esa sociedad del siglo LI y a vivir todo el proceso evolutivo que lleva a la ruptura de las fronteras del género. Con su última intervención, la última de toda la serie, Rex pregunta a Jack: «what the hell did you do to me?»; de una lectura *queer* de la misma puede desprenderse la interpretación alegórica del miedo heterosexual hacia lo homosexual, en un contexto en el que la sangre *queer* contamina al personaje heterosexual, enlazando claramente con la preocupación mostrada por uno de los telespectadores al afirmar que tuvo que apagar el televisor en la escena entre Jack y Angelo porque su nieto se encontraba presente (Hastings, 2011).

## 2. *Years and Years*: «living discreetly» más de ocho años después

Tras el final de *Torchwood* en 2011, Davies seguiría desarrollando su carrera televisiva participando en *Doctor Who* y en otros proyectos, siendo *Wizards vs. Aliens* (CBBC, 2012-2014) el único en el que trataría temas propios de la ciencia ficción, pero no se adentraría de lleno en el terreno de la ficción especulativa hasta 2019 con *Years and Years*. La trama de la serie, centrada en una familia británica, comienza en el mismo año 2019 y se extiende a lo largo de seis capítulos hasta principios de la década de los treinta. Dejando ya completamente de lado cualquier referencia alienígena o sobrenatural, la historia de *Years and Years* se desarrolla en un futuro cercano en el que el peligro surge del auge de los populismos y la proliferación de gobiernos extremistas y autoritarios por todo el mundo. Desde la reelección de Donald Trump en 2020 hasta el desarrollo de armamento nuclear por parte de China y el subsiguiente lanzamiento de un misil por parte de Estados Unidos a Hong Sha Dao (isla artificial junto a Vietnam) en los últimos días del mandato del republicano en 2024, Russell T Davies plantea un escenario de tensas relaciones internacionales en el que Ucrania ha sido asimilada por Rusia, convirtiéndose en un territorio en el que no se respetan los derechos de las personas no heterosexuales, y en el que la ley de matrimonio igualitario ha sido derogada en Estados Unidos. Y es en este contexto en el que se desenvuelven los Lyons, cuatro hermanos con sus respectivas parejas y descendencia.

Uno de los personajes relevantes para este análisis es Daniel, el tercero de los hermanos, abiertamente homosexual. En el momento en el que se inicia el conflicto armado entre Estados Unidos y China, y pensando en la posibilidad del inicio de una guerra a nivel mundial, abandona la casa familiar en la que estaban reunidos los protagonistas y deja a su marido para iniciar una relación con Viktor Goraya, refugiado ucraniano. Es esta relación la que desencadena la mayor parte de las acciones de la familia Lyons, siendo especialmente relevante el personaje de Viktor. Señalado como homosexual por sus padres ante las autoridades tras quedar anexionada Ucrania a Rusia, Viktor huye de las torturas policiales y acaba en un campo de refugiados en Reino Unido, del que puede salir tras iniciar su relación con Daniel mientras espera el permiso

de residencia. Pero los cambios políticos y la ascensión del partido ultraderechista de Vivienne Rock provocan su deportación a Ucrania. En una conversación entre Viktor y Daniel en el segundo episodio (Simon Cellan Jones, 21 de mayo de 2019), el ucraniano tranquiliza al británico a través de una videollamada asegurándole que se encuentra bien y diciéndole una frase que hará que la expresión de Daniel cambie por completo: «I will live discreetly». Ese «vivir discretamente» golpea directamente al mundo de Daniel desde el otro lado de la pantalla, algo que se hace mucho más evidente en el capítulo siguiente (Simon Cellan Jones, 28 de mayo de 2019) cuando, en una conexión por videollamada, se encuentra con un policía ucraniano al otro lado de la pantalla en lugar de con Viktor. De esta forma, las nuevas tecnologías introducen el miedo en su espacio cotidiano, llevándole a negar su propia identidad afirmando que Viktor y él son solamente amigos, asumiendo de esta forma esa discreción impuesta. Goraya, por su parte, conseguirá huir a España, donde permanecerá hasta que el gobierno del país pase también a manos de extremistas, por lo que Daniel irá a buscarlo con ayuda de Fran, novia de su hermana Edith. No pudiendo salir de Francia debido a los controles y abogado a cruzar el Canal de la Mancha junto a Viktor y una gran cantidad de inmigrantes en busca de asilo en un pequeño bote hinchable, muere ahogado antes de alcanzar la costa. Como consecuencia directa de su fallecimiento, Stephen, el mayor de los Lyons, conseguirá que Viktor sea llevado a uno de los campos de concentración promovidos por el gobierno de Rook, en los que los inmigrantes permanecen hacinados mientras esperan que se propaguen enfermedades como la gripe para acabar con ellos.

Otro de los personajes fundamentales para la trama es Bethany, la hija mayor de Stephen, que muestra desde el principio lo que parece ser una alta adicción por los aparatos tecnológicos pero que se torna en algo diferente al hablar con sus padres para confesarles que es trans. Esta revelación es aceptada con normalidad por ambos progenitores hasta que explica que no está haciendo referencia a la transexualidad, sino que se considera «transhumana»: Bethany no soporta su propio cuerpo y quiere que su conciencia sea volcada electrónicamente para convertirse en un ser completamente digital. El rechazo que provoca en sus padres la lleva a esperar a la mayoría de edad para implantarse en las yemas de los dedos un teléfono móvil (hecho que compara con el de hacerse un tatuaje) y estar a punto de realizarse una operación de forma ilegal en el tercer episodio para sustituir uno de sus ojos por una cámara. Esta práctica se compara explícitamente a través del diálogo con las pequeñas cirugías estéticas en los noventa o el cambio de género en los años dos mil: no teniendo un alto nivel económico y al no tratarse de operaciones subvencionadas, las personas que quieren someterse a dichas prácticas quirúrgicas acaban con una serie de complicaciones que pueden llegar a acabar con sus vidas. En el caso de Bethany, que decide no dar el paso en el último momento, la situación cambia cuando es aceptada en un programa estatal que subvenciona su operación, teniendo a partir de entonces acceso ilimitado a la red sin necesidad de conectarse a ningún dispositivo pero con una nueva problemática a la que hace referencia su padre en el capítulo quinto (Lisa Mulcahy, 11 de junio de 2019): si la tecnología que tiene implantada en el cuerpo pertenece al gobierno, la propia Bethany pasa a ser propiedad gubernamental.

Los problemas derivados de la identidad «transhumana» de Bethany contrastan con la situación de Lincoln, hijo de Rosie, la menor de los hermanos Lyons. Después de que en el tercer episodio su tía Edith lo vista de niña, con un par de lazos en el pelo, para entrar en una empresa con el objetivo de obtener archivos confidenciales con los que desvelar su vinculación con la dictadura Siria, Lincoln decide llevar siempre los lazos, para acabar

apareciendo en el último episodio (Lisa Mulcahy, 18 de junio de 2019) como una adolescente con el pelo largo, maquillaje y un vestido rojo. Su transexualidad es aceptada por la familia con total naturalidad y en ningún momento se enfatiza narrativamente en su transición, siendo de esta forma tratada como una evolución natural del personaje desde el punto de vista de la construcción del relato. Su propia madre, Rosie, hace referencia al estatus de identidad periférica en el capítulo segundo en relación a su afección de espina bífida y la posibilidad de repararla intrauterinamente; para Rosie el problema no radica en que la posibilidad de la operación llegase tarde para ella, sino que el hecho de poder «reparar» a un ser humano podría derivar en la selección genética de los rasgos deseables (altura, peso...), siempre además limitada a aquellas personas con mayores recursos económicos.

Y, si bien los personajes descritos hasta el momento resultan interesantes desde el punto de vista de la presente investigación, lo verdaderamente relevante sucede en el último episodio de la serie, cuya emisión, que fue precedida por un debate electoral relativo a las inminentes elecciones de las que saldría vencedor Boris Johnson, entronca profundamente con la función especulativa de una serie en la que el personaje de Vivienne Rock estaba claramente inspirado en Johnson, entre otros (Cook, 2019). Edith y Fran (lesbianas) conducen un camión de provisiones hasta el campo de concentración en el que se encuentra Viktor y, cuando salen, el ucraniano (homosexual) se mete en la cabina con ellas. La guardia del campo los intenta detener, apuntándolos con varias armas, pero cuando van a disparar, varios compañeros de Edith destruyen la antena que utilizan en el campo para inhibir la señal que permite la conexión a Internet y los tres bajan del camión y empiezan a transmitir las condiciones en las que se encuentran los inmigrantes, que también utilizan sus propios móviles. Bethany («transhumana») distribuye estos vídeos interviniendo la señal televisiva y mostrando la situación a través de todas las pantallas accesibles al público (televisores, smartphones, tablets...), incluyendo una grabación de su tía Rosie conduciendo un camión con la ayuda de Lincoln (que todavía no ha iniciado el proceso de transición) para enfrentarse a la policía que ha establecido un toque de queda entre los distintos sectores de la ciudad, impidiendo a su otro hijo regresar a casa. De esta forma, todas las identidades periféricas trabajan unidas, posicionándose en el centro de la acción y del relato, utilizando las nuevas tecnologías, que bajo el control gubernamental habían servido para controlar a la sociedad, para denunciar las ilegalidades cometidas y reivindicar una posición central.

### 3. Conclusiones

Superada la etapa en la que encontrar cualquier tipo de representación no heteronormativa en las series televisivas requería de un proceso de interpretación subtextual por parte de la audiencia, la obra de Russell T Davies puede utilizarse para analizar la evolución que han sufrido las identidades *queer* en las mismas durante las dos primeras décadas del siglo. Mientras que en *Torchwood* pretende visibilizarse la identidad *queer* más allá de una terminología homonormativa, presentando la diversidad de géneros de una forma que es aceptada con naturalidad en épocas presentes y futuras, según van avanzando las temporadas comienza a observarse una primera evolución autoconsciente en la forma en la que dichas identidades son representadas, como desafío a la jerarquía heteronormativa (Dhaenens, 2013: 106). La resistencia a la que se enfrentan en términos de recepción, con los comentarios negativos recogidos en prensa (Hastings, 2011), se relaciona estrechamente con la resistencia de Rex a Jack, siendo la cuarta temporada la primera que

empieza a ahondar en temas que van más allá de la representación para interpretar cuál es la situación del sujeto *queer* en la sociedad actual.

Con *Years and Years*, Davies utiliza la ficción especulativa para ahondar mucho más en dicha situación y en los problemas a los que el sujeto *queer* tiene que hacer frente. Por un lado, el totalitarismo impuesto en ciertas naciones y la persecución de toda identidad no heteronormativa, afecta a países supuestamente democráticos que deciden mirar hacia otro lado o incluso colaborar con esos regímenes y/o condenar también al sujeto *queer* nacional. Las nuevas tecnologías se constituyen como herramienta de control, pero pueden ser también utilizadas para reivindicar la situación a la que se condena a ciertos colectivos (inmigrantes, homosexuales...). De esta forma, la escena de la liberación del campo de concentración se constituye como una reinterpretación posmoderna en términos audiovisuales del «we're here, we're queer» en la que resulta tan imprescindible el «queer» como el «we», repetido dos veces: la soledad con la que Daniel se enfrenta a la situación de Viktor cuando quedan atrapados en Francia lleva al personaje a la muerte; en cambio, la unión de Edith, Fran, Bethany, Rosie y Lincoln consigue la liberación de Viktor y desvelar una situación a la opinión pública que deriva en la destitución y el encarcelamiento de Vivienne Rock.

Si la inclusión de personajes *queer* permite la significación del sujeto mediante un proceso de identificación (Butler, 2006: 278-279), como queda ejemplificado en el personaje de Lincoln cuando descubre su imagen femenina, los cambios en el contexto sociocultural afectan a la propia identidad de género entendida desde una perspectiva constructivista (Wittig, 1983; Sedgwick, 1990 y 1998; de Beauvoir, 2005; Foucault, 2007; Butler, 2016) al modificarse el entorno en el que dicha identidad se desarrolla, como puede interpretarse tanto en la evolución de la idea de género en el amplio contexto temporal en el que se desarrolla *Torchwood* como en la problemática derivada de la relación entre Jack y Angelo que puede extraerse de los comentarios recogidos en la prensa del momento. Tanto interna como externamente, ambos relatos posicionan al sujeto *queer* frente a su contexto (tanto ficticio dentro de la narrativa como real fuera de ella, es decir, frente al espectador) y establece una relación entre el sujeto y su entorno que permite comprender la evolución de la representación del mismo en ambas producciones. De esta manera, en definitiva, queda establecida la forma en la que la inclusión de personajes no normativos, en primer lugar, y el posterior desarrollo de las tramas hacia el reflejo de la situación del sujeto *queer* en las sociedades del presente, hacen de la ciencia ficción el género («genre») perfecto para indagar sobre las cuestiones relativas a la identidad de género («gender»), constituyéndose como herramienta para advertir de las consecuencias de la exclusión de cualquier colectivo, no ya en la producción audiovisual en sí, sino en la sociedad.

## Bibliografía citada

- ASENJO CONDE, D. (2017): «Límites visuales entre normatividad y diversidad. Una panorámica de representaciones filmicas de androginia, disfraz sexual, trans e intersexualidad en Occidente», *Prisma Social*, 2, 57-82.
- ATTEBERY, B. (2002): *Decoding Gender in Science Fiction*, Nueva York: Routledge.
- BARRON, L. (2010): «Out in Space: Masculinity, Sexuality and the Science Fiction Heroics of Captain Jack» en Ireland, I, Pallumbo, D. E. y Sullivan III, C. W. (eds.), *Illuminating Torchwood: Essays on Narrative, Character and Sexuality in the BBC Series*, Jefferson: McFarland & Company, 213-225.
- BEATTIE, M. (2017): «My Hero or Epic Fail? Torchwood as Transnational Telefantasy», *Palabra Clave*, vol. 20, 3, 722-762.
- BERGER, R. (2010): «Screwing Aliens and Screwing with Aliens: Torchwood slashes the Doctor» en Ireland, I, Pallumbo, D. E. y Sullivan III, C. W. (eds.), *Illuminating Torchwood: Essays on Narrative, Character and Sexuality in the BBC Series*, Jefferson: McFarland & Company, 66-75.
- BUTLER, J. (2016): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Espasa Libros.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2006): «Miedos y sueños en Sunnydale: una aproximación a Joss Whedon como autor televisivo en Buffy, cazavampiros», *Garzoa: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 6, 61-82.
- COOK, J. (2019): «Years and Years: Russell T Davies drama gazes into near future with unmissable dread», *The Conversation*, <<https://theconversation.com/years-and-years-russell-t-davies-drama-gazes-into-near-future-with-unmissable-dread-119486>>, [31/05/2020].
- CORNELIUS, M. G. (2012): «Introduction: Sexing Science Fiction» en Ginn, S., Cornelius, M. G., Palumbo, D. E. y Sullivan III, C. W. (eds.), *The Sex Is Out of This World: Essays on the Carnal Side of Science Fiction*, Jefferson: McFarland & Company, 1-16.
- CREEBER, G. (ed.). (2015): *The Television Genre Book*. Londres: British Film Institute.
- DAVIS, G. y NEEDHAM, G. (Eds.). (2009). *Queer TV: Theories, Histories, Politics*, Abingdon-on-Thames: Routledge.
- DE BEAUVOIR, S. (2005): *El segundo sexo*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- DHAENENS, F. (2013): «The Fantastic Queer: Reading Gay Representations in Torchwood and True Blood as Articulations of Queer Resistance», *Critical Studies in Media Communication*, vol. 30, 2, 102-116.
- FEELEY, J. L. y WELLS, S. A. (2015): *Simultaneous Worlds: Global Science Fiction Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FONSECA HERNÁNDEZ, C. y QUINTERO SOTO, M. L. (2009): «La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas», *Sociológica*, 69, 43-60.
- FOUCAULT, M. (2007): *Herculine Barbin llamada Alexina B*, Madrid: Talasa Ediciones.
- GREVEN, D. (2009): *Gender and Sexuality in Star Trek: Allegories of Desire in the Television Series and Films*, Jefferson: McFarland & Company.
- HASTINGS, C. (2011): «It's supposed to be sci-fi, not sex-fi: Hundreds of viewers complain to BBC over 'pointless' gay scenes in Torchwood», *Mail Online*, <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2030953/Torchwood-Its-supposed-sci-fi-sex-fi-Hundreds-viewers-complain-BBC-pointless-gay-scenes.html>>, [31/05/2020].
- HOCKLEY, L. (2015): «Science Fiction» en Creeber, G. (ed.), *The Television Genre Book*, Londres: British Film Institution.

- JENKINS, H. (1995): «“Out of the closet and into the universe”. Queers and *Star Trek*» en Tulloch, J, Jenkins, H. y Tulloch, G. (eds.), *Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek*, Londres: Routledge.
- JENKINS, H. (2013): *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Nueva York: Routledge.
- JENKINS, H. (2014): «Textual Poachers» en Hellekson, K. y Busse, K. (eds.), *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa City: University of Iowa Press, 26-43.
- JONES, S. G. (2014). «The Sex Lives of Cult Television Characters» en Hellekson, K. y Busse, K. (eds.), *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa City: University of Iowa Press, 116-130.
- JOWETT, L. (2017): *Dancing with the Doctor: Dimensions of Gender in the Doctor Who Universe*, Londres: I.B. Tauris.
- LI-VOLLMER, M. y LAPOINTE, M. E. (2003): «Gender Transgression and Villainy in Animated Film», *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture*, vol. 1, 2, 89-109.
- LOTHIAN, A. (2018): *Old Futures: Speculative Fiction and Queer Possibility*, Nueva York: New York University Press.
- MARC, D. y THOMPSON, R. (1995): *Prime Time, Prime Movers: From I Love Lucy to L.A. Law—America’s Greatest TV Shows and the People Who Created Them*, Syracuse: Syracuse University Press.
- MELERO, A. (2013): «Hacia una historia queer de la televisión española. Ibáñez Serrador y los primeros intentos de representación televisiva de la homosexualidad», *Hispanic Research Studies*, vol. 14, 6, 505-521
- MIRA, A. (2008): *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*, Madrid: Editorial Egales.
- PEARSON, W. G. (2008): «Alien Cryptographies: The View from Queer» en Pearson, W. G., Hollinger, V. y Gordon, J. (eds.), *Queer Universes: Sexualities and Science Fiction*, Liverpool: Liverpool University Press, 14-38.
- PHILIPS, J. (2006): *Transgender On Screen*, Nueva York: Palgrave MacMillan.
- POWERS, T. (2016): *Gender and the Quest in British Science Fiction Television: An Analysis of Doctor Who, Blake’s 7, Red Dwarf and Torchwood*, Jefferson: McFarland & Company.
- PULLEN, C. (2010): «“Love the Coat”: Bisexuality, the Female Gaze and the Romance of Sexual Politics» en Ireland, I, Pallumbo, D. E. y Sullivan III, C. W. (eds.), *Illuminating Torchwood: Essays on Narrative, Character and Sexuality in the BBC Series*, Jefferson: McFarland & Company, 135-152.
- SEDGWICK, E. K. (1990): *Epistemology of the Closet*, California: University of California Press.
- SEDGWICK, E. K. (1998): «Between Men» en Rikvin, J. y Ryan, M. (eds.), *Literary Theory: An Antology*, Nueva Jersey: Wiley-Blackwell, 696-712.
- WILDE, J. (2015): «Gay, Queer, or Dimensional? Modes of Reading Bisexuality on *Torchwood*», *Journal of Bisexuality*, vol. 15, 3, 414-434.
- WITTIG, M. (1983): «The point of view: Universal or particular?», *Feminist Issues*, vol. 3, 2, 63-69.